

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Dimanche 8 décembre 2013
Intégrale des *Sequenze* de Luciano Berio

Dans le cadre du cycle ***La nature du son*** du 8 au 19 décembre

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,
à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

Cycle La nature du son

La musique entretient avec les espaces qui l'accueillent des relations complexes et variables, au fil d'une longue histoire. L'*Orchestra* du théâtre antique – un mot que l'on rencontre chez Platon ou Aristote pour désigner l'espace réservé aux danses du chœur – signifie plus tard (par exemple dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, au VII^e siècle) la scène elle-même. Puis, vers 1700, chez Johannes Mattheson, l'« orchestre » indique « *le lieu où ces messieurs les symphonistes ont leur place* », avant de finir par devenir tout simplement, notamment sous la plume de Rousseau, le nom « *de la collection de tous les Symphonistes* ».

À partir de 1958, Luciano Berio entame l'écriture d'une série d'œuvres pour instruments seuls, toutes intitulées *Sequenza*. L'un des « *éléments unificateurs* » de l'ensemble, disait-il, est « *la virtuosité* » qui, lorsqu'elle est intégrée dans la facture des pièces, est productrice « *d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument* ». « *À notre époque – ajoutait-il – le virtuose digne de ce nom est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique.* » Si les interprètes des *Sequenze* doivent donc aussi voyager dans le temps, Berio lui-même, en dotant ces pages solistes d'un écrit orchestral et en les transcrivant sous le titre de *Cheminis*, a commencé à multiplier les façons de les entendre. En distribuant les *Sequenze* dans les multiples espaces de la Cité de la musique, il s'agit de prolonger ces cheminements de l'écoute.

Les *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey forment un cycle de six pièces pour diverses formations, écrites entre 1975 et 1985. Du *Prologue* pour alto seul à l'*Épilogue* pour quatre cors solistes et grand orchestre, l'effectif instrumental ne cesse de croître, chaque volet de cette vaste odyssée amplifiant et déployant l'espace sonore du précédent. Mais ce que Grisey projette ainsi sur l'écran toujours plus grand d'un ensemble instrumental en expansion, c'est aussi le reflet de ce qui se passe dans cet autre espace, microscopique, qu'est la vie intérieure d'un son. Observant les timbres selon la vision rapprochée que permettent les analyses au sonagramme, le compositeur les grossit, pour faire entendre la vibration secrète de leurs harmoniques, partiels et transitoires.

À la liste ouverte de l'instrumentarium de Pascal Comelade, au catalogue non moins ouvert de ses collaborations, il faut désormais ajouter cette rencontre inédite avec les métalphones et les petits tambours mélodiques de l'orchestre traditionnel birman Saing Waing. Ensemble, ils réinterprètent l'univers musical de Bob Dylan, dont la poésie teintée de blues, de rock et de folk noue ainsi de surprenantes attaches avec la gamme birmane et son ancrage dans la nature. Chacune des sept notes qui la composent est liée à un animal : paon, taureau, chèvre, grue, coucou, cheval et éléphant.

Vortex temporum, « *tourbillon des temps* » : tel est le titre du sextuor que Gérard Grisey écrit en 1994, quatre ans avant son décès prématuré. L'œuvre emprunte son geste initial – un petit arpège – au *Daphnis et Chloé* de Ravel. Le compositeur en fait naître des atmosphères irisées, des figures tournoyantes qui laissent place à d'autres textures, en une métamorphose continue. Grisey comparait sa façon d'écrire à un « *microscope imaginaire : une note devient timbre, un accord devient complexe spectral et un rythme une houle de durées imprévisibles* ». C'est l'ample et dramatique *Huitième Symphonie* de Schubert qui fait pendant à cette exploration vertigineuse de la vie microscopique des sons : l'ensemble Les Dissonances, sous la direction du violoniste David Grimal, cultive volontiers les contrastes.

DIMANCHE 8 DÉCEMBRE - 11H
CAFÉ MUSIQUE

La *Sequenza III* de Luciano Berio par
Arnaud Merlin

DIMANCHE 8 DÉCEMBRE - 16H30

Luciano Berio
Intégrale des *Sequenze*

Pascal Gallois, basson
Élèves du Conservatoire de Paris
Ludovic Lagarde, réalisation
Sébastien Michaud, lumières
Céline Gaudier, assistante à la
réalisation
Claude Delangle, coordination
artistique

SAMEDI 14 DÉCEMBRE - 9H30
CITÉSCOPIE

Gérard Grisey

Conférences de 9h30 à 18h30,
concert à 20h.

SAMEDI 14 DÉCEMBRE - 20H

Gérard Grisey
Espaces acoustiques

Ensemble intercontemporain
Orchestre du Conservatoire de Paris
Pascal Rophé, direction
Grégoire Simon, alto
Jens McManama, cor
Jean-Christophe Vervoitte, cor
Pierre Turpin, cor
Vincent Léonard, cor

Avant-concert à 19h à la
Médiathèque.

MARDI 17 DÉCEMBRE - 20H

From East to West
Sur les traces de Bob Dylan
(création)

Pascal Comelade et le Bel Canto
Orquestra
Ensemble Saing Waing

JEUDI 19 DÉCEMBRE - 20H

Gérard Grisey
Vortex Temporum
Franz Schubert
Symphonie n°8 « Inachevée »

Les Dissonances
David Grimal, direction
Anna Göckel, violon
Julia Gallego, flûte
David Gaillard, alto
Louis Rodde, violoncelle
Vincent Alberola, clarinette
Florent Boffard, piano

DIMANCHE 8 DÉCEMBRE 2013 – 16H30

Salle des concerts – Rue musicale – Musée de la musique

Intégrale des *Sequenze* de Luciano Berio (1925-2003)

16h30 Salle des concerts

Sequenza VI, pour alto – Marion Plard

Sequenza II, pour harpe – Annabelle Jarre

Sequenza VIIa, pour hautbois – Thomas Hutchinson (Constance Ronzatti, violon)

Sequenza X, pour trompette et piano résonant – Jean-Philippe Wolmann et Matthieu Acar

Sequenza III, pour voix – Laura Holm

Sequenza IV, pour piano – Matthieu Acar

Sequenza I, pour flûte – Samuel Bricault

Sequenza XII, pour basson – Pascal Gallois

18h Rue musicale

Sequenza IX, version pour clarinette et saxophone – Raphaël Sévère et Hiroe Yasui

Sequenza V, pour trombone – Clément Carpentier

Sequenza XIII, pour accordéon – Fanny Vicens

Sequenza I, pour flûte – Jessica Jiang

18h50 Musée de la musique

18h50-19h15

Scène 1 (Espace XVII^e siècle, 1^e étage)

Sequenza XIV, pour violoncelle – **Cameron Crozman**

Sequenza IXa, pour clarinette – **Bogdan Sydorenko**

Scène 3 (Espace XIX^e siècle, 4^e étage)

Sequenza VIII, pour violon – **Constance Ronzatti**

Sequenza XIVb, pour contrebasse – **Florentin Ginot**

19h15-19h45

Scène 2 (Espace XVIII^e siècle, 3^e étage)

Sequenza XI, pour guitare – **Thibault Garcia**

Sequenza IXb, pour saxophone alto – **Nicolas Arsenijevic**

19h45-20h15

Scène 1 (Espace XVII^e siècle, 1^e étage)

Sequenza XIV, pour violoncelle – **Simon Dechambre**

Sequenza IXa, pour clarinette – **Bogdan Sydorenko**

Scène 3 (Espace XIX^e siècle, 4^e étage)

Sequenza VIII, pour violon – **Malika Yessetova**

Sequenza XIVb, pour contrebasse – **Florentin Ginot**

20h15 Rue musicale

Sequenza VIIb, pour saxophone soprano – **Antonin Pommel** (Jeanne Crousaud, Marianne Croux, voix)

Pascal Gallois, basson
Élèves du Conservatoire de Paris
Laura Holm, voix
Jessica Jiang, flûte
Samuel Bricault, flûte
Thomas Hutchinson, hautbois
Raphaël Sévère, clarinette
Bogdan Sydorenko, clarinette
Jean-Philippe Wolmann, trompette
Clément Carpentier, trombone
Hiroe Yasui, saxophone
Antonin Pommel, saxophone
Nicolas Arsenijevic, saxophone
Thibaud Garcia, guitare
Annabelle Jarre, harpe
Matthieu Acar, piano
Fanny Vicens, accordéon
Constance Ronzatti, violon
Malika Yessetova, violon
Marion Plard, alto
Cameron Crozman, violoncelle
Simon Dechambre, violoncelle
Florentin Ginot, contrebasse

Ludovic Lagarde, réalisation
Sébastien Michaud, lumières
Céline Gaudier, assistante à la réalisation
Claude Delangle, coordination artistique

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris.

Fin du parcours vers 20h30.

Entretien avec Ludovic Lagarde

Pourriez-vous nous présenter ces *Sequenze* de Berio ? Qu'ont-elles de particulier ?

Les *Sequenze* sont quatorze pièces que Berio a composées tout au long de sa vie – du début des années cinquante jusqu'à sa mort pratiquement –, pour instruments et voix, et qui sont autant de pièces dédiées à l'instrument, à l'interprète et à l'histoire de l'instrument. Ce sont des œuvres assez virtuoses qui jouent avec les codes de l'instrument. Elles exigent de l'interprète, en plus de son talent et de sa science de l'interprétation, une petite distance : il y a une sorte de théâtralité, qui demande un peu de ludicité et de rapport distancié dans l'interprétation. Berio les pensait comme ça, presque comme des petites pièces de théâtre musical.

Comment cette intégrale va-t-elle se dérouler ?

Le parcours va démarrer dans la Salle des concerts, où seront données certaines *Sequenze* dans une situation classique de concert. Ensuite le public sortira dans la Rue musicale et pourra entendre d'autres *Sequenze* dans un registre un peu différent, puisque c'est moins un lieu naturellement dédié à l'écoute, dans une situation de rue, presque, avec un aspect plus forain et vivant. On invitera les spectateurs à se rendre alors dans le Musée pour poursuivre cette intégrale, dans une situation plus intimiste, et entouré de tous ces instruments, cette histoire de la musique sur laquelle Berio a travaillé. Enfin, le parcours se clôturera avec une dernière *Sequenza* dans la Rue musicale. Je pense que pour le public ça va être merveilleux de pouvoir entendre toutes ces œuvres – le cycle est rarement donné dans son intégralité –, qui plus est dans ces trois lieux différents, qui vont modifier à chaque fois le regard et l'écoute.

Comment l'ordre des *Sequenze* et les lieux dans lesquels elles sont jouées a-t-il été déterminé ?

Nous n'avons pas opté pour un ordre chronologique : le choix des œuvres s'est fait par rapport aux espaces. Les conditions optimales de la salle des concerts sont plus appropriées à certaines, d'autres passent plus facilement la rampe d'un lieu plus réverbéré ou plus complexe en termes d'écoute comme la Rue musicale, enfin certaines bénéficient de la focalisation, de l'intimité du Musée.

Quelle expérience cette intégrale des *Sequenze* représente-t-elle pour ces jeunes musiciens ?

Ces jeunes musiciens – puisque ce sont des élèves du Conservatoire de Paris qui interprètent ces pièces de Berio – se retrouvent dans une situation d'interprétation en public de ces œuvres qui les sort de l'étude et les oblige à être un peu plus expressifs, un peu plus « en jeu », en particulier dans des lieux qui ne sont pas dédiés normalement à l'écoute, comme la Rue musicale et le Musée. Il faut qu'ils dépassent la question de la musique et du son pour se mettre un peu en scène, d'autant qu'on leur demande de dire avant chaque pièce les quelques vers écrits par le poète italien Sanguineti pour ces *Sequenze*. Je pense que c'est pour eux une expérience très intéressante.

Propos recueillis le 28 octobre 2013

Une introduction aux *Sequenze*

Le titre *Sequenza*, commun aux pièces [interprétées] ici, renvoie à un principe structurel : ces pièces sont presque toujours construites à partir d'une séquence de champs harmoniques dont découlent les autres fonctions musicales, caractérisées de façon extrême. Dans quasiment toutes les *Sequenze* se retrouve mon intention de préciser et de développer, sur le plan mélodique, un discours essentiellement harmonique, ainsi que de suggérer (surtout lorsqu'il s'agit d'instruments monodiques, que ce soit la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, le saxophone, la trompette ou le trombone) une polyphonie, fondée en partie sur la rapidité de transition entre les différents caractères et sur leur interaction simultanée. La polyphonie est prise ici au sens métaphorique d'exposition et de superposition de modes d'action et de caractères instrumentaux divers.

Outre que j'ai approfondi quelques aspects techniques spécifiques, j'ai parfois cherché à développer musicalement un dialogue entre le virtuose et son instrument, dissociant les comportements pour ensuite les reconstituer, transformés, en unités musicales. On en a un exemple dans la *Sequenza III* pour voix et dans la *Sequenza V* pour trombone, qui peuvent aussi être écoutées et vues comme un théâtre de gestes vocaux et instrumentaux.

Parmi les éléments unificateurs des *Sequenze*, le plus évident, le plus extérieur, est la virtuosité. J'ai un grand respect pour la virtuosité, même si ce mot peut parfois susciter des sourires moqueurs ou évoquer l'image d'un homme élégant, un peu diaphane, aux doigts agiles et à la tête vide. La virtuosité naît souvent d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument. On se trouve dans une situation bien connue de virtuosité lorsque les préoccupations techniques et les stéréotypes d'exécution prennent le dessus sur l'idée, comme c'est le cas chez Paganini, dont l'œuvre – que j'aime beaucoup – n'a certes pas bouleversé l'histoire de la musique, mais a contribué au développement de la technique du violon. Un autre cas de tension apparaît lorsque la nouveauté et la complexité de la pensée musicale – dont la dimension expressive est tout aussi complexe et diversifiée – imposent des changements dans le rapport à l'instrument, ouvrent la voie à de nouvelles solutions techniques (comme dans les *Partitas* pour violon de Bach, les dernières œuvres pour piano de Beethoven, de Debussy, Stravinski, Boulez, Stockhausen, etc.) et exigent de l'interprète qu'il fonctionne au plus haut niveau de virtuosité technique et intellectuelle. Les meilleurs solistes de notre époque, modernes par l'intelligence, la sensibilité et la technique, sont ceux qui savent évoluer dans une perspective historique très large et résoudre les tensions entre la créativité d'hier et celle d'aujourd'hui en utilisant leur instrument comme moyen de recherche et d'expression. Leur virtuosité ne se limite pas à l'agilité de leurs doigts ou à leurs capacités philologiques. Ils sont capables de s'impliquer, au besoin à divers niveaux de conscience, dans l'unique virtuosité aujourd'hui acceptable, celle de la sensibilité et de l'intelligence. Écrire aujourd'hui pour un virtuose digne de ce nom peut donc aussi être considéré comme la célébration d'une entente particulière entre le compositeur et l'interprète et comme le témoignage d'une situation humaine.

Un autre élément unificateur des *Sequenze* réside dans le fait qu'on ne peut pas vraiment changer les instruments de musique, ni les détruire, ni même les inventer. Un instrument de musique est en soi un morceau de langage musical. Tenter d'en inventer un nouveau est aussi futile et pathétique que d'essayer d'inventer une nouvelle règle grammaticale dans une langue. Le compositeur ne peut contribuer à l'évolution des instruments de musique qu'en les utilisant et en essayant de comprendre, souvent après coup, la nature complexe de cette évolution, qui reflète des données sociales, technologiques et économiques, et pas seulement musicales et acoustiques. À la fin du XVIII^e siècle, le nombre croissant d'auditeurs – dans des espaces de plus en plus vastes – a profondément influé sur la facture et la technique de tous les instruments. Je me sens très attiré par la lente transformation des instruments et des techniques instrumentales (et vocales) à travers les siècles. C'est peut-être aussi pour cela que, dans toutes les *Sequenze*, je n'ai pas une seule fois cherché à altérer le « patrimoine génétique » des instruments ni à les utiliser « contre nature ».

Luciano Berio

Incipit sequentia sequentiarum, quae est musica musicarum secundum lucianum
Edoardo Sanguineti

Ici commence la séquence des séquences, qui est la musique des musiques selon Luciano

Sequenza I, pour flûte

Composition : 1958.

Dédicace : Severino Gazzelloni.

Création : 1958 à Darmstadt par le dédicataire.

Éditeur : première édition, Suvini Zerboni, puis Universal Edition.

Durée : environ 5 minutes.

e qui incomincia il tuo desiderio, che é il delirio del mio desiderio:
la musica è il desiderio dei desideri:
Edoardo Sanguineti

et ici commence ton désir, qui est le délire de mon désir :
la musique est le désir des désirs

Dans la *Sequenza I* se développe, sur le plan mélodique, un discours essentiellement harmonique en constante évolution. Mon intention était de suggérer une polyphonie grâce à une très grande vitesse de transformation, de concentration et d'alternance entre les divers motifs et caractères sonores. Les codes de l'époque baroque permettaient d'écrire une fugue à deux voix pour une flûte solo. Lorsqu'on écrit aujourd'hui pour des instruments monodiques, le rapport entre polyphonie explicite et implicite, réelle et virtuelle, est chaque fois à réinventer et c'est un point central de la créativité musicale.

La *Sequenza I* a été écrite en 1958 pour Severino Gazzelloni.

Luciano Berio

Sequenza II, pour harpe

Composition : 1963.

Dédicace : Francis Pierre.

Création : 1963 à Darmstadt par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 7 minutes.

ho ascoltato catene di colori, muscolosamente aggressivi:

ho toccato i tuoi ruvidi rumori rigidi:

Edoardo Sanguineti

j'ai écouté des chaînes de couleurs, musclées et agressives

j'ai écouté tes bruits rudes et raides

Dans mes *Sequenze*, j'ai essayé de commenter le rapport entre le virtuose et son instrument et j'ai souvent exploré certains aspects techniques spécifiques afin de défier, comme dans la *Sequenza II* pour harpe, la notion conventionnelle de l'instrument.

L'« Impressionnisme » français nous a laissé une vision assez limitée de la harpe, comme si sa spécificité était d'être jouée par des jeunes filles blondes évanescents, capables de n'en tirer que de séduisants *glissandi*. Mais la harpe possède également un autre visage, plus dur, fort et agressif. Dans la *Sequenza II*, j'ai voulu mettre en lumière plusieurs visages de l'instrument, les faisant parfois apparaître simultanément : à certains moments, la harpe doit rendre le son d'une forêt traversée par le vent.

La *Sequenza II* a été écrite en 1963 pour Francis Pierre.

Luciano Berio

Sequenza III, pour voix

Composition : 1965.

Texte : Markus Kutter.

Dédicace : Cathy Berberian.

Création : 1966 à Brème par la dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 8 minutes.

*voglio le tue parole: e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole:
e voglio distruggermi, me, finalmente, veramente:
Edoardo Sanguineti*

*je veux tes mots et je veux vite les détruire, tes mots :
et je veux me détruire, moi, enfin, vraiment*

La voix porte en soi un excès de connotations. Du bruit le plus insolent au chant le plus exquis, la voix signifie toujours quelque chose, renvoie toujours à quelque chose d'autre qu'elle-même et crée une gamme très vaste d'associations. Dans la *Sequenza III*, j'ai cherché à assimiler musicalement plusieurs aspects, même triviaux, de la vocalité quotidienne, sans pour autant renoncer à certains aspects intermédiaires et au chant proprement dit. Pour contrôler un ensemble aussi vaste de comportements vocaux, il a fallu morceler le texte et le détruire en apparence, afin de récupérer les fragments sur divers plans expressifs et recomposer l'ensemble en unités non plus discursives mais musicales. Ainsi, il fut nécessaire de rendre le texte homogène et de l'adapter au projet, qui consiste, dans ses lignes essentielles, à exorciser l'excès de connotations en les rassemblant en unités musicales. Voici le bref texte « modulaire » de Markus Kutter utilisé dans la *Sequenza III* :

*Give me
to sing
to build a house*

*a few words
a truth
without worrying*

*for a woman
allowing us
before night comes*

[Donne-moi
Chante
De construire une maison

quelques mots
une vérité
sans nous faire de souci

afin qu'une femme
nous permettant
avant la tombée de la nuit]

Dans la *Sequenza III*, l'accent est mis sur le symbolisme sonore des gestes vocaux, sur les « ombres de signifiés » qui les accompagnent, sur les associations et les conflits qu'ils suscitent. On peut donc considérer cette *Sequenza* comme un essai de dramaturgie musicale ; d'une certaine façon, elle met en scène le rapport entre l'interprète et sa propre voix.

La Sequenza III a été écrite en 1965 pour Cathy Berberian.

Luciano Berio

Sequenza IV, pour piano

Composition : 1966.

Dédicace : Jocy de Carvalho.

Création : 1966 à Saint Louis par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 9 minutes.

mi disegno contro i tuoi tanti specchi, mi modifico con le mie vene, con i miei piedi:

mi chiudo dentro tutti i tuoi occhi:

Edoardo Sanguineti

je me dessine sur tes nombreux miroirs, je me modifie avec mes veines, avec mes pieds

je m'enferme à l'intérieur de tous tes yeux

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

La *Sequenza IV* a été écrite en 1966 pour Jocy de Carvalho.

Luciano Berio

Sequenza V, pour trombone

Composition : 1966.

Commande : Stuart Dempster.

Dédicace : Stuart Dempster.

Création : le 21 mars 1966 à New York par le dédicataire, puis intégralement à Londres par Vinko Globokar.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 8 minutes.

*ti dico: perché, perché? e sono la secca smorfia di un clown:
perché vuoi sapere, ti dico, perché ti dico perché?
Edoardo Sanguineti*

je te dis pourquoi, pourquoi ? et je suis la sèche grimace d'un clown
pourquoi veux-tu savoir, dis-je, pourquoi je te dis pourquoi ?

La *Sequenza V*, pour trombone, peut être entendue comme un essai de superposition d'actions et de gestes musicaux : l'exécutant combine et transforme tour à tour le son de sa voix et le son de l'instrument ; en d'autres termes, il doit accomplir deux actions simultanément, jouer et chanter. Il n'est pas facile de coordonner les deux, et pour que le morceau soit efficace, il faut respecter scrupuleusement les intervalles entre voix et instrument : c'est le seul moyen pour atteindre le degré de transformation requis (vocalisation de l'instrument et « instrumentalisation » de la voix) et pour fournir un matériau se prêtant à d'autres transformations, toujours simultanées, à différents niveaux. Comme dans la *Sequenza III* pour voix, j'ai cherché dans la *Sequenza V* à développer musicalement un dialogue entre le virtuose et son instrument, dissociant les comportements pour ensuite les reconstituer, transformés, en unités musicales. La *Sequenza V* peut donc être écoutée et vue comme une mise en scène de gestes vocaux et instrumentaux.

Dans la *Sequenza V* se profile le souvenir de Grock (Adriano Wettach), le dernier grand clown. Grock était mon voisin à Oneglia : il habitait sur la colline une villa étrange et alambiquée, entourée d'une sorte de jardin oriental qui se composait de petites pagodes, de petits lacs, de ruisselets et de saules pleureurs. Souvent, avec des copains d'école, j'escaladais le grillage pour voler des oranges et des mandarines dans son jardin. La proximité de son lieu de résidence, l'extrême familiarité de son nom et l'indifférence des adultes m'empêchèrent à l'époque de comprendre son génie. Ce n'est que plus tard (j'avais environ onze ans) que j'eus la possibilité d'assister à l'un de ses spectacles, sur la scène du Théâtre Cavour de Porto Maurizio, et c'est alors que je réalisai. Il avait l'habitude, une seule fois au cours de la soirée, d'interrompre l'action à l'improviste dans l'un de ses numéros musicaux et difficiles, et, fixant le public d'un regard désarmant, il demandait alors : « *Warum?* » (« Pourquoi? »). Je ne savais s'il fallait rire ou pleurer, mais j'avais envie de rire et de pleurer. Après cette expérience, je n'ai plus volé d'oranges dans son jardin.

Sequenza V, écrite en 1965 pour Stuart Dempster, se veut un hommage à Grock et à son « *Warum?* » – en anglais « *Why?* » –, qui est la cellule génératrice du morceau.

Luciano Berio

Sequenza VI, pour alto

Composition : 1967.

Dédicace : Serge Collot.

Création : en 1967 à New York par Walter Trampler.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 8 minutes.

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

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

La Sequenza VI pour alto, destinée à un interprète moderne dans le sens plus vaste et le plus responsable du terme, est une partition d'une grande difficulté (un hommage indirect et peut-être un peu désobligeant aux *Caprices* de Paganini) qui répète, développe et transforme sans cesse la même séquence harmonique de base. C'est une étude formelle sur la *répétition*, sur le rapport entre des modules répétés fréquemment et d'autres qui n'apparaissent qu'une seule fois. Le morceau, de nature essentiellement harmonique, aboutit à la formation inattendue et dépayssante d'une mélodie.

Au cours des ans, la *Sequenza VI* est également devenue le point de départ d'autres partitions tels *Chemins II* (pour alto et neuf instruments) et *Chemins III* (pour alto et orchestre) ; ces deux œuvres développent les caractéristiques harmoniques et les articulations importantes du morceau d'origine tout en conservant intacte la partie de soliste. On peut donc considérer la *Sequenza VI* comme l'élément central d'une idée à trois faces.

La Sequenza VI a été écrite en 1967 pour Serge Collot.

Luciano Berio

Sequenza VII, pour hautbois

Composition : 1969.

Dédicace : Heinz Holliger.

Création : 1969 à Bâle par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 7 minutes.

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

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

La *Sequenza VII* est habitée d'une sorte de conflit permanent – à mon avis très expressif et parfois dramatique – entre l'extrême vélocité du phrasé instrumental et la lenteur des procédés musicaux qui déterminent le parcours: on notera par exemple une certaine immobilité des registres, l'absence prolongée de certaines notes et l'envahissement très progressif de certains intervalles (de la quinte juste, notamment, qui se souvient du cor anglais du troisième acte de *Tristan und Isolde*).

Avec la *Sequenza VII* (comme avec les *Sequenze* pour flûte, trombone, clarinette, trompette et basson), je poursuis la recherche d'une polyphonie virtuelle. Ici, la partie soliste est mise en perspective, elle est pour ainsi dire « analysée » à travers la présence constante d'une « tonique », un *si* bécarre qui peut être joué *pianissimo* par n'importe quel autre instrument en coulisse.

La *Sequenza VII* a été écrite en 1969 pour Heinz Holliger.

Luciano Berio

Sequenza VIII, pour violon

Composition : 1976.

Commande : Serena de Bellis.

Dédicace : Carlo Chiarappa.

Création : 1977 à La Rochelle par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 15 minutes.

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

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

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

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

La *Sequenza VIII* a été écrite en 1976 pour Carlo Chiarappa.

Luciano Berio

Sequenza IXa, pour clarinette

Composition : 1980.

Dédicace : Michel Arrignon.

Création : le 26 avril 1980 au Théâtre d'Orsay par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 13 minutes.

Sei instabile e immobile, mia fragile frattale:

sei tu, questa mia infranta forma che trema:

Edoardo Sanguineti

tu es instable et immobile, mon fragile fractal
c'est toi, cette forme brisée et mienne qui tremble

La *Sequenza IXa* pour clarinette (et *IXb* pour saxophone alto) est en substance une longue mélodie, et, comme presque toutes les mélodies, elle présente des répétitions, des symétries, des transformations, des retours. Un échange permanent a lieu entre deux champs de hauteur déterminés en constante transformation : l'un de sept notes, presque toujours immobiles dans le même registre, et l'autre de cinq notes, caractérisées au contraire par une grande mobilité.

La *Sequenza IXa* a été écrite en 1980 pour Michel Arrignon. La *Sequenza IXb* a été écrite en 1981 pour Iwan Roth.

Luciano Berio

Sequenza IXb, pour saxophone alto

Composition : 1980.

Dédicace : Michel Arrignon.

Création : 1981 à Londres par John Harle.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 13 minutes.

mia forma fragile, sei instabile e immobile:

sei tu, questo mio infranto frattale che ritorna e che trema:

Edoardo Sanguineti

ma forme fragile, tu es instable et immobile
c'est toi, ce fractal brisé et mien qui revient et qui tremble

Sequenza IX, version pour clarinette et saxophone

Composition : 1997 ; nouvelle version de la *Sequenza IX* établie par Philippe Berrod et Claude Delangle en 2008.

Création : avril 2008 à l'auditorium du Conservatoire de Montpellier par Philippe Berrod (clarinette)

et Claude Delangle (saxophone).

Durée : environ 13 minutes.

Sequenza X, pour trompette en ut et résonance de piano

Composition : 1984.

Commande : Ernest Fleischmann et Los Angeles Philharmonic Association.

Dédicace : Thomas Stevens.

Création : 1984 à Los Angeles par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 10 minutes.

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

Edoardo Sanguineti

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

Le processus d'assimilation, de transformation et de dépassement des aspects instrumentaux (ou vocaux) traditionnels fait parfois partie intégrante du développement musical des *Sequenze* précédentes. En revanche, dans la *Sequenza X*, pour trompette et résonance de piano, ce processus est pratiquement absent (si l'on excepte un passage fugace où il est fait référence à l'hymne israélien, l'*Ha Tiqwa*, l'« Espérance »). Il n'y a pas non plus ici de transformation du timbre ni d'« embellissements ». La trompette est utilisée de manière naturelle et directe, et c'est peut-être précisément cette nudité qui fait de la *Sequenza X* la plus difficile de toutes les *Sequenze*. *La Sequenza X a été écrite en 1984 pour Thomas Stevens.*

Luciano Berio

Sequenza XI, pour guitare

Composition : 1988.

Commande : Associazione Filarmonica di Rovereto (Italie).

Dédicace : Eliot Fisk.

Création : le 20 avril 1988 à Rovereto par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition

Durée : environ 14 minutes.

*ti ritrovo, mia puerile pseudo danza innaturale:
ti chiudo in un cuore, in un cerchio: e ti interrompo, ti rompo:*
Edoardo Sanguineti

je te retrouve ma pseudo-danse puérile et perverse
je t'enferme dans un cœur, dans un cercle : et je t'interromps, je te romps

Ce qui m'intéressait, avec la *Sequenza XI* pour guitare, c'était de développer un dialogue entre l'harmonie de base, liée à l'accord de l'instrument, et une harmonie « différente » : le passeport entre ces deux lointains territoires harmoniques est l'intervalle de quarte augmentée. On trouve ici également deux styles instrumentaux et gestuels : l'un a ses racines dans la tradition du flamenco, l'autre dans la tradition de la guitare classique ; le trait d'union entre ces deux « histoires » est ma vision plus expérimentale de l'instrument. Le dialogue entre, d'une part, les deux dimensions harmoniques et, d'autre part, les dimensions techniques et gestuelles, donne lieu à de continuels échanges – ainsi qu'à des « transcriptions » – de motifs clairement reconnaissables. La *Sequenza XI* a été écrite en 1987-1988 pour Eliot Fisk.

Luciano Berio

Sequenza XII, pour basson

Composition : 1995.

Dédicace : Pascal Gallois.

Création : 15 juin 1995 à Paris par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 19 minutes.

*mi muovo piano piano, ti sfaccetto,
ti esploro le facce, ti palpo, meditando:
ti volto e rivolto, variandoti, tremando:
ti tormento, tremando:
Edoardo Sanguineti*

je bouge doucement, doucement, je te façonne,
j'explore tes facettes, je te palpe, méditant :
je te tourne et retourne, te variant, tremblant :
je te tourmente, terrifiant :

La *Sequenza XII* se veut une sorte de « méditation » sur le fait que le basson, plus peut-être que tout autre instrument à vent, est une personnalité contrastée, surtout dans les registres extrêmes de sa tessiture : il présente diverses morphologies, diverses possibilités d'articulation et diverses caractéristiques de timbre et de dynamique. La *Sequenza XII* a une structure circulaire : elle traverse dans un sens et dans l'autre, *glissando*, l'espace qui sépare les registres extrêmes de l'instrument, chaque fois dans un tempo différent. Des motifs récurrents annoncent l'arrivée d'un nouveau registre et d'un nouveau tempo. La fréquente transformation de l'image traditionnelle de l'instrument, particulièrement insistante, est toujours obtenue par un nombre limité de procédés d'articulation qui font partie intégrante du parcours musical. Par exemple, l'alternance rapide (en trémolos) entre des registres très éloignés produit parfois un timbre nouveau et complexe, né de la fusion de toutes les données acoustiques et harmoniques du moment. La *Sequenza XII* a été écrite en 1995 pour Pascal Gallois.

Luciano Berio

Sequenza XIII, pour accordéon « Chanson »

Composition : 1995.

Dédicace : Teodoro Anzelotti.

Création : le 9 novembre 1995 à Rotterdam par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 12 minutes.

*e così ci conforta un accordo, che gentilmente ci chiude, plebeo:
la catastrofe è in mezzo, è nel cuore: ma ci sta recintata, arroccata:*
Edoardo Sanguineti

et ainsi nous trouvons le confort dans un accord qui nous enferme courtoisement, plébéien,
la catastrophe est au milieu, en son cœur : et pourtant elle y est cernée, retranchée

J'avais déjà utilisé l'accordéon en diverses occasions en le « cachant » dans l'orchestre, où il me servait de passerelle de timbre entre diverses familles d'instruments. Ma rencontre avec Teodoro Anzelotti m'a convaincu de m'intéresser à l'accordéon comme instrument soliste, et donc de prendre en compte les expériences populaires auxquelles il est lié et qui se reconnaissent à sa facture même : je pense aux mélodies des promenades à la campagne et aux chants de la classe ouvrière, aux night-clubs, aux tangos argentins et au jazz – qui a contribué, plus que toute autre musique, à une redéfinition de l'instrument au cours des dernières décennies. Avec la *Sequenza XIII*, je ne me suis pas posé le problème de rendre hommage à tous ces antécédents en les unifiant. Ce morceau ne se veut que l'expression spontanée (une improvisation, un rondo ?) de mon rapport à l'accordéon : une « mémoire au futur » (comme dirait Italo Calvino) de cet instrument en perpétuelle évolution.

La Sequenza XIII a été écrite en 1996 pour Teodoro Anzelotti.

Luciano Berio

Sequenza XIV, pour violoncelle

Composition : 2002.

Dédicace : Rohan de Saram.

Création : le 28 avril 2002 à Witten par le dédicataire.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 13 minutes.

*uh uh! che feste! e che lamenti, poi! e che danze! e che dolci dolori!
e che occidenti! e strappi, e squarci, e scoppi! che sbucciature, sbudellate sferze! e poi, morendo*
Edoardo Sanguineti

mais alors, quelles fêtes! et quelles lamentations ensuite ! et quelles danses ! quelles douleurs exquises !
quels crépuscules ! et entorses, et déchirures, et explosions ! quels éraflages, fouettages et chatouillages ! et puis, ça disparaît

Tous les aspects de cette pièce ont une double vie. On se sert par exemple de l'archet de façon ordinaire, mais aussi de la main avec des modes inédits de contact direct sur les cordes ; la caisse fait parfois office d'instrument à percussion. Les modules rythmiques traditionnels du Sri Lanka (pays d'origine de Rohan de Saram*) s'opposent, s'assemblent et se déploient dans des rapports de durée variables et différenciés. Un dialogue permanent s'établit entre les dimensions horizontales et verticales (entre mélodie et harmonie, comme on disait à une époque), et donc aussi entre son et bruit. *Sequenza XIV* développe un climat expressif instable et multiforme, tout en rendant justice au rôle central et continu du violoncelle dans l'histoire de la musique. *Sequenza XIV* a été composée en 2002 pour Rohan de Saram.

Luciano Berio

* Rohan de Saram est le violoncelliste sri-lankais qui a fait connaître au compositeur la richesse extraordinaire des instruments rythmiques de son pays, notamment le tambour de Kandy, ancienne capitale de Ceylan

Sequenza XIVb, pour contrebasse

Composition : 2004 ; nouvelle version de la *Sequenza XIV* établie par Stefano Scodanibbio.

Création : le 15 juin 2004 à Stuttgart par Stefano Scodanibbio.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 13 minutes.

*uh! uh! tra timbri, tra tremiti di tropici, i tormenti! viscere vertebrate, quali orienti!
e che ritmi, e che rombi! tra rotti rutti, i rictus più ridenti! e poi; vivendo!*

Edoardo Sanguineti

*hé, hé ! parmi les timbres, parmi les tremblements tropicaux, et les tourments ! les viscères vertébrées, celles d'orient !
et ces rythmes, et ces grondements ! et les éructations, et les rictus plus riants ! et puis, ça vit !*

Textes extraits du coffret Deutsche Grammophon consacré à l'intégrale des *Sequenze* de Berio par les solistes de l'Ensemble intercontemporain (1998)

Luciano Berio

C'est à Oneglia, au nord-ouest de la péninsule italienne, que Luciano Berio voit le jour le 24 octobre 1925. Le cercle familial où il vit jusqu'à l'âge de dix-huit ans sera le lieu de sa première éducation musicale, essentiellement dispensée par son grand-père Adolfo et son père Ernesto, organistes et compositeurs. Il y apprend le piano et y pratique beaucoup de musique de chambre. À la suite d'une blessure à la main droite, il doit renoncer à une carrière de pianiste et se tourne vers la composition. À la fin de la guerre, il entre au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan, d'abord avec Paribeni (contrepoint et fugue) puis avec Ghedini (composition) et avec Votto et Giulini (direction d'orchestre). Il gagne sa vie en tant que pianiste accompagnateur et rencontre la chanteuse américaine d'origine arménienne Cathy Berberian, qu'il épouse en 1950 et avec laquelle il explorera toutes les possibilités de la voix à travers plusieurs œuvres dont la célèbre *Sequenza III* (1965). En 1952, il part à Tanglewood étudier avec Luigi Dallapiccola. *Chamber Music* (1953) sera composé en hommage au maître. Au cours de ce séjour, il assiste à New York au premier concert américain comprenant de la musique électronique. En 1953, il réalise des bandes sonores pour des séries de télévision. À Bâle, il assiste à une conférence sur la musique électroacoustique où il rencontre Karlheinz Stockhausen pour la première fois. Il fait alors ses premiers essais de musique sur bande magnétique (*Mimusia n° 1*) et effectue son

premier pèlerinage à Darmstadt où il rencontre Pierre Boulez, Henri Pousseur et Mauricio Kagel, et s'impregne de la musique sérielle à laquelle il réagit de façon personnelle avec *Nones* (1954). Il retournera à Darmstadt entre 1956 et 1959, y enseignera en 1960, mais gardera toujours ses distances par rapport au dogmatisme ambiant. Berio s'intéresse à la littérature et à la linguistique, qui nourriront sa pensée musicale. En 1955, il fonde avec son ami Bruno Maderna le Studio de Phonologie Musicale de la RAI à Milan, premier studio de musique électroacoustique d'Italie. De ses recherches naîtra notamment *Thema (Omaggio a Joyce)* en 1958. En 1956, il crée avec Maderna les Incontri musicali, séries de concerts consacrés à la musique contemporaine, et publie une revue de musique expérimentale du même nom (de 1956 à 1960). Passionné par la virtuosité instrumentale, il entame en 1958 la série des *Sequenze* dont la composition s'étendra jusqu'en 1995, et dont certaines s'épanouiront dans la série des *Chemins*. À partir de 1960, il retourne aux États-Unis où il enseigne la composition à la Dartington Summer School, au Mill's College d'Oakland, à Harvard, à l'Université Columbia. Il enseigne aussi à la Juilliard School de New York, entre 1965 et 1971, où il fonde le Juilliard Ensemble (1967), spécialisé dans la musique contemporaine. Dans les années soixante, il collabore avec Edoardo Sanguineti à des œuvres de théâtre musical dont *Laborintus 2* (1965) sera la plus populaire. Il appartient alors à la gauche intellectuelle italienne. En 1968, il compose *Sinfonia* qui, avec

ses multiples collages d'œuvres du répertoire, traduit son besoin constant d'interroger l'histoire. Durant cette période, il intensifie ses activités de chef d'orchestre. Berio retourne vivre en Europe en 1972. À l'invitation de Pierre Boulez, il prend la direction de la section électroacoustique de l'Ircam (1974-1980). Il supervise notamment le projet de transformation du son en temps réel grâce au système informatique 4X créé par Giuseppe di Giugno. Enrichi de son expérience à l'Ircam, il fonde en 1987 Tempo Reale, l'institut florentin d'électronique *live*. Son intérêt pour les folklores lui inspire *Coro* (1975), une de ses œuvres majeures. Dans les années quatre-vingt, Berio réalise deux grands projets lyriques : *La Vera Storia* (1982) et *Un re in ascolto* (1984), sur des livrets d'Italo Calvino. Tout en continuant à composer, il revisite le passé à travers des transcriptions et des arrangements ou à travers la reconstruction de la *Symphonie n° 10* de Schubert (*Rendering*, 1989). Parallèlement à son activité créatrice, Berio s'est impliqué sans relâche dans des institutions musicales italiennes et étrangères. Sa notoriété internationale a été saluée par de nombreux titres honorifiques universitaires et prix dont un Lion d'or à la Biennale de Venise (1995) et le Praemium Imperiale (Japon). Luciano Berio meurt à Rome le 27 mai 2003.

© Ircam-Centre Pompidou

Ludovic Lagarde

C'est à l'Institut d'Études Théâtrales de l'université Paris III (Censier), alors que Ludovic Lagarde est étudiant, qu'il se rapproche du plateau. Il suit d'abord des cours de comédie à l'école Théâtre

en Actes (1986-1989) sous la direction de Lucien Marchal, avant d'affirmer ses envies de mises en scène. Envies qui vont s'affiner aux côtés de celui dont il devient assistant et qui sera nommé à la tête de la Comédie de Reims en 1990, Christian Schiaretti. C'est d'ailleurs à la Comédie de Reims et au Théâtre Granit de Belfort que Ludovic Lagarde réalise ses premiers spectacles. Il alterne la mise en scène de textes contemporains (Beckett, Schwajda) et de textes du répertoire (Tchekhov, Brecht). Pendant cette période se font les rencontres déterminantes avec Olivier Cadiot et Laurent Poitrenaux – qui restent aujourd'hui des collaborateurs privilégiés. Deux partenaires que Ludovic Lagarde retrouve lors de la création du spectacle qui marque un tournant décisif dans son parcours, *Le Colonel des Zouaves* (1997) : Olivier Cadiot est l'auteur de ce texte-monologue interprété par Laurent Poitrenaux. Suivront deux autres créations du même auteur : *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002) et *Fairy Queen* (2004). Les mises en scène de Ludovic Lagarde sont présentées au Théâtre National de la Colline, au Festival d'Avignon et font l'objet d'importantes tournées en France et à l'étranger (Montréal, New York, Berlin, Turin, Thessalonique, Barcelone, Beyrouth, Genève...). Depuis quelques années, Ludovic Lagarde mène aussi une importante activité de transmission et de pédagogie, que ce soit à l'école du Théâtre National de Strasbourg, au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris ou encore à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes. En janvier 2009, il devient directeur de la

Comédie de Reims, Centre dramatique national. À l'occasion de l'édition 2010 du Festival d'Avignon, il crée deux textes d'Olivier Cadiot : *Un mage en été* et *Un nid pour quoi faire*, repris ensuite à Reims puis en tournée en France et à l'étranger. En janvier 2012, Ludovic Lagarde présente à la Comédie de Reims l'intégrale du théâtre de Georg Büchner – *Woyzeck*, *La Mort de Danton*, *Léonce et Léna* –, repris au Théâtre de la Ville en janvier 2013. Parallèlement à son activité de metteur en scène de théâtre, il réalise depuis 2001 des mises en scène d'opéra avec, en particulier, le chef d'orchestre Christophe Rousset. On peut citer ses mises en scène de *Roméo et Juliette* (2008) de Pascal Dusapin à l'Opéra-Comique et de *Massacre* de Wolfgang Mitterer au théâtre São João de Porto et au festival Musica à Strasbourg. Il a été invité à l'Opéra-Comique en mars 2013 où il a mis en scène *Il Segreto di Susanna* d'Enrico Golisciani et *La Voix humaine* de Poulenc. En mars 2013, Ludovic Lagarde crée *Rappeler Roland* avec le comédien Pierre Baux, un monologue en écho contemporain avec le texte médiéval *La Chanson de Roland*. Pour la 67^e édition du Festival d'Avignon, il crée à la carrière de Boulbon *Lea is in Town* d'après Shakespeare, repris en novembre 2013 à la Comédie de Reims.

Sébastien Michaud

Diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Art et Technique du Théâtre en 1993, Sébastien Michaud collabore tant artistiquement que techniquement en tant qu'éclairagiste à de nombreux projets pour le théâtre et l'opéra. Depuis 2001, il travaille

également comme scénographe. Fidèle collaborateur de Ludovic Lagarde, il réalise les lumières de ses spectacles depuis 1994, pour entre autres *Le Colonel des Zouaves*, *Fairy Queen*, *Un nid pour quoi faire*, *Un mage en été* mais aussi *Richard III*. En 2008, il réalise les lumières de *Roméo et Juliette*, opéra de Pascal Dusapin, et de *Massacre* de Wolfgang Mitterer. Avec Célie Pauthe, il réalise les scénographies de *Quartett* de Heiner Müller en 2003, de *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard en 2006, ou encore de *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman en 2008. Toujours en tant que scénographe, il collabore également avec Siegrid Alnoy, Aurélia Guillet et Lucie Berelowitsch.

Claude Delangle

La création et la transmission sont au cœur de l'activité musicale de Claude Delangle. Il a créé les œuvres de ses « pères » Gilbert Amy, Luciano Berio, Edison Denisov, Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Betsy Jolas, György Ligeti, Astor Piazzolla, Karlheinz Stockhausen, Yoshihisa Taïra, Toru Takemitsu, et collabore étroitement avec ses amis José Luis Campana, Bertrand Dubedout, Frédéric Durieux, Philippe Hurel, Michael Jarrell, Pierre Jodlowski, Christian Lauba, Philippe Leroux, José Manuel López-López, Alain Louvier, Bruno Mantovani, Martin Matalon, Luis Naon, Ichiro Nodaira, Yann Robin, Oscar Strasnoy, Fuminori Tanada, Tòn-Thà Tiêt. Attaché à l'élargissement du public de la musique d'aujourd'hui, il est connu pour ses programmes originaux et son inclination à renouveler la forme du concert. Les spectacles *Canticum* (Roma Europa)

avec Luciano Berio et les London Voices, *Tango Futur* (Aix-en-Provence), *Quest* (Biennale de Zagreb), *Récit* (Agora/Ircam et Shizuoka au Japon), *Élucidation* avec le chorégraphe Loïc Touzé, *Japanese Songs* (Manca/Nice) sont les repères les plus significatifs d'un parcours qui a profondément nourri sa réflexion pour un partage vivant de la création musicale. Il est professeur de saxophone au Conservatoire de Paris (CNSMDP) depuis 1988 et transmet son insatiable curiosité musicale à ses étudiants : ceux-ci, notamment, constituent des binômes très actifs avec les étudiants en composition du Conservatoire et du cursus de l'Ircam. Claude Delangle joue en soliste avec de très nombreux orchestres et ensembles parmi les plus prestigieux, avec des personnalités de premier plan comme Pierre Boulez, Myung-Whun Chung, Peter Eötvös, David Robertson, Esa-Pekka Salonen... Il a enregistré 15 disques en exclusivité pour le label BIS et participé à de nombreuses monographies pour Deutsche Grammophon (Webern, Berio), Harmonia Mundi (musique française), Erato (Debussy, Constant), MFA/Radio France (Grisey, Leroux, Dufourt) et Verany (Denisov). Enfin, il dirige une collection aux Éditions Henri Lemoine Paris et contribue au développement des prototypes de la société Henri-Selmer-Paris.

Pascal Gallois

Artiste aux multiples facettes, maître absolu d'un instrument au caractère jadis réputé énigmatique et tempétueux, Pascal Gallois est soliste, concertiste, pédagogue et s'affirme aujourd'hui dans la direction d'orchestre,

comme un nécessaire aboutissement de son engagement musical. Invité comme soliste de l'Ensemble intercontemporain par Pierre Boulez, les créations mondiales des œuvres qui lui sont dédiées figurent désormais dans l'histoire du basson. Sa création à Paris en 1995 de la *Sequenza XIII* de Luciano Berio marqua un tournant décisif dans sa carrière, tout comme la version pour basson de *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez et, plus récemment, celle de *Psalmus* de Wolfgang Rihm (2007) pour basson et orchestre. Des artistes comme Maurizio Pollini le convient à travers le monde pour des concerts exceptionnels, tandis qu'il se plaît à organiser lui-même et pour ses amis des « moments musicaux » comme celui en hommage au 85^e anniversaire de Pierre Boulez (autour d'un programme inédit Boulez/Beethoven avec le clarinettiste Jörg Widmann au Musée des Arts et Métiers) ou, plus récemment, à l'occasion du 95^e anniversaire d'Henri Dutilleul à l'Hôtel de Lauzun. Il enregistre ses contemporains avec la même passion, de Pierre Boulez à György Kurtág, de Luciano Berio à Olga Neuwirth, pour n'en citer que quelques-uns. Artiste engagé dans la cité, il est un pédagogue convaincu que la musique mérite mieux qu'une place d'honneur dans la société. Son implication en tant qu'enseignant au Conservatoire de Paris (CNSMDP), mais aussi à Zurich et à Vienne, lui a valu de nombreux émules. Et c'est avec détermination qu'il dirige l'un des grands conservatoires du centre de Paris. S'il se lance aujourd'hui dans la direction d'orchestre, c'est pour poursuivre la mission qu'il s'est forgée : celle de rendre contagieuse sa

passion de la musique et une lecture, décidément singulière, des œuvres de ses contemporains et des classiques. Donner ainsi à écouter une histoire de la musique.

Conservatoire de Paris

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) est un établissement d'enseignement supérieur placé sous la tutelle du ministère chargé de la culture. Il a pour mission principale de dispenser un enseignement hautement spécialisé et une formation professionnelle de haut niveau dans les domaines de la musique, de la danse et des nouvelles technologies du son. Cet enseignement comprend les connaissances théoriques et la maîtrise pratique nécessaires à l'exercice de ces arts ou professions dans les activités suivantes : disciplines instrumentales classiques et contemporaines, musique ancienne, jazz et musiques improvisées, disciplines vocales, écriture, composition, direction d'orchestre, musicologie et analyse, pédagogie et formation à l'enseignement, métiers du son et, pour la danse, danse classique et danse contemporaine. Pour l'exercice de ses missions, le Conservatoire organise en particulier, dans le cadre de l'apprentissage de la scène, environ 300 spectacles musicaux et chorégraphiques par an dans ses trois salles publiques ainsi que dans de nombreuses institutions partenaires. Les interprètes des *Sequenze*, ici à la Cité de la musique, sont les élèves du département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines et des disciplines vocales.

Et aussi...

> CONCERTS

MARDI 14 JANVIER 2014, 20H

Luigi Dallapiccola

Piccola musica notturna

Bruno Maderna

Serenata n° 2

Arnold Schönberg

Lied der Waldtaube

Yves Chauris

Un minimum de monde visible

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

(transcription de Eberhard Kloke)

Ensemble intercontemporain

Pablo Heras-Casado, direction

Susan Graham, mezzo-soprano

SAMEDI 18 JANVIER 2014, 15H

Quatuor Béla

Marco Stroppa

*Spirali **

György Ligeti

Quatuor n° 1 « Métamorphoses

nocturnes »

George Crumb

Black Angels

Wolfgang Amadeus Mozart

Adagio pour glassharmonica K.356

Quatuor Béla

Serge Lemouton, réalisation

informatique musicale Ircam*

Ce concert s'inscrit dans le cadre de la 6^e Biennale de quatuors à cordes, du 18 au 26 janvier à la Cité de la musique.

> TURBULENCES WEEK-ENDS ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

**VENDREDI 7, SAMEDI 8 ET
DIMANCHE 9 FÉVRIER 2014**

**Matthias Pintscher : Nouvelle(s)
direction(s)**

**VENDREDI 11, SAMEDI 12 ET
DIMANCHE 13 AVRIL**

Bruno Mantovani : Air libre

> COLLÈGES

Écouter la musique contemporaine

Anne Roubet, musicologue

10 séances du mardi 1^{er} octobre

au mardi 17 décembre, à 11h.

**Comprendre la musique
contemporaine**

Pierre Albert Castanet, musicologue

12 séances du mardi 5 novembre

au mardi 4 février, à 15h30.

Le quatuor à cordes

Claude Abromont, Jean-François

Boukobza, Anne Rousselin, Florence

Badol-Bertrand, Bernard Fournier et

Roseline Riefenstahl, musicologues

15 séances du jeudi 5 décembre

au jeudi 10 avril, à 15h30.

> MÉDIATHÈQUE

**En écho à ce concert, nous vous
proposons...**

**> Sur le site Internet [http://
mediatheque.cite-musique.fr](http://mediatheque.cite-musique.fr)**

**... de regarder un extrait vidéo dans
les « Concerts » :**

Sequenza XIV pour violoncelle de

Luciano Berio par **Éric-Maria**

Couturier (violoncelle), concert

enregistré à la Cité de la musique

en 2012

**... d'écouter un extrait audio dans
les « Concerts » :**

Sequenza VI pour alto de Luciano Berio

par **Christophe Desjardins** (alto), concert

enregistré à la Cité de la musique en

2002, *Sequenza III pour voix de femme*

de **Luciano Berio** par **Luisa Castellani**

(mezzo-soprano), concert enregistré

à la Cité de la musique en 1998

(Les concerts sont accessibles dans leur
intégralité à la Médiathèque de la Cité
de la musique.)

**... de regarder dans les « Dossiers
pédagogiques » :**

Luciano Berio dans les « portraits de
compositeurs du XX^e siècle »

> À la médiathèque

... de lire :

Luciano Berio : entretiens par **Rossana**

Dalmonte • *Le son et le sens* de **Philippe**
Albéra

... de regarder :

Luciano Berio de **Olivier Mille** .

Du geste à la musique de **Anne Delrieu**
avec les solistes de l'**Ensemble**
intercontemporain