

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

CITÉ DE LA MUSIQUE

VIRTUOSITÉS - *ÉTUDES ET VARIATIONS*

**Du mercredi 5
au dimanche 9 novembre 2003**

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

SOMMAIRE

5 MERCREDI 5 NOVEMBRE - 20H

Orchestre National d'Île-de-France

Miquel Ortega, direction

Olivier Charlier, violon

Œuvres de **Gioacchino Rossini, Niccolò Paganini, Franz Liszt**
et **Hector Berlioz**

14 VENDREDI 7 NOVEMBRE - 20H

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset, orgue et direction

Œuvres de **François Couperin** et **Brice Pauset**

15 SAMEDI 8 NOVEMBRE - 15H

Forum

Les cahiers d'études aux XIX^e et XX^e siècles

16 SAMEDI 8 NOVEMBRE - 20H

Alain Planès, piano

Œuvres de **Robert Schumann, Frédéric Chopin** et **Franz Liszt**

21 DIMANCHE 9 NOVEMBRE - 16H30

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Œuvres de **Luciano Berio**

Aux sources de l'imaginaire

Virtuosité : de l'italien *virtù*, issu du latin *virtus*, « ensemble des qualités faisant la valeur de l'homme, mérite, perfection morale, énergie, bravoure », nous disent les dictionnaires d'étymologie.

Le sous-titre « Études et variations » nous entraîne lui dans la sphère instrumentale : processus d'apprentissage technique du côté de l'étude, procédé d'écriture en ce qui concerne la variation. Faudra-t-il dissocier virtuosité d'exécution et virtuosité de composition, ou du moins s'interroger sur cette dialectique ?

De François Couperin à Luciano Berio, la virtuosité se décline également sur le mode vocal, le premier exemple de l'histoire de la musique savante revenant sans doute aux vocalises de l'Alleluia grégorien. Ce qui nous pose une nouvelle question, celle de la fonction de la virtuosité. Les vocalises de l'alleluia transcendent à coup sûr leur origine humaine pour s'élever vers Dieu. Confondant à loisir expressions religieuse et profane, le Baroque cultive une ornementation de l'ordre du décoratif qui nous amène déjà à la variation : l'ornement d'un détail fait naître une forme monothématique née de la prolifération des propositions (le thème et variations). Dès lors, la virtuosité apparaît comme un moteur de l'imagination instrumentale et compositionnelle que Beethoven magnifiera dans ses divers cycles de variations.

Hissant à des sommets de reconnaissance sociale le virtuose dont il fait un héros, le Romantisme nous soumet à la tentation de ne percevoir la virtuosité que sous l'angle de la prouesse et du spectaculaire. Certes, chez Paganini, technique instrumentale et goût du risque prennent le dessus sur l'idée musicale : il ne s'agit plus de rendre grâce à Dieu mais de lancer un défi aux limites de l'homme, de l'instrument. Liszt s'inscrit dans cette voie tout en la voulant « transcendante ». Quant à Chopin, plus apollinien que dionysiaque, il affirme le pouvoir et la finalité poétiques de la virtuosité, annonçant Debussy et ses études de sonorités, Ligeti et ses études de *tempi* superposés.

Délaissant l'exploitation d'une difficulté (l'étude) ou d'un élément musical (la variation), les *Sequenze* de Berio inversent la démarche et passent les instruments au filtre de la virtuosité pour une exploration nouvelle du rapport entre compositeur et interprète. Jouant d'un principe structurel quasi identique – l'exploitation d'une séquence de champs harmoniques – Berio cherche dans une technique réinventée le moyen de révéler les instruments à leurs interprètes, notamment dans la dimension harmonique d'instruments mélodiques.

Au-delà des stéréotypes établis, il nous montre en quoi la virtuosité, pensée comme dialogue entre l'idée musicale et sa matérialisation instrumentale ou vocale, peut être l'un des plus féconds moteurs de l'imaginaire, capable de transcender à la fois l'esprit et la matière, ouvrant de nouveaux champs musicaux allant jusqu'à la théâtralité.

Signature

Mercredi 5 novembre - 20h

Salle des concerts

La Danse du Diable

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Ouverture de la Pie voleuse

10'

Niccolò Paganini (1782-1840)

Orchestration de **Marc-Olivier Dupin** (1954)

Mouvement perpétuel

Variations sur la corde de sol

Cantabile

16'

Franz Liszt (1811-1886)

Les Préludes, poème symphonique pour orchestre

15'

entracte

Hector Berlioz (1803-1869)

Symphonie fantastique op. 14 (extraits)

Un Bal, valse, allegro non troppo

6'

Niccolò Paganini

Orchestration de **Marc-Olivier Dupin**

Concertino pour violon et orchestre

d'après la *Sonate n° 3 en ré mineur op. 5*

11'

Niccolò Paganini

Concerto pour violon et orchestre en si mineur n° 2 op. 7 (extrait)

La Campanella

9'

Orchestre National d'Ile-de-France

Miquel Ortega, direction

Olivier Charlier, violon

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Rossini, Paganini, Berlioz, Liszt : destins croisés

On raconte que Rossini pleura trois fois : à la chute de son premier opéra ; lors d'une promenade en bateau, quand une dinde truffée tomba fâcheusement à l'eau ; et lorsqu'il entendit pour la première fois jouer Paganini. Il n'est pas le seul compositeur qui ait succombé au culte de ce virtuose surhumain et auréolé de mystère : il partage cette admiration avec Liszt et Berlioz, notamment. Pour être plus exact, des liens réciproques unissent ces quatre phares du Romantisme, liens qui prirent selon le cas le visage d'influences artistiques, de profond respect, voire de dévotion.

De 1810 à 1828, Niccolò Paganini fit carrière dans sa seule Italie natale. C'est là qu'il composa une bonne partie de son œuvre, et notamment les nombreuses pièces recourant à son autre instrument de prédilection, la guitare. Il avait commencé à s'y intéresser à l'âge de quatorze ans, alors qu'il éblouissait déjà son public au violon. Il l'utilisa plus tard comme outil de composition, pour chercher les thèmes et les harmonies qu'il confierait ensuite à d'autres instruments. Mais il lui offrit aussi des pages très originales, comme ces quinze quatuors pour guitare et cordes dont les six premiers, composés vers 1813-1815, firent partie du premier lot de partitions publiées en 1820 par Ricordi, rassemblés en deux recueils portant les numéros d'opus 4 et 5. Destinés à l'usage privé, comme en témoigne leur dédicace « aux amatrices », ces six quatuors laissent une part assez restreinte à la polyphonie. La voix du violon y domine largement, ce qui justifie qu'un orchestrateur aussi brillant que Marc-Olivier Dupin ait été tenté de donner à l'un d'eux une forme orchestrale et concertante (*Concertino*). Le *Quatuor n° 6*, troisième volet de l'op. 5, est l'un des plus charmants. Sa tonalité générale de *ré* mineur lui donne une couleur sentimentale que ne balaie pas la « Polachetta » (petite polonaise) finale. Ce mouvement est précédé du traditionnel *allegro* initial, d'un curieux *canone a tre* (canon des trois cordes, sans la guitare), et d'un thème *cantabile* suivi de trois variations, dont la dernière en *si* bémol majeur.

La période italienne de Paganini coïncida avec celle des plus grands succès de Rossini, et les deux hommes eurent souvent l'occasion de se saluer – Paganini tira même Rossini de l'embarras en acceptant de diriger au pied levé la création de *Matilde de Sabran*, le 24 février 1821, au Théâtre Apollo de Rome. On ne sait si le violoniste assista, le 31 mai 1837, au triomphe de *La Gazza ladra* (*La Pie voleuse*) à la Scala de Milan. Stendhal rapporte que Rossini se plaignit le soir même, au café de l'Académie, « qu'indépendamment de la joie du succès, il était abîmé de fatigue par les centaines de révérences qu'il avait été obligé de faire au public, qui, à tous moments, interrompait le spectacle par des bravo maestro i e viva Rossini ! » L'ouverture en est certainement le morceau le plus fameux. Comment résister à son charme étincelant ? La caisse claire introduit chacune des deux parties : un pittoresque *maestoso marziale*, puis un allegro opposant deux groupes thématiques selon le plan tonal d'une forme sonate sans développement (exposition en *mi* mineur et au relatif *sol* majeur, réexposition en *mi* mineur et *mi* majeur). On y retrouve les meilleures caractéristiques de l'art rossinien, notamment le fameux et irrésistible crescendo et le talent d'orchestrateur, qui se traduit en traits légers de la petite harmonie. Paganini rendit toutefois trois hommages aux opéras de Rossini ; l'un d'eux est la *Sonata a preghiera* (que l'on pourrait traduire par « Sonate en forme de prière ») sur « Dal tuo stellato soglio », la prière des Hébreux traversant la mer Rouge dans *Mosè*. Rossini ajouta ce chœur pour une reprise de son opéra à Naples en 1819, et Paganini composa dans la foulée ces variations concertantes précédées d'une introduction et d'un thème. La partie de soliste recourt aux sons harmoniques et au jeu *sul ponticello*, au chevalet ; elle présente en outre la particularité d'être écrite pour la seule corde de *sol*, la plus grave des quatre que compte le violon, accordée toutefois une tierce mineure plus haut qu'à l'habitude, pour plus de brillance. Ce procédé remontait aux années passées à Lucques au service de la princesse Elisa Baciocchi, sœur de Napoléon (1801-1810) : elle mit Paganini au défi de jouer sur une seule corde et il lui répondit par

la *Sonate « Napoléon »*, ainsi baptisée car il l'exécuta le jour de la fête de l'empereur.

Mais on racontait que le violoniste avait mis ce jeu au point lors d'un séjour en prison de plusieurs années, où les cordes de son instrument s'étaient rompues une à une jusqu'à ce que ne reste que la plus grave. Cette légende n'est qu'une des nombreuses qui le précédèrent lorsqu'il donna ses premiers récitals à l'étranger, à l'orée de la cinquantaine, au faîte de sa technique et de son mystère. L'éclosion (l'explosion, devrait-on écrire) de sa carrière internationale fut orchestrée avec une rare maestria.

Et l'Europe, soudain prosternée à ses pieds, ne doutait pas qu'il eût reçu son talent du diable. À son premier concert parisien, donné le 9 mars 1831 à l'Opéra, assistait un tout jeune homme dont le destin en serait bouleversé : Franz Liszt. Fasciné par la virtuosité électrisante de son aîné autant que par l'aura méphistophélique qui l'entourait, Liszt n'aurait de cesse, pendant la quinzaine d'années que durerait encore sa carrière de virtuose, que de devenir le « Paganini du clavier ». L'une des œuvres qui l'enthousiasma fut la fameuse *Campanella*, le finale du *Deuxième Concerto pour violon* (1826) : un rondo spectaculaire, où le triangle répond aux harmoniques du violon pour imiter le tintement d'une clochette.

Liszt s'attela immédiatement à une *Grande Fantaisie sur la clochette de Paganini* (1834) ; il s'essaya ensuite à transcrire les *Caprices* pour violon seul, tâche qui se révéla ardue : la version finale des *Six Études d'après Paganini* ne serait publiée qu'en 1851. Il ne se risqua pas, en revanche, à transposer au clavier le *Moto perpetuo*, composé après 1830 et publié en 1851 sous le numéro d'opus 11, dont le rythme incessant de doubles croches en ricochets est si spécifiquement violonistique.

Quant à Berlioz, il nourrissait une admiration profonde envers celui qui vint le féliciter, le 22 décembre 1833, à l'issue d'un concert. « *Enfin pour comble de bonheur, un homme, quand le public fut sorti, un homme à la longue chevelure, à l'œil perçant, à la figure étrange et ravagée, un possédé du génie, un colosse parmi les géants, que je n'avais jamais vu, et dont le premier aspect me troubla profondément,*

m'attendit seul dans la salle, m'arrêta au passage pour me serrer la main, m'accabla d'éloges brûlants qui m'incendièrent le cœur et la tête ; c'était Paganini !! » Paganini, on le sait, lui passa commande d'un concerto pour alto ; Berlioz composa en retour *Harold en Italie*, mais le virtuose refusa de le jouer, estimant la partie de soliste trop modeste pour son talent. Cinq ans plus tard, Paganini se rattrapa largement : à l'issue d'un autre concert, il félicita Berlioz publiquement à genoux et lui offrit la somme, alors colossale, de vingt mille francs, qui épongerait de nombreuses dettes et permettrait la composition de *Roméo et Juliette*. Après Paganini, Berlioz fut la seconde grande influence de Liszt, qu'il rencontra pour la première fois le 4 décembre 1830, la veille de la création de la *Symphonie fantastique*. En 1833, Liszt fit plusieurs transcriptions de ses œuvres ; il composa une fantaisie sur *Lelio*, ainsi qu'une petite pièce intitulée *L'Idée fixe*, hommage transparent à cette phrase qui hante la *Fantastique* et y représente la bien-aimée. « Le Bal », quatrième mouvement du monument symphonique berliozien, avait de quoi le fasciner par son caractère brillant et obsessionnel : le « tumulte d'une fête » est interrompu par l'idée fixe avant de l'emporter dans son tourbillon (« *L'image chérie vient se présenter à [l'artiste] et jeter le trouble dans son âme* »). Mais Liszt ne cueillit véritablement les fruits de cette rencontre que dans sa deuxième période artistique, celle passée à la tête de l'Orchestre de Weimar (1848-1861). C'est alors que Berlioz lui offrit l'alternative au modèle germanique issu de Beethoven pour l'entraîner sur la voie de ses propres symphonies et de ses treize poèmes symphoniques. Le terme de « poème symphonique » est de son cru et désigne ces œuvres d'un type nouveau qui offrent « *la possibilité d'une union plus intime de la poésie et de la musique que le lied, l'oratorio ou l'opéra [...]* ». Dans la *Symphonie « pastorale »*, Beethoven avait entrevu l'idée d'une « musique à programme », mais il s'en était discrètement départi, préférant finalement les puissants ressorts dialectiques des formes classiques bithématiques. Au contraire, chez Liszt, un thème solitaire, transformé à foison, assume à lui seul tous les contrastes de caractères,

tous les aspects du drame. Dans plusieurs cas, le compositeur n'a apposé l'argument qu'a posteriori sur la partition, prouvant que son dessein était loin d'une simple description ou paraphrase. La nouveauté de ces œuvres se situe ailleurs. Peu importe donc que *Les Préludes*, dont la composition est un puzzle compliqué où manquent certaines pièces, trouve son point de départ chez le poète marseillais Joseph Autran ou chez Lamartine – ce débat ne sera certainement jamais tranché. Créé à Weimar en février 1854 sous la direction de Liszt, son troisième poème symphonique reste le plus célèbre.

Claire Delamarche

Gioacchino Rossini
Ouverture de
La Pie voleuse

Effectif : cordes, flûte et piccolo,
2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons,
4 cors, 2 trompettes, 3 trombones,
tuba, timbale, 3 percussions.

Par l'originalité et la variété de ses effets (roulement de tambour, allure martiale, crescendo orchestral), la page introductive de *La Gazza ladra* (opéra en deux actes créé le 31 mai 1817 à la Scala de Milan) est une des ouvertures les plus envoûtantes de Rossini.

Le Belzébuth dandy fit un signe, et la troupe,
Pour ouïr le concert se réunit en groupe.
Ni Ludwig Beethoven, ni Gluck, ni Meyerbeer,
Ni Théodore Hoffmann, Hoffmann le fantastique !
Ni le gros Rossini, ce roi de la musique,
Ni le chevalier Karl Maria de Weber,
À coup sûr n'auraient pu, malgré tout leur génie,
Inventer et noter la grande symphonie
Que jouèrent d'abord les noirs dilettanti :
Boucher et Bériot, Paganini lui-même,
N'eussent pas su broder un plus étrange thème
De plus brillants pizzicati.
Les virtuoses font, sous leurs doigts secs et grêles,
Des Stradivarius grincer les chanterelles ;
La corde semble avoir une âme dans sa voix.
Le tam-tam caverneux, comme un tonnerre gronde ;
Un lutin jovial, gonflant sa face ronde,
Sonne burlesquement de deux cors à la fois.
Celui-ci frappe un gril, et cet autre en goguettes
Prend pour tambour son ventre et deux os pour baguettes.
Quatre petits démons sous un archet de fer
Font ronfler et mugir quatre basses géantes.
Un gras soprano tord ses mâchoires béantes.

C'est un charivari d'enfer.
Le concerto fini, les danses commencèrent.
Les mains avec les mains en chaîne s'entrelacèrent.
Dans le grand fauteuil noir le Diable se plaça
Et donna le signal – Hurrah ! hurrah ! La ronde
Fouillant du pied le sol, hurlante et furibonde,
Comme un cheval sans frein au galop se lança...

Théophile Gautier, Albertus (1831)

Niccolò Paganini
Mouvement perpétuel

Effectif : cordes, flûte, hautbois,
clarinette, basson, cor, timbale.

Variations
sur la corde de sol

Effectif : cordes, harpe.

Cantabile

Effectif : cordes.

Chaque prestation de Paganini en public tenait du prodige, surtout lorsqu'il exécutait ses propres œuvres, et plus particulièrement le *Moto perpetuo* originellement pour violon et piano (composé après 1830). Les critiques et artistes de l'époque se livraient alors à des commentaires dithyrambiques qui contribuèrent à établir le violoniste comme le parangon de toute virtuosité.

Comment donner par des mots une idée de ce qui ne peut se décrire ? Une suite d'enchaînements, de prodiges inouïs frappe sans cesse l'oreille de l'auditeur et lui laisse à peine le temps de respirer ; à des tours de force inconcevables succèdent des tours de force plus étonnants encore ; tout est prestige dans ce talent fantastique ; tout y est surnaturel. Le violon entre les mains de Paganini n'est plus l'instrument de Tartini ou de Viotti ; c'est quelque chose à part, qui a un autre but.

François-Joseph Fétis, Revue musicale (12 mars 1831)

Enfin Paganini a paru. Comment rendre le jeu de cet être extraordinaire, et cette démarche de l'homme, et cette pose de l'artiste, et ces cris et ces rires, et ces larmes qui s'échappent de son instrument, et cette étonnante fantasmagorie de l'oreille qui éblouit, qui fascine et qui fait douter si l'on rêve, si l'on vit ! Non, toutes les visions d'Hoffmann ne sont rien en comparaison de cette réalité.

Joseph d'Ortigue, La Quotidienne (24 avril 1833)

Quand Paganini, traitant son violon en véritable orchestre et par une de ces audacieuses inspirations qui ont frappé d'étonnement l'Europe entière, mêle, dans un de ses morceaux, les sons détachés et liés de l'archet aux sons liés et détachés du pizzicato, les sons pincés à vide et soutenus en pédale avec l'archet sur le *sol* à un chant supérieur en sons harmoniques sur le *ré*, accompagné de batteries en pizzicato dans le médium sur les deux autres cordes ; alors, tout en faisant la part de la gracieuse direction mélodique de ces traits et de la richesse harmonique de ces arpèges, il n'en est pas moins vrai que l'éblouissement produit par ces vices et chatoyantes couleurs est encore dû à une merveille d'instrumentation.

Hector Berlioz, Journal des Débats (2 octobre 1839)

Franz Liszt À l'origine de ce troisième poème symphonique*Les Préludes*

Effectif : cordes, 3 flûtes
(dont un piccolo), 2 hautbois,
2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors,
2 trompettes, 3 trombones, tuba,
timbale, 3 percussions, harpe.

esquissé par Liszt en 1845 et achevé en 1853 sont autant *Les Quatre Éléments* de Joseph Autran que *Les Préludes* de Lamartine. Le compositeur suit scrupuleusement le déroulement de la poésie dédiée à Victor Hugo à partir de laquelle son gendre, le pianiste et chef d'orchestre Hans von Bülow, rédigea un programme bien après la création de l'œuvre le 23 février 1854 au Théâtre de la Cour de Weimar :

Notre vie est-elle autre chose qu'une série de *Préludes* à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence, mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage, dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs ? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque la trompette a jeté le signal des alarmes, il court au poste périlleux, quelle que soit la guerre qui l'appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces.

Hans von Bülow

Hector Berlioz Dans l'avertissement du programme littéraire de la*Un Bal, valse*

Composition : 1830.
Création : le 5 décembre 1830
dans la Salle
du Conservatoire de Paris
Première édition : 1845
(Maurice Schlesinger).
Effectif : cordes, 2 flûtes, hautbois,
2 clarinettes, 4 cors, 2 harpes.

Symphoniefantastique, Berlioz énonce que son œuvre a pour but « de développer différentes situations de la vie d'un artiste, dans ce qu'elles ont de musical ». Au cours du *Bal* (deuxième partie), « l'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme ».

Enfin, minuit sonna ; une voix, dont le timbre était exactement celui de la pendule, se fit entendre et dit : « Voici l'heure, il faut danser ». Toute l'assemblée se leva. Les fauteuils se reculèrent de leur propre mouvement ; alors, chaque cavalier prit la main d'une dame, et la même voix dit : « Allons, messieurs de l'orchestre, commencez ! ». Les piqueurs et les musiciens, qui, jusque là, n'avaient fait aucun geste, inclinèrent la tête en signe d'adhésion.

Le maestro leva sa baguette, et une harmonie vive et dansante s'élança des deux bouts de la salle. Mais les notes rapides de la partition exécutée par les musiciens s'accordaient mal avec ces graves révérences : aussi

chaque couple de danseurs, au bout de quelques minutes, se mit à pirouetter comme une toupie d'Allemagne. Les robes de soie des femmes, froissées dans ce tourbillon dansant, rendaient des sons d'une nature particulière ; on aurait dit le bruit d'ailes d'un vol de pigeons. Le vent qui s'engouffrait par-dessous les gonflait prodigieusement, de sorte qu'elles avaient l'air de cloches en branle. L'archet des virtuoses passait si rapidement sur les cordes, qu'il en jaillissait des étincelles électriques. Les doigts des flûteurs se haussaient et se baissaient comme s'ils eussent été de vif-argent ; tout cela formait un déluge de notes et de trilles si pressés et de gammes ascendantes et descendantes si entortillées, si inconcevables, que les démons eux-mêmes n'auraient pu deux minutes suivre une pareille mesure. La pendule sonna une heure ; ils s'arrêtèrent. Je vis quelque chose qui m'avait échappé : une femme qui ne dansait pas.

Théophile Gautier, La Cafetière (1831)

Niccolò Paganini
Concertino
(*Sonate n° 3 op. 5*)

Effectif : cordes, flûte, 2 hautbois,
2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors,
2 trompettes, timbale.

La formation originale de cette sonate composée entre 1806 et 1816 (publiée à Milan en 1820) est un quatuor pour violon, alto, guitare et violoncelle. Paganini a composé plus d'une vingtaine d'œuvres pour cette formation si particulière et plus d'une douzaine de sonates pour violon et guitare.

La Campanella

Composition : 1826.
Création : 30 janvier 1827 (Naples).
Première édition : 1851
(Paris et Mayence).
Effectif : cordes, 2 flûtes, 2 hautbois,
2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors,
2 trompettes, 3 trombones, tuba,
timbale, 2 percussions.

Puis, on entendit le son d'un violon qui luttait d'énergie, de force et de souplesse avec la voix. On reconnut aussitôt que c'était le Conseiller qui jouait cet instrument. Moi-même, je me mêlai à la foule immense que ce merveilleux concert avait rassemblée autour de la maison du Conseiller, et je dois convenir que jamais je n'avais conçu l'idée de ces sons si longtemps soutenus, de ces trillements du rossignol, de ces gammes, s'élevant tantôt jusqu'au son de l'orgue, et tantôt descendant jusqu'au murmure le plus léger. Il ne se trouvait personne qui ne fût sous le charme de cet enchantement. Ce violon, disait Krespel lui-même, est un morceau merveilleux d'un artisan inconnu, qui vivait sans doute du temps de Tartini. Je suis convaincu qu'il y a dans sa construction intérieure quelque chose de particulier et qu'un secret, que je poursuis depuis longtemps, se dévoilera à mes yeux lorsque je démonterai cet instrument. Riez de ma faiblesse, si vous voulez ; mais cet objet inanimé, à qui je donne, quand je le veux, la vie et la parole, me parle souvent d'une façon merveilleuse et lorsque j'en jouai pour la première fois, il me semble que je n'étais que le magnétiseur qui excite le somnambule et l'aide à révéler ses sensations cachées.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Rat Krespel (1816)

Textes sélectionnés par Corinne Schneider

Vendredi 7 novembre - 20h

Salle des concerts

François Couperin (1668-1733)

Leçons de ténèbres du mercredi saint

50'

entracte

Brice Pauset (1965)

Symphonie II « La Liseuse » pour chanteuse, récitante et ensembles spatialisés

Commande de l'Ensemble Intercontemporain et du Festival d'Automne à Paris, création

50'

Monique Zanetti, dessus

Gaële Le Roi, dessus

Atsushi Sakai, viole de gambe

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset, orgue et direction

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Coproduction Cité de la musique, Festival d'Automne à Paris, Ensemble Intercontemporain

Les Talens Lyriques sont en résidence à Montpellier

Samedi 8 novembre - de 15h à 18h
Amphithéâtre

Forum

Les cahiers d'études aux XIX^e et XX^e siècles

Bruno Moysan, musicologue

Jean-Philippe Guye, musicologue

Alain Louvier, compositeur

Œuvres de **Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Debussy, Liszt, Ligeti, Louvier, Scriabine**

Michael Wendeberg, piano

Œuvres de **Kreutzer, Paganini, Sciarrino**

Ashot Sarkissjan, violon

Samedi 8 novembre - 20h

Salle des concerts

Robert Schumann (1810-1856)

Études d'après des Caprices de Paganini, op. 3

15'

Frédéric Chopin (1810-1849)

Études op. 25 n° 1, 2, 3, 5, , 7, 8 et 12

22'

entracte

Robert Schumann

Six Études de concert composées d'après des Caprices de Paganini, op. 10

27'

Franz Liszt (1811-1886)

Grandes Études de Paganini n° 1, 2, 4, 5, 6

23'

Alain Planès, piano

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Études et Caprices, Virtuoses et Poètes

Un virtuose du violon aurait-il révolutionné l'univers du piano à l'aube du romantisme ?

Dès 1829, Chopin signe un *Souvenir de Paganini*. Robert Schumann entend le violoniste à Francfort le dimanche de Pâques 1830 : « *Jamais il ne me fut donné d'entendre un phénomène de ce genre. Il commença par un son très mince et graduellement, imperceptiblement, son magnétisme fit planer des chaînes sur l'auditoire.* » Dans la foulée, Schumann adapte six caprices pour le piano : ce sont les *Études d'après les Caprices de Paganini* op. 3 de 1832. La même année, Liszt découvre Paganini à Paris et reste sous le choc : « *René, quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu que de souffrance, de misère, de torture dans ces quatre cordes !* » écrit-il au pianiste Pierre Wolff auquel il avoue travailler « *quatre à cinq heures d'exercices par jour : tierces, sixtes, octaves, tremolos, notes répétées, cadences, etc.* »

Subjugués par le virtuose, Schumann puis Liszt – Brahms également par la suite – se tournent donc vers les *Caprices* et relèvent le défi d'une adaptation pianistique : transcription, paraphrase ? C'est selon, l'enjeu étant à la fois de trouver un équivalent pianistique au panache paganinien et de hisser le genre étude de l'exercice à l'œuvre de concert.

Côté piano, les études de Cramer datent certes de 1804, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi de 1817, les études de Moschelès paraissent à Paris en 1828. Mais le concept d'étude de concert se cristallise à Paris dans les années 1830 – lieu qui concerne Liszt et Chopin au premier chef – et semble avoir parti lié avec trois autres éléments d'ordre socio-historique : l'assimilation du virtuose au héros romantique et romanesque tel qu'ont pu le concevoir George Sand, Balzac ou Théophile Gautier, la vogue des salons où se produisent ces virtuoses, enfin et surtout le développement de la facture instrumentale avec le dépôt par Erard d'un brevet pour le double échappement en 1823.

Quant à Schumann, qui renonce à la carrière de virtuose en se blessant à l'annulaire, il se trouve avoir commenté dans ses écrits toutes les œuvres de ce programme.

Robert Schumann **En abordant pour la première fois les caprices**, juste après la composition des *Variations Abegg* et des *Papillons*, Schumann se place dans une double optique : fidélité à l'original et pédagogie. Il s'agit plus de jouer les caprices au piano que de rendre leur effet ou d'imaginer des moyens pianistiques susceptibles de produire un brio équivalent. La dimension didactique de l'opus 3 passe par un long avant-propos où, ayant précisé son but, il propose ensuite pour chaque étude des exercices adaptés aux difficultés techniques qu'elle représente. Si bien que d'une certaine manière, on se trouve plus dans une optique de pédagogie du clavier que de composition à proprement parler. Au plus près de ces modèles – les *Caprices* n° 5, 9, 11, 13, 19 et 16 –, Schumann les dote d'une harmonie, exprime par une voix intermédiaire des chants que Paganini laissait à la résonance le soin de faire entendre, double les arpèges à l'octave, souligne un motif en le transcrivant en octaves. La troisième étude, lente, abandonne totalement la partie centrale très vélocité du caprice : « *trop peu pianistique* », dit Schumann qui à propos de la sixième ajoute « *qu'il ne serait pas sans intérêt qu'une main plus habile entreprit un autre arrangement* » ! C'est pourtant dans ces pages qu'il prend le plus de liberté, transposant dans le grave la vélocité fluide de Paganini qui se pare d'un héroïsme nouveau émanant de larges accords de la main droite. Postérieur de cinq ans, l'opus 10 affiche d'autres ambitions : « *atteindre ce résultat que l'œuvre actuelle donne l'impression d'une composition de piano indépendante qui fait oublier l'origine due au violon, sans que par là l'œuvre même ait rien perdu de ses idées poétiques.* » Ainsi l'*Étude* n° 2 abandonne-t-elle le principe du tremolo pour des intervalles répétés, la troisième devient une étude pour les octaves que n'avait pas pensée Paganini. L'écriture s'enrichit également de contre-chants, d'imitations, qui, s'ils alourdissent le propos, l'apparentent à une écriture pianistique schumannienne contrapuntique.

Franz Liszt *Grandes Études de Paganini* Intitulées par Liszt **Grandes Études de Paganini**, les six études composées en 1837, publiées en 1840 puis révisées en 1851 sont dédiées à une autre virtuose : Clara Schumann. Il suffit de comparer l'*Étude* n° 1 à l'opus 10 n° 2 de Schumann, ou la n° 5, « La Chasse » à l'opus 3 n° 2 pour mesurer la distance qui sépare les compositeurs à la fois dans la conception du piano virtuose et le rapport de ces études à leur modèle. La première étude est celle du tremolo, conservé par Liszt à la différence de Schumann et décliné sous divers intervalles, avec ceci de faramineux qu'il transpose le tout dans le grave et, avec un sens du spectacle qui lui appartient en propre, encadre le caprice de deux grandes cadences en arpèges empruntées à... un autre caprice. Pour « La Chasse », Liszt semble plus fidèle à son modèle au départ, tout en prenant plus de risques et en respectant les couleurs recherchées par Paganini : *imitando il flauto**, *imitando il corno***.

Utilisant la vaste étendue des registres du piano, il amplifie les effets orchestraux suggérés par Paganini – dimension orchestrale qui refait son apparition dans *La Campanella*, issue à la fois du rondo du *Concerto en si mineur* et du thème de marche du *Concerto en ré*. Quant aux risques, ils sont autant musicaux pour la légèreté des tierces à découvert que physiques pour les sauts ou le panache obtenu par les *glissandi*. Conscient de sa « supériorité de virtuose », Liszt s'est offert le luxe de faire publier la version Schumann au-dessus de la sienne. Dans l'optique d'un recueil de concert, Liszt, tout comme Paganini, réserve comme final l'*Étude en forme de variation en la mineur* (à laquelle Brahms reviendra en son temps) qui permet un enrichissement progressif de la texture et des prouesses, réinsérant le thème (variation 1) selon son propre caprice, usant de toute l'étendue du clavier, et conservant pour la coda un trille au demeurant plus violonistique que pianistique, comme dernier hommage à son modèle.

De ce recueil se dégage à la fois, pour l'exécutant, un plaisir physique et digital évident à repousser les limites du possible, et pour l'auditeur, l'effet assuré d'un spectacle à la mise en scène savamment étudiée. Un dernier mot de Schumann

à ce sujet : « *Il semble que Liszt ait voulu dans cette œuvre, consigner toutes ses expériences et livrer tous les secrets de son jeu à la postérité* », en utilisant tous les moyens compositionnels à sa disposition : transcription, paraphrase et variation.

* En imitant la flûte

** En imitant le cor

Frédéric Chopin
Études op. 25

Comparées à celles de Liszt, et dégagées de toutes références, les *Études op. 25* de Chopin – dédiées à Marie d'Agoult, compagne de Liszt – ont quelque chose de beaucoup plus resserré : autour d'une difficulté, autour d'un climat poétique qui les parcourt le plus souvent de bout en bout. Sont-elles plus sages pour autant ? On les dirait moins spectaculaires, plus maîtrisées, plus intérieures aussi sans renoncer à la fougue. Tous les moyens se trouvent ici au service d'une poésie expressive.

La première pourrait s'intituler étude sur la sonorité de *la* bémol et accords arpégés en mouvements contraires : la harpe éolienne dont parle Schumann. À travers des enroulements d'arabesques, la seconde traite de superpositions rythmiques dans un legato parfait. Deux pages dont Debussy se souviendra. Plus capricieuse, la troisième joue de légèreté et de variation par tremolo, tout en s'aventurant dans des couleurs harmoniques lointaines. Légèreté encore sur rythme brisé pour la cinquième. Puis Chopin, en poète du piano, s'autorise un nocturne miniature, étude d'expression lente en *do* dièse mineur qui s'ouvre sur un récitatif de la main gauche, main à laquelle sera confiée la réexposition. La huitième magnifie la sixte sans effet spectaculaire mais par des enchaînements chromatiques redoutables dans le tempo et le legato imposés. *Molto allegro e con fuoco*, la dernière pièce prouve que Chopin pouvait être démonstratif quand il le souhaitait, traversant le clavier en mouvements parallèles dont l'enchaînement devient prouesse physique qui ne produit pas un spectacle mais le déferlement d'une passion que rien n'arrête.

Lucie Kayas

Dimanche 9 novembre - 16h30
Amphithéâtre

Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza II pour harpe

9'

Sequenza VI pour alto

12'

Sequenza X, pour trompette et piano résonnant

15'

Sequenza VII, pour hautbois

7'

entracte

Sequenza IV, pour piano

8'

Sequenza VIII, pour violon

13'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :

Didier Pateau, hautbois

Jean-Jacques Gaudon, trompette

Michael Wendeberg, piano

Frédérique Cambreling, harpe

Jeanne-Marie Conquer, violon

Christophe Desjardins, alto

Technique Ensemble Intercontemporain

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

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

Luciano Berio
Sequenza II

Composition : 1963.
Dédicace : à Francis Pierre.
Création : 1963 à Paris
par le dédicataire.
Édition : Universal Edition.

Dans mes *Sequenze*, j'ai essayé de commenter le rapport entre le virtuose et son instrument et j'ai souvent exploré certains aspects techniques spécifiques afin de défier, comme dans la *Sequenza II* pour harpe, la notion conventionnelle de l'instrument. L'« impressionnisme » français nous a laissé une vision assez limitée de la harpe, comme si sa spécificité était d'être jouée par des jeunes filles blondes évanescences, capables de n'en tirer que de séduisants *glissandi*. Mais la harpe possède également un autre visage, plus dur, fort et agressif. Dans la *Sequenza II*, j'ai voulu mettre en lumière plusieurs visages de l'instrument, les faisant parfois apparaître simultanément : à certains moments, la harpe doit rendre le son d'une forêt traversée par le vent.

*ho ascoltato catene di colori, muscolosamente aggressivi :
ho toccato I tuoi ruvidi rumori rigidi*

*j'ai écouté des chaînes de couleurs, musclées et agressives
j'ai écouté tes bruits rudes et raides*

Luciano Berio
Sequenza VI

Composition : 1967.
Dédicace : à Serge Collot.
Création : 1967 à New York
par Walter Trampler.
Édition : Universal Edition.

La Sequenza VI pour alto, destinée à un interprète moderne au sens le plus vaste et le plus responsable du terme, est une partition d'une grande difficulté (un hommage indirect et peut-être un peu désobligeant aux *Caprices* de Paganini) qui répète, développe et transforme sans cesse la même séquence harmonique de base. C'est une étude formelle sur la répétition, sur le rapport entre des modules répétés fréquemment et d'autres qui n'apparaissent qu'une seule fois. Le morceau, de nature essentiellement harmonique, aboutit à la formation inattendue et dépaysante d'une mélodie. Au cours des ans, la *Sequenza VI* est également devenue le point de départ d'autres partitions tel *Chemins II* (pour alto et neuf instruments) et *Chemins III* (pour alto et orchestre), ces deux œuvres développant les caractères harmoniques et les articulations importantes du morceau d'origine tout en conservant intacte la partie de soliste. On peut donc considérer la *Sequenza VI* comme l'élément central d'une idée à trois faces. La *Sequenza VI* a été écrite en 1967 pour Serge Collot.

*il mio capriccioso furore fu già la tua livida calma
la mia canzone sarà il tuo silenzio lentissimo*

*ma frénésie fantasque fut jadis ton calme livide
mon chant sera la lenteur de ton silence*

Luciano Berio
Sequenza X

Composition : 1984.
Dédicace : à Thomas Stevens.
Création : 1984 à Los Angeles
par le dédicataire.
Édition : Universal Edition.

Le processus d'assimilation, de transformation et de dépassement des aspects instrumentaux (ou vocaux) traditionnels fait parfois partie intégrante du développement musical des *Sequenze* précédentes. En revanche, dans la *Sequenza X*, pour trompette et résonance de piano, ce processus est pratiquement absent (si l'on excepte un passage fugace où il est fait référence à l'hymne israélien, l'*Ha Tikwa*, l'« Espérance »). Il n'y a pas non plus ici de transformations du timbre ni d'« embellissements ». La trompette est utilisée de manière naturelle et directe, et c'est peut-être précisément cette nudité qui fait de la *Sequenza X* la plus difficile de toutes les *Sequenze*.

*descrivi I miei confini, e stringimi in echi, in riflessi
a lungo, e disinvoltamente, diventami me, tu, per me*

*décris mes confins, et serre-moi en échos, en reflets
désinvolté, longuement, deviens moi, toi, pour moi*

Luciano Berio
Sequenza VII

Composition : 1969.
Dédicace : à Heinz Holliger.
Création : 1969 à Bâle
par le dédicataire.
Édition : Universal Edition.

La Sequenza VII est habitée d'une sorte de conflit permanent – à mon avis très expressif et parfois dramatique – entre l'extrême vélocité du phrasé instrumental et la lenteur des procédés musicaux qui déterminent le parcours : on notera par exemple une certaine immobilité des registres, l'absence prolongée de certaines notes et l'envahissement très progressif de certains intervalles (de la quinte juste, notamment, qui se souvient du cor anglais du troisième acte de *Tristan et Isolde*). Avec la *Sequenza VII* (comme avec les *Sequenze* pour flûte, trombone, clarinette, trompette et basson), je poursuis la recherche d'une polyphonie virtuelle. Ici, la partie soliste est mise en perspective, elle est pour ainsi dire « analysée » à travers la présence constante d'une « tonique », un *si* bécarre qui peut être joué *pianissimo* par n'importe quel autre instrument en coulisse.

*il tuo profilo è un mio paesaggio frenetico, tenuto a distanza
è un falso fuoco d'amore, ché è minimo : è morto*

*ton profil est un de mes paysages frénétiques, tenu à distance
c'est un feu d'amour faux, minimal : il est mort*

Luciano Berio
Sequenza IV

Composition : 1966.
Dédicace : à Jocy de Corvalho.
Création : 1966 à Saint Louis,
Missouri (États-Unis)
par la dédicataire.
Édition : Universal Edition.

La Sequenza IV pour piano peut être considérée comme un voyage d'exploration à travers divers types d'articulation et comme un dialogue entre un développement en accords et un développement linéaire du même matériau. Deux séquences harmoniques indépendantes évoluent simultanément et de temps en temps interfèrent l'une avec l'autre : l'une, réelle, est confiée au clavier, l'autre, pour ainsi dire virtuelle, est confiée à la pédale tonale.

*mi disegno I tuoi specchi, mi modifico con le mie vene,
con il miei piedi : mi chiudo dentro tutti I tuoi occhi*

*je me dessine sur tes nombreux miroirs, je me modifie avec mes veines,
avec mes pieds : je m'enferme à l'intérieur de tous tes yeux*

Luciano Berio
Sequenza VIII
Composition : 1976 à la demande
de Serena de Bellis.
Dédicace : à Carlo Chiarappa.
Création : 1976 aux États-Unis
par E. Granat.
Édition : Universal Edition.

Composer cette Sequenza a été pour moi comme payer une dette personnelle au violon, que je considère comme l'un des instruments les plus permanents et les plus complexes qui soient. Si presque toutes les autres *Sequenze* développent de façon extrême un choix très restreint de possibilités instrumentales et de comportements du soliste, la *Sequenza VIII* présente une image plus vaste et plus historique de l'instrument.

Elle s'appuie constamment sur deux notes (*la* et *si*) qui, comme dans une chaconne, servent de boussole dans le parcours plutôt diversifié et élaboré du morceau où la polyphonie n'est plus virtuelle, comme dans d'autres *Sequenze*, mais réelle. C'est pourquoi cette *Sequenza* se révèle, inévitablement, un hommage à ce sommet musical qu'est la chaconne de la *Partita en ré mineur* de Johann Sebastian Bach, dans laquelle coexistent des techniques instrumentales passées, présentes et futures.

*ho moltiplicato per te le mie voci, I miei vocaboli, le mie vocali
e grido, adesso, che sei il mio vocativo*

*pour toi j'ai multiplié mes voix, mes vocables, mes voyelles
et je clame maintenant que tu es mon vocatif*

Luciano Berio

traduction Jean-Claude Poyet
(extrait du livret du CD Deutsche Grammophon 457 038-2)

Biographies

Miquel Ortega

Né à Barcelone en 1963, Miquel Ortega est le disciple du chef d'orchestre Antoni Ros Marba et du chef de chœur Romano Gandolfi. Adjoint à la direction du chœur du Grand Théâtre du Liceo de Barcelone de 1980 à 1989, chef de concert au Théâtre Lyrique National La Zarzuela de Madrid entre 1990 et 1993, puis chef d'orchestre titulaire de l'Orchestre Pablo Sarasate de Pampelune pour les saisons 1994-95, Miquel Ortega joue l'œuvre intégrale de Pablo Sarazate pour la chaîne RTVE. Il mène également une activité importante en tant que chef d'orchestre lyrique. Il a notamment dirigé des solistes comme Luis Lima, Simon Estes, Vicente Sardinero, Joan Pons, Jaume Aragall, Dalmau Gonzalès, Bruno Pola, Elena Obratzsova, Maria Bayo, Carlos Chausson, etc. Il collabore régulièrement avec Montserrat Caballé. Il entretient une étroite collaboration avec Carlos Alvarez qu'il a dirigé dans diverses productions lyriques et divers récitals avec orchestre, notamment au Théâtre Royal de Madrid et pour le Festival International de Santander. Il a dirigé de grandes formations espagnoles et étrangères comme l'Orchestre de Chambre d'Écosse au Festival d'Édimbourg, les Orchestres Symphoniques de Kiev, de Saint-Petersbourg et de Moldavie, l'Orchestre d'État de Russie, l'Orchestre de l'Opéra de Budapest... Miquel Ortega est nommé en 1997 aux Max de Teatro, l'équivalent des Victoires de la Musique pour la direction musicale de *West Side Story* de Leonard Bernstein. Parmi ses récents engagements : galas avec Carlos Alvarez, gala à Las Palmas avec l'Orchestre

Philharmonique de Grande Canarie, gala dans le Palace des Festivals de Cantabria, avec June Anderson, *La Vierge* de Massenet à Rome et Paris, avec Montserrat Caballé, *Norma* à Las Palmas de Grande Canarie, *Marina* à la Maestranza de Sevilla. Il a fait ses débuts au Théâtre du Liceu de Barcelone avec *Norma* au cours de la saison 2002-2003. Au cours de la saison 2003-2004, il dirige *Traviata* au Théâtre Real de Madrid.

Olivier Charlier

Premier Prix à 14 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Olivier Charlier se perfectionne avec Pierre Doukan pour le violon et Jean Hubeau pour la musique de chambre. Il est lauréat de nombreux concours internationaux : Munich à 17 ans, Montréal à 18 ans, Sibelius à 19 ans, Jacques Thibaud et Georges Enesco de la SACEM à 20 ans, Indianapolis à 21 ans, sans oublier le Young Concert Artists International Audition remporté à New York, en 1989 (il a alors 28 ans). Olivier Charlier se produit sur les grandes scènes musicales en compagnie de nombreuses formations de renom : Orchestre National de France, Orchestre National d'Ile-de-France, Orchestre de Paris, London Philharmonic, BBC Philharmonic, Orchestre Symphonique de Berlin, Philharmonie de Prague, Orchestre Symphonique de Montréal... Ses concerts l'emmènent des États-Unis, Canada, Mexique jusqu'au Japon, en Malaisie, en Thaïlande en passant par l'Afrique du Sud et l'Europe (France, Angleterre, Allemagne, Pays Bas, Suisse, Italie...). Olivier Charlier a enregistré entre autres le *Concerto pour*

violin « L'arbre des songes » de Dutilleux, le *Concerto* et le *Concerto russe* de Lalo avec le BBC Philharmonic dirigé par Yan Pascal Tortelier, les concertos de Mendelssohn avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et Lawrence Foster, Saint-Saëns avec l'Ensemble Orchestral de Paris et Jean-Jacques Kantorow, ainsi que de nombreuses sonates françaises avec Jean Hubeau. Très attaché à la musique de chambre, il forme un duo avec Brigitte Engerer. Ensemble, ils ont enregistré pour Harmonia Mundi des sonates de Schumann, de Grieg et de Beethoven. Depuis 1981, Olivier Charlier enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Orchestre National d'Ile-de-France

L'Orchestre National d'Ile-de-France compte parmi les plus jeunes orchestres européens. Son ouverture d'esprit correspond à sa mission : l'État et la Région Ile-de-France lui ont confié, dès sa création en 1974, un rôle de messenger de l'art symphonique dans les villes, grandes ou petites, qui entourent Paris, et tout particulièrement auprès de nouveaux publics. Les quelques cent concerts que donnent chaque année les musiciens de l'Orchestre National d'Ile-de-France répondent, par la variété de leurs programmes, à la curiosité de ces publics. La diversité des programmes de cette saison permet d'entendre des œuvres allant du Baroque à la création contemporaine. Le répertoire de musique classique et romantique est une fois encore à l'honneur, mais l'orchestre interprète également de nombreuses œuvres inspirées de la tradition

orale. L'Orchestre National d'Ile-de France se produit en formation restreinte (*Requiem* de Fauré par exemple), aussi bien que dans les « monstres » symphoniques : symphonies de Schubert, Brahms, Nielsen, Lutoslawski, etc. Il accueille des chefs d'origine et de répertoires de prédilection fort divers. Leon Fleisher ouvre la saison de grand symphonique, Moshe Atzmon dirige Mozart et Schubert, George Pehlivanian un programme de musique arménienne, Reinhard Goebel des œuvres de la famille Bach, etc. Cette année encore, des concerts de musique de chambre et des actions éducatives et culturelles sont proposés en complément des programmes symphoniques. L'orchestre se produit régulièrement à Paris : au Cirque d'Hiver Bouglione, à l'Église des Billettes, à la Cité de la musique, au Théâtre Mogador, à la Salle Gaveau et également à la Maison de l'orchestre à Alfortville.

Flûtes

Hélène Giraud
Jean-Michel Varache
Pierre Blazy

Piccolo

XXXXXX

Hautbois

Jean-Michel Penot
Jean-Philippe Thiébaud

Cor anglais

Marianne Legendre

Clarinettes

Jean-Claude Falietti
Myriam Carrier

Clarinete basse

Alexandre Ringeval

Bassons

Henri Lescourret
Frédéric Bouteille
Cyril Exposito

Cors

Jean-Claude Baillieux
Jean-Pierre Saint-Dizier
Jean Pincemin
Annouk Eudeline
XXXXXXXXXX

Trompettes

Pierre Greffin
XXXXXXXXXX
Patrick Lagorce
André Presle

Trombones

Patrick Hanss
Laurent Madeuf
Matthieu Dubray
Michel Calmels

Contretuba / tuba-basse

André Gilbert

Timbales

Jacques Deshaulle

Percussions

Gérard Deléger
Pascal Chapelon
Didier Keck

Harpe

Florence Dumont

Premiers violons supersolistes

XXXXXX
XXXXXX

Violons solos

Stefan Rodescu
Bernard Le Monnier

Chefs d'attaque

des seconds violons
Jean-Michel Jalinière
Flore Nicquevert

Violons

Maryse Thiery
Christophe Mourguiart
Marie-Claude Cachot
Marie-France Flamant
Léon Kuzka
Odile Sagon
Sylviane Touratier
Marie-Anne Le Bars
Marie-Laure Calmels
Delphine Douillet
Julie Oddou

Brigitte Richard
Virginie Dupont
Jérôme Arger-Lefèvre
Anne-Marie Gamard
Jean-François Marcel
Brigitte Rapetti
Bernadette Jarry-Guillamot
Pierre-Emmanuel Sombret
Geneviève Melet
Isabelle Durin
Yoko Lévy-Kobayashi

Altos

Muriel Jollis-Dimitriu
Renaud Stahl
Sonia Badets
Inès Karsenty
Chantal Ardouin
Anne-Marie Arduini
Frédéric Gondot
Solange Marbotin
Catherine Méron
Jean-Michel Vernier

Violoncelles

Frédéric Dupuis
Anne-Marie Rochard
Jean-Michel Chrétien
Jean-Marie Gabard
Bertrand Braillard
Béatrice Chirinian
Paul Pichard
Bernard Vandenbroucque

Contrebasses

Robert Pelatan
Didier Goury
Pierre Maindive
Jean-Philippe Vo Dinh
Philippe Bonnefond
Pierre Herbaut
XXXXXXXXXX

Alain Planès

De l'Université d'Indiana à Pierre Boulez : c'est ainsi que pourraient, en raccourci, se dessiner les débuts de la carrière d'Alain Planès, devenu, depuis lors, l'un des pianistes les plus remarquables de sa génération. Il fait ses études à Lyon, où il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de 8 ans, puis au Conservatoire de Paris. Jacques Février a été son mentor. Alain Planès

se perfectionne ensuite aux États-Unis. À Bloomington, il travaille avec Menahem Pressler (le pianiste du fameux Beaux-Arts Trio), Janos Starker, György Sebök et William Primrose. Il devient le partenaire de Janos Starker et commence à donner de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. Pierre Boulez lui propose de devenir, dès la création de l'Ensemble Intercontemporain, pianiste soliste de la formation, poste qu'il occupera jusqu'en 1981. Sa carrière de soliste le conduit dans les plus grands festivals (Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, Montreux, La Roque-d'Anthéron, les Folles Journées de Nantes...). Très proche de Rudolf Serkin, il est un des jeunes « seniors » du festival de Marlboro. En musique de chambre, Alain Planès a été le partenaire de Maurice Bourgue, Shlomo Mintz, Michel Portal, les quatuors Prazak et Talich... Il a joué, entre autres, avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, les orchestres de l'Opéra de Paris et de la Monnaie de Bruxelles.

Luciano Berio

Luciano Berio est né en 1925 à Oneglia en Italie. Issu d'une famille musicienne, il a eu son père pour premier professeur. Au conservatoire Verdi de Milan, il a étudié la composition avec Paribene et Ghedini, la direction d'orchestre avec Votto et Giulini. Il a subi l'influence de Dallapiccola, qui était son maître à Tanglewood (États-Unis). Certaines de ses premières œuvres comme *Nones* (1954) sont d'inspiration sérieuse. En 1955, Luciano Berio fonde avec son ami Bruno Maderna le studio de phonologie de la R.A.I. (Radio-télévision italienne)

à Milan. C'est l'époque vive des premières découvertes électroacoustiques ; il réalise *Thema (Omaggio a Joyce)*, 1958. Berio s'affirme comme un pionnier, un explorateur. À partir de 1960, il donne des cours à Darmstadt, à Dartington, au Mill's College (Californie), à Harvard, à l'université Columbia. Il s'intéresse au rock et au folk, leur consacrant des essais et les mêlant dans le creuset de sa musique, laquelle est une musique libre, sans frontières. Berio a sondé, d'abord dans la clarté de l'intuition, puis prudemment, lucidement, des domaines originaux et longtemps oubliés de notre culture occidentale, en particulier celui de la voix. Tout en enseignant la composition à la Juilliard School of Music de New York, Berio fait de nombreux voyages. Fulgurant, éclatant, limpide, baroque, fou de théâtre et de littérature, il dévore les écrivains (Joyce, Cummings, Sanguineti, Calvino, Levi-Strauss). Il libère une expression verbale souvent affective, spontanée, immédiatement descriptive : murmures, cris, souffles, pleurs, bruissements, onomatopées attachées à la vie corporelle. Il libère la respiration. Sa musique semble couler de source ; l'élégance de l'écriture en cache les complexités. *Circles* (1960) ou encore la série des *Sequenze*, pour instruments solistes, inventent, dans un jeu de manipulations et de métamorphoses, des formes nouvelles, et il en va de même de la série parallèle des *Chemins*. Voix ou instruments sont poussés à l'extrême limite de leur virtuosité, arrachés à leur tradition, élargis. *Epifanie* (1961) suit la même évolution : textes de poètes, écartelés, au bord du tragique. Harmoniste raffiné dans *Folk Songs*, Berio

se montre un maître de la technique de la variation dans la série *Chemins*, où des commentaires variés à l'infini laissent apparaître des « collages ». *Passaggio* (1962), *Laborintus II* (1965), *Recital I* (1972) sont des approches très personnelles du théâtre musical. Berio semble être imprégné de tout ce qui vit, pour le laisser réapparaître tôt ou tard. On rencontre dans *Sinfonia* (1968) l'amour de Mahler. *Coro* (1976) est sans doute l'un des sommets de son œuvre, une anthologie de l'homme, de son aventure et de son paysage intérieurs. Les langues, les folklores, les styles y sont brassés avec violence et tendresse. À la fin des années soixante-dix, Luciano Berio fait partie de la première équipe Ircam. Jusqu'en 1980, il assume le poste de responsable de la musique électroacoustique avant de créer un nouveau studio à Florence, Tempo reale, dont il est le directeur. Pendant les années quatre-vingt, Berio réalise deux grands projets lyriques, *La Vera storia* (1982) et *Un re in ascolto* (1984), projets tous deux conçus sur un livret d'Italo Calvino. Le but de ces deux opéras n'est pas de raconter une histoire, mais plutôt d'examiner les façons musicales et dramatiques selon lesquelles les histoires peuvent être racontées. Berio ne cesse de dialoguer avec l'histoire musicale : il fait des orchestrations de pièces de Mahler ou Brahms, reconstruit la *Dixième Symphonie* de Schubert (*Rendering*) ou l'*Orfeo* de Monteverdi (*Orpheo II*), et fait des allusions stylistiques et des citations directes dans ses propres œuvres, technique déjà manifeste dans la *Sinfonia* de 1968. Parmi ses dernières œuvres, citons *Alternatim* (1997),

Korót (1998) et deux ouvrages lyriques : *Outis* (1996) et *Cronaca del Luogo* (1999). Luciano Berio est décédé le 27 mai 2003. Médiathèque de l'Ircam © 2003

Frédérique Cambreling

Frédérique Cambreling a fait ses études musicales à Paris où l'enseignement de Pierre Jamet l'a particulièrement marquée. Après avoir reçu deux premiers Prix au Conservatoire de Paris en 1976, remporté trois grands Prix internationaux (Paris 1976, Israël 1976 et Marie Antoinette Cazala 1977), puis tenu le poste de harpe solo à l'Orchestre National de France entre 1977 et 1985, elle partage actuellement sa carrière musicale entre ses activités de soliste et l'Ensemble Intercontemporain, dont elle est membre depuis 1993. Au cours de ces dernières années, Frédérique Cambreling a été la soliste invitée de formations telles que l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre de Chambre de Bretagne, l'Orchestre de Picardie, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Chambre de Norvège, l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles, avec lesquelles elle a abordé un répertoire très large. Son éclectisme lui permet de participer également à de nombreux festivals de musique de chambre en France et à l'étranger. Frédérique Cambreling a réalisé des enregistrements en soliste sous la direction de Georges Prêtre, Kent Nagano, Emmanuel Krivine, Jean-Jacques Kantorow, ainsi que des enregistrements d'œuvres de Michael Obst, Ivan Fedele et Tôn-Thất Tiêt.

Didier Pateau

Après avoir obtenu le premier Prix de hautbois au Conservatoire de Paris en 1978, Didier Pateau entre comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire inclut des œuvres solistes du XX^e siècle de Luciano Berio, Heinz Holliger, Gilbert Amy, Brian Ferneyhough entre autres. Il crée dans le cadre des concerts du XX^e anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain l'œuvre de Brian Ferneyhough *Allgebrä* pour hautbois solo et ensemble à cordes, sous la direction de David Robertson. Il enregistre, sous la direction de Peter Eötvös, l'œuvre de Michael Jarrell *Congruences* pour flûte, hautbois et petit ensemble, *Five Distances* pour quintette à vent de Harrison Birtwistle, *Quatre Nocturnes* pour violon et hautbois de Nicolas Bacri et avec le Quintette à vent Nielsen un disque incluant des œuvres de Berio, Mozart, Reich et Bizet. Il donne des masterclasses à Oslo, Halifax et Santiago du Chili et participe à des rencontres avec des compositeurs, notamment à la Musikhochschule de Vienne, à l'invitation de Michael Jarrell.

Jean-Jacques Gaudon

Né en 1945, Jean-Jacques Gaudon fait ses études au Conservatoire de Reims puis entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Ludovic Vaillant où il obtient un premier Prix en 1966. Jean-Jacques Gaudon joue en soliste avec les formations de chambre B. Thomas, P. Kuentz, B. Wall, avec lesquelles il fait de nombreuses tournées en France et à l'étranger. Puis il entre comme trompette solo à l'Orchestre de chambre de l'O.R.T.F. et aux Concerts

Pasdeloup. Parallèlement, il joue avec Musique vivante et au Domaine Musical. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1976, il crée *Fanal*, concerto pour trompette de York Höller et *Midtown*, pour deux trompettes, de Philippe Fénelon. À son répertoire : la *Sequenza X* de Luciano Berio, *Aries* de Karlheinz Stockhausen ainsi que des œuvres de Hans Werner Henze, Betsy Jolas, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann... Jean-Jacques Gaudon a enseigné aux Conservatoires du Mans et de Créteil avant d'être nommé professeur à l'École Nationale de Musique de Gennevilliers. Il dispense également des masterclasses dans diverses universités américaines.

Michael Wendeborg

Né en 1974 en Allemagne, Michael Wendeborg commence ses études de piano en 1979 avec Jürgen Uhde puis auprès de Bernd Glemser et Benedetto Lupo. Il est ensuite lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux et participe à de nombreuses productions en studio avec des radios allemandes. En Allemagne, il joue en tant que soliste avec des formations telles que les orchestres des radios de Cologne, de Francfort et de Baden-Baden, l'Orchestre Symphonique de Bamberg, l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Il se produit également en Suisse, Autriche, Portugal, France, Angleterre et Mexique. Il rejoint l'Ensemble Intercontemporain en 2000. Il travaille activement avec György Kurtág et Pierre Boulez. Durant la saison 2002/2003, il est soliste au Festival de Lucerne (dans le *Concerto de chambre* de Berg) et

au Carnegie Hall de New York (dans *Répons*), sous la direction de Pierre Boulez. Il enregistre le concerto pour piano *Intarsi* de Klaus Huber et fait ses débuts en récital au Festival de Salzbourg.

Jeanne-marie Conquer

Née en 1965 dans une famille musicienne, Jeanne-Marie Conquer obtient à l'âge de quinze ans le premier Prix de violon au Conservatoire National Supérieur de Paris. Elle entre ensuite au cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Jeanne-Marie Conquer est soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1985. Ses nombreuses tournées sous la direction de Pierre Boulez, David Robertson ou Jonathan Nott l'ont menée de l'Australie aux États-Unis, de l'Argentine à la Finlande. Elle développe des relations artistiques privilégiées avec les compositeurs d'aujourd'hui, comme György Kurtág, György Ligeti – pour le *Trio avec cor* et le *Concerto pour violon* – Peter Eötvös – pour son opéra *Le Balcon* – Ivan Fedele. Elle a également été membre du Quatuor Intercontemporain. Chez Deutsche Grammophon, elle a enregistré la *Sequenza* pour violon seul de Luciano Berio, le *Pierrot Lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg. Au cours de la saison 2002/2003, Jeanne-Marie Conquer a en particulier été la soliste du *Concerto pour violon* de Ligeti à la Cité de la musique.

Christophe Desjardins

Élève de Serge Collot et Jean Dupouy au Conservatoire de Paris, et de Bruno Giuranna

à la Hochschule der Künste de Berlin, lauréat du Concours international Maurice Vieux, Christophe Desjardins entre, en 1986, à l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles comme alto solo avant de rejoindre, en 1990, l'Ensemble Intercontemporain. Dès lors, il consacre une large part de son activité à la diffusion du répertoire contemporain. Parmi les œuvres écrites à son attention : *Surfing* de Philippe Boesmans (1990), *L'Horizon de Elettra* d'Ivan Fedele (1995), *Mémoire de vague* de Denis Cohen (1996), *De temps en temps* de Patrick Marcland, *Isthar* de Felix Ibarondo (1998)... sans oublier *Alternatim* de Luciano Berio, pour alto, clarinette et orchestre, créé en 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam et donné ensuite au festival de Salzbourg, au Carnegie Hall de New York et à la Cité de la musique. Christophe Desjardins a créé, en 2000, *...more leaves* de Michael Jarrell et *Les Lettres enlacées II* de Michaël Levinas, commande des Rencontres internationales d'alto. Il a également donné, en première mondiale, dans le cadre de l'Académie d'alto du festival d'Aix-en-Provence, qu'il dirigeait, la version pour sept altos de *Messagesquise* de Pierre Boulez, *Portraits* de Pierre Strauch et *Paroles...* d'Ivan Fedele. En 2002 il a donné la création, lors de la Biennale de Venise, de *Improvisations II – Portrait*, d'Emmanuel Nunes, et, poursuivant sa relation privilégiée avec Luciano Berio, il a donné la création française de *Naturale, su melodie siciliane*. Parallèlement, Christophe Desjardins se produit en soliste avec les plus illustres phalanges internationales (Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-

Sinfonieorchester, Orchestre National de Lyon...), et enregistre de nombreux disques : *Diadèmes* de Marc-André Dalbavie sous la direction de Pierre Boulez, *Assonance IV* et *...some leaves II*... de Michael Jarrell, la *Sequenza VI* de Luciano Berio... Pour diffuser largement les répertoires classique et contemporain de l'alto, il a créé plusieurs spectacles : *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, *Quatre fragments pour Harold*, *Chansons d'artiste*. Christophe Desjardins joue un alto de Capiccioni.

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrice : Gaëlle Plasseraud - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseur général : Olivier Fioravanti - Régisseur plateau : Jean-Marc Letang - Éric Briault - Régisseur lumières : Joël Boscher - Benoît Payan - Marc Gomez - Régisseur son : Bruno Morain.