

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LA FRANCE EN QUÊTE D'IDENTITÉ

Du mercredi 13 avril au vendredi 29 avril 2005

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

5 MERCREDI 13 AVRIL - 20HŒuvres de **Richard Wagner** et **Arnold Schönberg**.**9 JEUDI 14 AVRIL - 20H**Œuvres de **Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré/André Messager, Maurice Ravel, Richard Wagner** et **Claude Debussy**.**14 VENDREDI 15 AVRIL - 20H**Œuvres de **Paul Dukas, Maurice Ravel, Claude Debussy** et **Florent Schmitt**.**22 DIMANCHE 17 AVRIL - 16H30**Œuvres de **Henri Duparc, Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Reynaldo Hahn** et **Francis Poulenc**.**26 VENDREDI 22 AVRIL - 20H**Œuvres de **Claude Debussy****31 SAMEDI 23 AVRIL - 15H**Forum : *Y a-t-il une identité musicale française ?***33 SAMEDI 23 AVRIL - 20H**Œuvres de **Arthur Honegger** et **Francis Poulenc**.**37 DIMANCHE 24 AVRIL - 16H30**Œuvres de **André Jolivet, Maurice Ravel** et **Albert Roussel**.**44 VENDREDI 29 AVRIL - 20H**Œuvres de **Joaquin Turina** et **Manuel de Falla**.**Sans identité fixe**

« *Wagner : ricaner quand on entend son nom, et faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir* ». Ainsi Flaubert résume-t-il, dans son *Dictionnaire des idées reçues*, la vulgate qui règne en France sur le compositeur allemand quelques années avant sa mort. Depuis la défaite de 1871, en effet, un sentiment nationaliste et anti-germanique gagne le milieu artistique français. Il se traduit en musique par une volonté de se détacher de la filiation wagnérienne qui exerce son emprise sur de nombreux compositeurs depuis le milieu du XIX^e siècle. Mais les mélodies d'un Duparc, écrites entre 1868 et 1877, prouvent combien le lied allemand et le langage musical de *Tristan* continuent d'imprégner la production lyrique française. « *Wagner*, regrette encore Debussy des années plus tard, *fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore* ». C'est finalement avec Debussy, tout comme avec Fauré, que la mélodie française acquiert toute sa singularité, son raffinement mélodique et harmonique, son interpénétration de la musique et du texte. À leur instar, les compositeurs français puisent leur inspiration dans la poésie des Parnassiens (Leconte de Lisle) et des symbolistes (Mallarmé), mais c'est Baudelaire qu'ils affectionnent particulièrement. Baudelaire, qui avait pourtant écrit à Wagner pour lui témoigner son admiration envers le pouvoir poétique de sa musique. Mais les nationalistes français ne s'arrêtent pas à de tels paradoxes. En ce tournant de siècle, alors que les tensions franco-allemandes renaissent, l'heure est à la défense des valeurs musicales françaises. Compositeurs, critiques et musicologues se tournent vers le passé (principalement vers Rameau et Couperin) pour identifier, célébrer et prescrire une tradition nationale qui fasse front à la portée universelle dont jouit la musique allemande depuis la fin du XVIII^e siècle. C'est ce à quoi s'emploie notamment Vincent d'Indy à la toute nouvelle *Schola Cantorum*. On en vient à célébrer la « lumière », la « clarté » propres à la musique française. Debussy, depuis son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, créé en 1894, passe pour en être le modèle. En 1915, il renoue avec la pureté du classicisme français dans sa *Sonate pour violoncelle*, signée ostensiblement « Claude de France ». Mais si les compositeurs se replient sur une identité musicale spécifiquement française, ils n'en sont pas moins attirés par de multiples ailleurs. La découverte, depuis l'Exposition Universelle de 1889, de traditions

musicales étrangères (japonaise, balinaise, russe et surtout espagnole) nourrit un goût prononcé pour l'exotisme. Les nombreuses œuvres qui en portent la trace finiront paradoxalement par être tenues pour emblématiques de la musique française ; la popularité dont jouit aujourd'hui le *Boléro* de Ravel suffit à le montrer. Cependant, après l'armistice, les crispations identitaires perdent peu à peu de leur virulence, et le nationalisme qui dominait la vie musicale en France s'estompe. Le Groupe des Six, fondé en 1920, incarne la nouvelle génération ; ses membres se retournent contre l'apport de Debussy et défendent un néo-classicisme de caractère international. La France perd-elle pour autant son identité musicale ? Poser cette question, c'est supposer qu'il y en ait une au départ ; or la musique, loin d'être le miroir sonore d'un esprit national, ne fait en définitive que le créer et le recréer d'une époque à l'autre.

Maxime Tortelier

Mercredi 13 avril - 20h

Salle des concerts

Richard Wagner (1813-1883)

Tristan und Isolde, prélude

10'

Arnold Schönberg (1874-1951)

Cinq Pièces pour orchestre op. 16

Vorgefühle

Vergangenes

Farben

Peripetia

Das obligate Rezitativ

18'

Variations pour orchestre op. 31

Moderato – Langsam – Mässig – Walzertempo –

Bewegt – Andante – Langsam – Sehr rasch –

Etwas langsamer – Finale

20'

entracte

Arnold Schönberg

Erwartung, monodrame en 1 acte, op. 17

30'

Inga Nielsen, soprano

SWR Sinfoniorchester Baden-Baden und Freiburg

Michael Gielen, direction

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

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h50

Richard Wagner *Tristan und Isolde*, prélude

Composition : 1856-1859.
Création : 10 juin 1865 au Théâtre de la
Cour de Munich sous la direction
de H. von Bülow
Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,
3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors,
2 trompettes, 1 tuba, timbales,
1 harpe, cordes.

À l'occasion de la création des *Variations pour orchestre op. 31* de Schönberg exécutées par la Philharmonie de Berlin sous la direction de Wilhelm Furtwängler au début du mois de décembre 1928, Adolf Weissmann, critique musical de la *Berliner Zeitung*, qualifiait cette œuvre nouvelle de « déclinaison arithmétique qui tente de relier chimiquement des rebuts de *Tristan* sur des bases nouvelles ». Les « bases nouvelles » étaient évidemment les principes « arithmétiques » de la dodécaphonie. L'expression « rebuts de *Tristan* » était une manière vulgaire d'affirmer une demi-vérité. Car il est vrai que le chromatisme wagnérien avait influencé Schönberg, l'amenant sur le chemin de l'émancipation de la dissonance, mais ceci au cours de l'époque précédant l'adoption de la dodécaphonie.

L'emblème du chromatisme de *Tristan* est le célèbre accord au début du *Prélude* qui, par sa tension chromatique et son ambiguïté tonale, ouvre ce drame d'amour et de mort tendu sur le fil d'un désir inépuisable. Le *Prélude de Tristan* est aussi l'accomplissement parfait d'une musique « parlante », tellement éloquente qu'elle résume en elle-même l'essence du drame. Des trois œuvres de Schönberg insérées dans ce programme, ce sont plutôt les *Cinq Pièces pour orchestre op. 16* et *Erwartung* qui laissent paraître des liens avec la poétique wagnérienne. En 1909, au début de sa période expressionniste, Schönberg partage avec le principe wagnérien de la musique « absolue » la volonté de rendre la musique signifiante à tout instant, qu'il s'agisse de musique « pure » (*l'op. 16*) ou de musique associée à un texte (*Erwartung*).

Arnold Schönberg *Cinq Pièces pour orchestre op. 16*

Composition : mai-août 1909.
Création : 3 septembre 1912 à Londres,
direction Sir Henry Wood.
Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois,
5 clarinettes, 4 bassons ; 6 cors,
3 trompettes, 4 trombones et 1 tuba ;
timbales et percussions ; 1 célesta ;
1 harpe ; cordes.
Éditeur : Peters.

Dans une lettre à Richard Strauss du 14 juillet 1909, Schönberg décrit les *Cinq Pièces pour orchestre op. 16* qu'il est en train d'achever comme une œuvre « qui n'a rien de symphonique, bien au contraire : pas d'architecture, pas de structure. *Simplement une succession chatoyante et ininterrompue de couleurs, de rythmes et d'atmosphères* ». Le principe fondamental de la vision sonore et de la poétique nouvelle expérimentées dans ces pièces est l'abolition de la forme avantageant une expression dictée par l'intuition créatrice du compositeur. Ceci implique un bouleversement des codes de la tradition musicale. Les fonctions tonales sont remplacées par des accords libres de graviter dans un espace harmonique abolissant les tensions entre dissonances et consonances.

Le thématisme est remplacé par des motifs paraissant et disparaissant au fil d'un temps musical qui progresse d'un instant à l'autre ; ce qui donne lieu à une dramaturgie sonore qui fait alterner impulsions et suspensions, gestes paroxystiques et chutes soudaines.

À la demande de l'éditeur, Schönberg a donné à ces mouvements des titres « qui ne trahiront rien, parce que certains seront très obscurs et que d'autres ne définiront que des indications techniques : I : *Pressentiment (chacun en a)* – II : *Passé (chacun en a aussi)* – III : *Couleurs (d'ordre technique)* – IV : *Péripétie (est généralement suffisant)* – V : *Récitatif obligé (ou mieux 'l'accompli' ou 'l'infini')* ». Il s'agit évidemment d'un compromis entre l'impératif éditorial et les principes esthétiques de Schönberg qui aurait préféré laisser l'auditeur complètement libre de réagir à l'expression musicale pure et simple : « Car la musique est en cela admirable qu'on peut tout dire, de sorte que l'initié puisse tout comprendre mais en préservant ses propres secrets qu'on souhaite ni s'avouer, ni divulguer. »

La plus célèbre des cinq pièces, *Farben* (Couleurs) utilise le principe technique de la *Klangfarbenmelodie* (Mélodie de couleurs du son) et, telle qu'elle est réalisée ici, elle fait alterner sur un même accord de quatre hauteurs (sol#-si-mi-la) deux groupes instrumentaux : le premier constitué par deux flûtes - clarinette - basson, le deuxième par cor anglais-second basson-cor (avec sourdine)-trompette (avec sourdine).

Variations pour orchestre op. 31

Composition : mai 1926 -
septembre 1928.
Création : 2 décembre 1928 à Berlin
(Orchestre philharmonique, direction
Wilhelm Furtwängler).
Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois,
5 clarinettes, 4 bassons, 6 cors ;
3 trompettes ; 4 trombones et 1 tuba ;
percussions ; 1 célesta, 1 mandoline,
1 harpe ; cordes.

L'architecture, la structure et la forme, repoussées au cours de la période expressionniste, deviennent à nouveau les fondements de la musique de Schönberg dès le début de sa période sérielle. Les *Variations pour orchestre op. 31* représentent l'apothéose des nouvelles préoccupations formelles et poétiques qui l'ont amené à la codification de la dodécaphonie. Dans ce chef-d'œuvre d'ingénierie musicale et sonore, Schönberg utilise les contrastes entre les registres et les timbres des instruments et des sections de l'orchestre afin de mettre en relief les articulations complexes de la structure formelle.

Trois ans après la création de l'œuvre, Schönberg, dans un article sur ses années d'apprentissage, écrivait que Bach lui avait transmis « la pensée contrapuntique, c'est-à-dire l'art d'inventer des figures qui peuvent s'accompagner elles-mêmes ». Un art qui est aussi à la base de la variation

développante inaugurée par Beethoven et de l'interpénétration du matériau musical sur le plan horizontal et vertical réalisée par la dodécaphonie. Les *Variations op. 31* se placent à la croisée de ces différentes « pensées » musicales, anciennes et modernes. Emblème de la conciliation entre modernité et tradition, le motif BACH (*si bémol-la-ut-si*), anticipé dans l'Introduction et dans la seconde variation, assume un rôle de protagoniste dans le Finale.

Erwartung Erwartung, cauchemar en musique qui se consume instant après instant au cours d'une demi-heure de tension émotionnelle et sonore, fut composé très rapidement. Durant les vacances de l'été 1909, Schönberg avait rencontré Marie Pappenheim et lui avait demandé d'écrire le livret d'un opéra. Elle accepta la proposition, tout en précisant qu'il ne s'agissait pas d'un véritable opéra, mais plutôt d'un « monodrame ». Trois semaines plus tard elle remit le texte à Schönberg lequel, après quelques modifications, en composa la musique entre le fin du mois d'août et le début septembre, en deux semaines seulement.

Si on se laisse prendre par la force dramatique d'*Erwartung* et par ses cris, le monodrame se présente alors comme une succession de flashes, aussi rapides que les métamorphoses continuelles de la conscience bouleversée de la femme et du paysage qui change selon ses différents états d'âme. Par ailleurs, si on prend une certaine distance émotionnelle, bloquant le temps musical par une analyse attentive et minutieuse de la partition, on peut se rendre compte que les moments qui semblent se consumer en un instant sont en fait reliés par une toile de motifs sous-jacents, comme de microscopiques leitmotive difficilement perceptibles lors d'une simple écoute (surtout la première fois), mais agissant néanmoins de manière subliminale. Dans le premier des cas, *Erwartung* nous apparaît comme le prototype de la *Momentform*, de la forme qui se consume moment après moment, comme modèle d'un type de communication musicale qui ouvre toute grande la porte de la modernité ; dans le second, l'œuvre apparaît comme l'extrême limite d'un modèle dramaturgique hérité de Wagner.

Gianfranco Vinay

entracte

Jeudi 14 avril - 20h

Amphithéâtre

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Variations sur un thème de Beethoven
pour deux pianos op. 35
22'

Gabriel Fauré (1845-1924)/André Messager (1853-1929)

Souvenirs de Bayreuth, quadrille sur les motifs favoris de l'Anneau de Nibelung pour piano à quatre mains
10'

Maurice Ravel (1875-1937)

La Valse pour deux pianos
12'

Richard Wagner (1813-1883)/Claude Debussy

Ouverture du Vaisseau fantôme,
transcription pour deux pianos
10'

Claude Debussy (1862-1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune,
transcription pour deux pianos
12'

Claude Debussy/Jean-Efflam Bavouzet

Jeux, transcription pour deux pianos
18'

Claire Désert, piano

Emmanuel Strosser, piano

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h55

Disposer de deux pianos dans son salon à la fin du XIX^e siècle n'avait rien d'exceptionnel : c'était l'un des meilleurs moyens de découvrir les œuvres orchestrales nouvelles ou anciennes à une période où les concerts symphoniques, même s'ils se développaient de plus en plus, n'étaient pas aussi fréquents qu'aujourd'hui, et où les techniques d'enregistrement balbutiaient. Qui plus est, les effets orchestraux sont mieux restitués par une habile transcription à deux pianos que par une réduction pour piano seul ou à quatre mains souvent bien ingrate à lire. Séduits par l'équilibre sonore des deux instruments, les compositeurs ne se contentèrent pas de transcrire des œuvres orchestrales, mais écrivirent aussi des pièces originales pour deux pianos. Les facteurs d'instruments ne restèrent pas à l'écart de ce mouvement : ainsi Gustave Lyon de la firme Pleyel inventa un piano double avec un clavier de chaque côté et une table unique, ce qui permettait des jeux de sonorité que n'offraient pas deux instruments indépendants.

Composées en 1874 et dédiées à Alfred et Marie Jaëll, célèbre couple de pianistes virtuoses, les *Variations sur un thème de Beethoven op. 35* de Camille Saint-Saëns explorent toutes les ressources du thème qui n'est autre que le Trio du Menuet de la *Dix-huitième Sonate en mi bémol, op. 31 n° 3* de Beethoven. Le compositeur déploie au cours des dix variations une grande variété d'écriture qui reflète la connaissance et la maîtrise qu'il avait des différents styles pianistiques de son temps (l'ombre de Schumann plane sur la deuxième variation, celle de Liszt sur la quatrième) et des formes savantes (thème renversé à la troisième, grande fugue en guise de conclusion).

Si l'influence de Beethoven demeurait encore assez forte vers 1870, comme en témoignent plusieurs cycles de variations du pianiste Stephen Heller, contemporain de Saint-Saëns, celle de Wagner devait s'imposer progressivement jusqu'en 1880 et fasciner bon nombre de compositeurs français qui prirent le chemin de la Bavière : « *On va à Bayreuth comme on veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin devrait y aller à genoux* », écrit Albert Lavignac dans *Le Voyage artistique à Bayreuth* (Paris, 1897). En 1888, Fauré et Messager, tout comme Debussy, firent leur pèlerinage afin

d'assister aux représentations de *Parsifal* et des *Maîtres chanteurs*. Si le *Ring* ne figurait pas au programme de cette saison, cela ne les empêcha pas de composer, à leur retour de voyage, un quadrille parodique pour piano à quatre mains où se mêlent en un raccourci amusant les thèmes des *Walkyries*, ceux de la marche du *Crépuscule des dieux*... Publiée de façon posthume en 1930 sous le titre de *Souvenirs de Bayreuth, fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l'Anneau du Niebelung*, cette œuvre rappelle les *Souvenirs de Munich sur les thèmes de Tristan et Yseult* pour piano à quatre mains de Chabrier.

Dès 1906, Ravel avait eu l'idée d'écrire une grande œuvre en hommage à Johann Strauss. *La Valse* ne vit le jour qu'après les ravages de la Première Guerre, ainsi que Ravel l'écrivit dans son esquisse autobiographique : « *J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise (projet de 1906) à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal (vision de 1919). Je situe cette valse dans le cadre d'un palais impérial, environ 1855. Le thème de cette œuvre quasi expressionniste, qui surgit d'un magma instrumental, donne un sentiment d'ordre qui sombre, à la fin, dans la dislocation, témoignage du bouleversement et du changement d'idée de l'après-guerre.* » Sous la pression de Diaghilev, le génial organisateur des Ballets russes, qui lui avait commandé un nouveau ballet, Ravel élaborait d'abord une version pour piano à deux mains (décembre 1919-février 1922), puis une version pour deux pianos qu'il donna avec la pianiste Marcelle Meyer le 16 avril 1920, lors d'une soirée privée. Diaghilev, qui avait assisté à cette audition, prétendit que *La Valse* n'était pas faite pour un ballet et refusa de l'inscrire au programme de la saison suivante. La chorégraphie d'Ida Rubinstein en mai 1929 à l'Opéra apportera un démenti formel. Quoi qu'il en soit, Ravel, qui orchestra rapidement son œuvre, affectionnait cette version à deux pianos et l'avait jouée avec le pianiste Alfredo Casella au cours d'un concert public à Vienne le 23 octobre 1920.

En proie à des difficultés matérielles après son retour de la villa Médicis, Claude Debussy avait accepté vers 1889 de transcrire pour les Éditions Durand des œuvres de Wagner

et de Saint-Saëns. Wagnérien convaincu, même s'il prit quelques années plus tard ses distances avec le « fantôme du vieux Klingsor, alias Richard Wagner », Debussy connaissait bien ses œuvres, notamment *Parsifal* et *Tristan* qu'il jouait par cœur, selon son ami Pierre Louÿs. Qu'il transcrivît à deux pianos l'*Ouverture* du *Vaisseau fantôme* n'a donc rien d'étonnant. Par ailleurs, on sait que lorsqu'il était à la villa Médicis à Rome, il déchiffrait l'ouverture des *Maîtres chanteurs* à quatre mains ainsi que des extraits de *Parsifal* à deux pianos. Trois ans après l'édition de sa transcription du *Vaisseau fantôme*, Debussy joua à deux pianos avec Raoul Pugno des extraits de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie* lors de concerts-conférences de Catulle Mendès à l'Opéra (mai 1893).

Si l'on excepte les versions de *La Mer* pour piano à quatre mains, du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1895) et des deux *Danses* pour deux pianos ou encore la réduction chant-piano de *Pelléas et Mélisande*, on sait que Debussy n'aimait pas transcrire ses œuvres. Il confiera cette tâche délicate à Maurice Ravel (les *Nocturnes*), mais surtout au jeune compositeur et chef d'orchestre André Caplet (*La Mer*, les *Images pour orchestre*). En revanche, bien qu'il laissât peu d'œuvres pour cette formation (*Lindaraja*, *En blanc et noir*), Debussy ne dédaignait pas l'écriture pour deux pianos et avait même envisagé d'écrire pour cette formation les trois *Images*, qu'il devait finalement destiner à l'orchestre. Il donna plusieurs récitals à deux pianos avec Ricardo Viñes lors desquels il joua les *Nocturnes* (en avril 1904) et *Ibéria* (en juin 1913). Ainsi qu'il l'écrivit en 1904 à son éditeur Jacques Durand, une transcription doit consister à trouver « des équivalences de sonorité ».

Comme dans la version chant-piano de *Pelléas et Mélisande*, Debussy déploie dans sa transcription du *Prélude à l'après-midi d'un faune* une habileté particulière à restituer la profondeur de l'orchestre tout en préservant une écriture très pianistique. Telle une photographie en noir et blanc, celle-ci met en évidence l'étonnante nouveauté du discours musical. Œuvre la plus jouée du vivant de Debussy, elle allait même inspirer en 1912 à Nijinsky, le danseur vedette des Ballets russes, une chorégraphie ; celle-ci ne sera guère appréciée du compositeur.

La même année, Diaghilev avait commandé à Debussy un

ballet, *Jeux*, dont Nijinsky avait imaginé l'argument. « *Il y avait là un parc, un tennis, la rencontre fortuite de deux jeunes filles et d'un jeune homme à la poursuite d'une balle perdue, un paysage nocturne, mystérieux, avec ce je-ne-sais-quoi d'un peu méchant qui amène l'ombre ; des bonds, des tours, des passages capricieux dans les pas, tout ce qu'il faut pour faire naître le rythme d'une atmosphère musicale.* » Tel est le résumé qu'en fait Debussy dans une de ses lettres. En septembre 1913, il proposa à son éditeur d'en faire « un arrangement pour deux pianos ». En effet, sa réduction pour piano seul n'offrait qu'une pâle image des subtils effets orchestraux de la partition. Mais les soucis financiers auxquels il devait faire face quotidiennement sont peut-être à l'origine de cette démarche, quelque peu étonnante de la part d'un compositeur qui n'aimait guère ce genre d'exercice. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale l'année suivante lui fit oublier son dessein. Sans cette transcription de Jean-Efflam Bavouzet, *Jeux* aurait été la seule œuvre orchestrale de Debussy à ne pas exister en version à deux pianos.

Denis Herlin

Vendredi 15 avril - 20h

Salle des concerts

Paul Dukas (1865-1935)*La Péri*, poème dansé

19'

Maurice Ravel (1875-1937)*Shéhérazade*, trois poèmes de Tristan Klingsor

Asie

La Flûte enchantée

L'Indifférent

19'

entracte

Claude Debussy (1862-1918)*Prélude à l'après-midi d'un faune*

10'

Florent Schmitt (1870-1958)*La Tragédie de Salomé*, mimodrame dansé pour orchestre

28'

Sophie Koch, mezzo-soprano**Orchestre National de Lyon****Stéphane Denève**, direction

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

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h50**Paul Dukas***La Péri*Composition : 1911-1912.
Création : le 22 avril 1912 à Paris au
Théâtre du Châtelet sous la direction
du compositeur.Dédicace à Natalia Trouhanova.
Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor
anglais, 2 bassons, 1 contrebasson,
4 cors, 3 trompettes, 3 trombones,
1 tuba, timbales, grosse caisse,
caisse claire, cymbales, triangle,
tambour de basque, xylophone,
célesta, 2 harpes, cordes.
Éditeur : Durand.

À l'origine destinée à Diaghilev, avant que des dissensions ne causent la rupture de la collaboration, *La Péri* a finalement été créée à l'un des « Concerts de danse » proposés par la danseuse Natalia Trouhanova (le programme incluait également *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt). L'une des plus fascinantes partitions orchestrales de la musique française a pourtant failli disparaître dans les flammes, Dukas se montrant peu satisfait de son travail. Heureusement, les protestations de plusieurs de ses amis eurent raison de son exigence impitoyable.

L'argument du ballet s'inspire d'une ancienne légende persane. Le prince Iskander (Alexandre le Grand), à la recherche de la Fleur d'Immortalité, rencontre la Péri tenant une fleur de lotus. Il dérobe la fleur sacrée qui seule permet à la fée de remonter vers la lumière d'Ormuzd. Mais, comprenant qu'Iskander la désire, la Péri le séduit en dansant (situation identique à celle représentée dans la *Tragédie de Salomé*) et obtient la restitution du lotus. Ce geste signale toutefois la mort prochaine du prince. Précédé d'une étincelante Fanfare confiée aux seuls cuivres, le « poème dansé » commence de façon mystérieuse, la mélodie de cor anglais rappelant le thème du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, avec sa gamme par tons chromatisée. La musique s'anime peu à peu, jusqu'à l'embrassement passionné et voluptueux de la danse de la Péri. Une calme conclusion évoque l'ombre qui enveloppe Iskander.

Hélène Cao

Maurice Ravel *Shéhérazade*

Composition : 1903.
Création : le 17 mai 1904 à Paris par
l'Orchestre de la Société nationale
dirigé par Alfred Cortot.
Dédiée à Mlle Jeane Hatto, créatrice de
l'œuvre (pour *Asie*), à Mme René de
Saint-Marceaux (pour *La Flûte
enchantée*), à Mme Sigismond Bardac
(pour *L'Indifférent*).
Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,
2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors,
2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba,
3 percussions, 1 timbale, 2 harpes,
1 célesta, 22 violons I, 20 violons II,
18 altos, 14 violoncelles,
12 contrebasses.
Édition : Durand.

En regard des premières mélodies encore empreintes d'une tournure « fin de siècle », *Shéhérazade* s'impose par sa nouveauté, se démarquant aussi bien de la rigueur académique du *Quatuor à cordes en fa majeur* (1902) que d'une littérature symboliste qui commençait à menacer de dégénérer, « *irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de syntaxe (...) et cependant pressée de tout exprimer à son déclin* » (Huysmans). Klingsor et Ravel, tous deux habitués du cercle d'amis « Les Apaches » où l'on n'ignorait rien de l'art japonais ni de Debussy, se rejoignent idéalement dans l'attrait pour un orientalisme de fantaisie, il est vrai dans l'air du temps - nouvelle traduction en seize volumes (!) des *Mille et Une Nuits*, enthousiasme parisien (tardif) pour Borodine, Balakirev et Rimsky... - et la recherche d'une nouvelle récitation, à la fois plus libre et plus proche des inflexions prosodiques. Klingsor à propos de Ravel : « *Il était justement très préoccupé de suivre le débit parlé, d'en exalter les accents et les inflexions, (...) et, pour bien s'affermir dans son dessein, il prit soin de me faire lire à haute voix les vers.* » Dépouillée de tout artifice vocal et atténuant systématiquement le « e » muet, la ligne mélodique se rapproche d'un « récitatif expressif » qui rappelle le *Pelléas* de Debussy, créé l'année précédente.

L'orchestre de *Shéhérazade* suit la courbe dépressive dessinée par les trois poèmes. À l'appel initial d'*Asie* prolongé par les visions successives évoquées chacune par une couleur illustrative, succèdent les volutes de *La Flûte enchantée* dont le récit reste interrompu ; et enfin le ton ambigu, en demi-teinte de *L'Indifférent*... « *Shéhérazade s'achève quasiment dans la désolation, car en finir avec tant "d'Asies" dont le pittoresque n'est que songes-creux exige que vous "flûtiez" en refusant toute collusion consolatrice. (...). Ce dépouillement inéluctable, c'est bien la fin du mirage.* » (Marcel Marnat)

Cyril Béros

Maurice Ravel *Shéhérazade*

Asie

Asie, Asie, Asie

Vieux pays merveilleux des contes de nourrice,

Où dort la fantaisie comme une impératrice

En sa forêt tout emplie de mystère,

Asie,

Je voudrais m'en aller avec la goélette

Qui se berce ce soir dans le port,

Mystérieuse et solitaire,

Et qui déploie enfin ses voiles violettes

Comme un immense oiseau de nuit dans le ciel
[d'or.

Je voudrais m'en aller vers les îles de fleurs

En écoutant chanter la mer perverse

Sur un vieux rythme ensorceleur.

Je voudrais voir Damas et les villes de Perse

Avec les minarets légers dans l'air.

Je voudrais voir de beaux turbans de soie

Sur des visages noirs aux dents claires.

Je voudrais voir des yeux sombres d'amour

Et les prunelles brillantes de joie,

En des peaux jaunes comme des oranges.

Je voudrais voir des vêtements de velours

Et des habits de longues franges.

Je voudrais voir des calumets entre les bouches

Tout entourées de barbes blanches.

Je voudrais voir d'âpres marchands aux regards
[louches,

Et des cadis, et des vizirs

Qui du seul mouvement de leur doigt qui se

[penche

Accordent vie ou mort, au gré de leur désir.

Je voudrais voir la Perse, et l'Inde, et puis la
[Chine,

Les mandarins ventrus sous les ombrelles,

Et les princesses aux mains fines

Et les lettrés qui se querellent

Sur la poésie et sur la beauté.

Je voudrais m'attarder au palais enchanté

Et comme un voyageur étranger

Contempler à loisir des paysages peints

Sur des étoffes en des cadres de sapin,

Avec un personnage au milieu d'un verger.

Je voudrais voir des assassins souriant
Du bourreau qui coupe un cou d'innocent,
Avec un grand sabre courbé d'Orient.

Je voudrais voir des pauvres et des reines,

Je voudrais voir des roses et du sang,

Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de
[haine.

Et puis m'en revenir plus tard

Narrer mon aventure aux curieux de rêves,

En conservant comme Sindbad ma vieille tasse
[arabe

De temps en temps jusqu'à mes lèvres,

Pour interrompre le conte avec art...

La Flûte enchantée

L'ombre est douce et mon maître dort,
 Coiffé d'un bonnet conique de soie,
 Et son long nez jaune en sa barbe blanche.
 Mais moi je suis éveillé encor
 Et j'écoute au dehors
 Une chanson de flûte où s'épanche
 Tour à tour la tristesse et la joie,
 Un air tour à tour langoureux ou frivole
 Que mon amoureux chéri joue,
 Et quand je m'approche de la croisée,
 Il me semble que chaque note s'envole
 De la flûte vers ma joue,
 Comme un mystérieux baiser.

L'Indifférent

Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,
 Jeune étranger,
 Et la courbe fine
 De ton beau visage de duvet ombragé,
 Est plus séduisante encore de ligne.

Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
 Une langue inconnue et charmante
 Comme une musique fausse.
 Entre ! Et que mon vin te réconforte...

Mais non, tu passes,
 Et de mon seuil je te vois t'éloigner,
 Me faisant un dernier geste avec grâce
 Et la hanche légèrement ployée
 Par ta démarche féminine et lasse...

Léon Leclère (1874-1966) dit Tristan Klingsor
 (avec l'aimable autorisation de Mme Leclère)

Claude Debussy
*Prélude à l'après-midi
 d'un faune*

Composition : 1894.
 Création : 22 décembre 1894 à la
 Société Nationale de Paris, sous la
 direction de Gustave Doret.
 Éditeur : Belmont.

Contrairement à ce qu'insinue la complaisante notion d'« élégance française », la musique de notre pays a été régulièrement menacée par la lourdeur. La fin du XIX^e siècle est à cet égard démonstrative qui, mêlant wagnérisme et franckisme, poussait à l'oratorio indigeste et à la symphonie « migraineuse »... Debussy lui-même fut tenté (*Fantaisie pour piano et orchestre*) mais, heureusement, porté à produire pour les salons, il fut amené à fréquenter les poètes.

Dès 1865, Mallarmé avait songé à *L'Après-midi d'un faune*, texte « non possible au théâtre mais exigeant le théâtre ». La première édition -petit tirage illustré par Manet...- ne vit le jour qu'en 1876 ; et onze ans se passèrent encore avant que la *Revue indépendante* n'en publiât la « version définitive » : c'est sans doute là que Debussy en prit connaissance, mais il fallut attendre encore la fin de 1890 pour qu'il fût en rapport direct avec le poète - qui envisageait alors une déclamation avec musique au Théâtre d'Art. Le spectacle n'eut jamais lieu.

Debussy ayant renoncé à toute intervention verbale, cette oralité potentielle sera traduite par une flûte solo qui, sans être nulle part concertante, servira de fil rouge au sein d'une improvisation d'orchestre, hors de toute forme préétablie. Restait à trouver - dans une chambrette de la rue de Londres dont le papier peint répétait inlassablement le portrait du président Carnot ! - l'instrumentation qui, loin du « symphonisme » pâteux tant prisé à l'époque, loin aussi des roublardises gratifiantes d'un Saint-Saëns, suggérerait l'ambiance caniculaire, le déferlement des allusions érotiques, l'abattement qui sanctionnera cette « bonne tempête »... Compte tenu de l'interpolation de bien d'autres projets (dont *Pelléas*), il fallut plus de trois ans avant que la *Libre esthétique* de Bruxelles n'annonçât la création de « *L'Après-midi d'un faune d'après S. Mallarmé* », en février 1893. Cette création n'eut pas lieu sans que l'on en ait retrouvé la raison (sans doute Debussy retouchait-il encore sa partition). C'est finalement à la Société nationale - chez les parangons de la « grande forme » ! - que sera donnée la première audition du *Prélude* (il s'agit désormais de mettre en condition, avant une éventuelle récitation du poème) sous la direction du compositeur et chef d'orchestre suisse Gustave Doret. Malgré une exécution que beaucoup jugèrent médiocre (Kæchlin, Pierre Louÿs),

le public, rejetant le béton musical, fit à la liberté de ce discours éperdu un triomphe sans réplique : l'œuvre fut bissée en entier. On sait moins qu'une critique étourdie parla de musique « indigeste », de tonalité « incessamment fuyante » (*Revue illustrée*) sans parler d'« excessives recherches de timbres » (*Le Figaro*). Mallarmé, mal à l'aise face à cette syntaxe « désossée », dut « tourner le compliment », assurant le musicien que sa musique allait « bien plus loin, vraiment [que son poème], dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse ». Ravel, à peine né à la composition, dira que le *Prélude* était à ses yeux « la seule œuvre absolument parfaite de toute l'histoire de la musique ».

Marcel Marnat

Les Enchantements sur la mer représentent le songe d'Hérode. La frénétique *Danse des éclairs*, avec son étonnante mesure à trois temps et demi, accompagne la décapitation de Jean-Baptiste. Horrifiée par les conséquences de son acte, Salomé est alors la proie d'hallucinations. La *Danse de l'effroi* illustre son délire et le déchaînement des éléments qui réduisent à néant le royaume perverti d'Hérode.

Hélène Cao

Florent Schmitt
La Tragédie de Salomé

Composition : 1907.
Création : le 8 janvier 1911 à Paris aux
Concerts Colonne sous la direction de
Gabriel Pierné.
Dédicace : à Igor Stravinski.
Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois,
1 cor anglais, 2 bassons,
1 sarrusophone, 4 cors, 3 trompettes,
3 trombones, 1 tuba, timbales,
1 glockenspiel, 1 célesta,
2 harpes, cordes.
Édition : Durand.

Au début du XX^e siècle, le paganisme antique teinté d'orientalisme inspire maintes partitions. Cette prédilection pour des sujets mêlant sensualité et violence, érotisme et cruauté, témoigne des fantasmes d'une société bridée par la rigidité de ses conventions. Incarnant les tensions de l'époque, la légende de Salomé retient ainsi l'attention des écrivains, des peintres et des musiciens. Les représentations de *Salomé*, l'opéra de Richard Strauss, à Paris en 1907, incitent Robert d'Humières, directeur du Théâtre des Arts, à réaliser un « mimodrame » sur ce même sujet pour la danseuse Loïe Fuller. Il en écrit l'argument et commande la musique à Florent Schmitt. En raison des dimensions restreintes du théâtre, la version originale de l'œuvre (créée le 9 novembre 1907) ne comprend qu'une vingtaine d'instrumentistes. Le compositeur révisé ensuite sa partition, dont il étoffe l'orchestration. Lyrisme mystérieux ou incandescent, violence barbare du rythme, chatolement sensuel des couleurs : on comprend que *La Tragédie de Salomé* soit restée l'œuvre la plus célèbre de son auteur, devançant les sortilèges de *Daphnis et Chloé* de Ravel et la puissance rituelle du *Sacre du printemps* de Stravinski.

Ici, Salomé n'est pas amoureuse de Jean-Baptiste. À la demande de sa mère qui souhaite la perte du prophète, elle exaspère le désir d'Hérode. Le *Prélude* pose le décor du drame, avant que la princesse n'entame la *Danse des perles*.

Dimanche 17 avril - 16h30

Salle des concerts

Henri Duparc (1848-1933)

Phydilé
Le Manoir de Rosemonde
Chanson triste
Extase

Ernest Chausson (1855-1899)

Le Colibri
Les Papillons
Serre d'ennui
Les Heures
Chanson perpétuelle

entracte

« Mélodies d'amour »**Gabriel Fauré (1845-1924)**

Après un rêve
Rêve d'amour
Le Papillon et la fleur

Claude Debussy (1862-1918)

La Chevelure (extrait des *Chansons de Bilitis*)
Fleur des blés
Mandoline

Reynaldo Hahn (1874-1947)

Si mes vers avaient des ailes
Infidélité
À Chloris

Francis Poulenc (1899-1963)

Sanglots
Ce doux petit visage
La Belle Jeunesse

Nathalie Stutzmann, contralto**Inger Södergren**, piano**Durée du concert (entracte compris) : 1h30****Mélodies françaises****Romances**

Le règne de la mélodie française, dont ce récital donne un bon panorama, est postérieur de plusieurs décennies à celui du lied allemand. Il correspond à peu près aux années 1850-1930. Lorsque Gabriel Fauré aborde la composition de mélodies avec piano, le genre est plutôt représenté en France par des œuvres relevant de la romance, quasiment associées par nature à la vie musicale des salons. Même si les poètes choisis par les compositeurs sont souvent de très grands (Hugo par exemple), la façon de les mettre en musique suit un modèle efficace mais assez sage : succession de strophes régulières, thématique musicale facilement repérable (couplets, refrain, accompagnement relativement uniforme pour une même pièce, etc.). Ce modèle va subsister de façon plus ou moins constante, selon l'esthétique de tel ou tel compositeur. *Le Papillon et la fleur* (Hugo) s'y réfère tout naturellement - c'est la première contribution au genre de la mélodie pour Fauré, alors étudiant à l'école Niedermeyer (1861). *Rêve d'amour* (Hugo) écrit l'année suivante révèle l'influence de Schumann. Fauré va ensuite en élargir considérablement le propos et le champ expressif, au long d'une production mélodique très riche. Chez Reynaldo Hahn, le ton particulier de la romance (grâce, sentimentalité, régularité) semble favorable à son esthétique en général. *Si mes vers avaient des ailes* (Hugo) relève évidemment de cette veine. *Le Colibri* d'Ernest Chausson, l'une de ses mélodies les plus célèbres, appartient à l'opus 2 (1882). La rêverie sensuelle et mélancolique de Leconte de Lisle inspire au musicien une mélodie aux rythmes irréguliers, encore ancrée cependant dans le monde assez suave de la romance de salon.

Rêves d'Allemagne

En France à la fin du XIX^e siècle, la mélodie n'échappe pas plus que la symphonie ou le quatuor au règne de la musique allemande : héritage du lied et fascination pour l'œuvre wagnérienne vont nourrir la création de nombreux artistes, à commencer par Henri Duparc et Ernest Chausson. *Extase* (Lahor) sonne comme un évident hommage à *Tristan* - chromatisme, souvenir du thème du

duo d'amour. Entre hypnose, désir amoureux et pressentiment de la mort, Duparc y réalise une sorte de condensé de wagnérisme. Avec *Le Manoir de Rosemonde* (Bonnières), c'est le lied qui est convoqué - chevauchées dans les forêts profondes de Schubert (*Erkönig*) et de Schumann ; force, douleur et anxiété d'un caractère quasi expressionniste pour une musique aux accents médiévaux...

Chausson, avec sa célèbre *Chanson perpétuelle* (Charles Cros), réalise un autre type de mélodie germanique : ancrée à la fois dans la « mélodie continue » wagnérienne, une sorte de contrepoint austère et luthérien dans certaines séquences du piano et, ici encore, une harmonie modale évoquant les temps anciens.

Figures de style

De même que les compositeurs de lieder, les grands mélodistes français travaillent les motifs pianistiques en cherchant à styliser telle ou telle image suggérée par le poème. Ainsi les différents modes d'accompagnement d'une mélodie soulignent-ils, avec une préciosité parfois voulue, les significations du texte ou le style particulier du poète. Verlaine et ses « donneurs de sérénades » pour *Mandoline* inspirent à Debussy une mélodie figurant au piano le jeu des cordes pincées, et cherchant à approfondir en le radicalisant le mélange de galanterie précieuse, d'inquiétude et de mélancolie qui marque les tableaux de Watteau, eux-mêmes à la source du poème. *Fleur des blés* (Girod) suscite un accompagnement lui aussi stylisé par Debussy - étude sur la lumière et le mouvement.

Pour *Les Papillons* (Gautier), Chausson travaille la fébrilité digitale de façon à évoquer l'image d'un voiletement sans fin. Quant à la *Chanson triste* (Lahor) de Duparc, elle choisit pour cadre le rythme de la barcarolle : ondolement régulier d'arpèges. Reynaldo Hahn, enfin, exploite dans *Infidélité* (Gautier) l'image première de l'ombre des ormes et le thème de la constance amoureuse, pour imaginer un accompagnement tremblé, et fonder la mélodie entière sur la répétition d'un même motif.

Le désir, le rêve et le temps suspendu

C'est enfin le temps lui-même qui est le paramètre musical le plus favorable à l'expression d'affects subtils. Temps immobile, paralysé par les piliers d'un accompagnement en accords réguliers pour *Après un rêve* de Fauré (Bussine), évoquant à la fois le champ du rêve, son caractère halluciné et le désir d'éternité du sentiment amoureux. Même procédé pour le début et la fin de *Phydilé* (Leconte de Lisle) de Duparc, avec en son centre une grande séquence lyrique. Un temps égrené au rythme funèbre caractérise *Les Heures* de Chausson (poème de Mauclair), sur la répétition lancinante d'un motif syncopé. Entre désir et langueur : ainsi résonne *Serre d'ennui* (Maeterlinck), où Chausson travaille en musique le sentiment de lassitude et "l'ennui bleu comme la serre"... Statisme et éclairages harmoniques d'une très grande richesse. Avec *La Chevelure*, deuxième des *Chansons de Bilitis*, Debussy donne à l'érotisme suggéré de Pierre Louÿs une étrangeté extraordinaire (harmonies, silence, travail sur la résonance du piano), suscitant chez l'auditeur l'inquiétude autant que le trouble. Le récit de la femme - « *Il m'a dit : "Cette nuit j'ai rêvé..."* » - et celui de l'homme qu'elle évoque forment ainsi des angles différents, intriqués par le poète et subtilement réunis par la musique. On ne sait si l'amante rêve l'exaltation amoureuse de l'amant ou si elle met en scène son propre désir. Ambiguïté magistralement développée par Debussy, dans un air musical comme raréfié.

Hélène Pierrakos

Vendredi 22 avril - 20h
Amphithéâtre

Claude Debussy (1862-1918)

Sonate pour violon et piano

Allegro vivo
Intermède. Fantasque et léger
Finale. Très animé
14'

Sonate pour violoncelle et piano

Prologue : Lent. Sostenuato e molto risoluto
Sérénade : Modérément animé
Finale : Animé. Léger et nerveux
12'

Sonate pour flûte, alto et harpe

Pastorale : Lento, dolce rubato
Interlude : Tempo di minuetto
Finale : Allegro moderato ma risoluto
17'

Solistes de l'Orchestre National de France

Philippe Pierlot, flûte

Laurence Cabel, harpe

Luc Héry, violon

Cyril Bouffysse, alto

Jean-Luc Bourré, violoncelle

Franz Michel, piano

Coproduction Cité de la musique, Radio France

Durée totale du concert : 50'

Claude Debussy
Sonate pour violon
et piano

Composition 1916-1917.
Création : 5 mai 1917, Salle Gaveau,
Gaston Poulet au violon
et Claude Debussy au piano.
Éditeur : Durand.

Claude Debussy, musicien français, animé comme beaucoup d'autres d'un regain de patriotisme suite au déclenchement de la guerre de 1914, avait projeté d'écrire à partir de 1915 six sonates pour divers instruments, en hommage aux maîtres français de la période pré-classique - Rameau notamment - et dédiées à son épouse Emma Bardac. Trois sonates seulement virent le jour (violoncelle et piano ; flûte, alto et harpe ; violon et piano).

La *Sonate pour violon et piano* de Claude Debussy est écrite alors que la Première Guerre mondiale s'éternise (février-mars 1917). Victime des propagandes, celui qui signe déjà « Claude de France » proclame qu'il compose encore pour montrer que « *trente millions de Boches ne peuvent pas détruire la pensée française* »... Il s'agit seulement de composer des sonates selon l'ancienne tradition baroque française, avant qu'elle ne fut « soumise » à la forme « allegro de sonate » imposée par les Autrichiens Haydn et Mozart ! Dieu merci, ces sottises n'affectent en rien la splendeur de la musique, l'absolue liberté du trait, l'étrangeté souvent angoissante de la moindre inflexion. L'œuvre se déploie d'abord en un long thème éperdu qui, par ses fluidités mêmes, va engendrer diverses « improvisations ». Le second mouvement est simplement désigné comme *Intermède* et précisé comme « fantasque et léger » (autre définition de la « pensée française » selon Debussy). Tout en cabrioles, en *ostinati* hésitants, en *accelerandi* zigzagants, il crée plus de malaise que de bonheur tandis que le finale, très animé, s'évade bientôt vers une manière de mouvement perpétuel. Un épisode d'une langueur sans doute parodique mènera le discours vers une péroration résolue. Certes, Debussy n'a pas été lui-même contraint à la « forme sonate ». Mais ni Haydn ni même la guerre n'entrent ici en ligne de compte ! Seulement les émois les plus subtils, traduits selon des lignes si rares, si imprévues que seules des formules très littéraires ont pu en suggérer le sens. L'œuvre fut créée sans retard (5 mai 1917). Ce fut la dernière apparition publique de Debussy.

Marcel Marnat

Sonate pour violoncelle et piano

Composition 1915.
Création le 24 mars 1917, Paris,
Joseph Salmon au violoncelle et Claude
Debussy au piano.
Dédicace à Emma Bardac.
Éditeur : Durand.

La *Sonate pour violoncelle* fut écrite en peu de jours au cours des mois de juillet et août 1915, au bord de la mer à Pourville. Une note de Debussy précise : « *Que le pianiste n'oublie jamais qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle mais l'accompagner.* » Les conflits violents seront donc exclus de cette partition, aussi riche et dense que discrète par le ton et concise par la forme - elle dure une douzaine de minutes au total. Le Prologue, au premier thème archaisant, modal, avec ses apparentes libertés de mesure, est d'abord un regard sur l'ancien prélude à la française. Mais rapidement une mélodie lui réplique, saisissante de charge émotionnelle, aux inflexions descendantes, se ressentant sans doute des langueurs gitanes. C'est elle qui assurera l'unité cyclique de l'œuvre, non pas tant par des redites manifestes que par des cellules et des intonations communes. La partie centrale (*animando poco a poco*) développe des formules mécaniques d'où le thématisme resurgira. Le second mouvement (*Sérénade*) débute en *pizzicati* au violoncelle, donnant l'impression d'un exécutant à la recherche de son idée exacte. Tout est ici contrastes, surprises, fluctuations, comme le suggère l'abondance d'indications contrastées sur la partition : « *Cédez – Fuoco – Accel. poco a poco – Molto rit. – Vivace – Rubato* »... Le Finale prolonge ces références à la guitare et à l'Espagne, avec, en son milieu, une réminiscence des *Parfums de la nuit*, extraite du triptyque symphonique *Iberia*.

André Lischke

Sonate pour flûte, alto et harpe

Composition 1915.
Création le 9 mars 1917, concert de
charité de guerre, Paris.
Dédicace à Emma Debussy.
Éditeur : Durand.

La musique de Debussy presque tout entière s'exprime sur le ton interrogatif. Ce questionnement, il est rare qu'il échappe à l'urgence, pour ne point dire à l'angoisse. Déjà, comparer à Massenet les élégantes pièces du début relevait de la plus opaque surdité : que dire, aujourd'hui, de la légèreté avec laquelle on a évoqué l'effacement des œuvres ultimes ? Et qui donc dénonçait, dans les trois sonates, des renoncements néo-classiques ?

En fait, les prémisses étaient pires encore : « *Trente millions de Boches ne peuvent pas détruire la pensée française* », affirmait celui qui signait « *musicien français* ». En 1915, de cette fièvre nationaliste, Debussy n'est certes pas la seule

victime ; une chance paradoxale veut qu'heureusement, il en soit la plus grande. Dès lors, une intention minable - proscrire la « forme-sonate » parce que d'inspiration germanique - débouche sur des promesses immenses : dénouer le mélodisme tonal - c'était dans l'air à Vienne aussi ! - en l'abandonnant aux friches de l'esthétique baroque. Pris comme exemple, François Couperin allait sans doute à l'opposé - trouver de grandes formes - mais qu'importe : l'atomisation thématique, le mouvement brownien de plus en plus intempérant qui, chez Debussy, menaçait la « clarté française » (d'où l'insuccès de *Jeux* en 1913), trouve là une légitimité. Et le musicien s'élance, plus fantasque que jamais, débridant une imagination telle que l'angoisse y suscite une vitalité désespérée, relayée par l'invention instrumentale. Néo-classicisme ? Mais non : Debussy plus extrémiste que jamais !

La première des six sonates prévues - on sait que seulement trois furent menées à bien (1915-1917) - fut celle pour flûte, alto et harpe (terminée en octobre 1915). Il s'agit du trio germanique travesti : la flûte remplace la partie de violon (comme souvent du temps de Couperin) ; l'alto n'est là que pour offrir un son plus étrange que le violoncelle ; quant à la harpe, ce n'est qu'un équivalent romantico-symboliste du clavier traditionnel, devenu trop pesant face à ses partenaires (le clavecin n'était pas encore à la mode). L'important est que l'interrogation debussyste nous terrasse dès les premières mesures : harpe apeurée supplantée par une flûte indécise, relayée très vite - en un mixage phénoménal ! - par un alto d'un esseulement pathétique... Le caractère presque mourant d'un tel début est tellement intoxicant que le musicien a spontanément recours au fameux « second thème » de la « sonate » (en principe honnie), second thème qui, pour ne pas être identifié comme tel, fait mine de prolonger - avec une désinvolture soudain aérienne - ce qui vient d'être avoué... Tout le « mouvement » (donné comme Pastorale) s'improvise dès lors entre ces deux extrêmes, avec quelques épisodes plus âpres ou plus soucieux, s'acheminant chaque fois vers des gambades et du cache-cache : Watteau, Verlaine... L'Interlude qui suit se veut Menuet, mais l'interrogation des « circonstances de la vie » n'y est pas moins planante, prégnante, poignante, hors de toute continuité banale (avec notamment l'élan de deux

improvisations enthousiastes, vite gangrenées par le thème initial). La fin sera totalement hagarde, sur une étrange note tenue, au grave de l'alto. Seulement dans le finale (*risoluto*), Debussy affectera une certaine énergie - fusée ralentie petit à petit et relancée sans cesse, tant bien que mal -, ses éléments dynamiques se trouvant inexorablement dispersés (comme dans la fin d'*Iberia*) et n'étant plus assemblés que par une couleur générale de plus en plus plombée. La pirouette finale n'abusera personne.

Marcel Marnat

Samedi 23 avril - 15h

Amphithéâtre

Forum : ***Y a-t-il une identité musicale française ?***

Hélène Pierrakos, conceptrice et réalisatrice

Avec la participation de : **Pascale Saint-André**, **Christian Accaoui**, **Bruno Poindefert**, musicologues et **Philippe Hurel**, compositeur

Les spécificités de la musique française

L'esprit français

La musique de la langue française

L'esprit de la danse

Le ton de divertissement

L'artisanat musical

L'harmonie

L'orchestre

Les mécanismes de la composition

Debussy, Ravel

Exotismes et ressourcement

Aspects temporels

Aspects géographiques

Le cas Ravel

L'identité revendiquée

Présentation historique

Autour de 1870, la Société Nationale de Musique

Le cas Debussy

Le Groupe des Six

La perspective contemporaine

Œuvres et extraits de :

Maurice Ravel

Histoires Naturelles, Le Cygne

Jeux d'eau

Ronsard à son âme

Don Quichotte à Dulcinée

Claude Debussy

La Cathédrale engloutie
Proses lyriques, De rêve
Hommage à Rameau
Pelléas et Mélisande, Acte 2, scène 2

Henri Duparc

Extase

Erik Satie

Daphnéo

Francis Poulenc

Le Bal masqué, La Dame aveugle

Olivier Messiaen

Catalogue d'oiseaux

Tristan Murail

Cloches d'adieu et un sourire

François Le Roux, baryton

David Selig, piano

La question d'une identité musicale française est d'une double portée : comment le grand public, mais aussi le musicologue et l'analyste perçoivent-ils ses caractères plus ou moins constants tout au long de son histoire (esprit, humeur, thématiques privilégiées, modes de composition) ? De quelle manière les musiciens français ont-ils revendiqué ou non leur identité nationale ? Les circonstances historiques, politiques, esthétiques de cet engagement seront ici évoquées.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la musique française se détermine d'abord par rapport au règne de la musique italienne ; aux XIX^e et XX^e siècles, cadre fixé pour ce forum, plutôt par rapport à la musique allemande. Interroger l'identité de la musique française invite donc à considérer non seulement les « façons » françaises de faire de la musique mais aussi la radicalisation, identitaire ou non, de ses caractères.

Hélène Pierrakos

Durée totale du forum : 3h

Samedi 23 avril - 20h

Samedi 23 avril - 20h

Salle des concerts

Arthur Honegger (1892-1955)

Prélude pour « La Tempête » de Shakespeare
 4'

Francis Poulenc (1899-1963)

La Voix humaine, monodrame en un acte pour soprano et orchestre d'après Jean Cocteau
 41'

entracte

Arthur Honegger

Symphonie n° 3 « Liturgique »
 Dies Irae (Allegro Marcato)
 De profundis clamavi (Adagio)
 Dona nobis pacem (Andante)
 30'

Sophie Fournier, soprano

Orchestre National d'Île-de-France

George Pehlivanian, direction

Coproduction Cité de la musique, Orchestre National d'Île-de-France

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h45

Arthur Honegger
Prélude pour
 « *La Tempête* »

Composition : février 1923 ;
 dédicace « À Madame L. Maillot » ;
 création du *Prélude* en concert
 le 1^{er} mai 1923 au Théâtre des Champs-
 Élysées par l'Orchestre Straram, sous la
 direction de Walter Straram ;
 effectif : 1 flûte (piccolo), 1 clarinette
 (clarinette basse),
 1 hautbois (cor anglais) - 4 cors,
 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba.

Première partie d'une musique de scène très développée, écrite entre 1923 et 1929 pour l'adaptation française faite par Guy de Pourtalès de *La Tempête* de Shakespeare, le *Prélude* s'est imposé dès sa composition au concert : c'est une page descriptive, dotée d'une réelle force d'évocation. Comme la plupart des musiques fonctionnelles qu'Honegger donna pour le théâtre, le ballet ou le film, si elle n'a pas l'ambition constructive ou la profondeur des œuvres de musique pure, du moins met-elle en relief le talent du compositeur pour trouver une transposition musicale immédiate à un prétexte visuel ou pour suggérer en un geste une atmosphère ou une situation dramatique. Massif d'orchestration et d'écriture, le *Prélude* évoque en un seul flot, décrivant un trajet formel circulaire, les éléments naturels déchainés en un pesant 6/4.

Francis Poulenc
La Voix humaine

Composition : 1958 ;
 création : le 5 février 1959 à l'Opéra-
 Comique sous la direction de
 Georges Prêtre, avec la soprano Denise
 Duval et dans une mise en scène
 de Jean Cocteau.
 Effectif : 2 flûtes (petite flûte),
 1 hautbois (cor anglais),
 2 clarinettes (clarinette basse),
 2 bassons, cordes – percussions, harpe.

Seule en scène, une femme abandonnée par son amant tente de se raccrocher aux derniers fils qui les relient, au cours d'une longue conversation téléphonique. Drame ordinaire de l'incommunicabilité, c'est un soliloque de près de trois quarts d'heure, fait de phrases brèves, tranchantes, cruelles même : la jeune femme cherche à se montrer forte face à lui, mais partout c'est la même douleur inutile qui suinte ; voulant l'excuser, elle est prête à abandonner tout amour propre en prenant sur elle toutes les fautes ; elle s'excuse de vouloir mourir, pour ne pas déranger. Œuvre « monstrueuse » dira Poulenc : si le texte frappe, c'est par sa cruauté lapidaire, son réalisme plat, provoquant un « scandale de banalité »¹. La musique souligne, par les changements de caractère et d'écriture, ou les modulations de la vocalité, les maigres ressorts dramatiques qu'autorise le dispositif voulu par Cocteau, celui d'un personnage unique ayant un téléphone manuel pour seul partenaire scénique : dialogue de sourds avec l'opératrice, coupures ou mauvais interlocuteur, interférences musicales, présence plus ou moins lointaine de l'interlocuteur. L'action ayant partiellement lieu dans le hors-champ ou le non-dit, l'intérêt se trouve entièrement concentré sur les effets intérieurs de la conversation et finalement le combat solitaire de cette femme au prise avec le vide de l'absence. C'est ce vertige, cette chute que la musique saisit

¹ L'expression est tirée de Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Gallimard, 2003.

Symphonie n° 3
 « *Liturgique* »

Composition : entre janvier 1945 et
 avril 1946 ; commande : « à l'instigation
 de la fondation Pro Helvetia » ;
 création : le 17 août 1946 à la Tonhalle
 de Zurich par l'orchestre de la Tonhalle
 sous la direction de Charles Münch, à
 qui l'œuvre est dédiée ;
 effectif : 3.3.3.3. - 4.3.3.1. – piano –
 percussions - cordes.

merveilleusement. Aussi, la musique s'interrompt dès que le personnage est à l'écoute de son interlocuteur, reste en suspens redoublant l'attente, pour mieux révéler après la portée de ce qui est tu. Tout en épousant au plus près la prosodie du texte et le déroulement intime, Poulenc parvient à donner une vérité plus consistante au personnage et une épaisseur lyrique à ce simple monodrame. Passant sans rupture du récitatif à un arioso parcouru d'exclamations et de bouffées dramatiques, il prend parfois des accents proches de son opéra de 1958 : « *Je pense qu'il me fallait l'expérience de l'angoisse métaphysique et spirituelle des Dialogues des Carmélites pour ne pas trahir l'angoisse terriblement humaine du superbe texte de Jean Cocteau.* »

« *J'ai voulu, dans cet ouvrage, symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie qui nous assiège depuis quelques années : j'ai figuré musicalement le combat qui se livre dans son cœur entre l'abandon aux forces aveugles qui l'enserrent et l'instinct du bonheur, l'amour de la paix, le sentiment du refuge divin.* »². Réaction contre les conceptions de la musique « objective » qui semblent donner, de manière illusoire selon Honegger, une importance démesurée aux questions de langage au détriment du sens de l'œuvre, la *Troisième Symphonie* revendique au contraire la possibilité d'exprimer dans chacune de ses parties une idée générale - ou une pensée plus personnelle - sur le drame qui se joue entre l'homme, la marche du monde et les restes d'utopie qui pourraient encore les sauver de l'anéantissement. La gravité de la vision et la protestation qu'elle inspire appelaient une certaine grandeur de ton que traduisent à la fois la référence à la liturgie catholique dans les titres des trois mouvements, une rhétorique musicale d'impact immédiat ainsi qu'une élaboration d'ensemble assez monumentale.

La *Symphonie* débute par un *Allegro* violent dans lequel les thèmes sont jetés et brassés sans ménagement, soumis à un mouvement d'avancée fatale. Image, selon Honegger, de la colère divine et de la terreur des peuples livrés aux jeux du destin, la matière musicale est volontairement brute : thème initial écartelé auquel répondent les piailllements des vents ; montage d'éléments cloisonnés sur un lourd ostinato ; mélodie torturée, partagée entre cordes et bois, et

ponctuée d'accents secs et irréguliers. La contrainte s'exerce plus fortement encore dans le bref mais tumultueux développement qui agit sur des éléments dispersés, comme livrés au chaos. Le mouvement s'achève dans le bouillonnement grave duquel il avait émergé, après la récapitulation inversée des matériaux de l'exposition et l'apparition d'un choral grave en guise de coda.

Le *De profundis clamavi ad te* est le cœur de l'œuvre. C'est le mouvement le plus ample, celui aussi qu'Honegger composa d'abord : « *Méditation douloureuse de l'homme abandonné par la divinité – une méditation qui est déjà une prière. Que de peines ce morceau ne m'a-t-il coûtées ! Je voulais développer une ligne mélodique en répudiant formules et procédés. Pas de tiroirs, pas de marches d'harmonie, pas de ces charnières si profitables à celui qui n'a rien à dire ! (...) Aller de l'avant, marcher sans se retourner, prolonger sans redites, ni arrêts, la courbe initiale (...)* » De forme lied, cet *Adagio* se déploie en une vaste trajectoire continue, bâtie en longues phrases qui intensifient progressivement le caractère dramatique de l'expression jusqu'à l'apogée central. La courbe descendante aboutit à une arabesque de flûte, « *volettement de l'oiseau innocent qui pépie sur les décombres* » : conclusion paisible d'une reprise qui avait graduellement ramené clarté et sérénité à cette poignante plainte humaine.

Le dernier mouvement débute par une marche pesante évoquant la « *montée de la stupidité collective (...)* », un « *long troupeau d'oies mécaniques [qui] se dandine en cadence* ». De cette procession massive émerge par deux fois un sentiment de révolte qui croît peu à peu et finit par percer en une immense clameur : « *Dona nobis pacem !* ». De ce coup d'arrêt émerge une mélodie au lyrisme sublime, suggérant l'appel d'une humanité accablée et « *la vision de la paix tant souhaitée* ». L'œuvre se clôt par le retour rédempteur des deux thèmes du second mouvement, le *De profundis* et le « thème de l'oiseau ».

Cyril Béros

² Les citations d'Honegger sont extraites des « Entretiens radiophoniques avec Bernard Gavoty » (1950), cités dans Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard/Sacem, 1992.

Dimanche 24 avril - 16h30

Amphithéâtre

André Jolivet (1905-1974)

Cinq Églogues pour alto
Rusticamento I
Cantante I
Ostinatamente
Cantante II
Rusticamento II e Postludio
12'

Maurice Ravel (1875-1937)

Chansons madécasses, pour chant, flûte, violoncelle et piano
I Nahandove
II Aoua !
III Il est doux de se coucher
15'

Albert Roussel (1869-1937)

Sérénade, pour flûte, violon, violoncelle et harpe*, op. 30
Allegro
Andante
Presto
16'

André Jolivet

Cinq Incantations pour flûte seule
Pour accueillir les négociateurs – et que l'entrevue soit pacifique.
Pour que l'enfant qui va naître soit un fils.
Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace.
Pour une communion sereine de l'homme avec le monde.
Aux funérailles du chef pour obtenir la protection de son âme.
17'

Jean-Sébastien Bou, baryton

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Sophie Cherrier, flûte

Michael Wendeborg, piano

Ghislaine Petit-Volta, harpe*

Jeanne-Marie Conquer, violon

Odile Auboin, alto

Eric-Maria Couturier, violoncelle

*Musicien supplémentaire

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain

Durée totale du concert : 1h10

Ostinato et mélodie

Disparus tous deux en 1937, Maurice Ravel et Albert Roussel, de la même génération donc, incarnent cependant des tendances différentes de l'École française. Élève du Conservatoire de Paris dès 1889, Ravel suit un parcours traditionnel mais n'obtient pas le 1^{er} Prix de Rome. Après des études à l'École navale, Albert Roussel parcourt le monde comme enseigne de vaisseau, puis démissionne en 1894 afin de se consacrer à la musique. Il entre à la Schola Cantorum - institution rivale du Conservatoire - où il étudie avec Vincent d'Indy, avant de devenir professeur à son tour : parmi ses élèves de contrepoint, Érik Satie ou Edgar Varèse. C'est à travers Varèse que se tisse le lien avec André Jolivet. Instituteur par nécessité, il se forme à l'écriture auprès de Paul Le Flem. Pressentant chez son élève des aspirations esthétiques auxquelles il ne peut répondre, Le Flem oriente Jolivet vers son condisciple de la Schola, Edgar Varèse.

Une connivence extra musicale pourrait avoir uni les trois compositeurs : leurs sympathies politiques. Celles de Roussel, président de la Fédération musicale populaire jusqu'à sa mort, et de Jolivet, actif au sein de la même organisation puis président de la Fédération du spectacle, ne font pas de doute. La position nettement anticolonialiste affirmée par Ravel à travers les *Chansons madécasses* l'inscrit dans la même mouvance.

André Jolivet
Cinq Églogues

Composition : 1967
Création : 24 avril 1968, Paris, Société Nationale de Musique, par Serge Collot
Effectif : alto.
Éditeur : Billaudot

Les *Cinq Incantations pour flûte* et les *Cinq Églogues pour alto* délimitent le champ de la monodie chez Jolivet, entre 1936 et 1967. Les pièces solistes des années soixante ont cependant quelque chose de plus aride, de plus épuré : Jolivet écrit : « *Une œuvre pour un instrument seul est une ascèse pour celui qui l'écrit : qui se doit de pénétrer la nature profonde de l'instrument, de dégager les possibilités expressives les plus caractéristiques et d'en maîtriser la technique, afin de mettre en évidence l'ensemble de ses qualités.*

Pour celui qui l'interprète : qui doit, par son jeu et sa musicalité, magnifier les vertus de son instrument et, seul avec lui et partant de lui, donner l'impression.

L'œuvre ainsi transmise à l'auditoire doit donner à celui-ci le sentiment qu'elle jaillit pour lui – et grâce à lui. »¹

¹ Hilda Jolivet, *Avec...André Jolivet*, Paris, Flammarion, 1978, p. 272-273.

Composées en 1967, deux ans après la *Suite rhapsodique pour violon seul* et la *Suite en concert pour violoncelle seul*, les *Églogues* confirment l'intérêt de Jolivet pour les cordes durant cette période. Par leur structure bartokienne en forme d'arche – l'*Ostinatamente* central étant encadré de deux *Cantante* et deux *Rusticamente* –, elles se rapprochent de la *Suite rhapsodique*. Leur titre se réfère à la poésie, une églogue étant un petit poème de caractère pastoral ou champêtre. Ce caractère rustique se traduit par un rythme dansant, et l'on note que leurs thèmes sont apparentés, même si le second *Rusticamente* adopte une rythmique plus complexe en 5/8+7/8. Les deux mouvements lents, *Cantante* I et II, strictement monodiques, ont quelque chose de beaucoup plus méditatifs ; le premier entièrement *con sordino* en forme lied, le second plus librement rhapsodique. Au centre, l'*Ostinatamente* montre une obstination tant rythmique que mélodique par les répétitions du même motif varié. Véritable cœur des *Églogues*, il en est aussi le mouvement le plus développé qui s'achève, comme *Rusticamente* I, par un accord privilégiant les superpositions de quintes.

Maurice Ravel *Chansons madécasses*

Composition : 1926.
Création : 13 juin 1926, Paris, Salle Érard, par Jane Bathory, M. Baudoin, flûte et Alfredo Casella, piano.
Dédicace : à Mrs Elizabeth Sprague Coolidge en très respectueux hommages.
Effectif : baryton, flûte, violoncelle et piano.
Éditeur : Durand.

Inspirées par le folklore poétique de Madagascar – bien que les textes soi-disant traduits par Évariste-Désiré Parry, auteur du XVIII^e siècle, n'aient rien d'authentiques – les *Chansons madécasses* marquent également une évolution de Ravel vers le dépouillement, qui s'accommode parfaitement du trio instrumental avec piano proposé par la commanditaire de l'œuvre, Mrs Elizabeth Sprague Coolidge. La violence de la mélodie centrale s'oppose tant à la langue érotique de « Nahandove » qu'à la douceur paradisiaque et simple du « Il est doux ». Ravel renforce ce lien par l'utilisation d'une formule d'*ostinato* commune aux mélodies extrêmes. « Aoua ! », manifeste musical anticolonialiste, joue sur l'opposition entre le cri – cet « Aoua ! » ajouté au poème de Parry – et un récit dont la violence reste contenue par les *ostinati* des instruments. Au massacre des colons succède la revanche de la nature sur la culture imposée. Le cri ne perd sa puissance qu'une fois la liberté conquise : « et nous vivons libres ».

Albert Roussel
Sérénade

Composition : 1925
Création : 15 octobre 1925, Paris, par le
Quintette instrumental de Paris
Dédicace : à René Le Roy
Effectif : flûte, violon, alto, violoncelle
et harpe
Éditeur : Durand

Strictement contemporaine, la *Sérénade pour flûte, trio à cordes et harpe* de Roussel se meut dans un univers apparemment plus classique et plus tonal mais au raffinement instrumental extrême. L'*Allegro* joue sur un principe d'accélération menant d'une mélodie de flûte à un thème rythmique et obstiné. L'*Andante* déploie une longue cantilène de flûte sur un *ostinato* lent des cordes sans harpe. Celle-ci entre pour nimber le violoncelle d'un halo irréel. Une fois restauré un tissu contrapuntique stable, le mouvement s'achève *adagio*. Le finale nous ramène à la réalité d'un Roussel rythmicien combinant les *ostinati* à loisir. Le tempo se ralentit, laissant une fois encore la parole à la flûte avant de conclure dans la scansion initiale.

André Jolivet
Cinq Incantations pour flûte

Composition : 1936
Création : 7 mai 1937, Paris, Société
nationale de musique Jan Merry Cohu
Effectif : flûte
Éditeur : Boosey & Hawkes

Pour André Jolivet, le primitivisme prend, dix ans plus tard, la forme d'un retour aux sources mythiques de la musique et de la civilisation.
« *En 1936, quand j'ai écrit les Cinq Incantations pour flûte seule, j'ai voulu affirmer la primauté en musique de l'élément monodique, c'est-à-dire de la mélodie minutieusement organisée tant du point de vue de l'harmonie successive que des rythmes, des intensités et des hauteurs. Toutefois, la combinaison sérieusement dosée de ces divers éléments n'a d'autre fin que de faire admettre l'émotion musicale et, chez les auditeurs les plus sensibles (ou les plus neufs) une émotion voisine des élans paniques du primitif.* »²

C'est sans doute au folklore malgache authentique dont lui a parlé le poète Robert Boudry que Jolivet emprunte le rite funéraire ultime, et l'on pourrait s'interroger sur l'évolution d'un primitivisme musical des *Chansons madécasses* aux *Incantations*.

Le pouvoir magique de la musique s'exprime par la répétition de motifs, voire de séquences entières qui, laissée à la libre appréciation de l'interprète, crée la transe en abolissant la linéarité temporelle. Jolivet ne perd pas pour autant de vue son propos dramaturgique et descriptif : la négociation initiale oppose deux registres nettement délimités. Les battements du cœur de l'enfant à naître transforment la flûte en percussion, puis la répétition insistante évoque le tracé lent du moissonneur. Les deux

dernières pièces abandonnent ces références pour atteindre une dimension métaphysique de la musique comme lien entre l'humain et le divin.
Serait-ce la flûte, instrument roi du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, qui incarnerait en partie cette identité musicale française ?

Lucie Kayas

² id. p. 134

Maurice Ravel*Chansons madécasses***I Nahandove**

Nahandove, ô belle Nahandove !
 L'oiseau nocturne a commencé ses cris,
 la pleine lune brille sur ma tête,
 et la rosée naissante humecte mes cheveux.
 Voici l'heure : qui peut t'arrêter,
 Nahandove, ô belle Nahandove ?

Le lit de feuilles est préparé ;
 je l'ai parsemé de fleurs
 et d'herbes odoriférantes,
 il est digne de tes charmes,
 Nahandove, ô belle Nahandove !

Elle vient.
 J'ai reconnu la respiration précipitée
 que donne une marche rapide ;
 J'entends le froissement de la pagne
 qui l'enveloppe : c'est elle, c'est elle, c'est
 Nahandove, la belle Nahandove !

Ô reprends haleine, ma jeune amie ;
 repose-toi sur mes genoux.
 Que ton regard est enchanteur,
 que le mouvement de ton sein est vif et délicieux
 sous la main qui le presse ! Tu souris,
 Nahandove, ô belle Nahandove

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ;
 tes caresses brûlent tous mes sens :
 arrête, ou je vais mourir.
 Meurt-on de volupté ?
 Nahandove, ô belle Nahandove ?

Le plaisir passe comme un éclair ;
 ta douce haleine s'affaiblit,

tes yeux humides se referment,
 ta tête se penche mollement
 et tes transports s'éteignent dans la langueur.
 Jamais tu ne fus si belle,
 Nahandove, ô belle Nahandove !

Tu pars, et je vais languir
 dans les regrets et les désirs ;
 je languirai jusqu'au soir ;
 tu reviendras ce soir,
 Nahandove, ô belle Nahandove !

II Aoua !

Aoua Aoua !
 Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage.
 Du temps de nos pères,
 des Blancs descendirent dans cette Île ;
 on leur dit : Voilà des terres ;
 que vos femmes les cultivent.
 Soyez justes, soyez bons, et devenez nos frères.

Les Blancs promirent, et cependant ils faisaient
 des retranchements. Un fort menaçant s'éleva ;
 le tonnerre fut renfermé dans des bouches
 [d'airains ;
 Leurs prêtres voulurent nous
 donner un Dieu que nous ne connaissons pas ;
 ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage :
 plutôt la mort !

Le carnage fut long et terrible ;
 mais, malgré la foudre
 qu'ils vomissaient, et qui écrasait
 des armées entières, ils furent tous exterminés.

Aoua ! Aoua ! Méfiez-vous des Blancs !

Nous avons vu de nouveaux tyrans,

plus forts et plus nombreux,
 planter leur pavillon sur le rivage :
 le ciel a combattu pour nous ;
 il a fait tomber sur eux les pluies,
 les tempêtes et les vents empoisonnés.
 Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons
 [libres.

Aoua ! Aoua ! Méfiez-vous des Blancs,
 habitants du rivage.

III Il est doux

Il est doux de se coucher durant la chaleur
 sous un arbre touffu,
 et d'attendre que le vent du soir amène la
 [fraîcheur.
 Femmes, approchez.

Tandis que je me repose ici sous un arbre
 [touffu,
 occupez mon oreille par vos accents prolongés ;
 répétez la chanson de la jeune fille,
 lorsque ses doigts tressent la natte,
 ou lorsqu'assise auprès du riz,
 elle chasse les oiseaux avides.
 Le chant plaît à mon âme ;
 la danse est pour moi
 presque aussi douce qu'un baiser.

Que vos pas soient lents,
 qu'ils imitent les attitudes du plaisir
 et l'abandon de la volupté.

Le vent du soir se lève ; la lune commence à
 [briller
 au travers des arbres de la montagne.
 Allez, et préparez le repas.

Evariste-Désiré de Parmy

Vendredi 29 avril - 20h

Salle des concerts

Joaquín Turina (1882-1949)*Danzas fantásticas*

17'

Manuel de Falla (1876-1946)*Nuits dans les jardins d'Espagne, pour piano et orchestre*

23'

entracte

Manuel de Falla*La Vida breve, interlude et danse*

8'

Maurice Ravel (1875-1937)*Alborada del gracioso*

9'

Boléro

13'

Josep Colom, piano**Orchestre Philharmonique de Radio France****Josep Pons**, direction

Coproducteur Cité de la musique, Radio France

Ce concert sera diffusé en direct sur France Musiques

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h55**Joaquín Turina***Danzas fantásticas*

Composition : 1919.

Création : le 13 février 1920 à Madrid,
par l'Orchestre Philharmonique de
Madrid sous la direction de Bartolomé

Pérez Casas.

Éditeur : Salabert.

Élève de d'Indy à Paris, Turina a tenté plus que ses contemporains espagnols d'assimiler les formes et les techniques d'écriture de la tradition européenne « savante ». Sur les conseils d'Albéniz et de Falla, il emprunte cependant à la musique populaire de son pays, tout en refusant d'utiliser les éléments des « fêtes artificielles qu'on prépare tous les printemps en Andalousie pour les Anglais ». Il associe dans ses *Danzas fantásticas* (composées à l'origine pour piano et orchestrées immédiatement après) les rythmes de la jota aragonaise (*Exaltación*) et du zortzico basque (*Ensueño*) à des références andalouses, en particulier la *farruca* gitane dans l'ardente et énergique *Orgía*. Le raffinement de l'orchestration dénote pour sa part l'influence des compositeurs français.

Puisant souvent son inspiration dans des sources visuelles ou littéraires, Turina a inséré dans sa partition une phrase du roman *L'Orgie* de José Mas en tête de chaque morceau. Pour le premier : « *Il semblait que les figures de ce tableau incomparable se mouvaient à l'intérieur du calice d'une fleur.* » Pour le deuxième : « *Les cordes de la guitare en vibrant étaient comme les plaintes d'une âme qui n'en pouvait plus du poids de l'amertume.* » Et pour le dernier : « *Le parfum des fleurs se confondait avec l'odeur de la manzanilla, et du fond des verres étroits, remplis d'un vin incomparable comme un encens, la gaité s'élevait.* »

Manuel de Falla*Nuits dans les jardins d'Espagne*

Composition : 1909-1915.

Création : le 9 avril 1916 au Teatro Real
de Madrid par José Cubiles sous la
direction d'Enrique Fernandez Arbos.

Commande : Enrique Fernandez Arbos.

Dédicace à Ricardo Viñes.

Effectif : piano solo, 3 flûtes, 3 hautbois,
2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors,
2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba,timbales, percussions, 1 harpe, 1 célesta,
quintette à cordes.

Éditeur : Eschig.

À Paris, Manuel de Falla esquisse des *Nocturnes* qui deviendront par la suite les *Nuits dans les jardins d'Espagne*. Il abandonne son projet, puis le reprend en 1911, tout en composant *La Vida breve*. La guerre le conduit à rentrer en Espagne, où il termine sa partition pour piano et orchestre. Mais il ne s'agit pas d'un concerto, au sens habituel du terme : le piano occupe plutôt le rôle d'un « instrument principal » qui colore l'orchestre, le soutient rythmiquement et l'enrichit de son écriture fluide et scintillante. En dépit de leur division en trois mouvements (les deux derniers enchaînés), les *Nuits dans les jardins d'Espagne* adoptent une forme de nature rhapsodique, qui donne souvent la sensation d'une improvisation. Le titre de la première pièce, qui rappelle que le compositeur avait visité Grenade en 1914, évoque l'ancienne résidence d'été des rois maures et ses jardins

clos, leur atmosphère nocturne troublée par le seul clapotis des fontaines. Le dernier mouvement cite une mélodie accompagnant la procession de la Fête-Dieu dans les villes andalouses. Mais Falla a composé l'œuvre à Paris et à Barcelone, loin de la région qui l'a inspirée, comme si le souvenir, plus que la réalité, s'avérait susceptible de stimuler son imagination. L'Andalousie donne lieu à une recreation sublimée par la distanciation qui ménage un espace propice au songe. Refusant la description anecdotique et le pittoresque superficiel, le musicien retrouve l'essence de cette Espagne saturée de chaleur et de parfums. S'il cite quelque chant populaire, un rythme de danse, et fait souvent référence au flamenco (les trilles, les notes répétées et les accords arpégés stylisant la guitare), il déploie par ailleurs une palette orchestrale qui montre qu'il a retenu les leçons de Debussy et de Ravel. Autres musiciens qui ont su, comme lui, célébrer les nuits mystérieuses et capiteuses d'une Espagne de rêve.

Manuel de Falla *La Vida breve*

Composition : 1904-1905.
Création : le 1^{er} avril 1913,
Casino municipal de Nice,
sous la direction de J. Miranne.
Effectif : 2 flûtes, 1 piccolo,
2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes,
1 clarinette basse, 2 bassons, 4 cors
en *fa*, 2 trompettes, 3 trombones,
1 tuba, 3 timbales, percussions, célesta,
Glockenspiel, 2 harpes, quintette
à cordes.
Éditeur : Eschig.

Le 14 novembre 1905, l'opéra *La Vida breve* de Manuel de Falla obtient le premier prix d'un concours organisé par l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Le livret de Carlos Fernandez Shaw raconte l'amour tragique de la gitane Salud pour Paco, un riche jeune homme. Lorsque Salud découvre que son bien-aimé épouse une demoiselle de la même classe sociale que lui, elle en meurt de désespoir.

L'Interlude, qui sert de transition entre les deux actes, reprend quelques motifs entendus auparavant et évoque l'ambiance nocturne de Grenade. La Danse est un *zapateado* (danse andalouse, au rythme ternaire), qui accompagne les noces de Paco et de Carmella. Son élégance mélodique, le raffinement de son instrumentation et sa rythmique enivrante en ont fait l'une des pages les plus célèbres de Manuel de Falla.

Maurice Ravel *Alborada del gracioso*

Composition : 1904-1905 (version pour
piano), 1918 (orchestration).
Création : le 17 mai 1919 par
l'Orchestre Pasdeloup sous la direction
de Rhené-Baton.
Effectif : 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois,
1 cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons,
4 cors, 2 trompettes, 3 trombones,
1 tuba, timbales, percussions, 2 harpes,
quintette à cordes.
Éditeur : Eschig

En 1906, Ravel avait orchestré *Une barque sur l'océan*, la troisième pièce des *Miroirs* pour piano. Peu satisfait du résultat, il attend douze ans avant de réaliser une version orchestrale d'*Alborada del gracioso* (Aubade du bouffon), extrait du même recueil. Il y déploie une fascinante palette de couleurs, qui a assuré un succès jamais démenti au lyrisme douloureux, où s'élève le récitatif désolé du basson : l'aubade du misérable bouffon. Dans la dernière partie, laquelle associe les éléments entendus dans les épisodes précédents, la luxuriance et la frénésie sont portées à leur sommet d'intensité, donnant l'image d'une Espagne ardente, sensuelle et d'une indéniable cruauté.

Boléro

Composition : juillet-octobre 1928.
Création : le 22 novembre 1929 à
l'Opéra de Paris sous la direction de
Walther Straram.
Effectif : 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois
(le 2^e prenant le hautbois d'amour),
1 cor anglais, 1 clarinette en *mi* bémol,
2 clarinettes en *si* bémol, 1 clarinette
basse, 2 bassons, 1 contrebasson,
4 cors, 1 petite trompette en *ré*,
3 trompettes en *ut*, 3 trombones,
1 tuba, 1 saxophone soprano en *fa*,
1 saxophone soprano, 1 saxophone
ténor, timbales, 2 tambours, cymbales,
tam-tam, 1 célesta, 1 harpe, quintette
à cordes.
Éditeur : Durand.

« Je suis particulièrement désireux qu'il n'y ait pas de méprise au sujet de mon Boléro. C'est une expérience dans une direction très particulière et très limitée, et elle ne devrait pas être suspectée de viser autre chose que ce qu'elle vise. Avant la première représentation, j'ai fait paraître un avertissement précisant que j'avais écrit un morceau de dix-sept minutes consistant uniquement en un tissu orchestral sans musique, – un long et progressif *crescendo* », a déclaré Maurice Ravel, qui ne se doutait pas qu'il avait composé là une œuvre promise à une telle célébrité. La danseuse Ida Rubinstein se trouve à l'origine de la partition, ayant demandé au musicien d'orchestrer des extraits d'*Iberia* d'Albéniz pour un ballet qu'elle souhaitait intituler *Fandango*. Mais, apprenant qu'Enrique Arbos avait déjà fait ce travail d'orchestration, Ravel décide d'écrire une œuvre originale. Adorant les gageures qui motivent la virtuosité compositionnelle, il fonde son *Boléro* sur la répétition d'un thème unique, sans variation mélodique et rythmique ni développement, sans changement de tonalité (excepté la surprenante modulation à la tierce vers la fin de la partition), l'intensification de la dynamique et la couleur instrumentale devant seules soutenir l'attention et assurer la progression. En dépit du titre, il n'adopte pas la rythmique et les caractéristiques de l'authentique boléro. Mais la référence à l'Espagne la plus évidente réside sans doute dans la répétition obsessionnelle et incantatoire de la mélodie, qui trouve son apogée dans la déflagration finale.

Hélène Cao

Concert du 14/04 - 20h**Claire Désert**

Née à Angoulême en 1967, Claire Désert est entrée à l'âge de 14 ans au CNSM de Paris, elle y obtient le premier prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau, ainsi que le premier prix de piano à l'unanimité du jury (prix spécial du concours 1985) dans la classe de Venslav Yankoff. Admise en cycle de perfectionnement de piano au cours de cette même année, le gouvernement français lui attribue une bourse pour une année d'études à Moscou dans la classe d'Evgeni Malinin au conservatoire Tchaïkovski. À son retour, elle entre en cycle de perfectionnement de musique de chambre dans la classe de Roland Pidoux. Elle a été invitée par de nombreux festivals (de Montpellier, de la Roque d'Anthéron, festival Estival de Paris, Piano aux Jacobins...), en récital ou avec orchestre (Orchestre de Paris, Orchestre National d'Île-de-France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Symphonique de Québec, Orchestre Philharmonique de Strasbourg...). La musique de chambre représente également une part importante de son activité puisqu'elle fait partie du quatuor Kandinsky. Elle se produit fréquemment avec le pianiste Emmanuel Strosser, le violoniste Régis Pasquier, le quatuor Parisii etc. Le premier enregistrement de Claire Désert, paru chez Fnac Musique et consacré à Schumann a obtenu le « 10 » de Répertoire. Fin 1995 sortent sous le même label l'enregistrement des *Concertos* de Scriabine et de Dvorak avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg sous la direction de Théodor Guschlbauer, pour lequel elle obtient en 1997 une Victoire de la Musique, et un enregistrement à deux pianos consacré à Brahms avec le pianiste Emmanuel Strosser. En

novembre 2001 paraît chez Naïve un disque violoncelle et piano dédié à Schumann, qu'elle a enregistré avec Anne Gastinel. Claire Désert participe aux deux projets de René Martin : l'intégrale des *Sonates* de Beethoven avec cinq autres pianistes et l'intégrale de l'œuvre pour piano de Schumann. Claire Désert donne de nombreux concerts et récitals en Europe à Amsterdam, Bristol, Manchester, Turin, Milan...

Emmanuel Strosser

Emmanuel Strosser est né à Strasbourg et y a débuté ses études musicales, auprès d'Hélène Boschi, à l'âge de 6 ans. Il entre ensuite au CNSM de Paris où il suit l'enseignement de Jean-Claude Penmetier (piano) et Christian Ivaldi (musique de chambre). Il est couronné, dans ces deux disciplines, par des premiers prix à l'unanimité avant d'entrer en cycle de perfectionnement où il suit les cours de Leon Fleisher, Dimitri Bashkirov et Maria Joao Pires. Lauréat du concours international de musique de chambre de Florence, il est aussi finaliste, en 1991, du concours Clara-Haskil et joue ainsi avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Il est par ailleurs assistant de la classe d'Alain Planès au CNSM de Paris. La connivence entretenue avec ses partenaires de musique de chambre et sa compréhension des textes en font un interprète recherché par ses pairs : Claire Désert, Christian Ivaldi, Jean-François Heisser, Régis Pasquier, Raphaël Oleg, Vladimir Mendelssohn, François Leleu, le Quatuor Prazak, le Quatuor Artis... Il se produit régulièrement en soliste, en récital ou avec orchestre (Philharmonique de Radio France, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre de Picardie, Orchestre de Chambre de Toulouse, Orchestre de Lille...). Il est aussi invité dans les plus

prestigieux festivals comme le Festival de l'Épau, de Sceaux, la Roque d'Anthéron, le Festival de Prades, de Kuhmo, ainsi qu'aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Australie, au Japon... Il a participé à de nombreux enregistrements, tous salués par la critique, notamment son disque consacré à Mozart, paru sous le label Harmonia Mundi. Il a aussi enregistré les mélodies de Debussy avec Véronique Dietsch, ainsi que les deux quintettes de Fauré avec le Quatuor Rosamonde. Ces dernières années sont parues chez Assaï les trois *Sonates* de l'op. 10 de Beethoven pour lesquelles il a obtenu « Choc » du Monde de la Musique, ainsi que la *Ballade* et la *Fantaisie* de Gabriel Fauré avec l'Orchestre de Picardie, sous la direction d'Edmon Colomer. Il a plus récemment enregistré les sonates de Fauré et de Debussy pour violon et piano avec le violoniste Régis Pasquier. Il participe aux projets de René Martin qui consistent à donner, dans de nombreux pays, l'intégrale des sonates de Beethoven avec cinq autres pianistes, ainsi que l'intégrale de la musique de Schumann pour piano. Depuis 2002, Emmanuel Strosser s'est fréquemment produit dans les grandes villes d'Amérique du Sud, il donna aussi une série de récitals en Corée et au Japon en automne 2004.

Concert du 15/04 - 20h**Stéphane Denève**

Aujourd'hui reconnu dans le monde entier comme l'un des chefs les plus talentueux de la jeune génération, Stéphane Denève prendra ses fonctions de directeur musical du Royal Scottish National Orchestra en septembre 2005. Il montre de grandes affinités avec la musique de sa France natale, dirigeant un répertoire qui va de Grétry à Connesson, en passant par Berlioz, Debussy,

Ravel, Roussel, Fauré ou Poulenc. Mais il aborde tout un éventail de styles, avec une prédilection pour Mozart, la musique romantique et les œuvres du début du XX^e siècle. La saison 2004-2005 l'aura vu à la tête du Philharmonique de Rotterdam, du Royal Liverpool Philharmonic et du Bournemouth Symphony Orchestra. En Amérique du Nord, il est réinvité au Washington National Symphony, au Cincinnati Symphony, au Toronto Symphony, au Houston Symphony et au St. Louis Symphony, et fait ses débuts à la tête du Los Angeles Philharmonic, de l'Orchestre de Minnesota et des orchestres symphoniques de Detroit, Indianapolis et Seattle. Il se produit aussi pour la première fois à Covent Garden dans *Così fan tutte* et à l'Opéra d'Amsterdam dans *L'Amour des trois oranges*. Au cours des dernières saisons, Stéphane Denève a dirigé notamment l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de France, les orchestres symphoniques de Sydney et Melbourne, le Nouvel Orchestre Philharmonique du Japon, l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg et l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. On a pu l'entendre en outre dans *Les Noces de Figaro*, *Don Quichotte* et *La Bohème* à l'Opéra de Paris, *Faust* à Salzbourg, *Peter Grimes* à Montpellier, *Béatrice et Bénédict* au Teatro Comunale de Bologne et *Pelléas et Mélisande*, *Erwartung*, *Carmen* et *Le Château de Barbe-Bleue* à Cincinnati. Premier prix à l'unanimité du CNSMD de Paris en 1995, Stéphane Denève a commencé sa carrière comme assistant de Sir Georg Solti dans *Le Château de Barbe-Bleue* à la tête de l'Orchestre de Paris (1995) et *Don Giovanni* à l'Opéra de Paris (1996). Il a également assisté Georges Prêtre dans *Turandot* à

l'Opéra de Paris (1997) et Seiji Ozawa dans *Dialogue des carnélites* au Festival Saito Kinen (1998). Stéphane Denève a tissé des liens étroits avec l'Orchestre national de Bordeaux-Aquitaine, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et l'Orchestre national d'Île-de-France. En décembre 1997, il a fait ses débuts allemands dans *La Flûte enchantée* à la Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf), où il a immédiatement été réengagé pour une série de productions.

Sophie Koch

Élève de Jane Berbié, Sophie Koch fait ses débuts en France. Sa carrière internationale s'ouvre à Londres, à Covent Garden, avec Rosina (*Le Barbier de Séville*), Dorabella (*Così fan tutte*) puis le rôle titre de *Cenerentola*. La Semper Oper de Dresde lui offre son premier Compositeur (*Ariane à Naxos*), et elle y retourne ensuite très régulièrement dans ses grands rôles : Dorabella, Octavian (*Le Chevalier à la rose*), Sextus (*La Clémence de Titus*), *Cenerentola*. La Monnaie de Bruxelles et l'Opéra de Genève l'invitent également. Après des débuts extrêmement remarquables à la Staatsoper de Vienne, où elle chante son premier Octavian, suivent ses premières prestations à la Scala de Milan dans le rôle du Compositeur (avec Sinopoli) et à la Bayerische Staatsoper de Munich. En tournée au Japon avec cette institution, elle chante Zerlina (*Don Giovanni*), rôle qu'elle reprend au Festival de Salzbourg. Jusqu'en 2006-2007, Sophie Koch est à l'affiche de tous les grands théâtres européens, avec notamment Cherubino (*Les Noces de Figaro*) au Teatro Real de Madrid et Marguerite (*La Damnation de Faust*) au Festival de Grenade. À l'Opéra de Paris, après Rosina et le Compositeur, elle incarnera Concepcion (*L'Heure espagnole*). À Covent

Garden, après le Compositeur, elle chantera Siebel (*Faust*) et Cherubino. Elle a également en projet Octavian, Idamante (*Idomeneo*) et *Werther* à la Deutsche Oper de Berlin, Marina (*Boris Godounov*) au Mai musical florentin, le rôle titre de *Mignon*, Dorabella et Nerone (*Le Couronnement de Poppée*) au Capitole de Toulouse, Idamante et Marguerite à la Semper Oper de Dresde, ainsi que de nouvelles invitations à Munich et à Vienne. Sophie Koch chante avec des orchestres comme la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre de la Suisse romande, le RSO Berlin, les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre du Bayerischer Rundfunk, l'Ensemble orchestral de Paris, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre Hallé de Manchester ou les Berliner Philharmoniker, sous la direction de chefs comme Christian Thielemann, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Pinchas Steinberg, Sir Colin Davis, Marc Elder, Sir Roger Norrington, Semyon Bychkov, Antonio Pappano, Christoph von Dohnányi, Zubin Mehta ou John Nelson. Ses premiers enregistrements, au Chant du Monde, sont consacrés à des lieder de Wolf et Schubert et à des mélodies françaises. Elle participe aussi chez Teldec à un enregistrement de *Peer Gynt*, chez EMI à celui de *Manon* et à la création de l'opéra de Laurent Petitgirard *Éléphant Man*. Elle enregistrera prochainement des lieder de Schumann avec Nelson Goerner chez Cascavelle et des œuvres de Wellesz et Bloch chez Capriccio. La Semper Oper de Dresde lui a décerné le prix Christel-Goltz.

Orchestre national de Lyon
Héritier de la Société des Grands Concerts de Lyon fondée en 1905, l'Orchestre national de Lyon peut s'enorgueillir d'un passé prestigieux auquel ont contribué André Cluytens, Charles Munch, Paul Paray et

Pierre Monteux.

En 1969, à l'initiative de la municipalité de la ville et dans le cadre de la fondation des orchestres régionaux par Marcel Landowski, il devient un orchestre permanent de 102 musiciens, sous le nom d'Orchestre philharmonique Rhône-Alpes, avec comme premier directeur musical Louis Frémaux (1969-1971). Il est depuis administré et soutenu financièrement par la Ville de Lyon, qui l'a doté en 1975 d'une salle de concert, l'Auditorium ; cette salle, l'une des plus vastes de France avec ses 2100 places, jouit depuis sa rénovation totale d'une acoustique remarquable. Depuis la création de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon en 1983, l'orchestre se consacre, sous la nouvelle appellation d'Orchestre national de Lyon, au répertoire symphonique.

Succédant à Louis Frémaux en 1971, Serge Baudo reste à sa tête jusqu'en 1986 et en fait une phalange reconnue bien au-delà de sa région d'origine. Sous l'impulsion d'Emmanuel Krivine, directeur musical de 1987 à 2000, l'ONL connaît une progression artistique saluée par la critique internationale. De septembre 2000 à juin 2004, David Robertson est directeur musical de l'ONL et directeur artistique de l'Auditorium. Son arrivée confirme le rang atteint par l'Orchestre et le renforce, grâce à une politique de répertoire pertinente et ouverte à tous les styles. Jun Märkl lui succédera à partir de septembre 2005 au poste de directeur musical.

L'ONL développe une activité intense hors de Lyon, au sein de laquelle il convient de souligner trois tournées au Japon dans les années 1990, une tournée européenne en novembre 2001 (avec, entre autres étapes, Cologne, Amsterdam et Londres), des prestations aux BBC-Proms et au Festival

d'Edimbourg en été 2002, l'ouverture de la saison 2002/2003 au Châtelet, avec Jessye Norman (*Erwartung* de Schönberg et *La Voix humaine* de Poulenc, dans une mise en scène d'André Heller) ainsi qu'une tournée aux États-Unis en janvier et février 2003 (Carnegie Hall de New York - deux concerts -, Seattle, Berklee - San Francisco et Los Angeles). En novembre 2004, l'orchestre a été l'invité pour cinq soirées des Concerts du Klubhaus en Suisse. L'Orchestre a collaboré avec de nombreux interprètes renommés, comme Martha Argerich, José van Dam, Leon Fleisher, Jessye Norman, Kristian Zimerman, Itzhak Perlman, Yo-Yo Ma, Vadim Repin, Evgeni Kissin, Pierre-Laurent Aimard, Tabea Zimmermann et Christian Tetzlaff.

Il a accueilli de grands compositeurs, tels Luciano Berio ou Krzysztof Penderecki, venus faire travailler leurs œuvres et les diriger. Il a également fait découvrir en première audition mondiale, européenne ou française les pièces des plus grands créateurs de notre temps, d'Elliott Carter et Pierre Boulez à Toru Takemitsu, Steve Reich et George Benjamin.

La politique de répertoire menée ces dernières années se reflète dans la discographie la plus récente de l'Orchestre national de Lyon, sous la direction de David Robertson : un CD entièrement consacré au compositeur argentin Alberto Ginastera (Naïve) ; un CD d'œuvres de Bartók (Harmonia Mundi), avec notamment le premier enregistrement de la version originale du *Mandarin merveilleux* ; un CD consacré à Boulez (Naïve), salué à sa sortie par un Diapason d'or et un « ffff » de *Télérama* ; et enfin, en été 2003, des pièces de Steve Reich (Naïve), en particulier la version pour orchestre à cordes de *Différent Trains*, commande

conjointe de l'ONL et de l'Orchestre de Philadelphie. L'enregistrement de *Vox maris* et de la *Troisième Symphonie* d'Enesco sous la direction de Lawrence Foster vient de paraître chez EMI. À l'image de leurs cités respectives, qui entretiennent depuis de nombreuses années des relations suivies dans le cadre de jumelages, l'ONL, le City of Birmingham Symphony Orchestra et le Radio-Sinfonie-Orchester de Francfort ont décidé de se rapprocher pour mettre en place un jumelage musical. Effectif depuis l'automne 2004, il monte en puissance d'année en année. Ce projet s'inscrit dans l'Euro-région en reliant non pas des capitales mais des villes de très grande dimension qui revendiquent un dynamisme économique et culturel exceptionnel.

Flûtes

Emmanuelle Réville*
Benoît Le Touzé
France Verrot

Hautbois

Guy Laroche*
Philippe Cairey-Remonay
Pascal Zamora

Clarinettes

Robert Bianciotto*
Michel Bontoux
Thierry Mussotte

Bassons

Louis-Hervé Maton*
François Apap
Stéphane Cornard

Cors

Michel Molinaro*
Serge Leriche
Joël Nicod
Patrick Rouch

Trompettes

Sylvain Ketels*
Arnaud Geffray
Michel Haffner

Trombones

Fabien Lafarge*
Frédéric Boulan
Jean Gotthold

Tuba

Christian Delange*

Timbales

Benoît Cambreling*

Percussions

Thierry Huteau*
Stéphane Pelegri*
Michel Visse*
Nicolas Curti°
Andrei Karanssenko°
Philippe Mathias°
NN
NN
NN

Célesta

Elisabeth Rigollet*

Harpe

Eléonore Euler-Cabantoux*
NN

Violon Solo

Jennifer Gilbert**

Premiers Violons

Jacques-Yves Rousseau*
Claudie Boisselier
Yves Chalamon
Pascal Chiari
Constantin Corfu
Andréane Détienne
Annabel Faurite
Sandrine Haffner
Yaël Lalande
Philip Lumbus
Sébastien Plays
Anne Rouch
Roman Zgorzalek
Nina Chaverneff°
Mano Diedrie°
NN°

Seconds Violons

Catherine Menneson*
François Payet-Labonne*
Bernard Boulfroy
Keiko Chimoto
Sylvie Diou
Julie Friez
Véronique Gourmannel
Kaé Kitamaki

Monique Lumbus
Marie-Claire Moissette
Mireille Monin
Marie-France Poirier
Haruyo Tsurusaki
Claire Morand°
Austin Rowlands*

Altos

Jean-Pascal Oswald*
Elodie Guillot*
Alain Asanovic
Catherine Bernold
Marie Gaudin
Vincent Hugon
Valérie Jacquart
Franck Lombard
Manuelle Renaud
Bénédicte Dolivet°
Jérôme Arrigon°
Agnès Maison°
Kahina Zaimen°

Violoncelles

Edouard Sapay-Triomphe*
Mathieu Chastagnol
Dominique Denni
Stephen Eliason
Vincent Falque
Maurice Favre
Jean-Marie Mellon
Jérôme Portanier
Jean-Etienne Tempo

Contrebasses

Ferenc Bokány*
Kamil Losiewicz*
Daniel Billon
Gérard Frey
Vincent Menneson
Benoist Nicolas
Marie-Noëlle Vial
Marilyn McKeen°

** supersoliste

* soliste

° supplémenteaire

+ musicien du City of

Birmingham Symphony Orchestra, invité dans le cadre du jumelage de l'ONL avec cet orchestre et le Radio-Sinfonie-Orchester de Francfort

Concert du 22/04 - 20h

Luc Héry

Né le 13 août 1961, Luc Héry entre au CNSM de Paris en 1975. Il étudie le violon dans la classe de Pierre Doukan et la musique de chambre dans celle de Jean Hubeau. Il obtient un premier prix dans ces deux disciplines en 1980 et couronne son troisième cycle de violon et de musique de chambre, toujours au Conservatoire de Paris, par le 3^e prix au Concours International Tibor-Varga à Sion, en 1983. L'année suivante il est admis à l'orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris. Il entre ensuite, en 1986, à l'Orchestre National de France comme chef d'attaque des seconds violons, avant d'y être nommé 1^{er} violon solo en 1991. Parmi les prestations de Luc Héry comme soliste, citons en 1996 l'interprétation du *Concerto* de Dutilleux avec l'Orchestre National de France, sous la direction de Lawrence Foster et, en mai 2000, la *Symphonie concertante* de Mozart, avec Nicolas Bône (alto-solo de l'ONF), toujours avec l'Orchestre National, dirigé cette fois par Evgueni Svetlanov. Luc Héry pratique régulièrement la musique de chambre dans le cadre de la saison de Radio France. Il a enregistré pour Harmonia Mundi les quintettes de Brahms et de Mozart avec les solistes de l'Orchestre National de France. Il vient également de faire paraître un disque consacré au répertoire des jeunes étudiants des conservatoires (concertos de Viotti, Rode, Vieuxtemps, etc.).

Cyril Bouffysse

Cyril Bouffysse découvre l'alto à l'âge de huit ans et commence ses études au Conservatoire national de région de Bordeaux. Il y obtient un premier prix d'alto et de musique de chambre à l'unanimité à l'âge de quinze ans et reçoit deux ans plus tard, en

1995, une médaille d'honneur de la Ville de Bordeaux. Il participe à une série de concerts avec l'Orchestre national de Bordeaux-Aquitaine puis, en 1997, est admis au CNSM de Paris dans la classe de Jean Sulem. L'année suivante, il est invité à participer à une tournée européenne de l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez ; à cette occasion, il se produit à la Scala de Milan, au Teatro olimpico de Rome, etc. En 1999, l'Orchestre des Jeunes-Gustav Mahler le recrute pour sa tournée mondiale d'été qui le conduit, sous la direction de Claudio Abbado et Seiji Ozawa, au Festival de Tanglewood et à la Philharmonie de Berlin. En avril 2000, Cyril Bouffyes est lauréat du Concours européen de la Fmajj (Festival musical d'automne des jeunes interprètes) et, le mois suivant, obtient un Premier prix à l'unanimité au CNSM de Paris. Il intègre l'Orchestre National de France en novembre de la même année.

Philippe Pierlot

Philippe Pierlot étudie la flûte avec Jean Pierre Rampal, Alain Marion et Joseph Rampal dont il est le dernier élève. Il obtient les premiers prix de Flûte et de Musique de Chambre au CNSM de Paris puis remporte le 1^{er} Prix au Concours International de Barcelone. Tout en assurant le poste de 1^{er} flûte solo de l'Orchestre National de France, il donne de nombreux concerts et récitals en France (Radio France, Concerts du dimanche matin au Théâtre des Champs-Élysées, Midem Classique, Concerts Lamoureux, Festivals de la Chaise-Dieu, d'Evian, de Strasbourg, des Flâneries de Reims, du Mont Saint-Michel, d'Albi, Méditerranéen, des Châteaux de la Loire, de Normandie, etc.) et en Allemagne, Italie, Suisse, Royaume-Uni, Belgique, Pays-Bas, Luxembourg, Espagne,

Norvège, Pologne, Corée et Japon.

Il a joué en soliste avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre Lamoureux, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Chambre de Paris, les Orchestres de Chambre Bernard Thomas et Jean-François Paillard, l'Orchestre National de Chambre de Toulouse, l'Orchestre Philharmonique de Nice, l'Orchestre de Chambre de Heilbronn (Allemagne), le Frisk Orkest (Pays-Bas), les Orchestres Symphoniques de Stavanger (Norvège), San Sébastian (Espagne), Cracovie (Pologne). Ses partenaires de musique de chambre se nomment entre autres Marielle Nordmann, Maurice André, Jean Pierre Rampal, Patrice Fontanarosa, Paul Meyer, Olivier Charlier, Henri Demarquette, Jean Marc Philips.

Il consacre également une partie de son temps à l'enseignement. Professeur au Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison, il donne des master-classes dans le monde entier (Espagne, Belgique, Luxembourg, Argentine, Corée, Japon). Il participe aussi à de nombreuses rencontres nationales et internationales de flûte et est directeur d'une collection aux éditions Billaudot. Il est régulièrement invité comme membre du jury au Concours International Jean-Pierre-Rampal. Sa discographie comporte plus d'une dizaine d'enregistrements en soliste avec orchestre, en récital et en musique de chambre, dans un répertoire allant de Vivaldi à Varèse et Poulenc.

Laurence Cabel

En 1978, Laurence Cabel remporte le Premier Prix de harpe au CNSM de Paris et le Premier Prix de Musique de Chambre l'année suivante. Elle est lauréate de la Fondation

Menuhin et de plusieurs concours internationaux dont celui d'Israël en 1982. En 1985, elle est harpe solo à l'Orchestre National de Lille et depuis 1986, 1^{er} harpe solo à l'Orchestre National de France. Elle a joué avec l'Orchestre de la Garde Républicaine, l'Orchestre des Concerts Padeloup et le flûtiste Michel Debost au Théâtre des Champs-Élysées, l'Orchestre de Chambre Bernard Thomas avec Patrick Gallois, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de Chambre de Toulouse, l'Orchestre National de Lille. Elle a participé au Festival des Jeunes Solistes d'Antibes/Juan-les-Pins, au Festival d'Art Chrétien de Digne, au Festival de Saint-Germain-en-Laye et au Festival de Béziers (avec le flûtiste Philippe Bernold). Elle s'est produite également à l'étranger : Londres, Autriche, Grèce, Maroc, Japon. On a pu l'entendre avec différents ensembles instrumentaux pratiquant surtout le répertoire du XX^e siècle : Musique Oblique, Ensemble FA et le Groupe Instrumental de Paris. Parmi ses enregistrements discographiques, on peut citer le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart avec Chrystel Delaval et l'Orchestre National de Lille sous la direction de Jean-Claude Casadesus, le *Requiem* de Fauré avec l'Orchestre de Chambre Bernard Thomas, des œuvres de Roussel avec le Groupe Instrumental de Paris, et un disque Caplet avec l'Ensemble Musique Oblique, « Diapason d'Or » en 1992.

Jean-Luc Bourré

Après avoir obtenu ses premiers prix de violoncelle et de musique de chambre au CNSM, Jean-Luc Bourré débute sa carrière professionnelle en 1978 quand il est reçu à l'ensemble de solistes « Pupitre 14 » à Amiens. En 1981, il devient deuxième violoncelle solo de l'Orchestre National de France, dirigé alors par Lorin

Maazel. En 1988, il est reçu premier violoncelle solo à l'Orchestre de Paris, sous la direction de Daniel Barenboim et Kent Nagano. En 1993, il rejoint l'Orchestre de l'Opéra de Lyon en tant que super-soliste. En septembre 2002, il entre à l'Orchestre de l'Opéra de Paris et, en juin 2001, est reçu violoncelle super solo à l'Orchestre National de France.

Jean-Luc Bourré a joué en soliste avec de nombreux orchestres symphoniques et de chambre, et affectionne tout particulièrement la musique de chambre sous toutes ses formes et joue régulièrement dans les festivals en tant que chambriste et concertiste. Il est co-fondateur du Quatuor Klimt. Jean-Luc Bourré joue un violoncelle de Giovanni Grancino fait à Milan en 1704.

Franz Michel

Franz Michel fait ses études au CNSM de Paris, où il reçoit, entre 1990 et 1996, un premier prix à l'unanimité dans les classes de piano, accompagnement vocal, musique de chambre et accompagnement instrumental. Également lauréat de plusieurs concours internationaux (Concours Européen Claude-Kahn en 1991, Concours Franco-Italien de Paris en 1992, Académie Internationale Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz en 1995), Franz Michel a participé aux master-classes de maîtres tels que Dimitri Bachkirov, Irène Aitoff, Paul Badura-Skoda, Jules Bastin, Jean-Christophe Benoit, Gabriel Chodos, Victor Eresko, Léon Fleisher, Véra Gornostaeva, Davitt Moroney, Sergio Perticaroll, Gyorgy Sebok et Jean-Claude Penner. Invité de plusieurs festivals, Franz Michel s'est également produit aux Midis Musicaux du Théâtre du Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées, au Mozarteum de Salzbourg, à l'Auditorium Richelieu de la Sorbonne, Salle

Cortot, Salle Gaveau, à l'Auditorium du Louvre, etc. Comme soliste, il a participé avec Delphine Bardin à la création en septembre 1999 du *Concerto pour deux pianos et orchestre* de José Manuel Lopez Lopez, dans le cadre du festival Musica de Strasbourg ; l'Orchestre National de France était placé sous la direction de Pascal Rophé. En musique de chambre, Franz Michel se produit avec Gérard Caussé, Henri Demarquette, Hélène de Villeneuve, Florent Heau, Hervé Joulain, Michel Lethiec, François Salque, etc. Franz Michel a enregistré un disque avec Gérard Caussé (alto) et Alain Marion (flûte), récompensé par un 10 de Répertoire. En janvier 2000 est paru un disque d'œuvres d'Alberto Ginastera avec le violoncelliste Raphaël Chretien comme partenaire. Depuis septembre 1998, Franz Michel est supersoliste de l'Orchestre National de France.

Forum du 23/04 - 15h

François Le Roux

Il est membre de la troupe de l'Opéra de Lyon de 1980 à 1985. Commence alors pour lui une carrière internationale : Opéra de Paris, Scala de Milan, Covent Garden de Londres, Fenice de Venise, Vienne, Munich, Hambourg, Zürich, Los Angeles, San Francisco, Buenos Aires, et les festivals d'Aix-en-Provence, Édimbourg, Glyndebourne, Schwetzingen, Schleswig-Holstein, Hong Kong, Santa Fé, Wiener Festwochen... Son répertoire va de Monteverdi à l'opéra contemporain ; soulignons en particulier les barytons mozartiens (Don Giovanni, Papageno...), l'opéra baroque français (Rameau, Gluck...) l'opéra italien (Rossini, Donizetti, Puccini...), l'opéra français (Berlioz, Gounod, Massenet, Ravel...). De grands compositeurs contemporains lui ont confié l'interprétation de

leurs œuvres : Birtwistle, Henze, Lutoslawski, Takemitsu, Hersant, Lancino...

Son nom est associé à l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande*, qu'il interprète d'abord comme Pelléas (il l'a enregistré sous la direction de Claudio Abbado pour Deutsche Grammophon), puis, depuis 1997, comme Golaud, sur les plus grandes scènes du monde ; il a été le Golaud du centenaire de la création de l'opéra de Debussy à l'Opéra-Comique le 30 avril 2002. Ambassadeur de la mélodie française et du lied en récital et au disque, il a pour partenaires au piano Jeff Cohen, Alexandre Tharaud, Graham Johnson, Noël Lee, Pascal Rogé, Roger Vignoles...

Parmi ses nombreux enregistrements, signalons la parution récente de mélodies de Louis Durey (Hyperion) avec Graham Johnson, de *La Belle Hélène* d'Offenbach (rôle de Calchas) avec l'Orchestre des Musiciens du Louvre dirigé par Marc Minkowski (Virgin Classics). Son enregistrement de mélodies d'Albert Roussel avec orchestre, sous la direction de Jacques Mercier (BMG-RCA), a obtenu le prix 1999 de l'Académie Charles-Cros, et le premier enregistrement mondial, pour le label Wergo, de l'opéra de Hindemith *Die Harmonie der Welt* (il y incarne, sous la direction de Marek Janowski, le rôle de Kepler), le prix de l'Académie Charles-Cros 2004.

Il enseigne l'interprétation dans des maisons prestigieuses comme la Sibelius Academy d'Helsinki, l'Art Song Festival de Cleveland, l'Instituto Superior de Arte de Buenos Aires, et, chaque année à l'Académie Francis Poulenc de Tours qu'il a fondée en 1997. De 1997 à 2002, il organise les saisons de récitals de la Bibliothèque nationale de France, associé aux pianistes Alexandre Tharaud et Jeff Cohen. Il vient de publier, avec le concours de Romain Raynaldy,

un livre aux éditions Fayard : *Le Chant intime, de l'interprétation de la mélodie française*, qui a obtenu le prix René-Dumesnil 2004 de l'Académie des Beaux-Arts. Il a été honoré du grade de "chevalier" dans l'Ordre des Arts et Lettres en 1996, et désigné "Personnalité musicale de l'année 1997-1998" par le Syndicat Français de la critique musicale et dramatique. Pour la saison 2004-2005, il est sur scène, à Grenoble et Paris (au Théâtre du Châtelet) : Le Général Boum dans *La Grande Duchesse de Gérolstein* d'Offenbach (direction : Marc Minkowski. Nouvelle production de Laurent Pelly) ; Léandre dans *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev au Nederlands Opera d'Amsterdam (direction : Stéphane Denève. Nouvelle production de Laurent Pelly). Parmi ses autres engagements, signalons *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók (rôle-titre) à Houston (direction Hans Graf), ainsi que de nombreux récitals et master-classes en Europe, en Amérique et au Japon.

David Selig

David Selig commence ses études musicales dès l'âge de 6 ans à Melbourne, en Australie (piano, et aussi violoncelle et percussions). Venu en Europe, il s'installe à Paris en 1976 et étudie au Conservatoire National sous la direction d'Aldo Ciccolini. Après des premiers prix de piano, de musique de chambre et d'esthétique musicale, il se perfectionne auprès de Geoffrey Parsons et de Guido Agosti. Il est lauréat des concours internationaux de Sydney et de la Haye (premier concours d'accompagnement). Passionné depuis sa jeunesse par la musique de chambre, il s'y consacre résolument. Il accompagne des chanteurs comme Felicity Lott, Teresa Berganza, Rockwell Blake, Jard van Nes, Udo Reinemann,

Nathalie Stutzmann, Elly Ameling, François le Roux..., et des instrumentistes tels que Gary Hoffman, Régis et Bruno Pasquier, Patrick Gallois, Noël Lee, Jane Peters... C'est lui qui est choisi pour se produire dans la première série de récitals à l'Opéra Bastille en 1989, qui est aussi l'année de son premier enregistrement (musique de chambre de Villa-Lobos). En 1990 sort un CD consacré aux Lieder de Brahms, avec le baryton Udo Reinemann. Il a enregistré les leitmotifs du *Ring* de Wagner, pour EMI, ainsi que d'autres CD pour REM (avec François le Roux), Forlane, Globe et Ligia Digital. David Selig se produit régulièrement en France, Allemagne, Suisse, Hollande, ainsi qu'en Amérique et en Extrême-Orient. Il a dernièrement participé aux séries de concerts de la nouvelle Bibliothèque de France et donne des master-classes de lied et de mélodie. Cette saison il sera en tournée au Japon, en Finlande ainsi qu'en Suisse.

Concert du 24/04 - 16h30

Jean-Sébastien Bou

Issu d'une famille de musiciens, Jean Sébastien Bou débute le chant avec Mady Mesplé au CNR de St Maur, obtient son diplôme, et poursuit ses études au CNSM de Paris dans la classe de Franz Pétri. Très vite, il est engagé sur les scènes françaises, et aborde le rôle de Pelléas, notamment sous la direction de Marc Minkowski lors de la création du centenaire de l'œuvre à l'Opéra-comique, ainsi qu'à Ferrare, Tours, Rennes, et plus récemment Munster. Affectionnant tout particulièrement le répertoire français, il chante le rôle-titre de Werther dans la version pour baryton sous la direction de Jean-Yves Ossonce à l'Opéra de Tours, Oreste dans *Iphigénie en Tauride* (Nantes), Sganarelle dans *Le Médecin malgré lui* à l'Opéra de

Lyon, Claudio dans *Béatrice et Bénédicte* à Toulouse et à Paris sous la direction de Michel Plasson, Florestan dans *Véronique* de Messager mis en scène par Alain Garichot (Lausanne), Borillé dans *Les Boréades* sous la direction de William Christie et la mise en scène de Robert Carsen à New York, et plus récemment Gardefeu dans *La Vie Parisienne* à l'Opéra de Tours. Il a également chanté Marcello dans *La Bohème* à l'Opéra de Nantes et à l'Opéra de Toulon, Silvio dans *Pailleasse* à l'Esplanade Saint-Étienne, François le Roux), Forlane, Globe et Ligia Digital. David Selig se produit régulièrement en France, Allemagne, Suisse, Hollande, ainsi qu'en Amérique et en Extrême-Orient. Il a dernièrement participé aux séries de concerts de la nouvelle Bibliothèque de France et donne des master-classes de lied et de mélodie. Cette saison il sera en tournée au Japon, en Finlande ainsi qu'en Suisse. Plus récemment, il fait ses débuts dans le rôle-titre de Don Giovanni au Grand Théâtre de Tours, chante le rôle de Ping (*Turandot*) en Avignon et de Florestan (*Véronique*) à l'Opéra de Rennes. En concert, invité par Marc Minkowski, il chante à Berlin le *Requiem* de Fauré avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, *Le Pèlerinage de la rose* sous la direction de John Nelson (Ensemble Orchestral de Paris), *Les Évocations* de Roussel sous la direction de Charles Dutoit avec l'Orchestre National de France, *L'Enfance du Christ* (Joseph) à Lille et au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Jean Claude Casadesu et *L'Arche de Noé* de Britten avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Il incarne Valentin (*Faust*) à l'Opéra de Lille en mars 2005, Marcello (*La Bohème*) au Grand Théâtre de Tours et à Reims en avril, participera au *Requiem* de Fauré à Parme sous la direction de Michel Plasson, à *Don Giovanni* au Festival de Loches,

sera Enée (*Didon et Enée*) à l'Opéra de Rennes... Citons parmi sa discographie l'enregistrement de *Werther* sous la direction de Jean-Claude Casadesu chez Naxos. Jean-Sébastien Bou a été nommé aux Victoires de la Musique 2003.

Sophie Cherrier

Née en 1959 à Nancy, où elle fait ses études musicales au Conservatoire de région, Sophie Cherrier remporte en 1979 le Premier prix de flûte dans la classe d'Alain Marion et en 1980 le Premier Prix de musique de chambre du Conservatoire de Paris dans la classe de Christian Lardé. En 1983, elle obtient le quatrième Prix du Concours international Jean-Pierre Rampal. Titulaire du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement, elle a été professeur au Conservatoire national de région de Paris jusqu'en novembre 1998. Elle est nommée professeur au Conservatoire de Paris en décembre 1998. Ses dispositions pour la pédagogie la font participer à de nombreuses master-classes, notamment au Centre Acanthes (sessions consacrées à Luciano Berio, en 1983, et à Pierre Boulez, en 1988). Sophie Cherrier est soliste à l'Ensemble intercontemporain depuis 1979. Elle a à son répertoire de nombreuses créations : *Mémoriale* de Pierre Boulez, *Esprit rude/Esprit doux* pour flûte et clarinette d'Elliott Carter, *Chu Ky V* pour flûte et bande de Tön-Thât Tiêt. Elle est l'interprète de *Jupiter* de Philippe Manoury, d'...*explosante-fixe...* de Pierre Boulez pour flûte MIDI, deux flûtes et ensemble, et a récemment enregistré la *Sequenza I* de Luciano Berio (Deutsche Grammophon). Elle a également enregistré avec Pierre-Laurent Aimard, la *Sonatine* pour flûte et piano de Pierre Boulez (Erato), avec Frédérique Cambreling

Imaginary Sky-lines pour flûte et harpe d'Ivan Fedele (Adès), *Jupiter* pour flûte MIDI et *La Partition du ciel et de l'enfer* de Philippe Manoury dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui ».

Michael Wendeborg

Né en 1974 en Allemagne, il commence ses études de piano en 1979, et étudie en particulier auprès de Juergen Uhde, Bernd Glemser et Benedetto Lupo. Il est lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux et participe à de nombreuses productions en studio avec des radios allemandes. Il joue en tant que soliste avec les orchestres des radios de Cologne, Francfort et Baden-Baden, l'Orchestre Symphonique de Bamberg, la Philharmonie de Berlin, ainsi qu'avec des orchestres en Suisse, Autriche, Portugal, France, Angleterre et Mexique. En 2000, il rejoint l'Ensemble intercontemporain, où il engage une collaboration étroite avec des compositeurs tels que György Kurtág et Pierre Boulez. Il se produit comme soliste aux festivals de Boswil, Lucerne et Salzbourg. Il a aussi enregistré un disque, le *Concerto pour piano Intarsi* de Klaus Huber. Depuis 2004, il a pris la direction de l'académie d'orchestre «Lochen» et a entamé des études de direction.

Ghislaine Petit-Volta

Ghislaine Petit-Volta a étudié avec Brigitte Sylvestre, Pierre Jamet, puis Gérard Devos et Christian Lardé au CNSM de Paris où elle a obtenu un Premier prix de Harpe et un Premier prix de Musique de chambre. Titulaire du C.A., elle enseigne au Conservatoire supérieur de Paris CNR et à l'École Nationale de musique de Bourg la Reine-Sceaux. Ghislaine Petit-Volta est sollicitée par les grands orchestres français avec lesquels elle a tourné dans le monde entier (Opéra de Paris, Orchestre

National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Paris, Ensemble intercontemporain, Orchestre Philharmonique de Berlin...), sous la direction des plus grands chefs d'orchestre (Lorin Maazel, Sir Georg Solti, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Pierre Boulez, James Colon, Gary Bertini, Armin Jordan, Jeffrey Tate, Simon Rattle...). Elle a également donné de nombreux concerts en soliste, en récital, et a participé à de nombreuses créations avec des ensembles comme l'ensemble Fa, Musique Oblique, Court Circuit, Ensemble Bernard Calmel, l'Orchestre Poitou Charentes, l'Orchestre d'Harmonie de la Région centre, dans des œuvres de Claude Prey, Félix Ibarrondo, John Cage, Tön That Tiet, Lindolfo Bichahilo, Eryck Abecassis, Fineberg, Anthony Girard, Favier Daiban, Jean-Marc Singier... Elle est aussi l'auteur pour Arte du Téléfilm «Pierre Jamet, un siècle de Harpe» coproduit par la Sacem.

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 CNSM de Paris. Elle entre ensuite au cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violin) 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, Jonathan Nott, l'ont menée de l'Australie aux USA, de l'Argentine à la Finlande. Elle développe des relations artistiques particulièrement attentives 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*), ou Ivan Fedele.

Elle a également été membre du Quatuor intercontemporain. Chez Deutsche Grammophon, elle a enregistré la *Sequenza VIII* 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.

Odile Auboin

Odile Auboin obtient un premier Prix d'alto et un Premier Prix de musique de chambre au CNSM de Paris en 1991. Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'université de Yale (USA) sous la direction de Jesse Levine, puis se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Cremona (Italie). Elle est lauréate du Concours international de Rome (Bucchi). Soliste de l'Ensemble intercontemporain depuis 1995, elle a créé les concertos pour alto d'Ivan Fedele (*L'Orizzonte di Elettra*), de Walter Feldmann et de Martin Matalon (*Frame VI*) ainsi que *...Some leaves II...* pour alto seul de Michael Jarrell. Elle joue sur un alto Stephan Von Baehr.

Éric-Maria Couturier

Né en 1972 à Danang (Vietnam). Éric-Maria Couturier obtient au CNSM de Paris un premier Prix à l'unanimité de violoncelle dans la classe de Roland Pidoux et le Premier Prix à l'unanimité de musique de chambre dans la classe de Jean Mouillère. Il a également participé à des master-classes avec Janos Starker, Igor Gavritch et Étienne Péclard et s'est produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude Penneret, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen

Queyras et Pierre-Laurent Aimard. En 1996, il est admis au cycle de perfectionnement du CNSM de Paris dans les classes de Christian Ivaldi et Ami Flammer. En 1997, il est demi-finaliste au concours Rostropovitch. Il se distingue dans plusieurs concours internationaux (Trapani, Trieste, Florence). En 2000, il est nommé soliste à l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine et participe à de nombreux festivals (La Roque d'Anthéron, Jeunes Solistes d'Antibes...). Il entre à l'Ensemble intercontemporain en juin 2002.

Concert du 29/04 - 20h

Josep Pons

Josep Pons est né à Puig-Reig (Barcelone). Sa connaissance de la musique et son intégrité lui ont permis de s'imposer comme l'un des plus grands chefs espagnols de sa génération. Récemment nommé directeur artistique et chef principal de l'Orchestre National d'Espagne, il a joué un rôle important dans la création de deux autres formations espagnoles : l'Orchestre de la Ville de Grenade et l'Orchestre de Chambre du Théâtre Lliure. Il est en outre chef principal associé du Gran Teatre del Liceo, et en 1992, il a assuré la direction musicale des cérémonies olympiques organisées par la ville de Barcelone. En tant que chef principal et directeur artistique de l'Orchestre de la Ville de Grenade, il a façonné un ensemble capable d'enthousiasmer des salles aussi prestigieuses que la Philharmonie de Berlin, l'Alte Oper de Francfort et la Kuppelsaal de Hanovre. En mars 2004, sa dernière saison à la tête de cet orchestre a été marquée par une tournée dans plusieurs grandes villes européennes (Berlin, Düsseldorf, Cologne,

etc.). Le nom de Josep Pons est également associé à l'Orchestre de Chambre du Théâtre Lliure - un ensemble qu'il a créé en 1985, et qui se consacre tout particulièrement à la musique du XX^e siècle.

Josep Pons a pris ses fonctions de directeur artistique et de chef principal de l'Orchestre National d'Espagne en septembre 2003. Le poste était resté vacant pendant plus de dix ans ; il devrait beaucoup s'y consacrer dans les années à venir, avec un programme ambitieux d'au moins trente concerts par saison (sans compter les productions d'opéra et les tournées internationales). La presse espagnole s'est accordée pour reconnaître que son arrivée à la tête de l'Orchestre marquerait une date dans l'histoire de celui-ci.

Josep Pons a dirigé les principaux orchestres espagnols, ainsi que de nombreuses formations à l'étranger. On aura très prochainement l'occasion de l'entendre avec l'Orchestre National de Montpellier, le Philharmonique de Radio France, l'Orchestre Symphonique de Nice, l'Orchestre Philharmonique Royal des Flandres, le Metropolitan de Tokyo, le Philharmonique de la BBC, l'Orchestre de la radio de Sarrebruck, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, l'Orchestre Symphonique du Danemark, et de nouveau avec le Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et la Philharmonie de Chambre de Brême lors d'une tournée italienne en avril 2005.

Depuis 1995, Josep Pons est particulièrement actif dans la direction d'opéra. Il s'est produit dans les plus grandes salles de Nice, Madrid, Sydney, Séville, Barcelone et Grenade, et a remporté un certain succès public et critique avec *Le Barbier de Séville* (Rossini), *The Lighthouse* (Maxwell Davis), *La*

Voix humaine (Poulenc), *Le Tour d'érou* (Britten), *Orphée et Eurydice* (Gluck), *Pépita Jiménez* (Albéniz), *Atlántida et La Vie brève* (Manuel de Falla), *La Flûte enchantée* (Mozart), *Œdipe Rex* (Stravinski) et *Peter Grimes* (Britten), mais aussi avec la première interprétation du siècle d'*Alahor in Granata* (Donizetti). Il a par ailleurs dirigé la création mondiale de *D. Q.* (José Luis Turina) avec la Fura dels Baus, et celle de *La Fatucchiera* (Cuyàs) au Gran Teatre del Liceo de Barcelone.

Pons a signé un contrat d'exclusivité avec Harmonia Mundi, pour qui il a enregistré une intégrale de Falla et de nombreuses autres œuvres du répertoire espagnol avec l'Orchestre de la Ville de Grenade et l'Orchestre de Chambre du Théâtre Lliure. Ses disques ont été récompensés par de nombreux prix (Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, Prix CD Compact, *ffff* Télérama, Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros, etc.). Au MIDEM Classique de 1996, il a également reçu le Prix des Éditeurs pour son enregistrement de *Pépita Jiménez*. Parmi ses tout derniers CD, on peut citer *L'Oiseau de feu* et *Jeux de cartes* d'Igor Stravinski, le *Concerto d'Aranjuez* de Rodrigo, et une sélection d'œuvres du compositeur argentin Alberto Ginastera inaugurant une série en six volumes consacrée à la musique sud-américaine. Le Ministre de la Culture espagnol a honoré l'ensemble de sa carrière en lui remettant la Médaille de Musique en 1999.

Josep Colom

Né à Barcelone en 1947, Josep Colom est considéré par le public et par les critiques comme l'un des plus grands interprètes d'Espagne. C'est en 1978 et le premier prix du concours International de Palama O'Shea de Santander lui a valu sa reconnaissance dans le monde

musical. Auparavant, il avait obtenu les prix Jaen et Epinal en France et remporté les concours Beethoven en 1970 et Scriabine en 1972, tous deux organisés par la Radio Nationale Espagnole. En 1980, il fut invité à participer au jury du concours Chopin de Varsovie.

Josep Colom joue fréquemment avec les principaux orchestres espagnols (O.N.E, RTVE, Barcelone, Tenerife, Seville, Malaga, Galicia, Asturias, Castillas-Leon Euskadi, etc.) ainsi qu'avec des orchestres du monde entier comme l'Orchestre de Chambre Anglais, ou les orchestres philharmoniques de Maastricht, Bucarest, Kosive, l'orchestre de la RAI de Naples, ou le Gulbenkian Oporto, et ce sous la bague des plus grands chefs : Kondrashine, Eliahu Inbal, Sir Gibson, A. Joo, A. Ros Marba, V. Pablo Pères, E. Colomer, S. Garcia Asensio, Brogado, etc.

Il donne une très grande importance à ses récitals en soliste et en musique de chambre. Il se produit ainsi régulièrement sur les grandes scènes européennes. Sa discographie commencée en 1982 est marquée par l'enregistrement intégral des sonates de Manuel Blasco De Nebra (XVIII^e siècle) sous le label "Etnos", récompensé par le Ministère de la Culture Espagnol. En 1989, il enregistre l'œuvre pianistique de Manuel de Falla reçue chaleureusement par la critique française et élue version préférée par la revue *Fanfare* à New-York. Pour « Le Chant du Monde », il a enregistré l'œuvre pianistique de Brahms avec pour partenaire Carmen Deleito pour les œuvres à quatre mains et deux pianos. Un album de deux CD a couronné cette collaboration. C'est un succès comparable qu'ont connu les enregistrements plus récents, comme le CD dédié à Franck (*Chant du Monde*) et un album de quatre CD dédié à l'œuvre intégrale

de F. Mompou (Mandala). Il vient d'enregistrer les nouvelles sonates de Blasco de Negra. Toute sa discographie est distribuée par Harmonia Mundi. Josep Colom donne régulièrement et en grand nombre des concerts au Japon avec orchestre et en récital. Il joue aussi souvent avec des orchestres en Europe tels que ceux de Dresde, Paris, Londres, Stuttgart, Genève...

Orchestre Philharmonique de Radio France Myung-Whun Chung, directeur musical

L'Orchestre Philharmonique de Radio France a été créé en 1976 afin de doter Radio France d'un instrument adapté à une grande variété de programmes. La direction de l'orchestre est d'abord confiée au compositeur Gilbert Amy. Emmanuel Krivine en devient le premier chef invité de 1981 à 1983. Marek Janowski, qui a assuré la direction musicale de l'orchestre à partir de 1989, après en avoir été le premier chef invité depuis 1984, a présenté en 1999 sa dernière saison avec l'orchestre.

Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et leur directeur musical Myung-Whun Chung travaillent ensemble depuis mai 2000. Ils mènent à Paris une activité diversifiée. Au Théâtre des Champs-Élysées, ils interprètent le grand répertoire classique et romantique ; à la salle Olivier Messiaen de Radio France, ils proposent de découvrir des œuvres plus rares ou nouvelles avec des interprètes de la jeune génération. L'orchestre contribue également à la programmation thématique de la Cité de la musique, et se dédie au répertoire lyrique au Théâtre du Châtelet. Par ailleurs, Myung-Whun Chung et les musiciens de l'orchestre mènent une action importante auprès du jeune public, avec le concours du jeune

chef associé Kirill Karabits. L'Orchestre Philharmonique de Radio France a commencé cette saison par une résidence à Séoul et Tokyo. Il se dirigera également vers l'Espagne, le Portugal, la Suisse et l'Autriche.

Pour la première fois en France, l'intégrale des symphonies de Mahler est donnée dans une même saison - 2004/2005 - dans un même lieu - le Théâtre des Champs Élysées - (à l'exception de la *Huitième*, donnée en coproduction avec le Festival de Saint-Denis-Basilique en raison de son effectif), toutes dirigées par Myung-Whun Chung à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, du Chœur et de la Maîtrise de Radio France.

Ce cycle comprend au total 20 concerts sur la saison 2004/2005, dont 10 à Paris, 8 en région (Dijon, Toulouse) et à l'étranger et 2 dans le cadre du programme « jeune public » de l'orchestre. Les enregistrements de l'Orchestre Philharmonique de Radio France ont reçu de nombreuses distinctions, avec un catalogue d'une cinquantaine de titres.

Directeur musical

Myung-Whun Chung

Jeune chef associé

Kirill Karabits

Flûtes

Geneviève Amar, 1^{er} solo
Magali Mosnier, 1^{er} solo
Thomas Prévost, 1^{er} solo
Michel Rousseau,
2^e solo et flûte en sol
Emmanuel Burlet, piccolo solo
Nels Lindeblad, piccolo solo

Hautbois

Jean-Louis Capezzali, 1^{er} solo
Hélène Devilleneuve, 1^{er} solo
Jean-Christophe Gayot, 2^e solo
Stéphane Part, 2^e solo
et 2^e cor anglais solo
Stéphane Suchanek, cor anglais
solo

Clarinettes

Robert Fontaine, 1^{er} solo
Francis Gauthier, 1^{er} solo
Jean-Pascal Post, 2^e solo et
cor de basset
NN, petite clarinette solo
Didier Pernoit, clarinette basse
solo
Jérôme Voisin, 2^e clarinette basse
solo et 2^e cor de basset

Bassons

Chantal Colas-Carry, 1^{er} solo
Jean-François Duquesnoy, 1^{er} solo
Stéphane Coutaz, 2^e solo
Francis Pottiez, contre-basson
solo
Denis Schricke, contre-basson
solo

Cors

Antoine Dreyfuss, 1^{er} solo
Jean-Jacques Justaféré, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo
Sylvain Delcroix*, 2^e solo
Paul Minck, 2^e solo
Xavier Agogué, 3^e solo
Jean Pincemin, 3^e solo
Jean-Claude Barro, 4^e solo
Isabelle Bigaré, 4^e solo

Trompettes

Yohan Chetail*, 1^{er} solo
Bruno Nouvion, 1^{er} solo
Gérard Boulanger, 2^e solo
Jean-Pierre Odasso, 2^e solo
Gilles Mercier, 3^e solo et 1^{er}
cornet solo
Jean-Luc Ramecourt, 4^e solo

Trombones

Patrice Buecher, 1^{er} solo
Antoine Ganaye, 1^{er} solo
Alain Manfrin, 2^e solo
David Maquet, 2^e solo

Trombones basses

Franz Masson
NN

Tuba

Victor Letter

Timbales

Adrien Perruchon, 1^{er} solo
NN, 1^{er} solo

Percussions

Renaud Muzzolini, 1^{er} solo
Francis Petit, 1^{er} solo
Gabriel Benlolo, 2^e solo
NN, 2^e solo et timbales
Gérard Lemaire, 3^e solo

Harpes

NN, 1^{er} solo
Bernard Andrès, 2^e solo

Claviers

Catherine Cournot

Premiers violons

Elisabeth Balmas, 1^{er} solo
Hélène Collettere, 1^{er} solo
Svetlin Roussev*, 1^{er} solo
Virginie Buscaïl, 2^e solo
Bernadette Gardey, 2^e solo
M.Laurence Camilleri, 3^e solo
Mihai Ritter, 3^e solo
Emmanuel André
Solange Couture
Aurore Doise
Béatrice Gaugué-Natorp
Edmond Israelievitch
Mireille Jardon
Jean-Philippe Kuzma
Jean-Christophe Lamacque
François Laprêvotte
Simona Moïse
Florence Ory
Simone Plagniol
Céline Planes
Marie-Josée Romain-Ritchot
Mihaëla Smolean
Isabelle Souvignet
Thomas Tercieux

Seconds violons

Catherine Lorrain,
1^{er} chef d'attaque
NN, 1^{er} chef d'attaque
Juan-Firmin Ciriaco,
2^e chef d'attaque
Guy Comentale,
2^e chef d'attaque
Cyril Baletton
Emmanuelle Blanche-Lormand
Martin Blondeau
Floriane Bonanni
Florent Brannens
Thérèse Desbeaux
Lyodoh Kaneko
Virginie Michel
Pascal Oddon
Françoise Perrin

Cécile Peyrol
Sophie Pradel
Véronique Tercieux-Engelhard
Anne Villette
NN
NN

Altos

Jean-Baptiste Brunier, 1^{er} solo
Christophe Gaugué, 1^{er} solo
Setrag Koulaksezian, 1^{er} solo
Vincent Aucante, 2^e solo
Fanny Coupé, 2^e solo
NN, 3^e solo
Elisabeth Audidier
Diane Dubon
Sophie Groseil*
Colette Kirijean
Anne-Michèle Liénard
Jacques Maillard
Frédéric Maindive
Benoît Marin
Martine Schouman
Marie-France Vigneron
NN

Violoncelles

Eric Levionnois, 1^{er} solo
Nadine Pierre, 1^{er} solo
Daniel Raclot, 1^{er} solo
Raphaël Perraud, 2^e solo
NN, 2^e solo
Anita Barbereau-Pudleitner,
3^e solo
Jean-Claude Auclin
Yves Bellec
Marion Gaillard
Anne Girard
Renaud Guieu
Karine Jean-Baptiste
Elisabeth Maindive
Jérôme Pinget
Catherine de Vençay

Contrebasses

Christophe Dinaut, 1^{er} solo
Gérard Soufflard, 1^{er} solo
Jean Thévenet, 2^e solo
Jean-Marc Loisel, 3^e solo
Daniel Bonne
Jean-Pierre Constant
Michel Ratazzi
Véronique Sauger
Dominique Serri
Dominique Tournier
Henri Wojtkowiak

* musiciens non titulaires

PROCHAINS CONCERTS

LA FRANCE EN QUÊTE D'IDENTITÉ II : FRANCE - ALLEMAGNE AUJOURD'HUI

SAMEDI 30 AVRIL, 20H
Ensemble Intercontemporain,
Orchestre National de Lille
Œuvres de Philippe Manoury,
Matthias Pintscher, Hanspeter
Kyburz et Henri Dutilleux.

MARDI 3 MAI, 20H
Ensemble Court-Circuit
Œuvres de Oliver Schneller, Gérard
Pesson, Philippe Hurel, Jörg
Birkenkötter et Tristan Murail.

MERCREDI 4 MAI, 20H
Ensemble Court-Circuit
Œuvres de Johannes Schöllhorn,
Brice Pauset, Hanspeter Kyburz,
Helmut Oehring et Gérard Grisey.

LE JAZZ MANOUCHE

VENDREDI 6 MAI, 20H
Titi Winterstein & Ensemble
violon et voix, guitare, guitare
rythmique et basse
Nouveau Trio Gitan :
trio de guitares

SAMEDI 7 MAI, 17H
Enfances manouches
Hommage à Babik Reinhardt
Concert : **Waeldo, Bex, Jafet,**
Goubert
Film de Tony Gatlif

**SAMEDI 7 MAI, DE 20H
À 1H DU MATIN**
Nuit "Gipsy Swing"
Tchavolo Schmitt Quintet
Invité : **Giani Lincan**, cymbalum
Stochelo Rosenberg Trio

ÉMIGRATIONS VARÈSE, BARTÓK, XENAKIS

MERCREDI 11 MAI, 20H
Ensemble Intercontemporain,
Œuvres de Iannis Xenakis,
Béla Bartók et Edgar Varèse.

JEUDI 12 MAI, 20H
Orchestre National de Lyon,
Œuvres de Iannis Xenakis,
Béla Bartók et Edgar Varèse.

VENDREDI 13 MAI, 20H
Solistes de l'EIC
Œuvres de Iannis Xenakis et
Béla Bartók.

**CYCLE JEUNES SOLISTES
DU MARDI 31 MAI AU MARDI 21 JUIN**
Musiciens d'Europe et des États-Unis
invités par la Cité de la musique
Rising Stars, en collaboration avec les plus grandes
salles de concert
Musicians from Marlboro, prestigieux festival
de musique de chambre
Concerts de fin d'année des étudiants du
Conservatoire de Paris

**2^E BIENNALE D'ART VOCAL
DU MARDI 31 MAI AU DIMANCHE
5 JUIN**
Les plus grandes formations dédiées
à la voix présentes à la Cité
Maîtrises et chœurs de jeunes
Ensembles et chœurs internationaux
Coproduction Cité de la musique Accentus
Avec le soutien de la Fondation d'entreprise France
Télécom.