

PIERRE BOULEZ

Pli selon pli



PIERRE BOULEZ

Pli selon pli

portrait de Mallarmé pour soprano et orchestre

Don

Improvisation I sur Mallarmé
« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »

Improvisation II sur Mallarmé
« Une dentelle s'abolit »

Improvisation III sur Mallarmé
« À la nue accablante tu »

Tombeau

Barbara Hannigan, soprano

Académie du Festival de Lucerne
Ensemble intercontemporain

Direction, **Pierre Boulez**

Durée : 1h10', sans entracte

Effectif : soprano et orchestre

Composition : 1957 – 1962 (Révisions : *Don* en 1989 et *Improvisation III* en 1984)

Création : 1962

Eva-Maria Rogner (soprano), Orchestre du Südwestfunk, direction Pierre Boulez
Universal Edition, Vienne

Coproduction Salle Pleyel ; Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



France Musique, partenaire de l'Ensemble intercontemporain
et du Festival d'Automne à Paris, enregistre ce concert



Ce concert est diffusé en direct sur www.citedelamusiquelive.tv et www.arteliveweb.com

De basalte et de laves



« Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini », écrivait Stéphane Mallarmé, nous invitant à saisir un secret derrière le fin tissu et à assembler « des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier ». Ce n'est pourtant pas à ce texte, paru en 1895 dans *La Revue blanche*, que Pierre Boulez emprunte le titre de *Pli selon pli*, mais à un poème, « Remémoration d'Amis belges », où le brouillard masquant, à l'aube, les murs de Bruges se dissipe peu à peu.

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve

Trois improvisations sur autant de sonnets, serties, pour conclure, d'un *Tombeau* et, pour commencer, d'un *Don*, symétrique, dernière pièce composée, en constituent les cinq pans. Si Boulez avait lu le poète dès 1946, et s'il avait très tôt envisagé de mettre en musique *Un coup de dés*, c'est avec la publication des deux cents feuillets du *Livre*, en 1957, sous la direction de Jacques Scherer, que s'ouvre l'apothéose mallarméenne de l'œuvre de Pierre Boulez.

L'élégance ténue et le dense raffinement des détails, au-dessus de l'abîme, ainsi que la singularité du langage et le renouvellement des données fondamentales de la grammaire française fascinèrent Boulez, tout autant qu'une forme basaltique, nous proposant de « concasser la pierre avant de saisir le sens ». Après la *Troisième Sonate* pour piano (1957), qui résonne notamment du « Livre dans l'épaisseur », où chaque section s'enrichit de ce qui la précède, atteignant une complexité sans cesse croissante, l'enseignement de Mallarmé est manifeste dans *Pli selon pli*. Boulez s'est toujours refusé, néanmoins, à l'idée d'une lecture en musique, d'arabesques agrémentant le sonnet, d'une voix qui rendrait le vers, simplement, à sa pure prosodie : « Si vous voulez "comprendre" le texte, alors lisez-le ! », lança-t-il alors.

Composé entre 1957 et 1962, *Pli selon pli* en atteste, qui puise intimement aux thèmes du poète : le silence, d'abord, « qu'il n'est pas moins beau de composer que le vers », et le blanc isolent les strophes ou les mots sur la page et font de celle-ci une partition – la musique était en effet le modèle de Mallarmé avec qui Boulez partage un même idéal de blême rareté et de lactescence. L'immobilité d'un cygne retenu dans la glace, mais dont la tête bouge encore, y dénote l'idée en proie à la matière solide – une violence toute de maîtrise. La glace, précisément, avec sa dureté close et sa froidure, s'y conjugue au tissu ajouré, au pli ouvrant un étroit interstice à l'œil dans l'épaisseur nocturne...

Et la phrase mallarméenne, disloquée, gorgée d'incidentes, combinant les mots en une syntaxe et un ordre rares, suggère au musicien la souplesse de ses formes, dont participe pleinement celle de l'improvisation, « irruption dans la musique d'une dimension libre ». Par l'alternance d'une écriture stricte et de champs d'une liberté de plus en plus contrôlée, il s'agit essentiellement de respecter les césures et les ponctuations du poème, d'en saisir la structure interne. « Le sonnet est une construction très stricte pour ce qui touche à la rime, ce qui implique une certaine structure de la musique. Par exemple, pour une rime masculine ou féminine, j'emploie un certain type de structure ; pour une autre rime masculine ou féminine, j'emploie un type de

Photo de couverture : Pierre Boulez en 1957, © Anny Breer
Archives Internationales Musikinstitut Darmstadt

Pli selon pli, 1969

structure voisin, mais en variant ». Aussi, dans *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, l'écho du vers détermine-t-il les inflexions récurrentes de la voix.

Don, sur le vers initial de *Don du poème*, commence par un violent tutti, *ffff*, déflagration inaugurale, puissant geste d'ouverture, comme un *big bang* à l'échelle du cycle – c'est du moins l'interprétation qu'en donne Salvatore Sciarrino. D'une telle énergie émerge le chant : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée », avant d'autres interventions, éparses, dans la troisième des quatre sections de ce premier pan, où s'annoncent déjà les improvisations à venir. La brève *Improvisation I* adopte une forme strophique, mais n'excluant pas l'image d'une arche qui se replie, avec quatre commentaires instrumentaux, s'insérant dans les blancs de la page. *L'Improvisation II* oppose mélismes, ou ornements, et clarté du syllabisme, les uns et l'autre se contaminant et s'excluant. Seuls quelques mots de Mallarmé subsistent dans *L'Improvisation III*. Le centre y est ainsi rendu à l'absence, au silence, à la blancheur tue du sonnet. *Pli selon pli* traduit ici un retrait, un effacement, la trace d'une lecture, une création sinon en ruines, du moins dessinant une forme en la voilant, lui déniait une trop claire immédiateté. *Tombeau*, enfin, se fait à deux reprises plus animé, avant de se disloquer sur le dernier vers du *Tombeau de Verlaine* et une ultime déflagration en miroir.

Gilles Deleuze a mis en lumière le pli en tant qu'opération essentielle de la poétique de Mallarmé, ce qui en ferait un poète baroque des temps modernes. Boulez renoue aussi, dès *Pli selon pli*, avec quelques intuitions baroques : l'ornement, mélisme ou trille ; la figure aux contours ambigus, qui se dissout en image mouvante dans un perpétuel devenir ; ou encore l'harmonie maintenant les contraires, les divergences entre les plans sonores, sinon entre les matériaux, et conférant à l'écriture sa magistrale densité et une épaisseur pleine de contrastes et de torsions, de mouvements qui tantôt échappent tantôt se concentrent, tantôt chutent tantôt s'élèvent.

Entre la dentelle et le verre. Entre l'ornement et la résonance – un bloc minéral.

Laurent Feneyrou

Pli selon pli indique plusieurs solutions en vue de l'alliance du texte poétique et de la musique : ces solutions varient de l'inscription à l'amalgame. Elles donnent un sens à chaque pièce, une signification à leur place dans le cycle entier.

L'œuvre comporte cinq pièces : la première, *Don*, et la dernière, *Tombeau*, sont des pièces instrumentales, faisant appel aux groupes d'instruments les plus nombreux ; la voix s'y inscrit épisodiquement pour présenter le vers de Mallarmé qui en est l'origine.

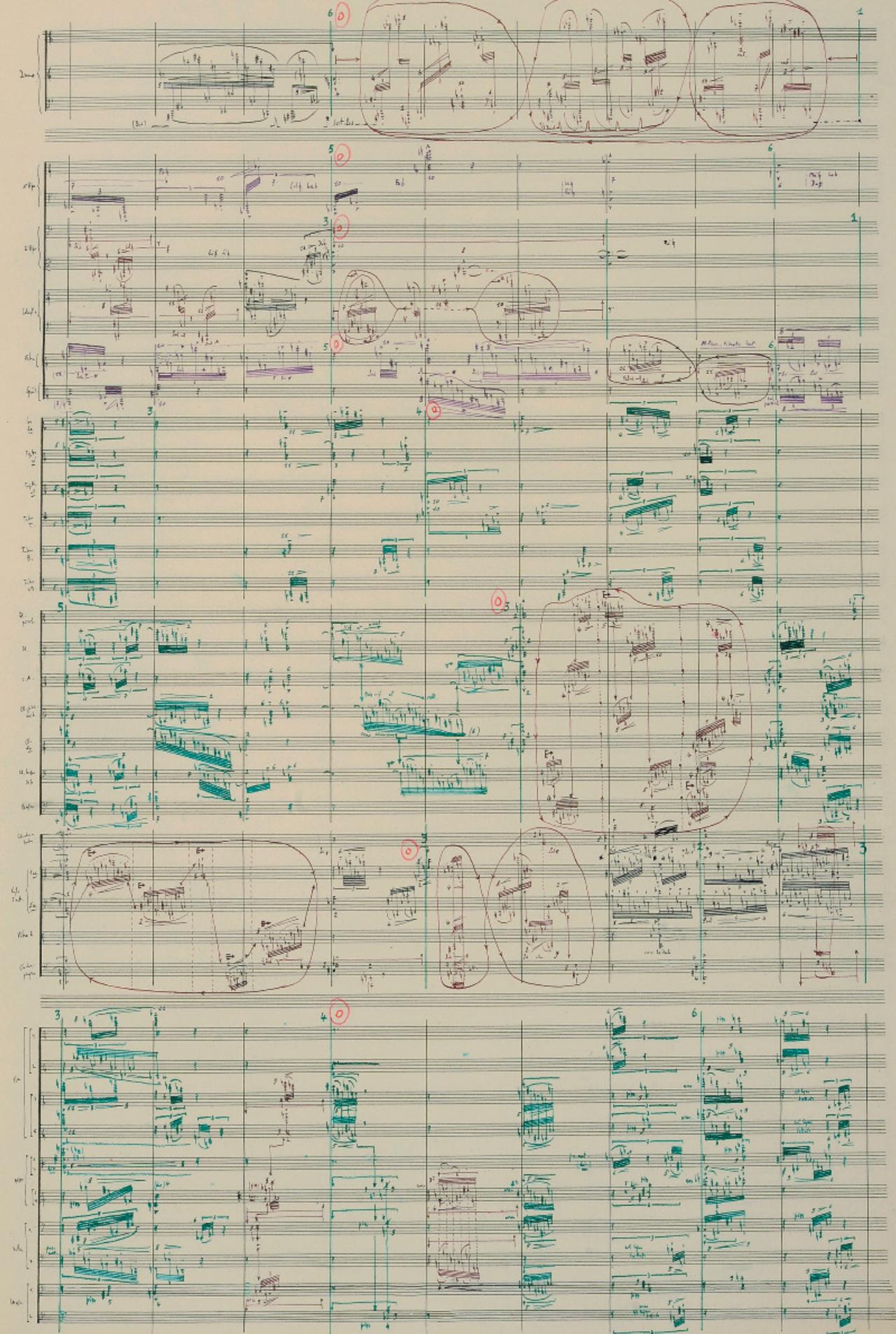
Les trois autres, au centre de l'œuvre, requièrent des formations instrumentales restreintes ; elles sont centrées sur la voix, y énonçant tout ou partie du poème qui les organise. Les deux pièces extrêmes ont donc une forme complètement indépendante du poème ; il n'y intervient qu'à l'état de citation.

Don : le vers s'inscrit en tête de la pièce ; c'est la seule participation vocale directe, car les autres moments où la voix intervient sont des citations du cycle central, sorte d'approche de ce que l'on entendra par la suite. Ces citations musicales sont provoquées par le titre de Mallarmé : « *Don du poème* », qui devient ici : « *Don de l'œuvre* ». Elles ne sont pas littérales, mais abstraites de leur contexte, déplacées ; elles sont comme entrevues au futur. L'énonciation du vers initial : « *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée* » est, au contraire, extrêmement simple et nette, directe, syllabique.

Tombeau : le vers : « Un peu profond ruisseau calomnié la mort » est inscrit à la fin de la pièce. L'énonciation du vers est en conflit avec un style vocal très orné, d'une tessiture tendue ; seuls, les deux derniers mots sont clairement compréhensibles.

L'opposition entre compréhension *directe* et compréhension *indirecte*, on la retrouvera au long des trois sonnets qui constituent le cycle central : *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui – une dentelle s'abolit – Ala nue accablante tu*. Avant d'en arriver à cette question, fondamentale dans une musique se basant sur un texte poétique, il faudrait d'abord dire que la forme de ces pièces suit strictement la forme du sonnet lui-même ; que l'alliance du poème et de la musique y est certes tentée sur le plan de la signification émotionnelle, mais tente d'aller au plus profond de l'invention, à sa structure. On ne peut oublier que Mallarmé était obsédé par la pureté formelle, par la recherche absolue de cette pureté : sa langue en porte témoignage, ainsi que sa métrique. La syntaxe française, il la repense entièrement pour en faire

Reproduction du manuscrit ci-contre et page 7 :
Pierre Boulez : *Tombeau*, extrait de *Pli selon pli* (Portrait de Mallarmé).
Fac-similés de l'épure et de la première mise au net, édités par Robert Pienkowski.
Une publication de la Fondation Paul Sacher. © 2010 Fondation Paul Sacher, Bâle / Suisse
© 1971 – Universal Edition (Londres) Ltd. Facsimile UE34972



un instrument *original*, au sens littéral de ce terme. Quant à l'organisation du vers lui-même, si elle fait appel à des valeurs acceptées – alexandrin, octosyllabes –, elle est dominée par la rigueur du nombre, par le rythme des valeurs sonores implicites dans le mot, pour aboutir à une fusion du sens et du son, dans une extrême concentration du langage. L'ésotérisme qu'on a presque toujours lié au nom de Mallarmé, n'est autre chose que cette adéquation parfaite du langage à la pensée, n'admettant aucune déperdition d'énergie.

Ainsi, la forme musicale se trouve déterminée si l'on tient compte de cette structure close, achevée, qu'est le sonnet. La nécessaire transposition exige l'invention d'équivalences; équivalences qui pourront s'appliquer soit à la forme extérieure de l'invention musicale, soit à la qualité de cette invention, ou à sa structure interne. Le champ est vaste des possibilités de transposition; leur diversité est compensée par la rigueur dans leur emploi.

Quant à la compréhension elle-même du poème dans sa transposition en musique, à quel point faut-il s'y attacher, à quel degré doit-on en tenir compte? Mon principe ne se borne pas à la compréhension immédiate, qui est *une* des formes – la moins riche, peu-t-être? – de la transmutation du poème. Il me semble trop restrictif de vouloir s'en tenir à une sorte de « lecture en/avec musique »; du point de vue de la simple compréhension, elle ne remplacera jamais la lecture sans musique, celle-ci restant le meilleur moyen d'*information* sur le contenu d'un poème. D'autre part, une œuvre de concert, basée principalement sur la réflexion poétique, ne saurait se confondre avec une œuvre scénique qui exige, elle, un minimum de compréhension directe afin de suivre l'*action*, les événements, sur lesquels se greffera, le cas échéant, la réflexion poétique.

Dans ma transposition, transmutation, de Mallarmé, je suppose acquis par la lecture le sens direct du poème; j'estime assimilées les données qu'il com munique à la musique, et je puis donc jouer sur un degré variable de compréhension immédiate. Ce jeu ne sera d'ailleurs pas laissé au hasard, mais tendra à donner la prépondérance tantôt au texte musical, tantôt au texte poétique.

La sonorité instrumentale varie d'une pièce à l'autre. La percussion y bénéficiera d'un domaine très agrandi par rapport aux normes habituelles; toutefois, elle comporte beaucoup plus d'instruments à sons déterminés, comme xylophones, vibraphones, plusieurs sortes de cloches, que d'instruments à sons indéterminés, voisins des bruits: ils s'intègrent plus aisément aux groupes instrumentaux « classiques ». Les deux pièces extrêmes font appel à une formation relativement nombreuse, produisant une sonorité orchestrale; les trois pièces centrales se rattachent plutôt, écriture et sonorité, à la musique de chambre, spécialement le deuxième sonnet: « *Une dentelle s'abolit* ». Le titre – *Pli selon pli* – est extrait d'un poème de Mallarmé que la transposition musicale n'utilise pas; il indique le sens, la direction, de l'œuvre. Dans ce poème, l'auteur décrit ainsi la manière dont le brouillard, en se dissolvant, laisse progressivement apercevoir les pierres de la cité de Bruges. De même se découvre, au fur et à mesure du développement des cinq pièces, pli selon pli, un portrait de Mallarmé.

Pierre Boulez

Texte publié en 1969
Pochette du disque CBS

The image shows a page of handwritten musical notation for Pierre Boulez's work 'Pli selon pli' based on Mallarmé's poetry. The score is written on multiple staves, likely representing different instrumental parts. The notation is dense and complex, with various rhythmic values, dynamic markings, and some red annotations. The score is divided into sections marked with numbers 2, 3, and 5. The handwriting is in black ink on aged paper.

Stéphane Mallarmé



Portrait de Stéphane Mallarmé par Nadar (1856 - 1939) Paris, Musée Carnavalet © Nadar / Musée Carnavalet / Roger Viollet

Né à Paris le 18 mars 1842, d'un père prénommé Numa, alors sous-chef de l'administration de l'Enregistrement et des Domaines, Stéphane Mallarmé perd en 1847 sa mère, Élisabeth-Félicie, de retour d'un voyage en Italie. Son enfance, triste, s'en trouve confinée dans des pensions religieuses ou aristocratiques et au Lycée de Sens. En 1860, il entre comme surnuméraire chez un receveur. Bouleversé par la lecture de la seconde édition, augmentée, des *Fleurs du mal* de Baudelaire, il y puise certains thèmes (univers blessant mais fascinant, nostalgie de l'unité perdue, appel à la nuit intérieure...) et publie en 1862 son premier article et son premier poème – des autres poèmes de jeunesse, bientôt publiés, en 1866, dans le *Parnasse contemporain*, on loue d'emblée la maîtrise formelle. Après son mariage avec Maria Gerhard, Mallarmé obtient en 1863 le certificat d'aptitude pour l'enseignement de l'anglais, il n'a alors que 21 ans. Son premier poste est à Tournon (1863-1866), où il entreprend *Hérodiade* et *L'Après-midi d'un faune* (publié en 1876), deux œuvres où les événements majeurs sont essentiellement des événements de langage. À Besançon (1866-1867), une grave crise spirituelle le saisit, qu'il met en scène dans *Igitur*, composé de 1867 à 1870, mais dont la publication sera posthume (1925). Par ce conte, Mallarmé entend « terrasser le vieux

monstre de l'Impuissance ». « Je suis mort et ressuscité », écrira-t-il de sa crise, de la douloureuse absence du monde glacé de *l'Idée pure*. Nommé à Avignon (1867 – 1871), il revient à Paris en 1871, peu après la naissance de son fils Anatole, qui mourra en 1879, des suites d'une maladie. Mallarmé enseigne encore, au Lycée Condorcet, au Lycée Janson-de-Sailly et au collège Rollin, où son ami Édouard Manet avait jadis été élève; il accomplit aussi, sans concession, des travaux rémunérateurs : *La Dernière Mode* (1874 – 1875), une revue qui ne connaît que huit livraisons, les pédagogiques *Mots anglais* (1877) et *Les Dieux antiques* (1880), adaptation d'un ouvrage anglais de mythologie.

Mais il se consacre surtout à sa « seule tâche spirituelle », le *Livre*, conçu comme œuvre d'art totale, dont la forme se déploie théâtralement selon une savante combinatoire des feuillets; il élève des *Tombeaux* à Poe, Baudelaire ou Verlaine; et il compose des poèmes à la forme dense, à la syntaxe elliptique et où le sens « est évoqué par un mirage interne des mots mêmes », par l'immense jeu de relation que ces mots établissent. Les vocables, épaissis de leur étymologie, rivalisent avec la musique, ses phrases, ses variations rythmiques, son organisation de figures dans le temps, ses contrepoints – la découverte du monde symphonique et de Wagner n'y sont pas étrangères, mais ne viennent que confirmer une intuition première. Les relations de Mallarmé avec Zola, Verlaine (leurs premiers échanges remontent à 1866) et Villiers de l'Isle-Adam, à qui il consacre une série de conférences en Belgique (1890), culminent lors des fameux « Mardis », réunions au cours desquelles le poète réunit, dans son appartement de la rue de Rome, nombre d'artistes et d'écrivains de son temps : André Gide, Pierre Louÿs, Henri de Régnier, Paul Valéry... Alors même que Mallarmé se défie du terme « symbolisme », le manifeste de Jean Moréas, publié dans *Le Figaro* (1886), fait de lui le maître du mouvement. « Je travaille et m'applique à vieillir », écrit-il en 1892, lui qui ne quitte guère la France, sinon pour quelques conférences, à Oxford et Cambridge en 1894. Un an après *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, où la typographie participe de l'organisation du poème, Stéphane Mallarmé meurt, à Valvins, le 9 septembre 1898.

Laurent Feneyrou

Don [du poème]

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
[...]
... basalte... y... échos... et... une
à... écume... mais... laves... épaves

... selon nul ventre... enfui... blême...

... d'autrefois se souvient... qui sans
espoir... resplendi... vivre... pour n'avoir
pas... c'est lui... hiver.

Les mots ou groupes de mots ci-dessus, en trois séquences, sont empruntés respectivement à la troisième, à la deuxième et à la première *Improvisation sur Mallarmé*.

Improvisation sur Mallarmé I

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Improvisation sur Mallarmé II

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
À n'entrouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

Improvisation sur Mallarmé III

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

Tombeau

[...] Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

Biographies

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis en 1976 l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (Ircam) et l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic. Directeur de l'Ircam jusqu'en 1991, professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il est invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, Berlin, Édimbourg, et dirige les grands orchestres de Londres, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Vienne ainsi que l'Ensemble intercontemporain avec lequel il entreprend de grandes tournées. L'année de son 70^e anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra et la production de *Moïse et Aaron* à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein. Une grande série de concerts avec le LSO en Europe et aux États-Unis, mettant en perspective le répertoire orchestral du XX^e siècle, domine les huit premiers mois de l'année de son 75^e anniversaire. Il retourne à Bayreuth en 2004 – 2005 pour *Parsifal*. L'année de ses 80 ans est marquée par de nombreux hommages et célébrations. Il dirige, mis en scène par Patrice Chéreau *De la maison des morts* de Janacek à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence en 2007. Fin 2008, il est le « grand invité » du Louvre. Il dirige depuis 2004 l'Académie du Festival de Lucerne. Tout à la fois compositeur, auteur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner des distinctions comme le Prix de la Fondation Siemens, le Prix Léonie Sonning, le Praemium Imperiale du Japon, The Polar Music Prize, le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la

meilleure composition contemporaine pour *Répons*. Sa discographie est considérable. Compositeur, son catalogue réunit une trentaine d'œuvres, des pièces solistes (*Sonate pour piano*, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes* pour violon) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons*, ... *explosante-fixe*...). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 au Festival d'Édimbourg, *Notations VII*, créée en 1999 par Daniel Barenboim à Chicago, et *Dérive 2*, créée à Aix-en-Provence au cours du festival 2006.

Deutsche Grammophon : À paraître en octobre 2011
LISZT : Concertos
Daniel Barenboim, piano
Staatskapelle de Dresde – Pierre Boulez, direction

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (IRCAM), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles techniques de génération du son.

Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale.

Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à l'Académie du Festival de Lucerne, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est l'invité des festivals. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

www.ensembleinter.com

Musiciens de l'Ensemble intercontemporain Académie du Festival de Lucerne

Flûtes, Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle
Hautbois, Didier Pateau
Clarinettes, Jérôme Comte, Alain Damiens
Clarinette basse, Alain Billard
Basson, Pascal Gallois
Cors, Jean-Christophe Vervoitte, Jens McManama
Trompettes, Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon
Trombones, Jérôme Naulais, Benny Sluchin
Percussions, Michel Cerutti, Gilles Durot,
Samuel Favre
Piano, Hidéki Nagano, Dimitri Vassilakis
Harpe, Frédérique Cambreling
Violons, Jeanne-Marie Conquer, Hae-Sun Kang,
Diégo Tosi
Altos, Odile Auboin, Christophe Desjardins
Violoncelles, Éric-Maria Couturier, Pierre Strauch
Contrebasse, Frédéric Stochl
Chef assistant, Oliver Hagen

Musiciens supplémentaires

Mandoline, Florentino Calvo
Guitare amplifiée, Marie-Thérèse Ghirardi

Musiciens du Lucerne Festival Academy Ensemble

Flûtes, Ayuko Morioka, Nicolas N'haut
Cors, Jena Gardner, Nicolee Kuester
Trombone contrebasse, Cyril Bernhard
Saxophones, Kevin Juillerat, Neil McGovern
Percussions, Victor Hanna, Benoît Maurin,
Adrien Pineau, Galdric Subirana
Harpes, Aliénor Mancip, Francesca Romana Di Nicola,
Violons, Valeria Ivanova
Altos, Cecilia Bercovich, Jessica Fay-Siegelau,
Magdalena Maria Helpa, Laura Verena Moehr,
Alexander Michael Petersen, Marcin Swoboda
Violoncelles, Yska Ben Zakoun, Karolina Öhman,
Gustav Ölmedal
Contrebasses, Marine Clermont, Brian Richard Ellingsen,
Adam Nicholas Goodwin, Nicholas Recuber,
Caleb Andrew Salgado

L'Académie du Festival de Lucerne fut fondée en 2004 par Pierre Boulez et Michael Haefliger, actuel directeur exécutif du Festival. Depuis lors, près de cent trente musiciens issus des quatre coins du monde se rassemblent chaque année pour étudier les partitions contemporaines et les chefs-d'œuvre de la musique moderne. Les enseignants sont membres de l'Ensemble intercontemporain. Les œuvres travaillées sont ensuite présentées au public, par le biais de concerts ou de récitals. Le Forum de l'Académie autorise le public à assister aux répétitions, aux master classes ou encore à certains ateliers. Les instrumentistes ne sont toutefois pas les seuls à bénéficier des enseignements pratiques offerts par l'Académie : l'institution est également un tremplin pour les compositeurs et les jeunes chefs d'orchestre. En effet, chaque année Pierre Boulez anime une masterclass de direction d'orchestre. www.lucernefestival.ch

Barbara Hannigan

Originaire de Nouvelle-Ecosse, le soprano Barbara Hannigan obtient le diplôme de l'Université de Toronto, où elle étudie avec Mary Morrison, en 1993. Elle suit les cours du Centre Banff en 1994, de la Guildhall School of Music and Drama en 1995 et du Conservatoire Royal de La Haye entre 1995 et 1996. Elle fait partie d'orchestres et d'ensembles de chambre en Amérique du Nord et aux Pays-Bas, chantant le répertoire baroque et la musique d'aujourd'hui.

Parmi ses rôles d'opéra, la Reine de la nuit dans *La Flûte enchantée* à l'Opéra Atelier de Toronto, Anne Trulove dans *The Rake's Progress* de Stravinsky à Banff et le rôle-titre dans *La Petite Renarde rusée* de Janacek. Elle chante dans de nombreuses œuvres nouvelles, interprétant ainsi Despina dans le *Signor Goldoni* de Lucas Mosca à La Fenice ou Gabrielle dans *The Bitter Tears of Petra von Kant* de Gerald Barry à l'English National Opera. Dirigée par Peter Rundel, Esa-Pekka Salonen ou Oliver Knussen, elle chante aussi avec les ensembles Asko et Ives, le Utrecht Baroque Consort et les musiciens du Steve Reich Ensemble. Elle travaille aussi avec les compositeurs, Louis Andriessen ou encore Henri Dutilleul. En mai 2011, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, elle crée le rôle-titre de *Matsukaze*, opéra de Toshio Hosokawa, mis en scène par Sasha Waltz. Elle participera à la production de l'opéra de George Benjamin et Martin Crimp au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2012.

www.barbarahannigan.com

www.festival-automne.com
www.sallepleyel.fr

Toujours plus de concerts live 91.7 !

création soliste
intermezzo symphonie
opéra coulisses
concerto rhapsodie
récital scène
sonate chœur
mélodie
trio fantaisie
festival

les plus belles productions internationales
diffusées dans leur intégralité
à réécouter sur le web



francemusique.fr