

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Du romantisme tardif à l'œuvre d'aujourd'hui, c'est un peu plus d'un siècle de musique qu'embrasse le programme de ce concert. Il ouvre cinq fenêtres au travers desquelles défile une certaine représentation de la musique de ce siècle.

Contemporains de la *Première Symphonie*, les *Chants d'un compagnon errant*, qui exploitent le thème de l'amant délaissé, puisent à la source même du *Lied* germanique. Ils n'en révèlent pas moins une couleur qui, dans sa nouveauté et son raffinement, tire un début de trait d'union entre la tradition romantique et l'aube d'un nouvel horizon musical.

Entreprise à Vienne en 1906, la *Seconde Symphonie de chambre* d'Arnold Schoenberg est achevée aux États-Unis en 1939, à l'heure où Béla Bartók, qui bientôt suivra lui aussi le chemin de l'exil, compose d'un trait son *Divertimento* pour cordes. Véritable journal du premier siècle pour l'une des œuvres les plus méconnues du maître de la Seconde École de Vienne, image colorée d'un instant de répit avant l'embrasement mondial dans l'œuvre tardive et enchanteresse de Bartók.

Enfin, *La Terre Habitable* d'Antoine Bonnet mène d'emblée à aujourd'hui, sautant plus d'un demi-siècle. Donnée ici pour la première fois dans sa version complète et définitive (atelier du 9 juin), ce cycle en cinq volets auquel le compositeur travaille depuis 1991 marque une étape décisive dans l'évolution du compositeur, en témoignant d'une nette détermination d'inscrire toute spéculation théorique ou technique au cœur d'un projet esthétique continu. Sous les auspices de Julien Gracq, qui défendit « l'engagement irrévocable de la pensée dans la forme, condition même de la poésie ».

Alain Galliari

jeudi 4 juin - 20h / salle des concerts

Béla Bartók

Divertimento pour orchestre à cordes Sz. 113 (1939) (durée : 23 minutes)
allegro non troppo, molto adagio, allegro assai

Antoine Bonnet

La Terre Habitable (durée : 25 minutes)

cycle en cinq parties pour trois groupes instrumentaux
(d'après des textes de Julien Gracq) (extraits)

I - Les Eaux Etroites II (1998, création mondiale)

III - Les Hautes Terres du Sertalejo (1996, création française)

V - Liberté Grande (1997, création française)

entracte

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen (*Chants d'un compagnon errant*)

Wenn mein Schatz Hochzeit macht - Ging heut' morgen übers Feld -

Ich hab' ein glühend Messer - Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

(durée : 25 minutes)

Arnold Schoenberg

Symphonie de chambre n° 2, op 38 (durée : 21 minutes)

I - adagio, poco più mosso, tempo primo

II - con fuoco, molto adagio

Pierre Boulez, direction

Matthias Goerne, baryton

Camerata Academica de Salzburg

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Béla Bartók

Divertimento pour orchestre à cordes

Création : 11 juin 1940, par l'Orchestre de chambre de Bâle dirigé par Paul Sacher ;

éditeur : Boosey & Hawkes.

A la veille de l'embrasement de l'Europe, Béla Bartók trouve, durant l'été 1939, quelques semaines de repos et d'oubli dans un chalet loué dans les Alpes bernoises par son ami Paul Sacher, qui lui a passé commande d'une œuvre pour cordes. « Je me sens un peu comme un musicien des anciens temps, que son mécène aurait invité à séjourner chez lui », écrit Bartók à son fils le 18 août. Composé en quinze premiers jours, le *Divertimento* déploie une forme en trois mouvements alternés (vif/lent/vif) où l'inspiration folklorique se mêle à un modernisme assagi. L'œuvre se souvient aussi du *concerto grosso* baroque, dont elle adopte dans les premier et troisième mouvements l'alternance caractéristique du *concertino* (groupe des instruments solistes) et du *ripieno* (groupe des instruments accompagnateurs). De forme sonate (exposition/développement/réexposition), le premier *allegro* recourt à une thématique solidement charpentée, dans la veine des danses paysannes que Bartók avait recueillies par dizaines (il n'intègre toutefois aucune danse « authentique », quoi qu'il évoque la *hora* roumaine). Son style vif et tonique ménage également de subtils dialogues entre solistes et *tutti* orchestraux.

La veine de l'*allegro* initial est rompue par l'atmosphère funèbre de l'*adagio*. D'articulation ternaire (ABA), ce mouvement s'ouvre sur un motif chromatique qui pose d'emblée une atmosphère nocturne. L'introduction, incertaine, aboutit bientôt à un climat tragique s'achevant s'achevant par des grappes de trilles d'une tension saisissante. Malgré quelques réminiscences, le retour varié de la première partie amène à une conclusion rassérénée.

Avec fraîcheur et énergie, le final (*allegro assai*) renoue avec la verve folklorique du premier mouvement. De forme rondo (alternance de refrains et de couplets), il enchaîne des épisodes colorés d'une liberté réjouissante : danse paysanne, élégie, passage fugué, cadence du violon solo « à la tzigane », tournolements évoquant la *czardas* hongroise, incise en *pizzicati*... L'ensemble aboutit à une coda frénétique qui offre à l'œuvre une conclusion lumineuse.

Alain Galliani

Antoine Bonnet

La Terre Habitable

effectif : flûte/flûte en sol/flûte piccolo, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone ténor/basse, euphonium, marimba/vibraphone, vibraphone, piano, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse ; éditeur : Amphion.

Donné ici en création mondiale, le premier volet de l'œuvre se substitue à une première partition (*Les Eaux Etroites I*), créée en 1992 par Pierre Boulez et l'Ensemble Intercontemporain au Théâtre du Châtelet. Le cycle sera donné pour la première fois dans sa version complète et définitive lors de l'atelier-concert du 9 juin à la cité de la musique. Les pièces II à V ont été créées isolément comme suit : *Aubrac* en janvier 1996 à Paris, par l'Ensemble Fa dirigé par Dominique My ; *La Presqu'île* en février 1997 à la maison de Radio France (Festival Présences), par l'Orchestre philharmonique de Radio France, dirigé par Tsung Yeh ; *Les Hautes Terres du Sertalejo* et *Liberté Grande* (données ici en première française) en mars 1997 à Bruxelles (festival Ars Musica), par l'Ensemble Musiques Nouvelles dirigé par Alain Franco, dédicataire du cycle.

(...) Je crois pouvoir dire que mon souci véritable de toujours est la recherche de ce que peut-être l'on pourrait appeler un « ton ». Un ton qui ne chercherait au fond rien d'autre qu'à être juste, et surtout pas quelque justification dans des préoccupations d'ordre technique, quand bien même celles-ci ne cesseraient bien entendu pas d'en constituer les conditions d'éclosion.

« Ton juste » voudrait accueillir ce que Schoenberg nommait « moments favorisés », moins pour désigner ces chers passages qui hantent nos mémoires, que plus profondément ces instants où l'œuvre se cristallise et donne l'impression vertigineuse de se mettre en marche de par son propre poids. Il est en effet une singularité des arts du temps qui m'a souvent frappé : les grandes œuvres ne se manifestent jamais mieux qu'au travers d'événements éphémères qui rejaillissent sur l'ensemble, comme par l'effet d'une catalyse, en sorte que cela même qui les mettait à distance s'extirpe de la contingence, pour devenir pure nécessité et comme la promesse de leur avènement.

Peut-être est-ce cela le « bruissement de la langue » que perçoit stupéfait le *corps* barthésien, ou encore l'émerveillement de celui de Deleuze lorsque tout à coup il éprouve que « ça marche ». Peut-être aussi est-ce cela la « recherche du temps perdu » : la tentative artistique, toujours à recommencer, de faire surgir une vérité, dans la fulgurance d'un instant qui par essence toujours s'échappe. Cette

recherche, cette tension plutôt - car le *ton* n'est pas ce que l'on trace directement, sans médiations, mais la coloration distinctive de ce qui *advient*, de ce qui peu à peu émerge en filigrane du plan de composition - est pour moi la plus haute réalité du travail du compositeur.

(...) Les titres de *La Terre Habitable* font référence aux textes de Julien Gracq bien que ceux-ci ne soient pas présentés dans la musique : il n'y a ni chanteur, ni récitant. Si bien sûr le contenu des textes a été déterminant dans le choix des titres auxquels ils correspondent, si certainement des images qui les constituent ont orienté mon inspiration, il s'agit surtout d'une évocation poétique de l'œuvre de l'écrivain, à partir d'un choix de titres réunis par une thématique commune : cette Terre, moins des origines que des devenir, qu'il scrute inlassablement en poète et en géographe, dont jamais il n'évoque la surface sans rendre sensible l'énergie qui la sous-tend, et que toujours il interroge et met en mouvement, nous éveillant et nous exposant aux « champs de forces qu' [Elle] garde, pour chacun de nous singulièrement, sous tension ». Alors, la Terre s'arrache à son inertie, fuit à l'infini comme une invitation au voyage, et promet qu'à son contact « toutes nos pliures se déplissent comme s'ouvre dans l'eau une fleur japonaise ».

Il ne s'agit pas ici d'illustrer des textes, moins encore de transposer leur structure ; plutôt, par la mise en résonance de quelques noms, de suivre la trajectoire d'un désir : celui, depuis *Les Eaux Etroites* jusqu'à *La Presqu'île* puis *Liberté Grande*, d'épouser la dynamique d'un mouvement, de moduler l'écho d'un désancrage, de tirer plus encore les lignes de fuite qui nous sont offertes - non pour investir l'habité mais susciter l'habitable.

Antoine Bonnet

Inspiré de l'œuvre de Julien Gracq, ce cycle instrumental (1995-98) se veut à la fois une évocation de l'univers poétique de Julien Gracq et un hommage à ses conceptions esthétiques, dans lesquelles Antoine Bonnet a pu trouver un écho à ses propres convictions. Étape décisive dans l'évolution du musicien, *La Terre Habitable* témoigne en effet du souci de dégager toute spéculation d'un cadre purement abstrait pour l'inscrire au cœur d'un projet esthétique continu, répon-

dant ainsi à l'idée que Gracq se faisait de « l'engagement irrévocable de la pensée dans la forme » comme « condition même de la poésie ».

L'œuvre recourt à un ensemble de 19 musiciens, divisé en trois groupes (groupe I : flûte, clarinette, trombone, piano, violon et violoncelle ; groupe II : hautbois, basson, trompette, percussion, violon, alto et violoncelle ; groupe III : clarinette basse, cor, euphonium, percussion, alto et contrebasse). S'ils donnent naturellement lieu à certains échanges spatiaux, ces trois groupes sont surtout utilisés ici comme des entités instrumentales cohérentes permettant au compositeur de clarifier la polyphonie, chaque groupe étant en quelque sorte souvent utilisé comme un « super-instrument ». Doté d'une couleur particulière liée aux instruments mis en jeu, chaque groupe est en outre singularisé par la mise en évidence de certains instruments au sein du groupe : tel, pour le groupe I, le violon (qui donne par exemple une allure de concerto pour violon à *La Presqu'île*) et le piano (dans *Liberté Grande* tout particulièrement). Il faut noter en outre que seules les pièces impaires (I, III, V) utilisent l'ensemble de l'effectif, la deuxième ne mobilisant que le groupe II, et la quatrième les groupes I et III. Cette alternance, qui vise à renouveler la couleur instrumentale et le mode d'écriture, correspond également à une stratégie rythmique au niveau de la grande forme, les pièces alternant des durées comme suit : longue (I : ~ 13'), moyenne (II : ~ 9'), courte (III : ~ 3'), longue (IV : ~ 12'), moyenne (V : ~ 9').

Alain Galliani

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

(décembre 1883/janvier 1885 ; révision et orchestration entre 1891 et 1896)

Création le 16 mars 1896 à Berlin, sous la direction du compositeur.

effectif : baryton solo, 2 flûtes, 1 flûte/piccolo, 1 hautbois/cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones ténor-basse, trombone basse, timbales, percussion, harpe, 8 violons I, 8 violons II, 6 altos, 5 violoncelles, 4 contrebasses ; éditeur : Peters.

Premier cycle de *Lieder* de Mahler et véritable coup de maître, les *Chants d'un compagnon errant*, qui précèdent de peu la *Première Symphonie* (1884-1888, rév. 1893-1896), ont été initialement composés pour voix

grave et piano, puis orchestrés peu avant la première berlinoise.

Tiré du célèbre *Knaben Wunderhorn* (*Le Cor merveilleux de l'enfant*), le texte du premier *Lied* été légèrement remanié par le compositeur, qui, dans la même veine, a écrit lui-même les trois autres poèmes. Composé à la suite d'une déception amoureuse, ce cycle mélancolique, qui exploite le thème de l'amant délaissé, puise aux sources du romantisme germanique, illustré avant Mahler par Schubert (*Le Voyage d'hiver*) et Schumann (*Les Amours du poète*). De l'abattement au triste apaisement final, le poète malheureux donne libre cours à l'expression de son état d'esprit changeant et fragile. Sur ces textes d'une fraîcheur un peu désuète, Mahler compose une partition dans un style à la fois spontané et raffiné, marquée par une inspiration mélodique d'une simplicité presque populaire. Quoique fourni, l'orchestre dévoile avec une remarquable souplesse des coloris délicats, laissant à l'auditeur une impression de transparence qui témoigne déjà de la maîtrise du jeune compositeur.

De forme tripartite, le premier *Lied*, où le poète évoque avec tristesse le jour où sa bien-aimée se marie à un autre, enchâsse un épisode central de rythme ternaire entre un lamento introductif binaire et sa reprise. Ce lamento s'inspire de la *csardas* hongroise, où un motif lent (le *lassu*) est repris comme en écho dans un rythme vif (la *friska*).

Le deuxième *Lied*, où le poète trouve dans la nature un réconfort momentané, déroule une mélodie d'une belle franchise que Mahler reprendra dans le premier mouvement de sa *Première Symphonie*. Dans une veine champêtre typique de l'inspiration mahlérienne, les pupitres de l'orchestre forment un cortège au chant du promeneur matinal, esquissant une véritable « image sonore » de la nature. C'est en fin de promenade seulement que l'allégresse se voile, lorsque le poète songe qu'à l'inverse des fleurs, son amour perdu ne refleurira pas. Frappé par la brûlure de la bien-aimée perdue, le troisième *Lied* développe un climat tragique qui rompt radicalement avec les autres pièces du cycle. D'emblée tempétueux, il est marqué par la répétition de doubles notes envahissantes qui traversent l'orchestre et préparent l'explosion finale. Le *Lied* s'achève sur des guirlandes mélodiques tour à tour ascendantes puis descendantes, déroulées aux bois puis aux cordes.

Chant d'errance et de mort, chanté *senza sentimentalità* (sans sentimentalité), le dernier *Lied*, marqué d'un bout à l'autre par le soutien

de la harpe et l'opposition constante du majeur et du mineur, s'ouvre sur une mélodie douce et funèbre, d'une simplicité enfantine. C'est le chant d'errance de l'amant délaissé, qui cherche le lieu du repos éternel. Lorsqu'il le trouve (« Au bord du chemin, il y avait un tilleul »), le chant amorce un second thème qui approfondit encore le climat initial de triste apaisement (thème que Mahler intégrera à la marche funèbre de sa *Première Symphonie*). L'œuvre s'éteint sur la réminiscence de la mélodie initiale, jouée *pianissimo* aux trois flûtes sur des accords doucement plaqués par la harpe.

A. G.

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
fröhliche Hochzeit macht,
hab'ich meinen traurigen Tag !
Geh' ich in mein Kämmerlein, dunkles
[Kämmerlein !
Weine ! Wein' ! Um meinen Schatz, um
[meinen lieben Schatz !
Blümlein blau ! Verdorre nicht !
Vöglein süß ! Du singst auf grüner Heide !
Ach ! Wie ist die Welt so schön ! Ziküth !
Singet nicht ! Blühet nicht ! Lenz ist ja vorbei !
Alles Singen ist nun aus !
Des Abends, wenn ich schlafen geh'
Denk' ich an mein Leide ! An mein Leide !

Ging heut' Morgen über's Feld

Ging heut' Morgen über's Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing
sprach zu mir der lust'ge Fink :
« Ei, du ! Gelt ? Guten Morgen ! Ei, Gelt ? Du !
Wird's nicht eine schöne Welt ? Schöne Welt ?
Zink ! Zink ! Schön und flink !
Wie mir doch die Welt gefällt ! »
Auch die Glockenblum' am Feld
hat mir lustig, guter Ding'
mit den Glöckchen, klinge, kling,
ihren Morgengruss geschellt :
« Wird's nicht eine schöne Welt ? Schöne Welt ?
Kling ! Kling ! Schönes Ding !
Wie mir doch die Welt gefällt ! Hei-a ! »

Chants d'un compagnon errant

Quand ma bien-aimée se marie

Quand ma bien-aimée se marie,
se marie gaiement,
le jour est sombre pour moi.
Je vais dans ma chambrette,
obscurer chambrette,
et pleure, et pleure ma bien-aimée, ma douce
[bien-aimée.
Fleur jolie ne te fane pas !
Oiselet gentil tu chantes sur la verte bruyère :
Ah ! que le monde est beau ! Tsicutt, Tsicutt !
Ne chante pas, ne fleuris pas !
Le printemps est passé, il n'est plus temps
[de chanter !
Le soir quand je vais dormir, je pense à ma
[peine, à ma peine !

Ce matin j'ai traversé la prairie

Ce matin j'ai traversé la prairie,
des gouttes de rosée perlaient encore sur l'herbe.
Me dit le gai pinson :
« Dis donc, un beau matin n'est-ce pas,
n'est-ce pas, toi qui vas là-bas ?
le monde ne s'annonce-t-il pas beau aujourd'hui ?
belle journée, tsink, tsink, belle et joyeuse,
Ah ! que le monde me plaît ! »
Et le muguet dans l'herbe aussi de ses joyeuses
clochettes, ding, ding, ding, ding, ding,
a fait retentir son salut matinal :
« Le monde ne s'annonce-t-il pas beau
aujourd'hui ? belle journée, ding, ding,
Ah ! que le monde me plaît ! »

Und da fing im Sonnenschein
gleich die Welt zu funkeln an ;
Alles, alles, Ton und Farbe gewann ! Im
[Sonnenschein !
Blum' und Vogel, gross und klein !
« Guten Tag, guten Tag ! Ist's nicht eine
[schöne Welt ?
Ei, du ! Gelt ? Schöne Welt ! »
Nun fängt auch mein Glück wohl an ? !
Nein ! Nein ! Das ich mein' : mir nimmer
[blühen kann !

Ich hab' ein glühend Messer

Ich hab' ein glühend Messer,
ein Messer in meiner Brust.
O weh ! O weh !
Das schneid't so tief in jede Freud' und
[jede Lust, so tief !
Ach, was ist das für ein böser Gast !
Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn ich schlief !
O weh ! O weh !
Wenn ich in den Himmel seh',
seh' ich zwei blaue Augen steh'n !
O weh ! O weh !
Wenn ich im gelben Felde geh',
seh' ich von Fern das blonde Haar im
[Winde weh'n !
O weh ! O weh !
Wenn ich aus dem Traum auffahr'
und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh ! O weh !
Ich wollt' ich läg' auf der schwarzen Bahr',
könn't nimmer, die Augen aufmachen !

Eh ho ! et voilà que sous le soleil
le monde respandit
et tout devient sons et couleurs, sous le
[soleil,
les fleurs et les oiseaux, petits et grands.
« Bonjour, bonjour !
le monde n'est-il pas beau,
eh toi qui vas là-bas, n'est ce pas ?
une belle journée ! »
Et mon bonheur à moi reviendra-t-il aussi ?
Non, non, celui auquel je pense
ne pourra jamais, jamais reflleurir !

J'ai une lame brûlante

J'ai une lame brûlante,
une lame dans mon sein, las, las !
qui taille si profondément
dans chaque joie, dans chaque plaisir,
[si profondément !
Ah ! que voilà un hôte cruel !
Jamais ne se repose, jamais ne se tait,
ni le jour, ni la nuit quand je sommeille,
las, las !
Lorsque je regarde le ciel,
j'y vois deux yeux bleus,
las, las !
Lorsque je vais dans le champ doré,
j'y vois de loin des cheveux blonds voler dans
[le vent,
las, las !
et lorsque je m'éveille soudain de mon rêve,
et entends résonner son rire argenté,
las, las !
je voudrais être étendu déjà dans le noir
[tombeau,
je voudrais ne plus jamais, jamais rouvrir les
[yeux !

*Die zwei blauen Augen von
meinem Schatz*

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da musst' ich Abschied nehmen vom aller-

[liebsten Platz !

0 Augen, blau ! Warum habt ihr mich

[angeblickt ! ?

Nun hab' ich ewig Leid und Grämen !

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,

In stiller Nacht wohl über die dunkle Heide :

Hat mir niemand Ade gesagt, Ade !

Mein Gesell' war Lieb' und Leide !

Auf der Strasse stand ein Lindenbaum,

Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht !

Unter dem Lindebaum, der hat seine Blüthen
über mich geschneit, da wusst' ich nicht,

Wie das Leben tut, war alles, ach alles

[wieder gut !

Alles ! Alles ! Lieb' und Leid,

und Welt, und Traum !

*Les yeux bleus de ma bien-
aimée*

Les yeux bleus de ma bien-aimée
m'ont envoyé courir le monde,
et j'ai dû quitter ce lieu tant aimé.

Yeux bleus, ah !

Pourquoi m'avez-vous regardé ?

Je n'aurai désormais que peines et chagrins.

Je suis sorti dans la nuit tranquille,

dans la nuit tranquille j'ai traversé la lande

[endormie.

Personne ne m'a dit adieu, adieu !

Mes compagnons étaient l'amour et la peine.

Au bord du chemin il y avait un tilleul,

c'est là que j'ai pu dormir enfin, sous le tilleul.

Il a répandu en neige ses fleurs sur moi,

j'ai oublié alors ce qu'est le tourment de vivre.

Tout était clair à nouveau,

oui, tout était clair,

tout, l'amour et la peine,

le monde et le rêve.

Gustav Mahler

Arnold Schoenberg

Symphonie de chambre n° 2 op 38

effectif : flûte, flûte/flûte piccolo, hautbois, hautbois/cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 8 violons I, 8 violons II, 6 altos, 5 violoncelles, 4 contrebasses ; éditeur Schirmer. Création à New York, le 15 décembre 1940 par l'orchestre des New Friends of Music, dirigé par Fritz Stiedry, (1906-1908/1939-1940).

Moins fréquemment donnée que sa sœur aînée, la *Seconde Symphonie de chambre* d'Arnold Schoenberg a été conduite en deux étapes. Commencée en août 1906 et abandonnée deux ans plus tard, l'œuvre n'est reprise qu'en 1939, lorsque le chef d'orchestre américain Fritz Stiedry demande au compositeur de lui confier la création d'une partition. Schoenberg complète alors son manuscrit inachevé, travaillant jusqu'en octobre 1940 à la révision du premier mouvement (qu'il avait intégralement composé) et à l'achèvement du second. Moins unifiée que la *Première Symphonie de chambre*, l'œuvre révèle les détours de sa genèse, avec un premier mouvement nettement post-romantique et un second d'une esthétique plus avancée. Entreprise un mois après l'achèvement de la *Première Symphonie de chambre opus 9* (qui avait marqué un pas décisif dans la dissolution de la tonalité), la *Seconde Symphonie de chambre* adopte une écriture strictement tonale, malgré une harmonie chargée et parfois extrême. Délaisée au moment où le musicien s'engageait sur le chemin de l'atonalité, elle est achevée au moment où Schoenberg montre un regain d'intérêt pour le système tonal, avec lequel il renoue dans *Kol Nidre* (1938). Composé pour un effectif réduit, qui exclut notamment les trombones, la harpe et la percussion, l'œuvre déroule deux mouvements contrastés. De forme tripartite, avec une section centrale un peu plus mouvementée, l'adagio initial (en *mi b* majeur) offre un caractère élégiaque, dans une couleur à la fois chaude et mélancolique d'une belle homogénéité. En *sol* majeur, le second mouvement, d'une vivacité contagieuse, s'ouvre sur un rythme ternaire rebondissant qui donne d'emblée le ton. D'une orchestration scintillante qui fait la part belle à une écriture soliste, cette manière de scherzo s'achève sur une coda lente qui reprend le thème initial du premier mouvement et amène une conclusion sombre, d'un effet tragique saisissant, dans la tonalité retrouvée de *mi b* majeur.

A. G.

mardi 9 juin - 20h / salle des concerts

atelier concert

Antoine Bonnet

La Terre Habitable (création mondiale du cycle complet et définitif)

I - Les Eaux Etroites II (1998)

II - Aubrac (1995)

III - Les Hautes Terres du Sertalejo (1996)

IV - La Presqu'île (1996)

V - Liberté Grande (1997)

Antoine Bonnet, Pierre Boulez, présentation

Pierre Boulez, direction

Ensemble Intercontemporain

Antoine Bonnet

Né à Paris en 1958.

Après des études de piano, il poursuit ses études musicales au Conservatoire de Paris (1984-1987), où il obtient les premiers prix de composition et d'analyse. Il mène parallèlement des études universitaires et soutient en 1990 une thèse de Doctorat (*Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale*) au Centre de Formation Doctorale de l'École normale supérieure. Il a dans l'intermédiaire participé à la fondation de la revue *Entretemps* et composé ses premières partitions (*Seuil* pour 12 cordes, 1985 ; *D'une Source oubliée* pour ensemble instrumental, 1986-87 ; *Trajectoires* pour ensemble instrumental, 1987-88). Alors qu'il compose *La Terre Habitable* (1991-98), Antoine Bonnet travaille parallèlement à deux pièces : *Épitaphe*, écrite pour 8 cuivres, 2 pianos, ensemble instrumental et environnement électroacoustique (1992-94, rév. 1997), et *Nachtstrahl* (1994), composé sur un poème de Paul Celan pour mezzo-soprano et cinq instrumentistes. Antoine Bonnet, qui a participé entre 1991 et 1994 aux travaux de l'Ircam (où il a mis au point

avec Camilo Rueda le logiciel Situation), est depuis 1992 professeur associé à l'Université de Paris VIII, où il a ouvert une classe de composition. Ses compositions et ses écrits lui ont valu plusieurs prix (Sacem-Deugardin, Villa Médicis-hors-murs), ainsi que différentes bourses (Lavoisier, Ministère de la Recherche) qui lui ont permis de séjourner en Allemagne et aux États-Unis.

biographies

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'Ircam en 1975 et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de

New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger la *Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du *Ring*. Il dirigera cette production cinq années de suite. A la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'Ircam, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique et d'une imposante discographie.

Matthias Goerne

Élève de D. Fischer-Dieskau et d'E. Schwarzkopf, lauréat de plusieurs concours internationaux, il s'est produit tant à l'opéra qu'au concert ou en récital (avec Vladimir Ashkenazy, Alfred

Brendel et Andreas Haefliger notamment). Membre de l'Opéra de Dresde entre 1993 et 1995, il poursuit depuis lors une carrière qui l'a mené dans les principales capitales européennes, ainsi qu'aux États-Unis, se produisant sous la direction de chefs de réputation internationale, tels Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly, Helmut Rilling, Lothar Zagrosek, Kurt Masur, James Conlon, Claus Peter Flor, ou Herbert Blomstedt. Outre les enregistrements des opéras de Walter Braunfel (*Die Vögel*), de Franz Schreker (*Die Gezeichneten*), ainsi que la *Deutsche Sinfonie* de Hanns Eisler, sa discographie inclut également les *Goethe Lieder* de Schubert, enregistrés avec Andreas Haefliger, et les *Lieder* avec orchestre de Hugo Wolf, gravés avec Riccardo Chailly

et l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam. Très ample, le répertoire de Matthias Goerne va de Bach (*Passion selon saint Matthieu*, avec Kurt Masur à Leipzig en 1990) à la musique du xx^e siècle (*Der Prinz von Homburg* de Hans Werner Henze à l'Opéra de Zurich en 1993), incluant également le répertoire du *Lied* (de Schubert à Mahler), l'opéra mozartien (Papageno dans *La Flûte enchantée*, Festival de Salzbourg de 1997, avec Christoph von Dohnányi), l'art lyrique italien (*La Bohème* de Puccini au Komische Oper de Berlin en 1993) et le drame wagnérien (*Tannhäuser* avec James Conlon à Cologne en 1996).

Ensemble Intercontemporain

Résident permanent à la cité de la musique.
Fondé en 1976 par

Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du xx^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical David Robertson. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1500 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du xx^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est

également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

directeur musical
David Robertson

flûtes Sophie Cherrier Emmanuelle Ophèle	Daniel Ciampolini pianos/claviers Florent Boffard Hidéki Nagano Dimitri Vassilakis	Camerata Academica de Salzbourg Fondée en 1951 par Bernhard
hautbois László Hadady Didier Pateau	harpe Frédérique Cambreling	Paumgartner (1887- 1971), musicologue, chef d'orchestre autri- chien et cofondateur du Festival de Salzbourg, la Camerata Academica de Salzbourg réunit à la fois des élèves et des professeurs de la Hochschule (conser- vatoire) du Mozarteum de Salzbourg. Composé, selon les nécessités, de vingt à quarante-cinq musiciens, cet orchestre de chambre a travaillé près de vingt ans avec Sándor Végh, qui en a été le directeur musical de 1978 jusqu'à sa mort (janvier 1997) et sous la direction duquel il s'est considéra- blement développé. S'il continue de consacrer l'essentiel de son énergie aux œuvres de Mozart, conformé- ment à son objectif primitif, l'orchestre a
clarinettes Alain Damiens André Trouttet	violons Jeanne-Marie Conquer Hae Sun Kang Maryvonne Le Dizès	
clarinette basse Alain Billard	altos Christophe Desjardins Odile Duhamel	
bassons Pascal Gallois Paul Riveaux	violoncelles Jean-Guihen Queyras Pierre Strauch	
cors Jens McManama Jean-Christophe Vervoitte	contrebasse Frédéric Stochl	
trompettes Antoine Curé Jean-Jacques Gaudon	musiciens supplémentaires	
trombones Jérôme Naulais Benny Sluchin	flûte Pascale Guidot	
tuba Gérard Buquet	cors Franck Ollu Vincent Léonard	
percussions Vincent Bauer Michel Cerutti	trombone basse Uwe Dierkson	

peu à peu élargi son répertoire, qui va désormais de l'époque baroque aux œuvres du début du xx^e siècle (Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg), en passant par Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Dvorák ou Tchaïkovski. Hôte régulier du Festival de Salzbourg et de la Semaine Mozart depuis 1993, l'orchestre de la Camerata Academica s'est également produit à Vienne (Musikverein), à Cologne, aux Schubertiades de Feldkirch et à Rome. Il a effectué de nombreux enregistrements pour DG, DECCA, Philips, EMI ou Capriccio.

violons I

Alexander Janiczek
Phoebe Rosochacki
Gabor Papp
György Acs
Alexander Hohenthal
Sophie Holmes
Norah Farkas

Regina Florey
violons II
Yukiko Tezuka
Berthilde Galosi
Kavus Davis
Dagny Wenk-Wolff
Nannie Zimmerebner
Kirsten Ohst
Réka Nagy

altos

Claudia Hofert
Jörg Steinkrauß
Firmian Lermer
Juliet Jopling
Ulrike Landsmann
Geneviève Strosser

violoncelles

Heidi Litschauer
Dana Micicoi
Shane Woodborne
Jeremy Findlay
Milan Vrsajkov

contrebasses

Josef Radauer
Martin Hinterholzer
Walter Rumer
Georg Kekeisen

technique

cité de la musique

Joël Simon

régie générale

Jean-Marc Letang

régie plateau

Marc Gomez

régie lumières

Ensemble

Intercontemporain

Jean Radel

régie générale

Damien Rochette

Philippe Jacquin

régie plateau