

cité de la musique

André Larqui 
président
Brigitte Marger
directeur général

sommaire

musique de chambre

samedi 10 juillet à 16h30

(Carter, Jarrell, Jolas, Lachenmann, Crumb) page 4

samedi 10 juillet à 18h30

(Rihm, Scelsi, Knussen, Nunes, Kurtág, Dutilleux) page 10

dimanche 11 juillet à 16h30

(Fedele, Ligeti, Schoenberg, Marcland, Druckman, Reich) page 18

dimanche 11 juillet à 18h30

(Webern, Nunes, Wuorinen, Druckman, Ligeti, Reich) page 24

mardi 13 juillet à 18h30

(Boulez, Webern, Harvey, Campion, Carter, Lindberg) page 31

concerts de clôture

vendredi 16 juillet à 20h

(Stockhausen, Fedele, Messiaen, Schoenberg) page 37

samedi 17 juillet à 20h

(Berg, Boulez) page 43

biographies

page 48

académie de musique du xx^e siècle

L'académie de musique du XX^e siècle, organisée conjointement par le **Conservatoire de Paris**, l'**Ensemble Intercontemporain** et la **cité de la musique**, en est à sa troisième édition. Les deux premières se sont tenues respectivement en juillet 1995 (sous la direction de Pierre Boulez et de David Robertson) puis en juillet 1997 (sous celle de Georges Benjamin et de David Robertson).

Cette académie constitue un projet de formation unique au monde. S'il existe en effet de nombreux orchestres de jeunes de grande qualité et d'innombrables sessions de musique de chambre qui accueillent chaque été les futurs jeunes professionnels, c'est toujours le répertoire classique et romantique qui est privilégié. La musique d'ensemble du xx^e siècle — pour formation élargie ou petit groupe de solistes — n'y tient que peu de place, comme c'est d'ailleurs le cas dans la plupart des cursus des écoles de musique. Après avoir donné aux stagiaires la maîtrise des aspects techniques, l'académie cherche à faire rentrer avec naturel et conviction ces jeunes musiciens dans un répertoire peu ou mal connu pour la plupart d'entre eux.

Les conditions idéales de cette académie permettent aux participants de bénéficier d'abord de l'enseignement des solistes de l'Ensemble Intercontemporain pour la préparation aux concerts de musique de chambre et aux sessions dirigées : ensuite, ces dernières sont placées sous la direction de Pierre Boulez et de David Robertson.

L'académie est également le résultat des liens très forts tissés par le Conservatoire de Paris avec le réseau des écoles européennes, et tout spécialement celles d'Europe centrale et orientale. Dix sept nationalités et vingt six établissements sont représentés cette année. La présence de musiciens ukrainiens, lithuaniens, hongrois et tchèques démontre l'intérêt qui pousse ces jeunes musiciens à se former à la musique contemporaine au plus haut niveau.

En quinze jours de travail acharné, les cinquante neuf jeunes musiciens sélectionnés par l'Ensemble Intercontemporain vont, comme le souligne David Robertson, « prendre conscience du rôle que la qualité d'exécution joue dans le succès de la musique contemporaine ».

La cité de la musique est particulièrement reconnaissante à l'AFAA dont le soutien a permis de maintenir la gratuité des frais de séjour et de scolarité des stagiaires et donc d'assurer un recrutement fondé sur la qualité et l'égalité de tous.

Au public de l'académie nous souhaitons le plaisir de découvrir et d'encourager ces nouveaux talents.

Brigitte Marger

samedi 10 juillet - 16h30

salle des concerts

Elliott Carter

Trilogy, pour hautbois et harpe

Bariolage, Inner Song-In memory Stefan Wolpe, Immer neu

durée : 18 minutes

Guy Porat, hautbois

Céline Saout, harpe

Michael Jarrell

Assonance III, pour clarinette basse, piano et violoncelle

durée : 9 minutes

Carl Rosman, clarinette basse

Christophe Henry, piano

Pitnarry Shin, violoncelle

Betsy Jolas

O Wall, pour quintette à vent

durée : 11 minutes

Nicoline Pierreu, flûte

Ilona Csizmadia, hautbois

Jose Gomez, clarinette

Robert Buschek, basson

Kelly Lynn Daniels, cor

Ton-That Tiêt

Trois Intermezzi, pour basson, percussion et harpe

durée : 9 minutes

Lionel Bord, basson

Yasuko Miyamoto, percussion

Céline Saout, harpe

Helmut Lachenmann

Trio fluido, pour clarinette en si b, percussion et alto

durée : 18 minutes

Jérôme Comte, clarinette

David Dewaste, percussion

Antoine Tamestit, alto

George Crumb

Black Angels, pour quatuor à cordes électrifié

I - Departure

1 - *Threnody I : Night of the Electric Insects*

2 - *Sounds of Bones and Flutes*

3 - *Lost Bells*

4 - *Devil-music*

5 - *Danse macabre*

II - Absence

6 - *Pavana Lachrymae (Der Tod und das Mädchen)*

7 - *Threnody II : Black Angels !*

8 - *Sarabanda de la Muerte Oscura*

9 - *Lost Bells (Echo)*

III - Return

10 - *God-music*

11 - *Ancient Voices*

12 - *Ancient Voices (Echo)*

13 - *Threnody III : Night of the Electric Insects*

durée : 18 minutes

Kea Hohbach, Miriam Teppich, violons

Jan Larsen, alto

Pitnarry Shin, violoncelle

Elliott Carter

Trilogy

composition : 1992 ; création : 30 juin 1992 au Pontino Festival de Sermonetta (Italie) par Ursula et Heinz Holliger, dédicataires de l'œuvre ; effectif : hautbois, harpe ; édition : Boosey & Hawkes.

Trilogy pour hautbois et harpe trouve son motif dans les deux dernières strophes de *Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke. [...] *Bariolage* (qui a pour motif : « un jeu de forces pures ») est un solo de harpe composé pour Ursula Holliger, à qui il est dédié, à l'occasion du Festival de Genève consacré à ma musique en mars 1992. Je souhaitais écrire pour la harpe car j'avais été l'ami et l'admirateur de Carlos Salzedo qui composa de manière si inventive pour cet instrument. *Inner Songs* (qui a pour motif : « les mots échouent pour ce qui ne peut être exprimé ») a été écrite pour Heinz Holliger (...). *Immer Neu* (dont le motif est : « la musique, toujours nouvelle ») est dédiée à Ursula et Heinz Holliger et leur donne l'occasion d'un duo. Cette combinaison fut suggérée par Raffaele Pozzi qui sollicita une première interprétation en juin 1992, au Festival Pontino, festival centré sur une vision de la nouveauté du même ordre que celle qui guida Colomb pour explorer le monde, il y a cinq siècles. Dans cette pièce, chaque instrument guide alternativement l'autre vers un nouveau tempo.

Elliott Carter

Michael Jarrell

Assonance III

composition : 1989 ; création : 1989 par le Quasar Trio ; commande de la Fondation Gaudeamus ; effectif : clarinette basse, piano, violoncelle ; édition : Lemoine.

« Les vers des plus anciens poèmes français n'ont pas de rimes, mais seulement des assonances. On dit que deux vers assonnent entre eux quand leur dernière voyelle accentuée est la même voyelle. Il n'est pas nécessaire que les phonèmes ou sons qui se suivent ou précèdent immédiatement cette voyelle se ressemblent ou soient absolument identiques dans les deux vers. Peu importe l'orthographe, mais il est

indispensable que ces voyelles se prononcent pareillement, qu'elles aient le même timbre. » Suivant cette définition, il est clair que le rapport musical à une forme poétique se produit au niveau de la ressemblance sonore. La série des *Assonances* (il y en a sept à ce jour) prend comme argument la déclinaison d'une figure proposant, selon les termes de Danièle Cohen-Levinas, une vision du *même* et du *différent*.

Cécile Gilly

Betsy Jolas

O Wall

composition : 1976 ; création : 5 novembre 1976 par la Chamber Music Society à New York ; commande associée à l'attribution du prix de la Fondation Koussevitsky ; effectif : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor ; l'œuvre est dédiée « à la mémoire de Serge et Natalie Koussevitsky » ; édition Heugel.

Après *How now* pour octuor et *Well met* pour 12 cordes, *O Wall* est conçu dans une perspective très voisine et à nouveau dans le sillage de Shakespeare. On aura reconnu en effet, dans ce titre, la célèbre invocation au mur de Pyramus et Thisby dans *Le Songe d'une nuit d'été* (acte V, scène 1). Il s'agissait ici à nouveau de fonder une forme sur l'expression et donc de renouer avec toute une tradition de stylisation des mouvements fondamentaux de notre sensibilité. Les instruments du quintette figurent ainsi cinq personnages distincts évoluant en une sorte de petit opéra de poupée dont l'action imaginaire est suggérée par la seule musique.

Betsy Jolas

Ton-That Tiêt

Trois Intermezzi

composition : 1988 ; effectif : basson, percussion, harpe ; édition : Jobert.

L'œuvre a été écrite pour le concours de harpe du Conservatoire de Paris. C'est une autre réalisation des « interludes » faisant partie de l'œuvre *Les jardins d'autre monde* pour harpe principale et ensemble instrumental (8 instruments). Dans les *Trois Intermezzi*, malgré la présence quasi permanente de la harpe,

celle-ci doit être en équilibre avec le basson et la percussion, le tout formant un trio.

Ton-That Tiêt

Helmut Lachenmann

Trio fluído

composition : 1966-67 ; création : 5 mars 1968 à Munich par Eduard Brunner (clarinette), Michael W. Ranta (percussion) et Franz Schessl (alto), direction H. Lachenmann ; effectif : clarinette en *si* b, percussion, alto ; édition : Breitkopf & Härtel.

Le *Trio fluído* mobilise un représentant des trois grandes familles instrumentales (vents, cordes, percussions). L'œuvre enchaîne deux parties présentant deux états opposés, articulés par un glissement progressif de l'écriture. La première partie use d'une écriture relativement traditionnelle : les hauteurs sont encore clairement déterminées et les trois instruments demeurent nettement identifiables et distincts. Notons que la partie de percussion est ici principalement tenue par le marimba et que l'écriture instrumentale est largement marquée par l'opposition de grands traits véloces et de figures ponctuelles (accents, tenues, groupes ramassés de petites notes). La seconde partie de la pièce use d'une écriture radicalement différente : l'exactitude des hauteurs est désormais brouillée par le recours extensif à des modes de jeu inusités. La percussion recourt à un éventail instrumental plus large (timbales, cloches à vache notamment), le marimba exploitant quant à lui divers modes de jeu (avec les doigts, avec les queues des baguettes notamment). La fin de l'œuvre présente un émiettement inexorable de la matière sonore, jusqu'à une brève cadence d'alto, sur laquelle l'œuvre se termine. Fluide, ce trio l'est ainsi tout particulièrement dans le passage continu du son au bruit et du plein au vide, et dans la fusion progressive des sonorités des trois instruments mis en jeu.

Alain Galliani

George Crumb*Black Angels*

composition : terminée le vendredi 13 mars 1970 (« in tempore belli ») ; création en 1970 par le Stanley Quartet ; commande de l'Université de Michigan ; effectif : 2 violons, alto, violoncelle ; éditions : Peters.

J'ai conçu *Black Angels* (*Treize images du Pays des Ténèbres*) comme une sorte de parabole sur notre époque troublée. On peut considérer la pièce comme une œuvre à programme en ce sens qu'on y trouve de nombreuses allusions symboliques bien que l'axe essentiel de la pièce — Dieu contre Satan — ait des conséquences autres que sur un plan purement métaphysique. L'image de l'« Ange Noir » était un procédé conventionnel employé par les peintres primitifs pour symboliser l'Ange déchu. La structure de *Black Angels* est comme une grande arche suspendue aux trois pièces intitulées *Threnody*. L'œuvre dépeint un voyage de l'âme dont les trois étapes seraient le Départ (la perte de l'état de grâce), l'Absence (l'anéantissement spirituel) et le Retour (la rédemption). Il y a plusieurs allusions à la musique tonale dans *Black Angels* : une citation du *Quatuor* « *La Jeune fille et la mort* » de Schubert (dans la *Pavana Lachrymae* et aussi en un faible écho dans la dernière page de l'œuvre) ; une *Sarabanda* inédite écrite dans un style synthétique ; la tonalité soutenue en *si* majeur de *God Music* et différentes références au *Dies irae*. On trouvera souvent des symboles traditionnels dans la musique tels que le *diabolus in musica* (l'intervalle du triton) et le *trillo di diavolo* (le « trille du diable » de Tartini). L'amplification des cordes dans *Black Angels* cherche à produire un effet « de nature surréaliste ». Ce surréalisme est rehaussé par l'usage d'effets inhabituels aux cordes : « sons pédale » (les sons obscènes de la *Devil-music*), jeu de l'archet entre la main gauche et le sillet (pour produire un effet de consort de viole), trilles sur les cordes avec des dés à coudre. Les musiciens utilisent aussi des maracas, des tam-tams et des verres de cristal accordés pour produire un effet d'« harmonica de verre » dans *God Music*.

George Crumb

samedi 10 juillet - 18h30

salle des concerts

Wolfgang Rihm

Sine nomine I, pour cuivres

durée : 10 minutes

Erik Sandberg, cor

Ulf-Marcus Behrens, trompette piccolo

David Guerrier, trompette

Shinya Hashimoto, James-Patrick

Crossland, trombones

Giacinto Scelsi

Okanagon, pour harpe, contrebasse amplifiée et tam-tam

durée : 10 minutes

Céline Saout, harpe

Henrik Larsen, tam-tam

Richard Lasnet, contrebasse amplifiée

Oliver Knussen

Cantata, op 15, pour hautbois et trio à cordes

durée : 10 minutes

Ilona Csizmadia, hautbois

Karine Crocquenoy, violon

Anne-Aurore Anstett, alto

Bruno Fischer, violoncelle

Emmanuel Nunes

Sonata a tre, pour trio à cordes

durée : 4 minutes

Diana Tsaliovich, violon

Erwan Richard, alto

Alexis Descharmes, violoncelle

György Kurtág

Hommage à R. Sch., op 15d

durée : 8 minutes

Jose Gomez, clarinette

Jan Larsen, alto

Alexander Meinel, piano

Henri Dutilleux

Ainsi la nuit, pour quatuor à cordes

I. Nocturne

II. Miroir d'espace

III. Litanies

IV. Litanies 2

V. Constellations

VI. Nocturne 2

VII. Temps suspendu

durée : 18 minutes

Nicolai Von Dellinghausen,

Catherine Jacquet, violons

Antoine Tamestit, alto

Anton Strashnov-Pyrskyy, violoncelle

Wolfgang Rihm

Sine nomine I

composition : 1985 ; création : 27 janvier 1986 par le Gabrieli-quintet au Midem de Cannes ; effectif : cor en *fa*, trompette piccolo en *si*b, trompette en *ut*, trombone ténor, trombone basse ; dédicace : « *geschrieben für das Gabrieli-quintett* » (pour le Gabriele-quintet) ; édition : Universal Edition.

Comme l'*Étude pour Séraphin* (1992), *Sine nomine I* est sous-titré « étude pour cinq cuivres ». Loin de faire appel à une virtuosité toute digitale ou concernant simplement les modes de jeux — assez restreints ici — cette étude a pour unique sujet la dynamique. Les nuances extrêmes, les notes répétées, les fusées dans l'aigu, les accords tranchants et les silences dramatiques, sont autant de moyens d'articuler la forme comme une succession de contrastes (dynamiques et de registres). Le début de l'œuvre, massif et vertical, explore les nuances dans leurs extrêmes par gonflement du son et nous plonge d'emblée dans l'expressionnisme de Rihm : une musique tendue à l'excès où le vertical semble dès le départ vouloir s'opposer à toute forme de déploiement mélodique ; d'où l'importance de ces courts motifs qui, toujours interrompus, sont condamnés à ne jamais pouvoir se développer. En véritable continuateur de la tradition allemande, Rihm reste sensible à la notion d'auto-engendrement de la matière sonore à partir d'une idée de base, si élémentaire soit-elle : ici, le jeu de nuances sur l'unisson des trois premières mesures présage, à lui seul, du devenir de l'œuvre entière. Dans *Sine nomine I*, c'est donc moins le matériau qui compte que l'exploitation systématique et outrée d'un certain nombre de gestes expressionnistes dont la stridence, le caractère heurté ne sont jamais mieux rendus que par la famille des cuivres.

Eurydice Jousse

Giacinto Scelsi*Okanagon*

composition : 1968 ; création : à Boston en 1974 par l'Ensemble Collage ; effectif : harpe, contrebasse amplifiée, tam-tam ; édition : Salabert.

Pièce d'une « puissance énorme, presque terrifiante » selon Harry Halbreich, *Okanagon* se situe bien au-delà des premières œuvres importantes de Scelsi (*Tre Canti Popolari*, 1958 ; *Quatre pièces sur une seule note*, 1959), à une époque où il cherchait l'inclusion d'effets sonores spéciaux relevant des spectres inharmoniques, dont le bruit est une composante à part entière. Les instruments sont ainsi joués dans cette pièce avec des résonateurs (pour la harpe et le tam-tam dont le résonateur « doit produire une sonorité rauque et grave »), traités de façon inhabituelle (les notes graves de la harpe sont « prises avec les deux mains », d'où une position spéciale de l'instrumentiste), éventuellement amplifiés pour certains, et parfois utilisés en tant que purs instruments de percussion — comme c'était déjà le cas dans *To Kha* (1967) pour guitare. Si l'on ajoute encore les « couleurs » spécifiques (différentes baguettes pour le tam-tam, jeu avec l'ongle ou un plectre en métal pour la harpe) et les accords très particuliers (*scordatura*) de certaines cordes, on obtient le « décor » sonore étrange d'une œuvre que Scelsi conseillait de considérer « comme un rite ou, si l'on veut, comme le battement de cœur de la terre. »

On l'aura bien compris, *Okanagon* revêt un caractère incantatoire, et le « temps » musical y est « à la fois statique et dynamique » selon Tristan Murail qui qualifie cette pièce d'« entièrement percussive » (*Scelsi dé-compositeur*, in *Giacinto Scelsi - Viaggio al centro del suno*, Luna Editore, La Spezia, 1992). Scelsi lui-même envisageait du reste le rythme comme l'« impulsion première » :

« On peut concevoir l'absence d'un ou plusieurs autres éléments dans une vie organique réduite à sa plus simple expression physique, mais non l'absence du rythme, de la pulsion vitale. C'est ainsi qu'en

musique le rythme paraît aussi jusqu'à un certain point pouvoir exister indépendamment des autres éléments (le rythme, par exemple, produit par un tambour, un bois, un gong, frappé à plusieurs reprises sans accompagnement). Le langage rythmique est alors l'expression des rythmes profonds surgissant du dynamisme vital » (G. Scelsi, *Sens de la musique*, in *Giacinto Scelsi*, publié par A. Cremonese, Rome, Nuova Consonanza - le parole gelate, 1985).

Pierre Michel

Oliver Knussen

Cantata, op 15

composition : 1977 ; création : 17 septembre 1979 ; commande du Arts Council of Great Britain ; effectif : hautbois, violon, alto, violoncelle ; édition : Faber.

Cantata fut commencé à Tanglewood, Massachusetts, en juillet 1975 et achevé à Londres en octobre 1977. A cette époque, j'essayais en quelque sorte de définir mon espace musical – période marquée par de grandes frustrations et peu de travaux achevés – en explorant les régions harmoniques que j'avais découvertes au moment où je composais la première partie de ma *Troisième Symphonie* (1973-1979). Les trois pièces qui finirent par émerger, *Autumnal pour violon et piano op 14*, *Sonya's Lullaby* pour piano *op 16* et la présente *Cantata op 15*, forment une espèce de mini-trilogie, puisque ce sont toutes, à un premier niveau, des pièces abstraites qui se préoccupent de cohérence harmonique et, à un autre niveau, des expressions intimes, telles des fragments de journal. *Autumnal* est une pièce tendue, comprimée et détaillée ; *Cantata* est délibérément plus détendu et plus lyrique, mais également assez compact – un mouvement unique qui dure une dizaine de minutes. Je suis arrivé à ce titre après avoir remarqué que les relations entre les divers épisodes me rappelaient l'interdépendance des récitatifs et des numéros plus ou moins autonomes dans certaines cantates solistes du XVIII^e siècle, impression renforcée par la prédomi-

nance du hautbois. Une introduction lente progresse, à travers une suite d'épisodes ayant une fonction de quasi-développement, vers un passage paroxystique débridé qui présente une ligne de hautbois ornée de manière élaborée (presque orientale) par-dessus des *pizzicati* frénétiques de violon et de violoncelle. Vient ensuite une longue coda, dans laquelle la mélodie de hautbois initiale réapparaît sous une forme modifiée au-dessus du délicat bercement d'une figure répétée aux cordes.

Oliver Knussen

Emmanuel Nunes

Sonata a tre

composition : 1986 ; création : 5 avril 1987 ; effectif : violon, alto, violoncelle ; édition : Ricordi.

Sonata a tre est la troisième des cinq *Passacagliaen* qu'Emmanuel Nunes a rassemblées en un cycle intitulé *Wandlungen*. Le chiffre cinq représente dans ce cycle un principe fondamental : *Wandlungen* est basé sur un accord de cinq sons (*sol* 2 - *ré* 3 - *mi* bémol - *fa* dièse - *do* dièse) : « La prééminence des quintes, dont témoigne l'accord primordial de cinq sons, imprègne, pourrait-on dire, toute l'œuvre. De cet accord sont tirés en effet soixante-cinq autres accords... Le lien structurel se noue sous la forme d'un choral non figuré à cinq voix, qui assume la fonction d'un *cantus firmus*, ou plutôt qui devient, du fait des éléments d'écriture qui lui sont superposés, l'équivalent d'un ostinato de *passacaglia*... »

A propos de *Sonata a tre*, la *Passacaglia* 3 de *Wandlungen*, Emmanuel Nunes écrit : « Les soixante-six accords, leur lien et toutes les métamorphoses qui caractérisent les répétitions successives de ce que j'ai l'audace d'appeler *ostinato* ne sont pas présents dans la troisième *passacaglia*. Ce mouvement prend sa source dans une « matrice » très élaborée, autonome et purement mélodique. Elle est subordonnée à des segmentations variables, se chevauchant comme des tuiles, qui conduisent elles-mêmes à la

répétition presque systématique de nombreuses séquences et — sur la base d'une écriture à plusieurs voix issue elle aussi de la matrice — à une sorte d'entrelacement de plusieurs *ostinati*. »

in programme de l'Ensemble Modern (déc 1995)

György Kurtág

*Hommage à R. Sch.,
op 15d*

composition : 1990 ; création : 8 octobre 1990 dans le cadre du Festival de musique contemporaine de Budapest ; effectif : clarinette en s/b, grosse caisse, piano, alto ; édition : Editio Musica Budapest.

Cette œuvre comporte une instrumentation similaire à celle des *Marchenerzählungen op 132* de Robert Schumann et trouve également ses racines dans les œuvres de Kurtág groupées autour de l'*opus 15* : une suite de pièces pour guitare, comprenant *La Pincette op 15b* pour piccolo, trombone et guitare, ainsi que *Grabstein für Stefan op 15c* pour guitare et ensemble instrumental. « Il y a des moments dans la vie, dit György Kurtág, où l'on se sent indigne d'écouter la musique de Béla Bartók — et il y a aussi des instants où l'on peut s'identifier à la musique d'un autre compositeur. On invente un titre pour une œuvre née de cette façon, et il est tout à fait possible que la musique n'en soit pas le reflet. Néanmoins, les pensées qui m'habitent pendant que je compose correspondent au titre. » Dans *Hommage à R. Sch.*, György Kurtág met en scène les figures familières de Robert Schumann — l'œuvre commence par un geste typique du compositeur. Pendant longtemps, elle semblait devoir rester à l'état d'ébauche, puis des parties nouvelles sont venues s'ajouter aux premiers fragments. Le dernier mouvement, qui est de loin le plus ample, fait appel à l'isorythmie (c'est-à-dire la construction du discours musical sur une seule et même structure rythmique), une des caractéristiques de la musique de Guillaume de Machaut. La structure s'enrichit alors, comme dans un cahier de dessin, par l'ajout incessant de nouvelles couleurs.

Bálint András Varga

Henri Dutilleux

Ainsi la nuit

composition : 1976 ; création : 6 novembre 1977 ; commande de la Fondation Koussevitzky ; effectif : 2 violons, alto, violoncelle ; dédicace : « à la mémoire d'Ernest Sussman, en hommage à Olga Koussevitzky » ; édition : Heugel.

Nocturne. Période statique d'où émergent des mouvements linéaires aux inflexions grégoriennes ou parfois l'écho des sons de la nature.

Miroir d'espace. Ecriture en éventail : le premier violon et le violoncelle opposent leurs registres extrêmes dans les lignes nues et calmes entrecoupées d'alarmes. Puis retour au point de départ (jeu de miroir ou mouvement rétrograde).

Litanies. Dans un mouvement animé et tournoyant, réapparition de l'accord-pivot confié, dès le début de l'œuvre, au grave des cordes et repris ici, dans leurs sonorités les plus chaudes, avec violence et insistance (variations, forme *rondo*)

Litanies 2. Chant modal basé sur quatre et bientôt cinq sons toujours semblables mais énoncés dans un ordre différent. De plus en plus éparpillés, ils se diluent finalement à l'intérieur d'une période libre du point de vue rythmique.

Constellations. Des événements sonores se nouent et s'accumulent autour d'un son central (le *la*) qui exerce intensément son attraction et s'impose avec force (importance des *sol*).

Nocturne 2. Par opposition avec le statisme du premier nocturne, celui-ci est d'une mobilité et d'une vivacité extrêmes, tout en se maintenant dans un climat de mystère.

Temps suspendu. Nouvelle période étale, évoquant l'introduction. Une sorte de mouvement d'horlogerie s'installe progressivement sur un fond d'harmoniques de cloches lointaines. Le temps semble figé.

Henri Dutilleux

dimanche 11 juillet - 16h30

salle des concerts

Ivan Fedele

Pentàlogon quartet (Secondo Quartetto)

I. FANAX, estatico, ou « de l'Apeiron » (la séparation et la conjonction des contraires)

II. PUS, E-statico, ou « du Nombre » (la formule ésotérique)

III. FERT, Scorrevole, ou « du Logos » (le changement dans l'immuabilité)

IV. FANS, Luminoso, ou « de l'Un » (la lumière infinie)

V. GRAMAH, Elettrico, ou « de l'Intellect » (l'ordre traversant le chaos)

durée : 9 minutes

Yonah Zur, Aschott Sarkissjan, violons

Erwan Richard, alto

Alexis Descharmes, violoncelle

György Ligeti

Dix pièces, pour quintette à vent

I. Molto sostenuto e calmo

II. Prestissimo minaccioso e burlesco

III. Lento

IV. Prestissimo leggiero e virtuoso

V. Prestissimo staccatissimo e leggiero

VI. Presto staccatissimo e leggiero

VII. Vivo, energico

VIII. Allegro con delicatezza

IX. Sostenuto, stridente

X. Presto bizzarro e rubato, so schnell wie möglich

durée : 15 minutes

Pirmin Grehl, flûte

Nora Cismondi, hautbois

Matthieu Fèvre, clarinette

Lionel Bord, basson

Eric Du Fay, cor

Arnold Schoenberg

Trio à cordes, op 45

durée : 16 minutes

Elina Harsanyi, violon

Nicolas Peyrat, alto

Cordula Rohde, violoncelle

Patrick Marcland

Etude (version de concert)

durée : 19 minutes

Eric Du Fay, cor

David Guerrier, trompette

Yoshie Higo, trombone

Anne-Aurore Anstett, alto

Bruno Fischer, violoncelle

Lukasz Beblot, contrebasse

Jacob Druckman

Valentine

durée : 9 minutes

John Eckardt, contrebasse

Steve Reich

Violin Phase, pour quatre violons

durée : 15 minutes

Irena Jacubcova, **Saori Furukawa**,

Frédéric Aurier, **Andryi Fesyuk**, violons

Ivan Fedele

Pentàlogon quartet

composition : 1987 ; création : 9 mai 1989 ; effectif : 2 violons, alto, violoncelle ; édition : Suvini Zerboni.

Pentàlogon fut spécialement conçu pour la radio et son sous-titre insolite, *Chronique radiophonique en musique*, se réfère sans équivoque à l'un des genres spécifiques de ce média. L'idée première du livret était celle d'une épreuve. Il s'agissait en effet de transformer en dramaturgie musicale l'un des fameux paradoxes de Zénon d'Elée, Achille et la tortue, autrement dit la lutte entre le sens commun et la pensée philosophique. Les auteurs imaginèrent non plus une mais cinq tortues, représentant respectivement les fondements logiques de la pensée des philosophes Anaximandre, Pythagore, Héraclite, Xénophon et Anaxagore (chaque principe philosophique correspond musicalement à un mouvement).

Ivan Fedele

György Ligeti

Dix pièces, pour quintette à vent

composition : 1968 ; création : 20 janvier 1969 ; effectif : flûte/flûte piccolo/flûte en sol, hautbois/hautbois d'amour/cor anglais, basson, cor en fa ; édition : Schott.

Ligeti a écrit cette œuvre pour les solistes de la Philharmonie de Stockholm, qui en sont les commanditaires. Le projet initial ne comportait que sept pièces : deux pièces conçues pour l'ensemble devaient encadrer cinq « micro-concertos » dédiés à chacun des cinq instruments. Mais Ligeti a ressenti la nécessité de contrebalancer ces cinq « concertos miniatures », vifs et virtuoses, par des textures plus calmes. L'œuvre définitive comprend donc dix pièces brèves, alternant des mouvements d'ensemble et des mouvements au sein desquels la clarinette, la flûte, le hautbois, le cor et le basson se voient successivement confier un rôle soliste.

L'architecture de l'œuvre ne repose pourtant pas uniquement sur ce principe d'alternance. La suite des pièces dessine en effet une progression régulière vers

l'aigu : le flûtiste joue successivement la flûte en *sol*, la flûte et le piccolo ; le hautboïste joue le cor anglais, le hautbois d'amour puis le hautbois. Cette ascension culmine à la neuvième pièce *sostenuto* stridente : les instruments échangent des tenues dans le sur-aigu, créant des sons différentiels que Ligeti a expressément recherchés.

De plus, le compositeur a élaboré un véritable répertoire de gestes musicaux, dont la répartition dans les divers mouvements est variable. Un principe de construction que Ligeti a qualifié de « forme kaléidoscopique » : « j'ai des pierres comme dans un kaléidoscope, des unités de mosaïque [...], et si vous bougez ce kaléidoscope, vous obtenez une autre configuration ».

La dernière pièce clôt l'œuvre par une conclusion inattendue : le basson interrompt brusquement son babil et fait longuement attendre le piccolo, avant de mettre un terme abrupt à la plaisanterie. Sous ce point final désinvolte, le compositeur a placé la citation suivante, de Lewis Carroll :

« ... mais - » Il y eut une longue pause.
« C'est tout ? » demanda Alice timidement.
« C'est tout », dit Humpty Dumpty. « Au revoir ».

Peter Szendy

Arnold Schoenberg

Trio à cordes, op 45

composition : 1946 ; création : 2 mars 1947 ; commande du Département de Musique de l'Université de Harvard ; effectif : violon, alto, violoncelle ; édition : Bomart.

Le *Trio à Cordes op 45* fut composé au lendemain d'une longue et presque fatale maladie, du 20 août au 23 septembre 1946. C'est une œuvre en un seul mouvement (de dimensions assez vastes), subdivisée en trois parties principales et deux épisodes [...].

Du point de vue formel, le *Trio* accentue encore en les amplifiant les préoccupations de l'*Ode à Napoléon* et du *Concerto pour piano*. C'est aussi l'une des pages les plus riches et les plus complexes de toute

la musique de chambre. L'imagination de Schoenberg s'y déploie avec une extraordinaire liberté ; la profusion des idées est telle qu'on se demande comment elles peuvent « tenir » en un « espace » aussi réduit. Tout cela se traduit, sur le plan instrumental, par une écriture fouillée, d'une extrême difficulté d'exécution...

René Leibowitz

Patrick Marcland

Etude, version de concert

composition : 1994-1998 ; création : 29 mars 1998 ; effectif : cor en *fa*, trompette en *ut*, trombone ténor-basse, alto, violoncelle, contrebasse ; édition : Editions Musicales transatlantiques.

La partition est extraite de la création musicale et chorégraphique, intitulée également *Etude*, créée au Centre Georges Pompidou en décembre 1995, sur une chorégraphie de Nadine Hernu, avec les musiciens de l'Ensemble Intercontemporain. Les principales séquences de l'œuvre originale, qui dure 45 minutes dans la version chorégraphique, sont ici agencées en une version de concert réduite. D'autres agencements sont envisageables, parmi les séquences en solo, duo, trio et sextuor constituant la partition originale complète, selon le choix des interprètes qui doivent alors respecter certaines contraintes de transitions et de succession.

Bien que rigoureusement et intégralement écrite, la musique peut parfois prendre une allure d'improvisation individuelle ou collective, à la manière des petites formations de jazz. La similitude ne va pas plus loin et n'affecte ni le plan mélodico-harmonique, ni même le plan formel. Il s'agit plus d'une manière d'écrire induisant d'elle-même chez les musiciens — au-delà des difficultés techniques — un comportement de complicité, de plaisir de jouer et d'apparente liberté.

Patrick Marcland

Jacob Druckman

Valentine

composition : 1969 ; création : 19 novembre 1969 ; effectif : contrebasse ; édition : MCA Music.

Cette pièce est l'une des œuvres les plus difficiles jamais écrite pour la contrebasse. Elle réclame que l'interprète attaque l'instrument avec l'archet, une baguette de timbales, les deux mains tapant alternativement sur le corps de la contrebasse avec des harmoniques en pizzicato, alors que la voix soutient les sons, chante les contrepoints et ponctue les accents. Tout cela nécessite que l'interprète assaille son instrument avec une concentration propre au personnage de Sade (d'où le titre). Valentine varie... de l'intensité à l'euphorie.

Jacob Druckman

Steve Reich

Violin Phase

composition : 1967 ; création : octobre 1967 ; effectif : 4 violons ; édition : Universal Edition.

Editée en 1979, l'œuvre existe en deux versions, l'une pour quatre violons et l'autre pour un violon solo accompagné de trois violons pré-enregistrés. C'est cette première version qui a été choisie pour ce concert, donnant lieu à un jeu subtil de phase et de jeu déphasé entre les quatre parties, une des caractéristiques du style répétitif de Steve Reich. Le concertiste joue en effet à l'unisson de la bande au début de la pièce pour, ensuite, progressivement la devancer puis s'en dissocier jusqu'à « voiler » le mécanisme général.

Emmanuel Hondré

dimanche 11 juillet - 18h30

salle des concerts

Anton Webern

Trio à cordes, op 20

durée : 9 minutes

Elayna Duitman, violon

Laurent Camatte, alto

Irène Franck, violoncelle

Emmanuel Nunes

Versus II, pour euphonium et violoncelle

durée : 23 minutes

Shinya Hashimoto, euphonium

Anton Strashnov-Pyrskyy, violoncelle

Charles Wuorinen

Bassoon Variations, pour basson, harpe et timbales

durée : 11 minutes

Robert Buschek, basson

Céline Saout, harpe

Andrey Lukianets, timbales

Jacob Druckman

Dance with shadows, pour quintette de cuivres

durée : 8 minutes

Eric Du Fay, cor

Ulf-Marcus Behrens, **Davier Guerrier**, trompettes

Yoshie Higo, trombone

Shinya Hashimoto, tuba

György Ligeti

Quatuor à cordes n° 2

I. Allegro nervoso

II. Sostenuto, molto calmo

III. Como un meccanismo di precisione

IV. Presto furioso, brutale, tumultuoso

V. Allegro con delicatezza - stets sehr mildly always very mildly

durée : 22 minutes

Naaman Sluchin, Kristina Jukneviute, violons

Nicolas Peyrat, alto

Cordula Rohde, violoncelle

Steve Reich

Six Marimbas

durée : 20 minutes

Cathrine Nyheim, Sergei Vilenskyy,

Andrey Lukianets, David Dewaste,

Henrik Larsen, Yasuko Miyamoto, marimbas

Anton Webern

Trio à cordes, op 20

composition : 1927 ; création : 16 janvier 1928 ; effectif : violon, alto, violoncelle ; édition : Universal Edition.

Le *Trio à cordes, op 20* d'Anton Webern ouvre ce que Pierre Boulez appelle la « période didactique » du compositeur viennois, entendant par là la phase d'exploitation systématique de l'acquis dodécaphonique. Rigueur de l'écriture, pulvérisation du langage, forme brève, refus de tout post-romantisme : ce chef-d'œuvre présente déjà toutes les caractéristiques du Webern de la maturité. Mais, comme l'a écrit Henri-Louis Matter : « Le paradoxe, c'est que, de cette musique surorganisée, l'auditeur, s'il n'a pas procédé préalablement à une étude fouillée de la partition, retire une impression de prodigieux désordre » (*Webern*, 1981). Le *Trio* comporte deux mouvements construits selon les formes classiques du rondo et de la sonate.

Jean Sanvoisin

Emmanuel Nunes

Versus II

composition : 1991-1994 ; effectif : euphonium, violoncelle ; édition : Ricordi.

Il y avait *Versus I*, pour violon et clarinette, et *Versus III*, pour flûte en *sol* et alto. *Versus II*, pour violoncelle et euphonium, vient compléter cette trilogie consacrée aux duos, trilogie qui elle-même fait partie d'un cycle entrepris par Emmanuel Nunes en 1978 et intitulé *La Création*. Au sein de ce cycle, les pièces de musique de chambre — toutes dédiées à la fille du compositeur Martha — forment des sous-ensembles, tendent à se regrouper en séries, en familles, tout en entretenant des relations privilégiées avec certaines œuvres pour orchestre.

Versus (le titre) dit le travail contrapuntique (parfois au sens étymologique de point contre point, *punctum contra punctum*), l'opposition des deux parties instrumentales ainsi que leur caractère essentiellement linéaire (le *versus* latin est avant tout un sillon).

Peter Szendy

Charles Wuorinen
Bassoon Variations

composition : 1972 ; effectif : basson, harpe, timbales ; édition : Peters.

Dédiées à Leonard Hindell, les *Bassoon Variations*, « accompagnées » (le terme est de Wuorinen) par la harpe et les timbales, sont fondées sur un plan dodécaphonique. Avec le basson au premier plan qui énonce les développements mélodiques, la harpe et les timbales donnent des couleurs plus profondes à la partie principale, lyrique et souvent élégiaque. *Bassoon Variations* se termine par un déploiement de renversements du matériau initial, tandis que le passage final est dévolu à une épigramme parfaitement transparente sur l'esprit et les intentions de la musique.

Mike Silverton

Jacob Druckman
Dance with shadows

composition : 1989 ; création : 16 avril 1990 à Toad's Place, New Haven, Connecticut ; commande du Brass Ring avec le soutien de la Connecticut Commission on the Arts ; effectif : cor en *fa*, 2 trompettes en *ut*, trombone ténor-basse, tuba ; édition : Boosey & Hawkes.

Dance with shadows a une construction symétrique, dominée en son centre par une large réminiscence de fragments d'un air du troisième acte de *Médée* de Marc-Antoine Charpentier. La pièce débute « avec une énergie étouffée, contenue » en une sorte de choral à trois voix entrecoupé de silences, dans un langage atonal à la rythmique irrégulière. Les trompettes proposent un contrechant avec des ornements baroques et semblent s'opposer, par leur fusion rythmique, aux cuivres graves. Le discours évolue vers des mouvements précipités d'où émergent peu à peu des notes tenues qui vont constituer une première citation masquée par des traits. Suit un motif agité, répétitif, au cor et au trombone. Les trompettes en homorythmie forment alors un groupe mélodique, contredit ou soutenu, en un *ostinato* rythmique de plus en plus frénétique des cuivres graves.

Les trompettes se répondent en imitation avant que le discours général ne se désagrège jusqu'à ne laisser qu'une note autour de laquelle se constitue une évocation de l'ombre de Médée qui gagne tous les instruments en une grande citation centrale. Celle-ci est parfois voilée par des brouillages typiques du style contemporain : trémolos, *glissandi*, effets de sourdines, changements de timbres auxquels répondent des transpositions de la musique ancienne citée. Un glissando unanime liquide cet épisode vers le grave. Le discours initial de la pièce se reconstitue avec les oppositions entre duo des trompettes et cuivres graves. Après une brève agitation, la musique se brise pour une dernière citation *dolce* (cadence en *ré* mineur). Le motif agité cor/trombone déjà signalé s'installe en *continuum* et le duo des trompettes s'exacerbe jusqu'à rester seul, *fortissimo*, en une sonnerie obsédante à la rythmique stravinskienne. La musique se rompt et le cor, *pianissimo*, énonce, lointain, une ligne modale qui clôt l'œuvre dans le silence.

Michel Rigoni

György Ligeti

Quatuor à cordes n° 2

composition : 1968 ; création : 14 décembre 1969 ; effectif : 2 violons, alto, violoncelle ; édition : Schott.

L'influence de Bartók, celle de son *Cinquième Quatuor* surtout, semble à György Ligeti évidente dans cette œuvre ; mais elle n'est pas à ses yeux la seule qu'il puisse invoquer. Ses souvenirs, loin de se limiter à Berg, Webern ou Debussy, remontent jusqu'à Beethoven et Mozart. On n'aborde pas, aujourd'hui, l'exigeante discipline de l'écriture pour quatuor sans embrasser du regard les deux siècles qui ont précédé. Mais le propos de Ligeti va, comme toujours, bien au-delà de ces références dans lesquelles sa musique, profondément inventive, tendue vers une sorte d'absolu sonore, se meut toujours avec naturel. S'ils jouent à la perfection le jeu de cette unité en profondeur, de ce « développement fermé » que com-

mande le genre, les trois premiers mouvements exploitent un matériau qui appartient en propre au compositeur : vastes plages scintillantes, traversées de brusques échappées dynamiques, déplacements imperceptibles par l'emploi de micro-intervalles ou de sons harmoniques, assemblages de points en « couches » progressives ou en lignes de fuite. Le quatrième mouvement, cependant, s'ouvre par une rupture, par de sauvages attaques des archets, et c'est ici sans doute que la référence à Bartók peut prendre tout son sens, tant la rythmique hongroise affleure soudainement. Mais la dernière partie vient rétablir l'unité et ferme l'œuvre, *con delicatezza*, par de fugitives évocations des mouvements précédents, avant de laisser se disperser les sons dans l'espace.

Alain Surrans

Steve Reich
Six Marimbas

composition : 1973-1986 ; création : 20 avril 1987 ; effectif : 6 marimbas ; édition : Boosey & Hawkes.

Six Marimbas est une nouvelle instrumentation pour marimbas d'une œuvre antérieure, *Six Pianos* (1973). L'idée de cette adaptation vient du percussionniste Jame Preiss, qui, en tant que membre de mon ensemble depuis 1971, avait joué dans *Six Pianos*. Elle semblait toute naturelle, puisque cette pièce, outre la difficulté pratique de réunir six pianos sur une scène, n'exige pas une technique pianistique extraordinaire et qu'elle peut fort bien être jouée par des percussionnistes.

L'œuvre débute avec trois marimbas qui jouent la même formule rythmique à huit temps, avec des notes différentes pour chaque marimba. L'un des autres marimbas commence alors à construire progressivement la formule exacte de l'un des marimbas qui jouent déjà en mettant les notes du cinquième temps sur le septième temps, puis en mettant les notes du premier temps sur le troisième et ainsi de suite, reconstituant la même formule avec

les mêmes notes, mais avec un déphasage de deux temps. Une fois cette relation canonique entièrement bâtie, deux autres marimbas doublent certaines des nombreuses formules mélodiques résultant de cette relation entre les quatre marimbas. En augmentant peu à peu le volume, ils font remonter ces formules résultantes à la surface de la musique ; puis, en diminuant le volume, ils les renvoient lentement au tissu contrapuntique d'ensemble, où l'auditeur peut les entendre se poursuivre avec beaucoup d'autres, dans la relation continue entre les quatre marimbas.

Le processus de construction rythmique suivi en doublant les formules résultantes se poursuit ensuite dans les trois sections de la pièce délimitées par des changements de mode et des positions de plus en plus aiguës sur le marimba, la première étant en *ré* bémol majeur, la seconde en *mi* bémol dorien, et la troisième en *ré* bémol mineur naturel.

Steve Reich

mardi 13 juillet - 18h30

salle des concerts

Pierre Boulez

Initiale, pour septuor de cuivres

durée : 2 minutes

Kelly Lynn Daniels, Erik Sanberg, cors

David Guerrier, Ulf-Marcus Behrens, trompettes

James-Patrick Crossland, Yoshie Higo, trombone

Shinya Hashimoto, tuba

Anton Webern

Cinq Mouvements, op 5, pour quatuor à cordes

durée : 11 minutes

Saori Furukawa, Irena Jacubcova, violons

Anne-Aurore Anstett, alto

Bruno Fischer, violoncelle

Jonathan Harvey

The Riot, pour flûte, clarinette basse et piano

durée : 8 minutes

Nicoline Pierreu, flûte

Carl Rosman, clarinette basse

Christophe Henry, piano

Heinz Holliger

Quintette, pour piano et quatre instruments à vent

durée : 14 minutes

Guy Porat, hautbois

Jérôme Comte, clarinette

Lionel Bord, basson

Erik Sandberg, cor

Alexander Meinel, piano

Edmund J. Champion

Losing Touch, pour vibraphone et bande

durée : 11 minutes

Cathrine Nyheim, vibraphone

bande magnétique, technique Ensemble Intercontemporain

Elliott Carter

Esprit rude/Esprit doux, II, pour flûte, clarinette et marimba

durée : 5 minutes

Pirmin Grehl, flûte

Jose Gomez, clarinette

Sergei Vilenskyy, marimba

Magnus Lindberg

Quintette, pour clarinette et quatuor à cordes

durée : 18 minutes

Matthieu Fèvre, clarinette

Andrea Varhegyi, **Irène Husmann**, violons

Laurent Camatte, alto

Irène Franck, violoncelle

Pierre Boulez

Initiale

composition : 1987 ; création : 4 juin 1987 ; commande du musée de la collection Menil à Houston ; effectif : 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *si*^b, 2 trombone ténor-basse, tuba ; Inédit.

Le titre de la pièce fait référence à l'inauguration du musée de la collection Menil, tout en évoquant l'intention de Pierre Boulez d'élargir sa composition, qu'il a conçue comme la partie « initiale » d'un *work in progress* : cette pièce pour sept cuivres, d'une durée de deux minutes et demie à peine, se prolongera donc et s'enrichira en outre d'un ensemble de percussions ; mais c'est la version inchangée de Houston que l'on entendra ce soir. A l'auditeur, s'il le désire, d'imaginer le texte futur auquel cette initiale colorée sert d'introduction, comme le faisaient les grands caractères calligraphiés des manuscrits enluminés.

Klaus Stichweh

Anton Webern

Cinq Mouvements, op 5

composition : 1909 ; création : 8 février 1910 ; effectif : 2 violons, alto, violoncelle ; édition : Universal Edition.

C'est au printemps 1909 que Webern inscrit dans sa musique instrumentale, avec les *Cinq Mouvements pour quatuor à cordes*, ce langage entièrement neuf qu'il a expérimenté, peu auparavant, dans les *Lieder op 3 et 4*. La brièveté de ces cinq pièces, agencées selon un simple principe de contraste entre mouvements vifs et lents, n'est pas un parti pris de Webern, mais une conséquence logique, inéluctable, de sa nouvelle manière de concevoir l'agencement des sons. [...] Les *Cinq Mouvements* manifestent l'apparition, dans le langage musical européen, d'une conception entièrement neuve de l'espace-temps, une conception dont on sait l'influence déterminante qu'elle aura sur les jeunes compositeurs de l'immédiat après-guerre.

Alain Surrans

Jonathan Harvey

The Riot

composition : 1993 ; création : 28 avril 1994 ; effectif :
flûte/flûte piccolo, clarinette basse, piano ; édition : Faber.

The Riot est une pièce où prédomine une exaltation virtuose. Le jeu consiste à lancer çà et là des thèmes, qui gardent suffisamment leur identité pour pouvoir rebondir vivement les uns contre les autres, même s'ils sont combinés polyphoniquement ou réunis dans de nouvelles configurations. Chaque thème appartient à un champ harmonique distinct caractérisé par environ deux intervalles, par exemple, le premier est fondé sur des quartes ou des tons entiers engendrant des septièmes mineures et, par la suite, des déploiements linéaires au sein de suites de quartes (ou de quintes). De temps en temps, l'énergie s'épuise et la répétition mécanique d'un même élément prend la relève, pour s'affaiblir ensuite comme un « delay » électronique. L'extension de ce processus clôture la pièce.

Jonathan Harvey

Heinz Holliger

*Quintette pour piano
et quatre instruments
à vent*

composition : 1989 ; création : 14 janvier 1995 ; effectif :
piano, hautbois/cor anglais, clarinette en si^b/clarinette basse,
basson, cor en *fa* ; édition : Schott.

C'est une pièce assez rare dans ma production, car elle ne vient pas d'une nécessité intérieure, mais d'une circonstance extérieure. J'ai écrit ce *Quintette* pour notre ensemble, afin de compléter un programme fondé sur les quintettes similaires de Mozart et de Beethoven. [...] C'est en fait un duo, une bataille entre un bloc d'instruments qui forme une unité (les quatre instruments à vent) et le piano, traité d'une façon très directe, presque agressive. C'est aussi un essai sur leurs influences mutuelles [...]. Il y a croisement de deux musiques antagonistes, mais il n'y a jamais véritablement rencontre entre elles.

Heinz Holliger

Edmund J. Campion*Losing Touch*

composition : 1994 ; création : 25 mars 1990 ; effectif : vibraphone, bande magnétique ; inédit.

En composant *Losing Touch*, j'ai voulu réaliser une sorte d'unité timbrique en dérivant la majorité des sons électroniques de l'analyse et de la re-synthèse d'échantillons préenregistrés de vibraphone. Cette démarche incluait la mise au point de vibraphones échantillonnés, ainsi que d'« instruments » hybrides dérivés du vibraphone, obtenus à l'aide du programme Additive, développé à l'Ircam. Par exemple l'un de ces « instruments », exclusivement réalisé à partir de l'élément « bruit » du son du vibraphone (par filtrage de toutes les fréquences harmoniques), s'opposait à un autre « instrument », contenant uniquement l'aspect harmonique du son.

Pour la seconde partie de mon travail précompositionnel, je me suis servi, aidé par Mikhaïl Malt, du programme Patch-Work, pour isoler tous les ensembles numériques construits à partir des facteurs du nombre 120. Enfin ce programme m'a permis de calquer un champ harmonique prédéfini sur une trame rythmique constituée de ces ensembles.

Edmund J. Campion**Elliott Carter***Esprit rude/Esprit doux, II*

composition : 1994 ; création : 30 mars 1995 à Chicago ; l'œuvre est dédiée à « Pierre Boulez en célébration de son soixante-dixième anniversaire avec profonde et amitié affectueuse » ; effectif : flûte, clarinette en *si b*, marimba ; édition : Boosey & Hawkes.

Le titre fait allusion à la prononciation des mots qui, en grec classique, débutent par une voyelle ou un (ρ). Avec *Esprit rude*, la voyelle initiale (ou ρ) doit être précédée d'un H aspiré et elle est désignée par une virgule renversée au-dessus de la lettre. Avec *Esprit doux*, la voyelle initiale ne doit pas être précédée d'un H et elle est désignée par une virgule au-dessus de la voyelle. En grec, pour « soixante-dixième année » εβδομηκοστόν ετος (transcrit *hebdomè-*

koston etos) l'*epsilon* initial du premier mot a un « esprit rude », alors que l'*epsilon* du second un « esprit doux ».

La partition se termine par le motif utilisant à la fois la désignation française et allemande des notes :

<i>si</i> b	<i>do</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	
B (O)	U	L	E	(Z)
	t	a		

Elliott Carter

Magnus Lindberg

Quintette pour clarinette et quatuor à cordes

composition : 1992 ; création : 16 juillet 1992 ; commande du Festival de musique de chambre de Kuhmo ; effectif : clarinette en *si* b, 2 violons, alto, violoncelle ; édition : Chester.

Ce quintette révèle une extrême virtuosité d'écriture et d'interprétation : le rythme y est constamment soutenu et les idées musicales y prolifèrent à partir d'une idée harmonique pourtant simple, celle de la chaconne. Même si les premières esquisses donnaient à l'œuvre l'apparence d'une sonate pour clarinette et violoncelle, avec accompagnement par les trois autres instruments, c'est plutôt la sonorité orchestrale que vise Lindberg dans la fusion harmonique des instruments à cordes, au-dessus de laquelle planent les trilles de la clarinette. Formellement, les différentes sections de l'œuvre « s'appuient », selon le compositeur, « soit sur un matériau statique, composé de gammes différentes, évoquant ainsi un bruissement d'insectes, soit sur des processus directionnels obligeant la musique à changer graduellement de caractère en la poussant vers des extrêmes de registres ou de vitesses. » On le voit, la pensée compositionnelle de Lindberg doit autant à l'histoire musicale qu'à celle de nos sociétés occidentales. Une preuve de plus pour affirmer que les compositeurs de notre temps font bel et bien partie de l'évolution de celui-ci.

Eric De Visscher

vendredi 16 juillet - 20h

salle des concerts

Karlheinz Stockhausen

Kreuzspiel, pour hautbois, clarinette basse, piano
et percussion

durée : 10 minutes

Ivan Fedele

Richiamo, pour cuivres, percussion et électronique
agité, calme, agité, calme

durée : 16 minutes

Olivier Messiaen

Oiseaux exotiques, pour piano et petit orchestre

durée : 14 minutes

David Robertson, direction

Christophe Henry, piano

orchestre de l'académie de musique du XX^e siècle

entracte

Arnold Schoenberg

La Nuit transfigurée, op 4 (version pour orchestre
à cordes)

durée : 30 minutes

Pierre Boulez, direction

orchestre de l'académie de musique du XX^e siècle

répétition publique des œuvres de Fedele et Messiaen

le mardi 13 juillet à 14h

**Karlheinz
Stockhausen**
Kreuzspiel

composition : 1951 ; création en 1952 lors des cours d'été de Darmstadt ; effectif : hautbois, clarinette basse, 3 percussions, piano ; édition : Universal Edition.

L'idée d'un croisement (*Kreuzung*) des processus temporels et spatiaux est réalisée en trois phases : dans la première phase (2'40") le piano commence dans les registres extrêmes et introduit progressivement, en utilisant des croisements, six sons du registre aigu et six sons du grave. Les quatre octaves médianes où jouent le hautbois et la clarinette basse se remplissent progressivement de nouveaux sons et au moment de la distribution égale de tous les sons sur toute l'étendue verticale, toutes les séries des durées et des intensités se trouvent croisées de façon à ce que les séries a-périodiques du début de la pièce deviennent une série périodique qui augmente régulièrement d'intensité (*accelerando* et *crescendo*) ; ceci est marqué par le timbre du wood-block. Tout ce développement est inversé ensuite, donné en renversement de façon à ce qu'à la fin de la première phase tous les sons soient donnés dans la partie du piano dans les registres extrêmes. Mais à cause du croisement, les six sons de l'aigu apparaissent dans le grave et inversement. Les tam-tams suivent en rythme et en intensité des cheminements contraires (des notes longues et piano vers des notes plus courtes et plus fortes) dans le cadre de la série. (...) Dans la deuxième phase (3'15"), tout le processus décrit ci-dessus se reproduit de l'intérieur vers l'extérieur : la musique commence dans le registre médium avec le hautbois et la clarinette basse, atteint les registres extrêmes (piano) et retourne en arrière ; les tambours sont remplacés par des timbales : la pulsation régulière des unités minimales qui déterminait le tempo de la première phase disparaît ici. Dans la troisième phase (4') sont reliés les deux procédés.

Karlheinz Stockhausen

Ivan Fedele*Richiamo*

composition : 1994 ; création : 30 avril 1994 ; commande de l'Ircam ; effectif : 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 2 trompettes piccolo en *si b*, 2 trombones ténors basses, euphonium, 2 percussions, bande magnétique ; édition : Suvini Zerboni.

Il était inévitable que Fedele, après s'être approprié stéréophoniquement l'espace dans *Duo en résonance*, repensât à l'histoire, à la « musique en mouvement » des *cori spezzati* d'Andrea et Giovanni Gabrieli, dans la basilique Saint-Marc de Venise. Voici donc *Richiamo*. Et ce n'est pas un hasard si la pièce repose sur les cuivres, instruments pour une musique qui utilise radicalement l'effet stéréophonique en disposant symétriquement des couples de trompettes, de cors, de trombones et deux groupes de percussions. Chaque couple est en effet conçu comme un unique instrument stéréophonique. Fedele introduit ainsi à l'intérieur de l'ensemble instrumental la dynamique du rappel (*richiamo* en italien) qui décrit dans l'espace des géométries pluridimensionnelles. La partie électronique s'appuie sur un nombre très restreint de sons, échantillonnés par les instruments figurant sur scène et réélaborés à travers un processus de synthèse granulaire. Leur diffusion en salle s'effectue en six points qui déterminent une autre dimension spatiale, plus vaste, dotée d'une cohérence interne propre. Le compositeur établit une étroite relation entre les deux circuits, multipliant ainsi les potentialités dynamiques et les perspectives de chacun. *Richiamo* se situe donc bien au-delà du simple renvoi, du simple écho, du simple effet stéréophonique. Il s'agit plutôt d'une volonté marquée de « composer pour et avec l'espace », selon la définition de Laurent Feneyrou.

Claudio Proietti

Olivier Messiaen

Oiseaux exotiques

composition : 1994 ; création : 10 mars 1956 au Petit Théâtre Marigny par Yvonne Loriod, piano et le Domaine Musical sous la direction de Rudolf Albert ; commande du Domaine Musical ; effectif : piano solo, flûte piccolo, flûte, hautbois, 3 clarinettes, clarinette basse, basson, 2 cors, trompette, glockenspiel, xylophone, 3 percussions ; édition : Universal Edition.

Les *Oiseaux exotiques* doivent à leur formation particulière — piano solo, bois, cuivres et percussions — leur très grande vivacité de couleur, chargée de transcrire celle des oiseaux eux-mêmes. L'opposition d'un piano solo à un petit orchestre induit la forme de l'œuvre qui fait alterner cinq *cadenzas* pour piano avec huit plages pour orchestre, dont deux seulement, appelés respectivement grand *tutti* central et grand *tutti* final, emploient le plein ensemble instrumental. Les six autres sections d'orchestre sont respectivement l'introduction, deux interludes, deux épisodes franchement descriptifs (« Orage, tonnerre sur la forêt amazonienne », « Quatre hurlements du tétras cupidon, suivis de l'orage »), et enfin la coda. Le déroulement de l'œuvre intègre quarante-huit chants d'oiseaux fidèlement reproduits, mais réunis pour les seules raisons de la partition puisqu'ils proviennent de différentes régions du globe : principalement l'Amérique du Nord, mais aussi l'Inde, l'Amérique du Sud, la Chine, la Malaisie et les Iles Canaries. Ce matériel ornithologique ne constitue pas le tout de l'œuvre qui utilise aussi des rythmes hindous et grecs, confiés à la percussion. Dans les deux grands *tutti*, les rythmes hindous varient de manière presque mécanique tandis que les rythmes grecs demeurent immuables. Ainsi que l'a expliqué le compositeur, « cette obstination rigoureuse des rythmes dans le changement ou la similitude, s'oppose continûment à l'extrême liberté de la mélodie des chants d'oiseaux qui s'y superposent », et enrichit donc d'autant le contrepoint complexe ainsi produit.

Guy Lelong

Arnold Schoenberg*La Nuit transfigurée*

composition : 1899 ; orchestration : 1917 et 1942 ; création : 8 avril 1942 ; effectif : 10 violons I, 8 violons II, 6 altos, 6 violoncelles, 3 contrebasses ; titre original : *Verklärte Nacht* ; édition : Universal Edition/Birnbach.

La Nuit transfigurée constitue le premier essai d'Arnold Schoenberg dans le domaine du poème symphonique, un genre orchestral éminemment sujet à polémiques puisqu'il avait vu s'affronter, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les tenants de la « musique de l'avenir » (la musique à programme) et ceux de la « musique pure » (la musique sans autre programme qu'elle-même). Plutôt que de choisir son camp, Schoenberg a cherché un compromis, ou mieux, une troisième voie à travers laquelle les deux positions esthétiques pourraient être acceptées : son poème prendrait bien appui sur une référence extérieure (un poème de Richard Dehmel), mais cette référence devrait aussi pouvoir se faire oublier une fois l'œuvre constituée. La structure de l'œuvre suit celle des cinq strophes du poème de Richard Dehmel : 1. couple au clair de lune ; 2. aveu de la femme (premier thème principal) ; 3. attente de la réaction de l'homme ; 4. réponse de l'homme (second thème principal) puis pardon ; 5. coda (hymne au pardon, à la rédemption par l'amour). Le langage harmonique se trouve centré autour de la tonalité de *ré*, mais avec un continuel mélange diatonique/chromatique. Le trajet général passe du *ré* mineur de l'ouverture au *ré* majeur de la fin, figurant le passage de l'obscurité à la clarté des personnages. Les timbres eux-mêmes agissent comme éléments associés — le violon pour la voix de la femme, et les violoncelles pour celle de l'homme — laissant aux auditeurs le soin d'apprécier non seulement les « correspondances » avec le texte, mais aussi l'aisance de Schoenberg à en donner une interprétation. Celui-ci imprime une dimension lyrique qui se traduit soit par des résolutions harmoniques différées, soit par des emportements mélodiques qui préfigurent le lyrisme distendu de ses œuvres expressionnistes.

Emmanuel Hondré

Verklärte Nacht

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain
der Mond läuft mit, sie schauen hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht :

Ich trag ein Kind, und nit von Dir,
ich gehe in Sünde neben Dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an mein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht ; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfängen,
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt :
nun bin ich Dir, o Dir begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor ; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht :

Das Kind, das du empfangen hast,
sei Deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall schimmert !
Es ist ein Glanz um alles her,
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von Dir in mich, von mir in Dich.
Die wird das fremde Kind verklären,
Du wirst es mir, von mir gebären ;
Du hast den Glanz in mich gebracht,
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er faßt sie um die starken Hüften.
Ihr Atem küßt sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Richard Dehmel (*Weib und Welt*, 1896)

Nuit transfigurée

Deux êtres vont, par les bois dénudés et froids
la lune les suit, ils la regardent.
La lune court au-dessus des grands chênes,
aucun nuage n'assombrit le ciel
où se dressent des montagnes noires.
Alors parle la voix d'une femme :

Je porte un enfant, mais pas de toi,
dans le péché je marche à tes côtés.
J'ai gravement fauté envers moi-même.
J'ai désespéré du bonheur
et pourtant je voulais si fort
un sens à ma vie, les joies, le devoir
d'être mère ; alors j'ai eu cette audace,
alors j'ai laissé en tremblant
un homme étranger s'emparer de mon
sexe, et de plus, je m'en suis bénie.
Voilà qu'à présent la vie s'est vengée :
voilà que c'est toi, ô toi que j'ai rencontré.

Elle avance d'un pas maladroit.
Elle lève les yeux : la lune l'accompagne.
Son regard sombre se noie dans la lumière.
Alors parle la voix d'un homme :

Que l'enfant que tu as conçu,
ne soit d'aucun poids pour ton âme,
regarde, comme l'univers resplendit !
Tout est lumière autour de nous.
Nous avançons sur une mer froide,
pourtant une curieuse chaleur frémit
de toi en moi, de moi en toi.
Elle transfigurera l'enfant étranger,
tu l'enfanteras pour moi et de moi.
La lumière, tu l'as mise en moi,
tu as fait de moi un enfant.

Il enserre ses fortes hanches.
Dans les airs, leurs souffles s'enlacent.
Deux êtres vont, par la nuit haute et claire.

traduction Laurence Calame (1998)

samedi 17 juillet - 20h

salle des concerts

Alban Berg

Trois Pièces extraites de la Suite Lyrique durée : 17 minutes

*andante amoroso, allegro misterioso/trio estatico,
adagio appassionato*

Pierre Boulez

Improvisations sur Mallarmé I et II durée : 17 minutes

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Une dentelle s'abolit*

David Robertson, direction

orchestre de l'académie de musique du XX^e siècle

entracte

Pierre Boulez

...explosante-fixe..., pour flûte solo, 2 flûtes

et ensemble durée : 36 minutes

Transitoire VII

(intersticiel I)

Transitoire V

(intersticiel II)

Originel

Pierre Boulez, direction

Annamaria Dell'Oste, soprano

Emmanuelle Ophèle, flûte midi

Pirmin Grehl, Nicoline Pierreu, flûtes

orchestre de l'académie de musique du XX^e siècle

répétition publique d'*... explosante fixe...* de Pierre Boulez

le mardi 13 juillet de 11h à 12h30

Alban Berg

Suite Lyrique

composition : 1928 ; création : 31 janvier 1929 à Berlin ;
effectif : 8 violons I, 7 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 2
contrebasses ; édition : Universal Edition.

La *Suite Lyrique* a été composée dans sa forme originale pour quatuor à cordes d'octobre 1925 à l'automne 1926. A l'instigation de l'éditeur Emil Hertzka (Universal Edition), Berg remania en 1928 pour orchestre à cordes trois des six mouvements. Les trois mouvements élargis pour orchestre à cordes figurent dans le quatuor à la deuxième, troisième et quatrième place et sont reliés les uns aux autres par des réminiscences revêtant le caractère de citations. Berg applique pour la première fois dans la *Suite Lyrique* la technique de la composition basée sur la série de douze sons, toutefois à sa manière personnelle, n'excluant pas certaines libertés. La substance de la série est une figure trouvée par l'élève de Berg Fritz Heinrich Klein et contenant outre les douze sons la tonalité des onze intervalles.

L'*Andante amoroso* présente une forme de rondo élargie avec thème principal, deux thèmes secondaires, développements, contrepoints en duo et coda. La répétition expresse de l'*ut* une fois barré réapparaît comme une idée fixe à l'alto avec l'indication d'exécution « menaçant ». L'*Allegro misterioso*, joué de bout en bout par des instruments en sourdine, est en trois parties. A la partie principale succède le *Trio estatico*, éclatant dans un brusque forte, auquel s'enchaîne la reprise de la partie principale, presque note pour note mais dans une succession rétrograde. L'*Adagio appassionato* fait du développement traditionnel du mouvement sonate classique une forme spécifique. Le thème qui est de surcroît exposé en canon à quatre voix, est tout de suite développé avec le thème, secondaire. Le ton passionné et dramatique du mouvement rejoint celui de la *Symphonie Lyrique* d'Alexander Zemlinsky, qui est également citée deux fois. C'est à ce dernier — maître de Schoenberg — que Berg a dédié sa *Suite Lyrique*.

H. H. Stuckenschmidt

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Une dentelle s'abolit

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filiat on aurait pu naître.

Stéphane Mallarmé

Pierre Boulez

*Improvisations
sur Mallarmé I et II*

composition : 1957 ; création : 13 janvier 1958 ; effectif :
vibraphone, cloche-tube, 4 percussions, piano, célesta,
harpe ; édition : Universal Edition.

... La forme de ces pièces suit strictement la forme du sonnet lui-même ; l'alliance du poème et de la musique y est certes tentée sur le plan de la signification émotionnelle, mais tente d'aller au plus profond de l'invention, à sa structure. On ne peut oublier que Mallarmé était obsédé par la pureté formelle, par la recherche absolue de cette pureté : sa langue en porte témoignage, ainsi que sa métrique. La syntaxe française, il la repense entièrement pour en faire un instrument original, au sens littéral de ce terme. Quant à l'organisation du vers lui-même, si elle fait appel à des valeurs acceptées — alexandrin, octosyllabe — elle est dominée par la rigueur du nombre, par le rythme des valeurs sonores implicites dans le mot,

pour aboutir à une fusion du sens et du son, dans une extrême concentration du langage. L'ésotérisme qu'on a presque toujours lié au nom de Mallarmé, n'est autre chose que cette adéquation parfaite du langage à la pensée, n'admettant aucune déperdition d'énergie.

Ainsi la forme musicale se trouve déjà déterminée si l'on tient compte de cette structure close, achevée qu'est le sonnet. La nécessaire transposition exige l'invention d'équivalences ; équivalences qui pourront s'appliquer soit à la forme extérieure de l'invention musicale, soit à la qualité de cette invention ou sa structure interne. Le champ est vaste de possibilités de transposition ; leur diversité est compensée par la rigueur dans leur emploi.

Quant à la compréhension elle-même du poème dans sa transposition en musique, à quel point faut-il s'y attacher, à quel degré doit-on en tenir compte ? Mon principe ne se borne pas à la compréhension immédiate, qui est une des formes — la moins riche, peut-être ? — de la transmutation du poème. Il me semble trop restrictif de vouloir s'en tenir à une sorte de « lecture en/avec musique » ; du point de vue de la simple compréhension, elle ne remplacera jamais la lecture sans musique, celle-ci restant le meilleur moyen d'information sur le contenu d'un poème...

Pierre Boulez

Pierre Boulez

...explosante-fixe...

composition : 1991-1995 ; création : 11 janvier 1991 ; commande de la Fondation Total pour la Musique ; effectif : flûte midi, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en *si*/b, clarinette en *la*, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 3 trombones basses, tuba, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse, ordinateur en temps réel ; édition : Universal Edition.

« Afin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence » : telle figurait l'épithaphe portée sur la contribution de Pierre Boulez aux « canons et épithaphe » rassemblés dans la revue *Tempo* en 1972, au lende-

main de la disparition de l'auteur du *Sacre*. Cet hommage lapidaire devait son titre (...*explosante-fixe*...) à l'*Amour fou* d'André Breton : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas. » Il consistait en six séquences musicales (*Transitoires*) gravitant autour d'un foyer central de sept sons (*Originel*), sans autre indication qu'une série de prescriptions pour une possible réalisation future, et devait subir bien des métamorphoses avant de trouver sa forme provisoirement actuelle. Diverses tentatives infructueuses se sont succédées, réunissant d'abord un septuor (flûte, clarinette, trompette, duo harpe-vibraphone, violon, alto, violoncelle) (...) [dont Pierre Boulez] n'a pas hésité à en extraire des révisions occasionnelles (...). La partition portant aujourd'hui le titre d'...*explosante-fixe*... n'est autre que la refonte de trois des sept séquences destinées à la partie de flûte, les *Transitoires VII* et *V* suivis de l'*Originel*, reliés par de brefs interludes électroniques. (...) La formation orchestrale a pour fonction d'amplifier directement la partie soliste, flanquée de deux autres flûtes destinées à orner ses figures sonores. En outre, par le biais d'un relais électro-acoustique disposant d'un répertoire sélectif de ses propres sonorités, la flûte solo est reliée à un système de transformation informatique assurant la modification et la démultiplication de son timbre en temps réel, pour le répartir sur un dispositif spatialisé en six haut-parleurs. (...) La partition repose sur l'anticipation et la réminiscence de séquences autrefois fondées sur de brèves cellules athématiques, se succédant d'après un principe d'interruptions alternatives librement emprunté aux *Symphonies d'instruments à vent* que Stravinski avait jadis dédiées à la mémoire de Debussy. Chaque pièce s'achève en aboutissant sur un axe de symétrie assurant la fonction de centre de gravité (...): la sonorité première fait ainsi figure de stèle dont la permanence est sous-entendue à travers la multiplicité des échos qui la reflètent.

Robert Piencikowski

biographies

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'Ircam et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger la *Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau. Il dirigera cette production cinq

années de suite. A la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'Ircam, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, Berlin, Edimbourg, et dirige les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne ainsi que l'Ensemble Intercontemporain avec lequel il entreprend de grandes tournées (Europe, USA, Australie, Russie, Canada, Japon, Amérique Latine...). Il se retire du pupitre de mars 1997 à mars 1998 pour se consacrer à la composition, puis reprend ses activités de chef d'orchestre. Invité au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production de *Barbe Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Pierre Boulez se voit décerner les distinctions telles que Prize of the Siemens Foundation, Leonie Sonning Prize,

Praemium Imperial of Japan, The Polar Music Prize, et possède une importante discographie. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste aux œuvres pour grand orchestre et chœur ou pour ensemble et électronique. Sa dernière composition, *sur Incises*, a été créée en septembre 98 au festival d'Edimbourg.

David Robertson

Né en 1958 à Santa Monica (Californie), David Robertson étudie d'abord le cor et l'alto puis s'oriente vers la direction d'orchestre et poursuit ses études à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille ensuite avec Kiril Kondrachin en Hollande puis avec Rafael Kubelik à Lucerne. A vingt et un ans, il obtient le second prix au concours Nikolai Malco à Copenhague. De 1985 à 1987 il est le chef résident de l'Orchestre symphonique de Jérusalem ou il acquiert une expérience dans un répertoire très vaste allant de Bach et Haendel aux compositeurs contemporains. Non seulement reconnu pour son

exceptionnelle affinité avec la musique du XX^e siècle, David Robertson l'est également aujourd'hui pour son vaste répertoire symphonique et d'opéra. Il est régulièrement l'invité des plus prestigieux orchestres (Cleveland, Chicago, Philadelphie, San Francisco, Paris, Lyon, LSO, BBC Symphony Orchestra...) et maisons d'opéra d'Europe et d'Amérique du nord (Théâtre du Châtelet à Paris, Opéra National de Lyon, Scala de Milan, Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Opéra de Hambourg, Opéra de San Francisco, Metropolitan Opera de New York...). L'année prochaine, David Robertson fera, entre autre, ses débuts avec l'Opéra de Munich. Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain de septembre 1992 à août 2000, David Robertson prendra la direction musicale de l'Orchestre National de Lyon en septembre 2000.

Annamaria Dell'Oste, née à Udine, a passé son diplôme au conservatoire J. Tomadini, après des études avec Jenny Anvelt.

Elle a également suivi les masterclasses de Renata Scotto. En 1996, Anna Maria Dell'Oste remporte le premier prix du concours international Ferruccio Tagliavini à Deutschlandsberg (Autriche). Elle chante ensuite, pour l'ouverture de la saison à la Scala de Milan, le rôle de Corifea dans *l'Armide* de Gluck, dirigé par Riccardo Muti et mis en scène par Pierluigi Pizzi, avant la création mondiale à la Scala d'*Outis* de Luciano Berio mis en scène par Graham Vick. Actuellement, elle débute au Wiener Staatsoper dans *Les Contes d'Hoffmann*. Elle chante également dans *Le Dialogue des carmélites* au Teatro Verdi de Trieste et interprète le rôle de Despina dans *Così fan tutte* au Teatro comunale de Bologne. On l'entendra prochainement dans *Così fan tutte* à Santiago du Chili, dans *Der Rosenkavalier* au Teatro Verdi de Trieste, dans *L'Italiana in Algeri* de Rossini à Amsterdam, dans *Don Giovanni* au New Israeli Opera de Tel Aviv et dans *Les Contes d'Hoffmann* à Vienne.

Emmanuelle Ophèle, née en 1967, commence ses études musicales à l'Ecole de musique d'Angoulême. A treize ans elle est l'élève de Patrick Gallois et de Ida Ribera. Elle obtient ensuite un premier Prix de flûte au Conservatoire de Paris dans la classe de Michel Debost. Titulaire du Certificat d'aptitude, elle enseigne au Conservatoire de Montreuil-sous-Bois. A vingt ans elle entre à l'Ensemble Intercontemporain et prend alors rapidement part aux créations ayant recours aux technologies les plus récentes : *La Partition du ciel et de l'enfer* pour flûte midi et piano midi de Philippe Manoury ou... *explosante fixe...* de Pierre Boulez.

Ensemble

Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical David Robertson.

Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1600 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du XX^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la

cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages contemporains.

flûte

Emmanuelle Ophèle

hautbois

László Hadady

clarinette

Alain Billard

basson

Paul Riveaux

cor

Jens McManama

trompette

Jean-Jacques Gaudon

trombone

Jérôme Naulais

percussion

Daniel Ciampolini

piano

Dimitri Vassilakis

harpe

Frédérique Cambreling

violons

Maryvonne Le Dizes
Jeanne-Marie Conquer
Hae-Sun Kang

altos

Christophe Desjardins
Odile Duhamel

violoncelles

Jean-Guihen Queyras
Pierre Strauch

contrebasse

Frédéric Stochl

**académie de musique
du XX^e siècle**

flûtes

Nicoline Pierreu
Pirmin Grehl

hautbois

Guy Porat
Ilona Csizmadia
Nora Cismondi

clarinettes

Jose Gomez
Matthieu Fèvre
Jérôme Comte

clarinette basse

Carl Rosman

cors

Kelly Lynn Daniels
Erik Sandberg
Eric Du Fay

bassons

Robert Buschek
Lionel Bord

Yonah Zur
Aschott Sarkissjan
Elina Harsanyi
Irena Jacubcova

trompette piccolo

Ulf-Marcus Behrens
David Guerrier

Saori Furukawa
Frédéric Aurier
Andryi Fesyuk
Elayna Duitman

trombones

Yoshie Higo
James-Patrick Crossland

Andrea Varhegyi
Irène Husmann
Naaman Sluchin
Kristina Jukneviute

tuba

Shinya Hashimoto

altos

Antoine Tamestit
Jan Larsen
Anne-Aurore Anstett
Erwan Richard
Nicolas Peyrat
Laurent Camatte

euphonium

Shinya Hashimoto

harpe

Céline Saout

violoncelles

Pitnarry Shin
Bruno Fischer
Alexis Descharmes
Anton Strashnov-Pyrskyy
Cordula Rohde
Irène Franck

pianos

Christophe Henry
Alexander Meinel

percussions

David Dewaste
Henrik Larsen
Andrey Lukianets
Yasuko Miyamoto
Cathrine Nyheim
Sergei Vilensky

contrebasses

Lukasz Beblot
John Eckardt
Richard Lasnet

violons

Karine Crocquenoy
Diana Tsaliovich
Kea Hohbach
Miriam Teppich
Nicolai Von Dellinghausen
Catherine Jacquet

technique

cité de la musique

régie générale

Joël Simon
Didier Belkacem

régie plateau

Jean-Marc Letang

régie lumières

Marc Gomez
Guillaume Ravet

régie son

Gérard Police

Ensemble

Intercontemporain

régie générale

Jean Radel

régie plateau

Philippe Jacquin
Damien Rochette

Ircam

assistant musical

Andrew Gerzo

ingénieur du son

Etienne Bultingaire

régie son

Sébastien Naves

prochains concerts

réservations : 144 84 44 84

résidence de l'orchestre des jeunes de l'Union européenne

samedi 24 juillet
16h

répétition ouvertes au public
Gustav Mahler
Symphonie n° 7, en mi mineur (extraits)
Lutz Köhler, direction

jeudi 29 juillet
10h

Ludwig van Beethoven
Missa Solemnis, op 123 (extraits)
Sir Colin Davis, direction

dimanche 25 juillet
16h30

concerts de musique de chambre
œuvres de Brahms, Ravel et Mozart

mardi 27 juillet
20h

programme non communiqué

samedi 31 juillet
22h

concert de clôture
Ludwig van Beethoven
Missa Solemnis

Sir Colin Davis, direction
Alison Buchanan, soprano
Sara Mingardo, mezzo-soprano
Keneth Tarver, ténor
Stephen Milling, basse
London Symphony Chorus
Stephen Westrop, chef de chœur
Orchestre des jeunes de l'Union européenne

tarif : 160F (24,39€) - 100F (15,25€)

demandez le programme 1999-2000