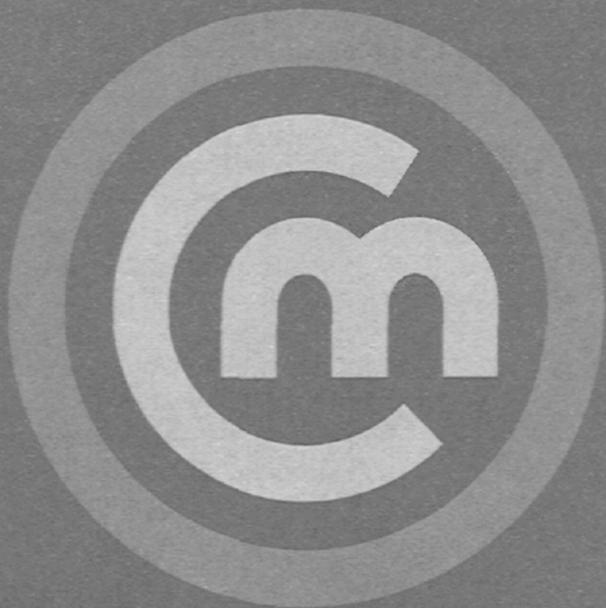


cité de la musique

la direction d'orchestre



du mardi 2 au vendredi 5 avril 1996

notes de programme

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

A propos des master-classes de direction d'orchestre

Dans ce processus, mon rôle, tel que je le conçois, est plus celui d'un collègue que celui d'un professeur ou d'un maître qui ferait travailler ses élèves à sa manière. Les  uvres de cet atelier ont été choisies en tenant compte des pièces qui seront jouées par l'Orchestre de Cleveland afin de donner un exemple de la diversité des approches des compositeurs à la fin du XX  siècle.

Edgard Varèse est un compositeur qui est presque à la base d'un développement radical du son dans la musique d'aujourd'hui. Pierre Boulez demande une précision rigoureuse mariée à une souplesse d'exécution. Tristan Murail montre à quel point un compositeur peut créer un langage qui lui est propre, qui doit être compris en profondeur afin d'aborder avec aisance l'œuvre nouvelle. Michael Jarrell met en évidence le rôle du chef en tant que partenaire du soliste et des musiciens. Cette conception du rôle d'accompagnement du chef d'orchestre ainsi que les autres approches présentées lors de ces master-classes mettront en évidence les différents styles de direction au XX  siècle.

David Robertson

Peut-on enseigner la direction d'orchestre ?

Je suis un très mauvais exemple car je n'ai jamais étudié la direction d'orchestre mais, pour pouvoir donner en concert les œuvres de mes contemporains, j'ai appris petit à petit ce qu'il fallait faire. Cependant, je ne me souviens pas de mes débuts avec beaucoup de plaisir, confronté aux nombreuses difficultés de la musique contemporaine. J'ai appris «   la dure » avec un petit groupe de musiciens très amicaux. Mon premier contact avec un orchestre a été plutôt mouvement . Mais on apprend vite quand on est sous pression. Et je continue à penser que les principes sont simples mais la réalité très complexe.

Tout ce que l'on peut vraiment enseigner c'est comment commencer et terminer, un peu comme l'allumage et le freinage quand vous apprenez à conduire une voiture, ce qui ne fait pas de vous un pilote de course. En plus de cela, on peut indiquer ce qui est efficace et ce qui ne l'est pas dans certains cas très précis. Mais chaque chef a sa propre méthode et, si l'on observe même les grands chefs, on se rend compte très rapidement qu'ils obtiennent des résultats avec des méthodes très personnelles. Par conséquent, je pense que l'on peut souligner la relation qui existe entre la façon d'imaginer comment une œuvre doit être interprétée et les gestes qui vont permettre d'y arriver. Mais il est inutile d'essayer d'imiter la gestuelle d'une autre personne : vous imitez sa façon de faire sans comprendre puisque la gestuelle est directement liée à la personne.

Ce que l'on peut enseigner est essentiellement négatif : ne faites pas ceci parce que ça ne marche pas. Ça n'est pas grand chose, mais au moins on identifie le mystère de ce langage de signes bizarres. C'est plus positif d'étudier la partition car on peut décrire comment on imagine les valeurs de celle-ci : valeurs des sons, valeurs des temps, rythme, tension, flexibilité, traits stylistiques.

Souvent, à cause d'un manque d'argent ou de l'indisponibilité des orchestres d'étudiants, les cours sont donnés avec un pianiste ou deux qui jouent une transcription de l'œuvre symphonique. Cela peut bien sûr permettre d'évaluer à un niveau moindre les réactions à vos gestes, mais ça s'arrête là parce que le son d'un piano, ses attaques, ses réactions sont loin d'être ceux des instruments d'un orchestre. On ne peut jamais résoudre les problèmes d'intonation, d'équilibre, de volume... De plus, on n'a pas la communication avec les cent et quelques personnes qui font d'un orchestre une communauté si fascinante. Avec un « vrai » orchestre on a non seulement le « son » mais aussi la personnalité.

Un soliste vous donne ce qu'il a envie d'exprimer à travers sa partition et c'est précisément cet échange entre sa personnalité et la vôtre qui rend l'interprétation de la musique si intéressante, si stimulante. Bien entendu, on ne peut pas toujours être d'accord avec tout et tout le monde et parfois la tension peut être très difficile à maîtriser. On peut se retrouver confronté à de l'entêtement ou à une franche hostilité, mais cela reste une exception.

Cela dit, la fusion entre l'orchestre et le chef reste malgré tout un

mystère. Avec certains orchestres, on a l'impression que les objectifs du chef et l'engagement de l'orchestre coïncident immédiatement. Parfois, on ressent une certaine distance, une réticence et, dans les deux cas, cela ne s'explique pas. Ou alors les explications ne sont pas convaincantes.

On peut dire la même chose sur le niveau des prestations, je ne parle pas du niveau technique qui devrait toujours exister mais de la qualité de l'interprétation qui apporte une profonde satisfaction. On ne sait jamais vraiment pourquoi. Cocteau a dit un jour : « Parfois le public n'a aucun talent ! » Explication très simple ! Mais il est vrai que parfois on ne sent pas le public. Vous pensez faire de votre mieux et peut-être êtes-vous en train de vous décevoir ! Je ne suis pas le premier à le dire, mais une bonne prestation a toujours quelque chose d'un défi. Et l'on ne peut jamais dire si la communication, ou même la communion, seront au rendez-vous.

Il y a pour moi un dernier mystère. Quand vous jouez des œuvres très connues, on peut comparer et juger le niveau de la prestation, la qualité de l'interprétation. Mais qu'en est-il d'une œuvre totalement nouvelle ? Plusieurs fois, j'ai pu me rendre compte par moi-même qu'une œuvre nouvelle jouée avec un engagement total et un niveau de très haute qualité a un impact direct sur le public. Juger du bien-fondé d'une œuvre est un autre sujet mais toutefois on a l'impression que le morceau a vraiment été joué. Les réactions du public sont très symptomatiques : quand un morceau est monté en toute hâte et joué sans aucune aisance, le public prend très rapidement conscience de l'absence de qualité. Il est très difficile d'expliquer pourquoi cela se produit. Je suppose que la relation entre le travail et le public ressemble aux reflets dans une série de miroirs : le travail se réfléchit du chef aux musiciens et à travers les musiciens au public. S'il manque un miroir tout le processus est stoppé.

Le savoir faire, la technique, le métier, tout cela est absolument indispensable. Mais la spontanéité reste le mot le plus important et le plus grand mystère. Il existe un paradoxe dans cette profession : plus on en apprend, plus on en sait et plus on devient intuitif et spontané. C'est le phénomène de la spontanéité acquise qui reste le principe fondamental de ce que l'on appelle l'« interprétation » et non pas, ou pas uniquement, le fait de travailler intensément ! Des œuvres que l'on n'a pas travaillées depuis longtemps peuvent se révéler très

familiales quand on les reprend. Il y a comme un processus souterrain en cours dont on n'a même pas conscience ; on dirait un cadeau tombé du ciel.

J'ai la réputation, vraie ou fausse, d'être très rationnel, très logique, mais je suis heureux de vous dire qu'au fond de ma logique je trouve un mystère complet et total et c'est pour cela que je trouve la direction d'orchestre si attrayante.

Pierre Boulez

extrait de la conférence au «Ans Intitute of Chicago »

le 5 décembre 1995

La *Sacem* est partenaire du cycle « la direction d'orchestre ».

sacemf
La musique, toute la musique

mardi 2 avril - 14H30 / salle des concerts

Master-class de direction d'orchestre

Pierre Boulez

Mémoriale, pour flûte solo et huit instruments

Tristan Murail

Serendib

David Robertson, direction artistique, présentation

Daniel Harding, Stefan Karpe,

Marc Kissoczi, Oswald Sallaberger, chefs d'orchestre stagiaires

Emmanuelle Ophèle, flûte

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique. Ensemble Intercontemporain

Joël Simon, régie générale

Jean-Luc Pétrement, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

Gilles Blum, régie générale (EIC)

Jean Radel, Damien Rochette, régie plateau (EIC)

mercredi 3 avril - 20h / salle des concerts

Master-class de direction d'orchestre

Michael Jarrell

Assonance V, pour violoncelle et ensemble

Edgard Varèse

Intégrales, pour ensemble à vent et percussions

David Robertson, direction artistique, présentation

Daniel Harding, Stefan Karpe,

Marc Kissocz, Oswald Sallaberger, chefs d'orchestre stagiaires

Pierre Strauch, violoncelle

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Joël Simon, régie générale

Jean-Luc Pétrement, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

Gilles Blum, régie générale (EIC)

Jean Radel, Damien Rochette, régie plateau (EIC)

jeudi 4 avril - 14H30 / salle des concerts

Master-class de direction d'orchestre

Olivier Messiaen

Poèmes pour Mi

Pierre Boulez, direction artistique, présentation

Daniel Harding, Tuomas Ollila, Pascal Rophé,

Oswald Sallaberger, Lan Shui, chefs d'orchestre stagiaires

Françoise Pollet, soprano

Orchestre de Cleveland

La cité de la musique remercie le Théâtre du Châtelet
de lui permettre d'accueillir l'Orchestre de Cleveland.

Joël Simon, régie générale

Jean-Luc Pétrement, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

jeudi 4 avril - 20h / salle des concerts

**concert dirigé
par les chefs stagiaires**

Pierre Boulez

Mémoriale, pour flûte solo et huit instruments

(durée 5 minutes)

Tristan Murail

Serendib

(durée 16 minutes)

entracte

Michael Jarrell

Assonance V, pour violoncelle et ensemble

(durée 12 minutes)

Edgard Varèse

Intégrales, pour ensemble à vent et percussions

(durée 11 minutes)

David Robertson, direction artistique, présentation

Daniel Harding, Stefan Karpe,

Marc Kissocz, Oswald Sallaberger, chefs d'orchestre stagiaires

Emmanuelle Ophèle, flûte

Pierre Strauch, violoncelle

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Joël Simon, régie générale - **Gilles Blum**, régie générale (EIC)

Jean-Luc Pétrement, régie plateau

Jean Radel, Damien Rochette, régie plateau (EIC)

Marc Gomez, régie lumières

Redubini

Pierre Boulez

Mémoriale, pour flûte solo et huit instruments (1985)

Avant tout, la pièce est un hommage et un témoignage d'amitié envers Larry Beauregard, flûtiste de l'Ensemble Intercontemporain disparu en septembre 1985. Il travaillait alors en étroite relation avec le compositeur et d'autres chercheurs de l'Ircam (Andrew Gerzso, Barry Vercoe, Xavier Chabot), à la reformulation de l'ancienne version de *...explosante-fixe...*, pour flûte et ensemble instrumentai (1970). Le nouveau projet pour lequel l'interprète se passionnait, consistait à trouver une « jonction » entre l'instrument et l'ordinateur musical le plus perfectionné de cette époque, la « machine 4X ». *Mémoriale* est constitué de l'original pour flûte de cette œuvre, que soutient un petit ensemble composé de trois violons, deux altos, un violoncelle, et deux cors. Cette élégie à celui qui constituait, selon Pierre Boulez, le « modèle de ce que devrait être, idéalement, tout musicien du futur », dure un peu moins de six minutes.

Dominique Jameux

Tristan Murail

Serendib (1992)

Serendib : le double mytique de l'Ile de Ceylan. Sindbad le Marin la découvre par hasard à son sixième voyage. Horace Walpole (1717-1797) invente le mot « serendipity » dans son conte *Les Trois Princes de Serendib* pour désigner « la faculté de faire des découvertes heureuses et inattendues par accident » (*American Heritage Dictionary*). Formes et contours se lèvent à l'intérieur des sons : il faut savoir les révéler.

La musique, sur une houle de fond continue, se brise et revient sur elle-même : turbulences locales à l'image des mouvements globaux. Tel Sindbad, le compositeur est dressé d'écueil en écueil, de naufrage en naufrage. Avec un peu de chance, il sera jeté sur des rivages toujours plus lointains et fantastiques, pour y découvrir les architectures imprécises mais impérieuses de nos rêves collectifs. Couleurs brumeuses et dorées, les ports antiques du Lorrain, flux et reflux sur des rocs à nu.

On pourrait dire encore :
Par manière de mues ces reculs de la mer
Laisant les rochers mis à vif souffrir
Mais exulter des yeux dans les poches d'azur
Reviennent bien toujours
Marquant le temps de repeupler l'œil du hasard.

Gérard Murail « *Herpès et Lagans* »

Michael Jarrell

... chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits...

... chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...

(*Assonance V*), pour violoncelle et ensemble (1990)

L'ensemble est divisé en quatre groupes de quatre instruments. Chacun de ces groupes, répartis dans l'espace, possède une couleur de timbre spécifique. Plusieurs superpositions d'instruments sont possibles et permettent de produire ainsi une grande quantité de couleurs résultantes.

Cette palette de base permet alors d'influencer la couleur et l'intensité de l'instrument soliste, comme dans les théories des couleurs existant pour les arts visuels où il est écrit que « chaque couleur - unie ou non - est influencée par la couleur du fond sur laquelle elle se détache ». A titre d'exemple, une des nombreuses conséquences de cette perméabilité, que l'on appelle *Simultankontrast* (contraste simultané), est qu'un même carré rouge sur un fond noir paraîtra plus clair (et de plus grande surface) que sur un fond blanc. Ce qui est également vrai pour un carré gris.

L'ensemble peut donc souligner, amplifier ou alors contrarier le discours musical du violoncelliste. Il s'agit moins, comme dans un concerto classique, de contrastes entre instruments soliste et orchestre, mais plutôt d'oscillations, d'éclairages changeants ou de mises en perspective. Le titre de cette cinquième *Assonance* est tiré du livre de Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Ce qui m'a attiré, c'est l'identité des deux éléments de la phrase « ...lorsque mon désespoir me dit : "Perds confiance, car chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits", la fausse consolation me crie : "Espère, car chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours"... » A mes yeux et c'est

l'unique raison pour le choix du titre, je retrouvais par la juxtaposition immédiate de ces fragments une sorte de *Simultankontrast* littéraire, qu'à niveau calligraphique qu'à niveau sémantique.

M.J.

Edgard Varèse

Intégrales, pour ensemble à vent et percussions (1925)

« En écoutant *Intégrales*, où les instruments à vent se répondent comme des sirènes de bateaux par-dessus le travail gigantesque de la batterie, j'ai songé aux activités d'un port, à ce désordre apparent où tout cependant est profondément ordonné, parce que concourant à la même activité. » (Jean Roy)

Cette œuvre est composée à New York, de la fin de 1923 ou du début de 1924 au début de 1925. Dédiée à Mrs Juliana Force, elle est créée à New York le 1^{er} mars 1925, sous la direction de Léopold Stokowski. Sommet du classicisme de Varèse (aucune de ses pages n'a été aussi jouée ou commentée), *Intégrales* utilise le dispositif d'un petit orchestre et dix-sept instruments à percussion (4 exécutants) : les blocs verticaux des instruments à vent, couvrant un ambitus de six octaves grâce à des instruments suraigus ou alors très graves, évoquent les résultats obtenus plus tard dans les studios de musique électronique. C'est aussi, comme l'observe Harry Halbreich, dans cette œuvre qu'Olivier Messiaen « a pu remarquer les fameux "sons passés à l'envers", comme sur les bandes magnétiques d'aujourd'hui, ces "sons de trombones commençant par l'extinction du son, enflant et aboutissant à l'attaque". »

Quant au concept novateur de projection spatiale, fondement de cette œuvre, Varèse s'en est expliqué : « Les *Intégrales* furent conçues pour une projection spatiale. Je les construisis pour certains moyens acoustiques qui n'existaient pas encore, mais qui, je le savais, pouvaient être réalisés et seraient utilisés plus tard. (...) Tandis que dans notre système musical, nous répartissons des quantités dont les valeurs sont fixes, dans la réalisation que je souhaitais, les valeurs auraient continuellement changé en relation avec une constante. » D'où le titre *d'Intégrales*, pour signifier cette recherche d'intégration des timbres instrumentaux selon ces valeurs en évolution.

« En d'autres termes, poursuit Varèse, ç'aurait été comme une série de variations où les changements auraient résulté de légères altérations de la forme d'une fonction ou de la transposition d'une fonction à l'autre. »

« Pour mieux me faire comprendre, car l'œil est plus rapide et plus discipliné que l'oreille, transférons cette conception dans le domaine visuel et regardons la projection changeante d'une figure géométrique sur un plan, avec la figure et le plan qui tous deux se meuvent dans l'espace, mais chacun avec ses propres vitesses, changeantes et variées, de translation et de rotation (Varèse vécut un temps dans l'atelier de Fernand Léger...). La forme instantanée de la projection est déterminée par l'orientation relative entre la figure et le plan à ce moment. Mais en permettant à la figure et au plan d'avoir leurs propres mouvements, on est capable de présenter avec la projection une image hautement complexe et apparemment imprévisible. De plus, ces qualités peuvent être augmentées ultérieurement en laissant la forme de la figure géométrique varier aussi bien que ses vitesses. (...) Par projection, j'entends la sensation qui nous est donnée par certains blocs, je pourrais dire "rayons de son", si proche est cette sensation de celle produite par les rayons de lumière qu'émettrait une puissante torche d'exploration. Pour l'oreille comme pour l'œil, ce phénomène donne un sentiment de prolongation, de voyage dans l'espace. »

Jean-Noël von der Weid

vendredi 5 avril - 10H30 / salle des concerts

Master-class de direction d'orchestre

Igor Stravinsky

Le Chant du rossignol

Pierre Boulez, direction artistique, présentation

Daniel Harding, Tuomas Ollila, Pascal Rophé,

Oswald Sallaberger, Lan Shui, chefs d'orchestre stagiaires

Orchestre de Cleveland

La cité de la musique remercie le Théâtre du Châtelet
de lui permettre d'accueillir l'Orchestre de Cleveland.

Joël Simon, régie générale

Jean-Luc Pétrement, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

vendredi 5 avril - 20h / salle des concerts

concert de clôture

Arnold Schoenberg

La Nuit transfigurée, « Verklärte Nacht », op 4

(durée 27 minutes)

entracte

Igor Stravinsky

Le Chant du rossignol

(durée 20 minutes)

Olivier Messiaen

Poèmes pour Mi

(durée 26 minutes)

Pierre Boulez, direction
Françoise Pollet, soprano
Orchestre de Cleveland

La cité de la musique remercie le Théâtre du Châtelet de lui permettre d'accueillir l'Orchestre de Cleveland.

Le concert est diffusé en direct par *France Musique*.

Joël Simon, régie générale
Jean-Luc Pétrement, régie plateau
Marc Gomez, régie lumières

Arnold Schoenberg

La Nuit transfigurée, « *Verklärte Nacht* », op 4

Écrite à l'origine pour sextuor à cordes, l'œuvre a été créée à Vienne, le 18 mars 1902, par le quatuor Rosé auquel s'étaient adjoints deux musiciens de l'Orchestre Philharmonique. La version pour orchestre à cordes date, quant à elle, de 1917 et sera donnée pour la première fois en 1919, à Vienne, sous la direction de l'auteur. C'est cette dernière version qui contribuera à la popularité de l'œuvre, alors que la version originale provoquera un véritable scandale après avoir été une première fois refusée, pour ses dissonances, par le *Tonkünstlerverein* de Vienne. L'écriture fait pourtant preuve d'un lyrisme et d'une facture redevables à Brahms et Wagner, deux références que le jeune auteur de 26 ans avaient connues par l'entremise de son professeur Zemlinsky. Même si ces deux noms étaient habituellement opposés depuis le manifeste esthétique, *Du Beau dans la musique*, d'Hanslick - Brahms y incarnant la musique dite « pure » et Wagner, une musique dramatique au sens représentatif et symbolique - Schoenberg continuait à revendiquer cette double paternité dans la *Nuit transfigurée*. Il explique ainsi que son style musical « se réclame de Wagner dans son traitement thématique d'une cellule développée au dessus d'une harmonie très changeante, mais également de Brahms dans sa technique de développement par variation. » D'autre part, même si cette œuvre peut « offrir la possibilité d'être comprise comme de la musique pure », elle n'en reste pas moins l'émanation d'un poème de Richard Dehmel qui sert en quelque sorte de « support absent » à l'œuvre instrumentale. Le poème original, extrait du recueil *Weib und Welt (femme et monde, 1896)*, se présente comme un dialogue entre un homme et une femme, cette dernière avouant attendre un enfant d'un autre. Le parcours de l'œuvre s'inspire alors de celui du poème : à l'amour de l'homme transcendant cette situation et pardonnant à la femme, répond la transfiguration du thème central passant de *ré* mineur à *ré* majeur après d'innombrables métamorphoses.

Emmanuel Hondré

La Nuit transfigurée

Deux êtres vont à travers le froid
bosquet dénudé ;

La lune accompagne leur marche,
ils la regardent.

La lune court au-dessus des grands
chênes,

Pas une nuée ne trouble la lumière
du ciel

Dans laquelle s'élancent les noires
cimes.

La voix d'une femme dit :

Je porte un enfant, et il n'est pas de
toi,

Je suis dans le péché en étant à tes
côtés.

j'ai commis envers moi-même une
faute grave.

Je ne croyais plus en aucun bonheur
Et désirais ardemment un sens à ma
vie,

Les joies et les devoirs de la mater-
nité ;

Alors j'ai eu l'audace

De me donner en frissonnant à un
étranger

Et m'en suis de surcroît bénie.

Voilà qu'à présent la vie s'est ven-
gée :

Voilà qu'à présent c'est toi,

Ô toi que j'ai rencontré.

Elle marche à pas maladroits.

Elle dresse ses regards vers les deux ;

La lune accompagne leur marche,

Son regard plein d'ombre est baigné
de lumière.

La voix d'un homme dit :

Que l'enfant que tu as conçu

Ne soit pas un fardeau pour ton
âme.

Ô, vois de quelle clarté brille l'uni-
vers !

Tout alentour une splendeur répand
son éclat.

Tu flottes avec moi sur la froide mer
Et pourtant une chaleur singulière
passe en vibrant

De toi en moi, de moi en toi.

Elle transfigurera l'enfant étranger,
Tu le mettras pour moi, par moi au
monde ;

Tu as fait pénétrer en moi la splen-
deur,

De moi tu as fais un enfant.

Il enlace ses lourdes hanches,

Leurs haleines se rejoignent dans un
baiser.

Deux êtres vont à travers la vaste nuit
Baignée de clarté.

Richard Dehmel

traduction : Jacques Fournier

Igor Stravinsky

Le Chant du rossignol

En 1908, Stravinsky entame la composition de son opéra *Le Rossignol*, interrompue un an plus tard par la commande, faite par Diaghilev, de *L'Oiseau de feu*, de *Petrouchka* et du *Sacre du printemps*. L'auteur ne reprend son ouvrage qu'en 1913 et termine les deux derniers actes dans un style libéré des influences de Rimsky-Korsakov grâce à l'usage systématique de la gamme pentatonique chinoise. Insatisfait du manque d'unité entre les différentes parties, Stravinsky décide de remanier les actes II et III pour en faire un poème symphonique en trois parties. L'argument de l'opéra, inspiré du conte d'Andersen, se trouve alors condensé pour ne retenir que les grandes lignes de l'histoire : un rossignol est offert à l'Empereur de Chine en grande pompe (première partie) mais son chant se trouve ensuite concurrencé par celui du rossignol mécanique offert par l'Empereur du Japon (deuxième partie) ; l'Empereur de Chine, alors à l'agonie, ne sera guéri que par le chant du rossignol vivant dont le charme l'emportera sur la mort (troisième partie). Le poème symphonique transpose également les voix solistes de l'opéra en « personnages instrumentaux », la flûte et le violon incarnant le rossignol vivant, et le hautbois représentant l'oiseau mécanique. L'œuvre fut créée dans cette version le 6 décembre 1919, à Genève, par l'Orchestre de la Suisse romande sous la direction d'Ernest Ansermet. Diaghilev proposera ensuite une adaptation en ballet qui sera donnée sans grand succès à l'Opéra de Paris, le 2 février 1920, sur une chorégraphie de Léonide Massine avec des décors d'Henri Matisse. Si pour ses grands ballets, la rythmique gestuelle faisait partie intégrante du discours musical, l'adaptation dansée ne semble pas avoir ici satisfait Stravinsky qui considérait qu'« une illustration chorégraphique de cette œuvre lui paraissait sans aucune utilité, car son écriture subtile et minutieuse, son caractère plutôt statique se prêtaient assez mal à une action de scène à mouvements saltatoires. »

E. H.

Olivier Messiaen

Poèmes pour Mi

Action de grâces - Paysages - La maison

Epouvante - L'épouse - Ta voix

Les deux guerriers - Le collier - Prière exaucée

Créé à Paris, le 28 avril 1937, par Marcelle Bunlet accompagnée au piano par l'auteur, le cycle de neuf mélodies a ensuite été orchestré par Messiaen la même année. Cette version pour soprano et grand orchestre devra cependant attendre 1946 avant d'être donnée au Théâtre des Champs-Élysées par l'Orchestre national de l'ORTF dirigé par René Désormière, avec la même Marcelle Bunlet comme soliste.

Le titre du cycle s'inspire du surnom « Mi » donné à Claire Delbos que l'auteur venait d'épouser, et le texte, conçu comme une libre paraphrase des textes bibliques, rend un hommage fervent à l'union des époux et à leur amour dont les dimensions tendent vers l'infini divin et naturaliste. Le style musical s'appuie notamment sur une utilisation mélodique des accords, considérés non plus comme des éléments hiérarchisés d'un langage tonal, mais tels des « accords-couleurs » qui renforcent, comme sur les jeux de l'orgue, un tracé mélodique. La déclamation vocale s'inspire, quant à elle, du chant grégorien par l'usage qu'elle fait des « cordes de récitation » psalmodiques (notes à hauteur fixe sur lesquelles le texte se déroule puis se conclut par un mélisme) et par la souplesse du rythme (calqué sur les appuis du texte et non sur une régularité des pulsations musicales). Comme dans le répertoire grégorien, deux éléments (le chant et l'orchestre) dialoguent en *répons*, ponctuent les sections musicales par de longues vocalises jubilatoires (en référence aux « alléluia » du plain-chant) et réitèrent certaines formules trois ou sept fois (en référence à la symbolique des chiffres). C'est donc à travers un esprit de synthèse que l'œuvre mêle la musique la plus ancienne et celle d'avant-garde (Messiaen venait en 1936 de fonder le Groupe Jeune-France). La synthèse se veut également mystique puisqu'elle rapproche, en les confondant, le symbolisme figuratif et l'abstrait, le domestique et le sublime, la foi et le doute, tentant par-là même d'appréhender un état totalisant capable de rendre sensible la notion plus générale d'éternité.

E.H.

Poèmes pour Mi

Action de grâces

Le ciel,
Et l'eau qui suit les variations des nuages,
Et la terre, et les montagnes qui attendent toujours,
Et la lumière qui transforme.
Et un œil près de mon œil, une pensée près de ma pensée,
Et un visage qui sourit et pleure avec le mien,
Et deux pieds derrière mes pieds
Comme la vague à la vague est unie
Et une âme,
Invisible, pleine d'amour et d'immortalité,
Et un vêtement de chair et d'os qui germera pour la résurrection.
Et la Vérité, et l'Esprit, et la Grâce avec son héritage de lumière.
Tout cela, vous me l'avez donné vous-même,
Dans l'obéissance et dans le sang de votre Croix,
Et dans un Pain plus doux que la fraîcheur des étoiles,
Mon Dieu.
Alléluia, alléluia.

Paysages

Le lac comme un gros bijou bleu.
La route pleine de chagrins et de fondrières,
Mes pieds qui hésitent dans la poussière,
Le lac comme un gros bijou bleu.
Et la voilà, verte et bleue comme le paysage !

Entre le blé et le soleil je vois son visage :
Elle sourit, la main sur les yeux.
Le lac comme un gros bijou bleu.

La maison

Cette maison nous allons la quitter :
Je la vois dans ton œil.
Nous quitterons nos corps aussi :
Je les vois dans ton œil.
Toutes ces images de douleur qui s'impriment dans ton œil,
Ton œil ne les retrouvera plus :
Quand nous contemplerons la Vérité,
Dans des corps purs, jeunes, éternellement lumineux.

Epouvante

Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ho !
N'enfouis pas tes souvenirs dans la terre, tu ne les retrouverais plus.
Ne tire pas, ne froisse pas, ne déchire pas.
Des lambeaux sanglants te suivraient dans les ténèbres
Comme une vomissure triangulaire,
Et le choc bruyant des anneaux sur la porte irréparable
Rythmerait ton désespoir
Pour rassasier les puissances du feu.
Ha, ha, ha, etc

L'épouse

Va où l'Esprit te mène,
Nul ne peut séparer ce que Dieu a uni,
Va où l'Esprit te mène,
L'épouse est le prolongement de l'époux,
Va où l'Esprit te mène,

la direction d'orchestre

Comme l'Eglise est le prolongement
du Christ.

Ta voix

Fenêtre pleine d'après-midi,
Qui s'ouvre sur l'après-midi,
Et sur ta voix fraîche
(Oiseau de printemps qui s'éveille)
Si elle s'ouvrait sur l'éternité
Je te verrais plus belle encore
Tu es la servante du Fils,
Et le Père t'aimerait pour cela.
Sa lumière sans fin tomberait sur tes
épaules
Sa marque sur ton front.
Tu complétera le nombre des anges
incorporels.
A la gloire de la Trinité sainte
Un toujours de bonheur élèverait ta voix
fraîche
(Oiseau de printemps qui s'éveille) :
Tu chanterais.

Les deux guerriers

De deux nous voici un. En avant !
Comme des guerriers bardés de fer !
Ton œil et mon œil parmi les statues
qui marchent,
Parmi les hurlements noirs, les écrou-
lements de sulfureuses géométries.
Nous gémissons : ha ! écoute-moi - je
suis tes deux enfants, mon Dieu !
En avant, guerriers sacramentels !
Tendez joyeusement vos boucliers.
Lancez vers le ciel les flèches du dévou-
ement d'aurore :
Vous parviendrez aux portes de la Ville.

Le collier

Printemps enchaîné, arc-en-ciel léger
du matin,
Ah ! mon collier ! Ah ! mon collier !
Petit soutien vivant de mes oreilles
lasses,
Collier de renouveau, de sourire et de
grâce,
Collier d'Orient, collier choisi multico-
lore aux perles dures et cocasses !
Paysage courbe, épousant l'air frais du
matin,
Ah ! mon collier ! Ah ! mon collier !
Tes deux bras autour de mon cou, ce
matin.

Prière exaucée

Ebranlez la solitaire, la vieille montagne
de douleur,
Que le soleil travaille les eaux amères de
mon cœur !
O Jésus,
Pain vivant et qui donnez la vie,
Ne dites qu'une seule parole, et mon
âme sera guérie.
Ebranlez la solitaire, la vieille montagne
de douleur,
Que le soleil travaille les eaux amères de
mon cœur !
Donnez moi votre Grâce !
Carillonne, mon cœur !
Que ta résonance soit dure, et longue,
et profonde !
Frappe, tape, choque pour ton roi !
Frappe, tape, choque pour ton Dieu !
Voici ton jour de gloire et de résurrec-
tion !
La joie est revenue.

biographies

Daniel Harding

commence ses études musicales par la trompette. Sa rencontre avec Simon Rattle pour une leçon de direction d'orchestre est décisive. Il travaille ensuite en tant qu'assistant avec le Birmingham Contemporary Music Group et le City of Birmingham Symphony Orchestra. Il participe au festival d'été de Tanglewood et en 1995 dirige pour la première fois le London Symphony Orchestra et le BBC Philharmonic. Durant la saison 1995-96, il assiste Claudio Abbado à la Philharmonie de Berlin.

Stefan Karpe

commence sa carrière musicale comme chanteur à l'Opéra Royal de Stockholm, puis comme violoncelliste. Sa passion pour la musique de Gustav Mahler le décide à reprendre des

études de direction d'orchestre avec Jorma Panula à l'Académie Sibelius. Depuis ses débuts en 1992, Stefan Karpe dirige de nombreux orchestres scandinaves. En 1994, il est l'assistant d'Esa-Pekka Salonen dans une production de *The Rakes's Progress* de Stravinski.

Mark Kissoczi

étudie le violon et la direction d'orchestre aux conservatoires de Berne et Zürich avec Anton Fietz, Siegfried Palm et György Kurtág pour la musique contemporaine ainsi qu'à la Pierre Monteux School for Advanced Conductors aux Etats-Unis. En 1994, il obtient différents prix au concours international de direction d'orchestre Ernest Ansermet à Genève. Ces récompenses lui ont apporté de nombreux engagements en Europe.

Oswald Sallaberger

étudie le violon et la direction d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg. Il suit des master-classes avec Michael Gielen et Leonard Bernstein. En 1991/92, il est assistant de Claudio Abbado pour l'Orchestre des Jeunes Gustav Mahler et est invité à diriger de nombreux concerts. En 1996-97, il dirige *Lulu* de Berg à Berlin et *Jeanne d'Arc au Bûcher* d'Honegger à Salzbourg. Il se produit également en soliste au violon et en musique de chambre.

Tuomas Ollila

commence ses études par le violon et obtient son prix à l'Académie Sibelius puis continue ses études à Paris et à Lyon. Il obtient ses diplômes de direction d'orchestre en 1991. Il étudie au conservatoire de Saint-Petersbourg et participe à des mas-

ter-classes à Tanglewood. Il conduit de nombreux orchestres dans les pays Scandinaves. Depuis septembre 1994, Tuomas Ollila est le chef et directeur musical du Tampere Philharmonic Orchestra (Finlande).

Pascal Rophé

Après des études au Conservatoire de Paris, il remporte le second prix du concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon. Très intéressé par le répertoire du XX^e siècle, il dirige régulièrement des ensembles tels que l'Ensemble Intercontemporain où il a été chef assistant en 1993 et 1994, l'Ensemble Varèse (Italie) et l'Itinéraire dont il est le chef principal depuis janvier 1994. Durant la saison 95 / 95, il débute la saison 1995-96 au Festival de Salzbourg, participe au festival Musica de Strasbourg.

Lan Shui

commence ses études de violon à l'âge de 5 ans. En 1985, il fait ses débuts de chef d'orchestre avec le Central Philharmonic Orchestra à Pékin. Il obtient des récompenses lors de compétitions internationales, en particulier lors du 37^e concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon. Il a ainsi dirigé la Philharmonie de Lorraine. Lan Sui est actuellement chef associé de l'orchestre symphonique de Detroit.

David Robertson

étudie le cor et l'alto puis la direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille ensuite avec Kiril Kondrachin et Rafaël Kubelik à Lucerne. Il obtient le second prix au concours Nikolai Malco à Copenhague et dirige ensuite de nombreux orchestres en Scandinavie. De

1985 à 1987, David Robertson est chef titulaire à l'Orchestre de Jérusalem. En plus de son activité, il dirige plusieurs productions lyriques : *Werther, Il Trittico, Così fan Tutte, Aïda, Pelléas et Mélisande*. Il enregistre l'opéra de Philippe Hersant *Le Château des Carpates*, ainsi que des œuvres de Schmitt, Saint-Saëns, Lalo. En 1992, il prend la direction musicale de l'Ensemble Intercontemporain dont il élargit très vite le répertoire en dirigeant, entre autres, des programmations lyriques. En août 1993 il participe au Festival international d'Edimbourg en dirigeant des opéras de Schubert, Janacek et Verdi. Au cours de la saison 94/95, David Robertson fait l'ouverture du Festival Rossini de Pesaro avec *Italiana in Algeri*. En janvier 1996, David Robertson dirige *The*

Makropoulos Case au Metropolitan Opera. En avril et en mai 1996, il dirigera *Tristan et Isolde* à Barcelone.

Emmanuelle Ophèle

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, par exemple la partition du *Ciel et de l'Enfer pour piano midi et flûte midi* de Philippe Manoury.

Pierre Strauch,

élève de Jean Deplace, est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltan Kodaly, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin*, commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio immaginario* (1988), *Allende los mares* (1989) et *Siete poemas* (1990).

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976, l'Ensemble

Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Il a pour président Pierre Boulez et pour directeur musical David Robertson. Trente-et-un solistes composent l'Ensemble. 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. Le répertoire de l'Ensemble inclut également tous les classiques de la première moitié du XX^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Au total, ce sont actuellement plus de mille trois cents œuvres qui forment ce répertoire. L'activité de l'Ensemble se répartit entre Paris, les régions et l'étranger, où il donne près de quatre-vingts concerts par an. Une autre mission confiée à

l'Ensemble est la pédagogie. Elle s'adresse tantôt au public, tantôt aux professionnels, mais également aux jeunes musiciens amateurs des classes musicales de lycées et collèges de la région parisienne.

flûtes

Emmanuelle Ophèle
Sophie Cherrier

hautbois

Lászlo Hadady
Didier Pateau

clarinettes

André Trouttet
Eric Lamberger

clarinette basse

Alain Billard

basson

Paul Riveaux

cors

Jens Mc Manama
Jean-Christophe
Vervoitte

trompettes

Antoine Curé
Jean-Jacques Gaudon

trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

trombone contrebasse

Jean-Pierre Moutot

percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Daniel Ciampolini
Christophe Bredeloup

pianos

Hidéki Nagano
Florence Millet

harpe

Frédérique Cambreling

violons

Jeanne-Marie Conquer
Maryvonne Le Dizes
Virginie Descharmes

altos

Christophe Desjardins
Odile Duhamel

violoncelles

Jean-Guihen Queyras
Pierre Strauch

contrebasse

Frédéric Stochl

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946, il compose la même année *la Sonatine pour flûte et piano*, la *Première Sonate pour piano*, et la première version du *Visage nuptial pour soprano, alto et orchestre de chambre*, sur des poèmes de René Char. 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 en 1975 et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé

chef permanent du B.B.C. 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, pour la commémoration du centenaire du *Ring*. Il dirigera cette production cinq années de suite. Son œuvre *Répons*, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel, a été créée dans sa quatrième version lors du festival d'Avignon en 1988. 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, auteur de nombreux

écrits sur la musique et d'une imposante discographie, Pierre Boulez poursuit une carrière internationale de chef d'orchestre.

Françoise Pollet

début dans le rôle de la Maréchale du *Chevalier à la Rose* de Strauss. Dix ans plus tard, en 1994, elle reçoit la première Victoire de la musique classique en tant qu'artiste lyrique de l'année. Elle se produit sur les scènes françaises et internationales. Son répertoire éclectique comprend : Strauss, Verdi, Wagner, Berlioz, Dukas... ainsi que Boulez, Liebermann, Messiaen, Boesmans, Florentz... Citons, parmi ses prochaines apparitions à la scène, la création de *Médée*, dernier opéra de Rolf Liebermann, à l'Opéra de Hambourg, les *Dialogues des Carmélites* au Théâtre du Capitole à Toulouse,

la direction d'orchestre

Rosenkavalier à l'Opéra de Francfort et *Alceste* à l'Opéra de Marseille.

Orchestre de Cleveland

En 1993-94, l'Orchestre de Cleveland a fêté son 75^e anniversaire et ses 10 ans de collaboration avec son directeur musical Christophe von Dohnányi. Pendant ces dix dernières années, celui-ci a développé une programmation qui a été accueillie avec enthousiasme dans le monde entier. L'orchestre de Cleveland a été fondé en 1918 par le chef d'origine américano-russe, Nikolai Sokoloff qui a institué un programme important de tournées, de concerts à but pédagogique, d'enregistrements et d'émissions de radio. L'Orchestre a eu comme directeurs musicaux : Artur

Rodzinski (1933-43), Erich Leinsdorf (1943-46), George Szell (1946-70). Pierre Boulez a été associé à cet orchestre à partir de 1968 et après la mort de George Szell, il en a été le conseiller musical jusqu'en 1972. On suivit Lorin Maazel (1972-82) et Christophe von Dohnányi à partir de 1984. Tout en s'intéressant à l'ensemble du répertoire, l'orchestre a particulièrement développé sa maîtrise des œuvres du XX^e siècle par des commandes et des créations.

flûtes

Joshua Smith
John Rautenberg
Martha Aarons
Mary Kay Fink

hautbois

John Mack
Jeffrey Rathbun
Elizabeth Camus
Felix Kraus

cor anglais
Félix Kraus

clarinettes

Franklin Cohen
Daniel Gilbert
Daniel McKelway
Linnea Nereim

bassons

David McGill
Ronald Phillips
Phillip Austin
Stanley Maret

contrebasson

Stanley Maret

cors

Richard King
Shelley Showers
Eli Epstein
David Glasser
Richard Solis
Alan DeMattia

trompettes

Michael Sachs
Charles Couch
David Zauder
James Darling

cornets

David Zauder
James Darling

trombones

James DeSano

Allen Kofsky
Steven Witser

trombone basse

Thomas Klaber

tuba

Ronald Bishop

timbales

Paul Yancich

Tom Freer

percussions

Richard Weiner

Joseph Adato

Donald Miller

Tom Freer

claviers

Joela Jones

Carolyn Gadiel Wamer

harpes

Lisa Wellbaum

Trina Struble

violons I

William Preucil

Yoko Moore

Sheryl Staples

Alvaro De Granda

Erich Eichhorn

Robert Zimmer

Lev Polyakin

Kurt Loebel

Takako Masame

Gary Tishkoff

Boris Chusid

Keiko Furiyoshi

Nathan Snader

Wel-Fang Gu

Kim Nolen Gomez

Chul-In Park

Eugène Altschuler

Elisa Barston

violons II

Stephen Majeske

Emilio Llinas

Mark Dumm

Vaclav Benkovic

Gino Raffaelli

Carolyn Gadiel Wamer

Judy Berman

Stephen Warner

Felix Freilich

Vladimir Deninzon

Richard Voldrich

Leon Lazarev

Scott Weber

Kathleen Collins

Beth Woodside

Mlho Hashizume

altos

Robert Vernon

Lynne Ramsey

Stanley Konopka

Mark Jackobs

Arthur Klima

Lucien Joel

Patrick Connolly

Lisa Boyko

Yarden Faden

Edward Ormond

Richard Waugh

violoncelles

Stephen Geber

Diane Mather

Richard Weiss

BryanDumm

Charles Bernard

Ralph Curry

Catharina Meints

Brian Thornton

Harvey Wolfe

Paul Kushious

Thomas Mansbacher

David Alan Harrell

contrebasses

Christopher Hanulik

Kevin Switalski

Scott Haigh

MarkAtherton

Ethan Connor

Thomas Sperl

Harry Barnoff

Martin Flowerman

Thomas Sepulveda

prochains concerts

réservations : 44 84 44 84

chanson

samedi 13 et dimanche 14 avril - 20h et 16h30

Juliette

Rimes féminines

opéra de marionnettes

Le trésor de la nuit

création

du jeudi 11 au dimanche 28 avril

le jeudi 11 et les vendredi - 20h

les mardis, mercredis, jeudis et dimanches - 15h

les samedis - 16h30

Alain Féron, musique

Claude-Henry du Bord, livret

Claudio Cinelli, mise en scène

Atelier porte Girevoli, décors

Hélène Le roux-Stebig, (Atelier Filopat), marionnettes

Christophe Vella, direction

Sandrine Rondot, danseuse, petite fille

Jérôme Corréas, récitant, alchimiste

Adrian Brand, Amantino

Ensemble Denojours

cité de la musique

renseignements

1.44 84 45 45

réservations

individuels

1.44 84 44 84

groupes

1.44 84 45 71

visites groupes musée

1.44 84 46 46

3615 citemusique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

  Porte de Pantin

