

musicales 97/98
son
programme



Les 18 h 30 du Centre Georges-Pompidou

Vendredi
23 janvier 1998

18 h 30
Ircam,
Espace de projection

129
IRC
Sai 97/98

Benjamin Britten

Six métamorphoses d'après Ovide, opus 49
pour hautbois

Oliver Knussen

Autumnal, opus 14
pour violon et piano

Arnold Schoenberg

Suite, opus 25
pour piano

Iannis Xenakis

Nomos alpha
pour violoncelle

Jean-Pierre Guézec

Pièce pour piano

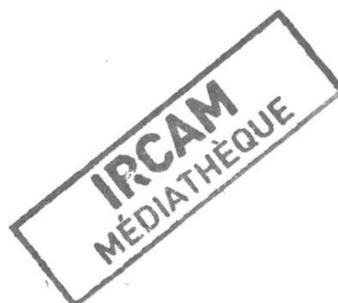
Jonathan Harvey

Trio
pour violon, violoncelle et piano

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Didier Pateau, hautbois
Dimitri Vassilakis, piano
Maryvonne Le Dizès, violon
Pierre Strauch, violoncelle

coproduction Ensemble Intercontemporain, Centre Georges-Pompidou



Vendredi

23 janvier 1998

18 h 30

Ircam,

Espace de projection

129

IRC

Sai 97/98

Les 18 h 30 du Centre Georges-Pompidou

Benjamin Britten 1913-1976

Six métamorphoses d'après Ovide, opus 49 (1951)

Écrites pour Joy Boughton et créées par lui à Thorpeness Meare le 14 juin 1951.

hautbois
Didier Pateau

durée
10 minutes

éditeur
Boosey & Hawkes

Les *Six Métamorphoses d'après Ovide* sont contemporaines de l'achèvement de *Billy Budd*, le second grand opéra de Benjamin Britten (sur un livret d'Eric Crozier d'après une nouvelle de Melville). Ce n'est pas la première fois que le compositeur aborde l'écriture pour hautbois ; il s'agit de la quatrième œuvre consacrée à cet instrument. Associé aux cordes dans le *Phantasy Quartet* de 1932, c'est le piano qui l'accompagne ensuite dans les *Two Insect Pieces* (1935) et les *Temporal Variations* (1936). De ces deux dernières pièces, *The Grasshopper* (la Sauterelle) et *The Wasp* (la Guêpe) revendiquent pleinement leur ambition descriptive ; quant aux huit variations de 1936, elles suivent également un « programme » allant d'une *Oration* à une *Résolution*.

Avec l'opus 49, Britten s'attache cette fois aux ressources du hautbois seul. En une dizaine de minutes, cette composition offre une succession de six miniatures, six figures emblématiques sélectionnées par le compositeur au sein des 246 fables d'Ovide, dont le but avait été de rassembler toutes les légendes gréco-latines concernant des métamorphoses d'êtres humains en plantes, animaux, astres ou pierres... Comme le compositeur viennois Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) l'avait jadis fait pour ses *Douze symphonies d'après les Métamorphoses d'Ovide* (composées entre 1783 et 1786), Britten introduit chacun des portraits par des citations caractéristiques de l'œuvre latine :

1. Pan « qui jouait sur une flûte de roseau, métamorphose de Syrinx, sa bien-aimée »
2. Phaeton « qui conduisit le char solaire un seul jour et fut transformé en rivière par la foudre »
3. Niobe « qui, se lamentant sur la mort de ses quatorze enfants, a été transformée en rocher »
4. Bacchus « aux fêtes duquel on entend le bruit des femmes claquant leurs langues et les éclats de rire des hommes »
5. Narcissus « qui tomba amoureux de sa propre image et devint une fleur »
6. Arethusa « qui, fuyant l'amour du dieu-fleuve Alphée, fut transformée en fontaine »

Dans un langage et une écriture instrumentale traditionnels, Britten donne une description musicale fidèle des impressions et des situations concrètes présentées par Ovide dans les récits de ses *Métamorphoses*. Musique imitative donc, mais illustrant une situation toute particulière : celle du lent déroulement de la transformation, de la modification d'un état à un autre. Les moyens choisis par le compositeur pour peindre l'ambiguïté de ces portraits, troublants parce que changeants, se réduisent au médium unique du hautbois et de ses mélodies solitaires. Ainsi Eric Roseberry voit-il dans cet opus la « concentration extrême d'une expérience dramatique et expressive » (1984). Xavier de Gaulle va plus loin dans son tout récent essai sur le compositeur britannique ; pour lui, Britten prouve avec ce cycle que l'on peut « par touches épurées, redonner vie » à Ovide et à ses « figures, devenues hiératiques par l'académisme qui caractérise la plupart de leurs exploitations artistiques » (1996).

Oliver Knussen né en 1952

Autumnal, opus 14 (1976-1977)

Commande de Christophe Rowland et Giles Swayne avec le soutien du Arts Council of Great Britain.

Création à Londres, St John's Wood Church par Alan McNaught et George Nicholson.

Dédicace : Benjamin Britten in memoriam

violon
Maryvonne Le Dizès

piano
Dimitri Vassilakis

durée
7 minutes

éditeur
Faber

A son retour des Etats-Unis (1975) Knussen compose une série d'œuvres qui le placeront définitivement au devant de la production musicale anglaise. *Autumnal* est le premier volet d'un triptyque qui voit le jour au cours de cette période (1. *Autumnal* op.14, 1976-77 ; 2. *Sonya's Lullaby* pour piano op.16, 1977-78 ; 3. *Cantata* pour hautbois et trio à cordes op.15, 1977). L'unique pièce pour violon et piano du compositeur anglais est donc issue de cette période presque entièrement consacrée à la musique de chambre, alors que les années 1980 seront dominées par des œuvres vocales (avec notamment deux opéras écrits en collaboration avec Maurice Sendak à partir de livres d'enfants : *Where Wild Things Are*, 1979-83 et *Higglety Pigglety-Pop !* 1983-85).

Attiré par un « art visuel » de dimensions modestes mais extrêmement détaillé, Knussen est efficace dans la peinture de « scènes de genre ». Son esthétique consiste avant tout « à créer et à exploiter un monde imaginaire en l'espace de quelques minutes ». *Autumnal* illustre parfaitement cette réflexion sur la perception sonore dont le postulat est la préférence d'un « ensorcellement pendant quelques minutes » plutôt que « l'hypnose pendant une heure » (juin 1996). L'œuvre s'ouvre par un *Nocturne* (Adagio molto e scuro) entièrement construit dans le registre grave des deux instruments. Un jeu de sonorités chatoyantes s'organise dans une palette homogène de couleurs sombres. Ce n'est que progressivement que le violon arrive à s'extraire de cette atmosphère en effectuant une ascension par paliers jusqu'au point culminant fixé par une note harmonique. Une progression des tempi (piu agitato et ancora piu mosso) accompagne cet élan vers un espace plus lumineux. Les deux musiciens échangent alors librement (liberamente e fantastico, ma grazioso) dans une écriture cadentielle alternée, avant de plonger dans les profondeurs initiales.

La *Serenade* suivante (quasi una serenata notturna, fantastico), contraste par son dynamisme et son impulsion rythmique. Presque dansante à de nombreux moments, cette stylisation de chant séducteur s'organise à partir d'une alternance entre les mesures à 3/4 et à 6/8. Les modes de jeu du violon (pizzicato tremolo quasi mandolin et staccato) contribuent à la peinture de ce tableau nocturne fantasque.

Arnold Schoenberg 1874-1951

Suite, opus 25 (1923)

piano
Dimitri Vassilakis

durée
14 minutes

éditeur
Universal Edition

Entreprise dès juillet 1921 et achevée en 1923, la *Suite*, opus 25 de Schoenberg correspond, avec les *Cinq pièces pour piano* opus 23, à l'application de son nouveau principe de composition avec douze sons. Il s'agit en effet de sa première partition intégralement dodécaphonique.

Il est indéniable qu'à cette époque Schoenberg cherchait à prouver la validité de sa technique d'écriture, tant dans ses œuvres musicales que dans ses écrits. Ainsi dans un article intitulé *Gesinnung oder Erkenntnis ? (Opinion ou perspicacité ?)*, publié en 1925 dans l'Almanach des éditions Universal), il se pose la question « de savoir s'il est possible d'atteindre à l'unité et à la fermeté formelle sans le secours de la tonalité ». La réponse est donnée pour la première fois avec l'opus 25 où l'unité tonale est remplacée par l'unité de la série.

Le langage entièrement nouveau de cette œuvre repose toutefois sur un certain nombre de références au passé, et plus particulièrement à Jean-Sébastien Bach. La série comporte en effet un hommage au Kapellmeister de Leipzig en s'achevant par les quatre notes qui découlent de son nom (si/H do/C la/A sib/B). Le schéma global de l'opus est en outre un emprunt explicite à la suite instrumentale du début du XVIII^e siècle. Schoenberg conserve la succession des danses au caractère contrastant qui caractérise ce genre : *Präludium*, *Gavotte*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuet* et *Trio* et *Gigue*. Ces six pièces sont brèves car, comme l'explique le compositeur en 1925, « l'abstention vis-à-vis des moyens d'articulation traditionnels rendit tout d'abord impossible l'échafaudage des grandes formes, car elles ne peuvent exister sans une articulation précise. »

Toutefois, l'importance de cette œuvre ne peut être réduite au seul critère historique. L'opus 25 tient également une place importante dans le répertoire pianistique de la première moitié du XX^e siècle. Au-delà de la recherche d'un langage, il s'agit là d'une pièce fondamentalement conçue pour l'idiome pianistique. « Il n'y a pas, rappelait en effet Glenn Gould, une seule phrase de toute la musique pour piano de Schoenberg qui soit mal conçue pour le clavier ».

Iannis Xenakis né en 1922

Nomos alpha (1965)

Création le 5 mai 1966 à Brême par Siegfried Palm

violoncelle
Pierre Strauch

durée
12 minutes

éditeur
Boosey & Hawkes

A l'observation de l'imposante production de Iannis Xenakis, il est étonnant de remarquer que la musique soliste n'a été abordée que tardivement par le compositeur. C'est d'abord dans la masse orchestrale (avec notamment *Metastasis*, 1953-54 et *Pithoprakta*, 1955-56), puis dans le grand ensemble instrumental (comme *Achorripsis*, 1956-57) qu'il forge l'essentiel de son style. Il faudra attendre 1960 (*Herma* pour piano), pour qu'il mette ses résultats compositionnels à l'épreuve de l'instrument seul.

L'impact immédiat de l'écriture de *Nomos alpha* pour violoncelle seul n'est pas sans rappeler l'effet spectaculaire de certaines pièces orchestrales antérieures. Cette œuvre révolutionna le jeu du violoncelle. Elle offre en effet de nombreuses innovations au niveau de la technique instrumentale, dont l'utilisation des quarts de tons, des doubles cordes avec fluctuations microtonales, des glissandi rapides ; le désaccordage fréquent de la corde de *do* en boyau (d'une octave plus grave à la fin de l'œuvre) et l'interdiction de vibrer. Dans une seconde pièce plus tardive pour violoncelle seul (*Kottos*, 1977) le compositeur continuera l'exploration du potentiel sonore enfoui dans l'âme de cet instrument en recommandant par exemple de « s'abstenir de belles sonorités ». Ce foisonnement d'effets est en outre inclus dans une forme basée sur la théorie des ensembles. Le compositeur s'en explique en début de partition :

« *Nomos alpha* possède une architecture hors-temps fondée sur la théorie des groupes de transformations. Il y est fait usage de la théorie des cribles, théorie qui annexe les congruences modulo z et qui est issue d'une axiomatique de la structure universelle de la musique. Cette œuvre veut rendre hommage aux impérissables travaux d'Aristoxène de Tarente, musicien, philosophe et mathématicien fondateur de la Théorie de la Musique, d'Evariste Galois, mathématicien fondateur de la Théorie des Groupes et de Felix Klein, son digne successeur. »

Dans le but d'imposer un ordre logique à l'agencement des sons, Xenakis s'était appuyé jusqu'au début des années 1970 sur trois théories mathématiques : la théorie des probabilités, la théorie mathématique des jeux et la théorie des ensembles (ou des groupes). De ces lois structurantes naquirent les musiques stochastique, stratégique et symbolique. Sans conteste, *Nomos alpha* est certainement la pièce la plus représentative de la musique dite « symbolique » de Iannis Xenakis.

Jean-Pierre Guézec 1934-1971

Pièce pour piano (1960)

piano
Dimitri Vassilakis

durée
1 minute

éditeur
Salabert

Antérieure à la *Suite pour Mondrian* pour orchestre qui avait attiré l'attention sur lui en 1962, cette brève pièce pour piano conçue à Paris en novembre 1960 est avec le *Concert pour violon et quatorze instruments* une des toutes premières compositions de Jean-Pierre Guézec.

Ce court chant de moins de deux minutes doit être « *très soutenu et un peu triste* ». Sur des harmonies de quartes baignées de pédale, le discours laisse ensuite place à des grappes d'accords, puis à un bref passage pointilliste, avant de renouer avec le lyrisme initial.

Le raffinement de cette miniature repose essentiellement sur le jeu des contrastes de couleurs et de matériaux sonores, principe générateur de toute la production de ce jeune compositeur disparu si rapidement qui s'était exprimé ainsi sur son œuvre dans une interview au *Courrier musical de France* :

« *J'ai essayé de transposer dans le domaine des sons certains aspects de la technique picturale de notre époque, et principalement de la technique de structuration de l'espace de Mondrian. J'utilise des points, des lignes glissées ou non glissées, des ondulations, des voiles d'harmoniques, de sonorités frappées, des effets d'éclatement et divers types de résonances contractées* ».

Jonathan Harvey né en 1939

Trio (1971)

Création en décembre 1971 à Southampton par le Trio Orion.

piano
Dimitri Vassilakis

violon
Maryvonne Le Dizès

violoncelle
Pierre Strauch

durée
14 minutes

éditeur
Novello

C'est pour ses collègues (le Trio Orion) du Département de Musique de l'Université de Southampton que Jonathan Harvey a composé cette œuvre. Dans la notice de programme de la création, il dit avoir voulu « écrire un morceau adapté aux interprètes afin d'exploiter et de mettre en valeur les talents particuliers de [s]es amis ». Après une description du principe compositionnel qui gère toute l'œuvre (« l'utilisation obsessionnelle de plusieurs groupes de trois ou quatre notes en arrière-plan, qui s'amalgament progressivement pour former le groupe final de 12 notes, tandis que le premier plan, lui, est très largement varié »), le compositeur anglais détaille les trois mouvements contrastés qui forment la partition :

« Le premier, Chant, est un bref mouvement lyrique, opposant des fragments linéaires joués en octaves par les cordes aux lignes complètes jouées beaucoup plus vite par le piano : le son caractéristique des cordes est en opposition au son du piano.

Dans le mouvement suivant, intitulé Système, je brise cet ensemble avec quatre textures dans lesquelles les sonorités se rencontrent et finissent pas fusionner. Les différentes caractéristiques de ces quatre textures agissent réciproquement les unes sur les autres en quatre grandes sections, chacune comprenant quatre sous-sections fortement marquées, toutes reliées entre elles de manière proportionnelle.

Le troisième mouvement, intitulé Rite, présente au début une combinaison des groupes sous forme d'accords qui produit un effet de choral fantomatique. Il achève la trajectoire commencée par le second mouvement, dont il semble émerger naturellement, avec une montée vers un point culminant et une longue retombée fragmentée qui se termine sur le choral joué par le piano. Ce mouvement est également partie intégrante de la trajectoire plus large qui englobe l'œuvre tout entière : on y reconnaît par exemple, les répétitions de sons rapides et aigus qui étaient l'une des caractéristiques du premier mouvement. »

Paradoxalement, le texte, écrit par celui dont la préoccupation majeure est plus « l'exploration du son » que sa mise en forme, ne tend à révéler que l'esprit de système qui sous-tend l'œuvre. Or, l'écriture assignée par Harvey à ses trois instrumentistes laisse toujours place à la plus haute poésie du son. La progression indépendante de chacun des membres du trio, les bruissements *sul ponticello* qui reflètent l'intérêt du compositeur dans les années 1970 pour l'univers microtonal et l'apport de l'électronique, la densité subtile de la mise en polyphonie et le jeu sur la vibration harmonique (surtout dans *Rite*), sont autant d'éléments qui révèlent combien le son n'est pas pour lui qu'un objet physique, mais aussi « l'objet d'une transcendance »

(Cf. Jonathan Harvey, *New Directions : A manifesto*, Conférence inaugurale, University of Sussex, 1983).

textes de Corinne Schneider

les compositeurs

Benjamin Britten (1913-1976). Excellent pianiste, Britten travailla la composition avec Frank Bridge, puis avec John Ireland au Royal College of Music. Il doit son premier succès international à ses *Variations sur un thème de Frank Bridge* (pour orchestre à cordes) données au Festival de Salzbourg en 1937. Compositeur extrêmement fertile, Britten a abordé tous les genres, avec une prédilection pour la musique à texte. Contrairement à la majorité des compositeurs anglais, c'est avant tout à l'opéra (plus d'une quinzaine depuis *Paul Bunyan* 1941 jusqu'à *Death in Venice* 1973) qu'il a acquis sa célébrité. Dans la majorité des cas, Britten écrivait pour des circonstances précises et des artistes particuliers (notamment pour l'English Opera Group, le ténor Peter Pears ou le violoncelliste Rostropovitch...). Créateur de la mélodie anglaise moderne, Britten produisit également beaucoup de musique pour les enfants et pour les amateurs (*Gemini Variations* 1965, *The Golden Vanity* 1966...).

Oliver Knussen est né à Glasgow le 12 juin 1952. Fils d'un contrebassiste du London Symphony Orchestra, il compose dès l'âge de six ans et fait entendre à quinze ans sa première symphonie (1966-1967) qu'il dirige lui-même avec le LSO. Il étudie alors la composition avec John Lambert, au Central Tutorial School for Young Musicians (1964-1967), puis aux Etats-Unis, à Boston et à Tanglewood, sous la direction de Gunther Schuller (1970-1973). En 1975, il revient en

Angleterre et compose une série d'œuvres (*Trumpets* 1975, *Triptych* 1975-1977, *Coursing* 1979...) qui le placent à la fin des années 1970 au premier plan de la musique contemporaine britannique. Dans les années 1980, Knussen aborde le genre de l'opéra en collaboration avec Maurice Sendak. Il poursuit alors une double carrière de chef d'orchestre et de compositeur. Directeur artistique du Aldeburgh Festival (1983), puis directeur des activités musicales à Tanglewood (1986), il obtient la chaire de composition Elise L. Stoeger à la Chamber Music Society du Lincoln Center de New York (1990-1992). Nommé principal chef invité du Residentie orchestra de La Hague en 1992, il est régulièrement invité à diriger les plus grandes formations américaines, européennes et japonaises. En 1994, Oliver Knussen a été nommé membre honoraire de l'American Academy of Arts and Letters.

Arnold Schoenberg (1874-1951). Principalement autodidacte, Schoenberg reçut assez tardivement l'enseignement de Zemlinsky. Après son mariage à Berlin, il retourne en 1903 à Vienne où il enseigne à la Reformschule du Dr. Schwarzwald. C'est à cette époque que Berg, Erwin Stern, Webern et Wellesz devinrent ses élèves. Alors que ses premières œuvres (*Verklärte Nacht*, *Pelléas et Mélisande*...) trouvent un accueil mitigé auprès du public viennois, Schoenberg se dirige vers un langage

atonal dès les années 1906-1907. Ce n'est qu'entre 1921 et 1924 que naquirent les premières œuvres écrites dans la nouvelle technique de composition à douze sons. Professeur à la Preussische Akademie der Künste de Berlin en 1925, il est « mis en congé » par le gouvernement national-socialiste en 1933 et émigre à cette même date aux Etats-Unis. Durant ses dix-sept années américaines, il composa encore de nombreuses œuvres avec la technique des douze sons, mais aussi quelques-unes dans une tonalité très élargie (*Variations pour orgue en ré mineur*, *Variations pour orchestre d'harmonie en sol mineur*).

Iannis Xenakis, né en 1922 à Braïla (Roumanie), arrive en France en 1947 comme réfugié politique. Il est naturalisé en 1965. Docteur d'Etat en lettres et en sciences humaines à la Sorbonne, il est aussi ingénieur (Ecole polytechnique d'Athènes) et architecte (il a collaboré douze ans avec Le Corbusier). Ancien élève du Conservatoire de Paris dans la classe d'Olivier Messiaen, il a également étudié la composition avec Hermann Scherchen. Cette maîtrise de plusieurs disciplines scientifiques a modulé la vision du monde du compositeur. Pour lui, la musique fait partie du Cosmos, et elle est en relation avec lui, donc sa structure obéit aux règles qui régissent l'univers. C'est pourquoi il utilise la science mathématique et ses lois dans ses compositions (*Pithoprakta*, *Metastasis*...), faisant appel dans le processus de la création

aux probabilités, à la stochastique, à la théorie des ensembles, et enfin à l'informatique. Il ne s'agit pas pour autant de réduire la musique à sa seule dimension mathématique, mais de lui donner une structure comparable à celle du monde physique réel, auquel elle doit s'intégrer, formant avec lui un tout indissociable. Xenakis a fondé et dirige depuis 1972 le Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAMu). Membre de l'Institut et de plusieurs académies, il enseigne à l'université en France comme à l'étranger.

Jean-Pierre Guézec est né à Dijon le 29 août 1934. Il suit au Conservatoire de Paris les cours d'Olivier Messiaen, Darius Milhaud et Jean Rivier. Dès le début des années 1960, sa *Suite pour Mondrian* pour orchestre attire l'attention. En 1963, il obtient le prix de Composition du Berkshire Music Center au Festival de Tanglewood. Post-boulézienne à ses débuts, sa musique allait très vite affirmer une forte personnalité, alliant une rigueur de pensée à un sens peu commun de la couleur sonore. Olivier Messiaen soulignera l'originalité de « cette écriture par superposition, recouvrement et tuilage, placée sous le signe de la couleur » caractéristique de ses œuvres, dont les titres à eux seuls rendent compte : *Architectures colorées* (1964), *Ensemble multicolore* (1965), *Textures enchaînées* (1967)... Le Grand Prix de la promotion symphonique lui est décerné par la SACEM en 1968, juste avant sa nomination, un an plus tard, comme pro-

fesseur d'analyse musicale au Conservatoire de Paris en remplacement d'Olivier Messiaen. De santé fragile, il est fauché en pleine jeunesse et disparaît brusquement le 9 mars 1971 laissant derrière lui des ouvrages soigneusement médités et placés sous le signe d'un art qu'il qualifie lui-même de « poésie de l'exactitude ».

Jonathan Harvey est né à Sutton Coldfield en 1939. Sa première expérience musicale est liée à la pratique chorale (il est membre du chœur du St. Michael's College de Tenbury de 1948 à 1952). Jamais il n'oubliera ce médium (a capella ou avec orchestre) en lui consacrant de nombreuses œuvres (surtout dans les années 1960-1970). Ses études débutent sur la recommandation de Britten avec les schoenbergiens Erwin Stein et Hans Keller, et s'achèvent à Princeton en 1970 avec Milton Babitt aux côtés duquel il découvre les possibilités de l'électronique. A partir de cette rencontre, les nouvelles technologies ne cessent d'être sollicitées par Harvey. Il produit ainsi pendant plus de vingt ans de nombreuses œuvres électroacoustiques, notamment dans les studios de l'IRCAM (*Mortuos Plango Vivos Voco*, 1980 et *Bhakti*, 1982) et plus récemment à Cologne (aux studios de la West German Radio). En 1993, son opéra *Inquest in Love* (commandé par l'English National Opera), a été remarqué pour son utilisation visionnaire et sophistiquée des sons électroniques couplés avec l'orchestre conventionnel. Auteur d'un ouvrage

sur la musique de Stockhausen (1975) et d'un article sur son compatriote Brian Ferneyhough (1979), Harvey fut pendant 18 ans Professeur à l'University of Sussex. Il est maintenant professeur à l'Université de Stanford (Californie). En 1994, il a reçu le prestigieux Britten Award pour la composition.

les interprètes

Didier Pateau hautbois

C'est après avoir obtenu le premier Prix de hautbois au Conservatoire de Paris en 1978 que Didier Pateau entre comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire inclut des œuvres solistes du XX^e siècle de Luciano Berio, Heinz Holliger, Gilbert Amy, Brian Ferneyhough entre autres.

Il crée dans le cadre des concerts du XX^e anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain l'œuvre de Brian Ferneyhough *Algebrab* pour hautbois solo et ensemble à cordes, sous la direction de David Robertson. Il enregistre, sous la direction de Peter Eötvös, l'œuvre de Michael Jarrell *Congruences* pour flûte, hautbois et petit ensemble, le quintette à vent de Harrison Birtwistle, une pièce pour violon et hautbois de Nicolas Bacri et avec le quintette Nielsen un disque incluant des œuvres de Berio, Mozart, Reich et Bizet.

Il donne des master-classes à Oslo, Halifax et Santiago du Chili et participe à des rencontres avec des compositeurs notamment à la Musikhochschule de Vienne sur l'invitation de Michael Jarrell. Didier Pateau est professeur au Conservatoire national de région de Rouen.

Dimitri Vassilakis piano

Né en 1967, il commence ses études musicales à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire de Paris, auprès de Gérard Frémy. Il obtient un premier Prix de piano à

l'unanimité, ainsi que des prix en musique de chambre et en accompagnement. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe, Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992. Il crée *Incises* de Pierre Boulez en 1995.

Maryvonne Le Dizès violon

Premier Prix de violon et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, Maryvonne Le Dizès se produit très rapidement en Europe, aux États-Unis et au Japon où elle interprète les répertoires classiques et contemporains. Elle est la première femme à avoir remporté le Grand Prix Nicolo Paganini de Gênes en 1962. En 1977, elle est nommée professeur de violon au Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt. L'année suivante, elle entre à l'Ensemble Intercontemporain. En 1983, elle se présente au Concours international de Musique Américaine au Carnegie Hall de New York où elle obtient le premier Prix. En 1987, elle reçoit le Grand Prix Sacem pour la meilleure interprétation d'une œuvre contemporaine. De nombreux compositeurs ont écrit pour elle des œuvres solistes : Gilbert Amy, Joël François Durand, Jean-Baptiste Devillers, Peter Eötvös, Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Nguyen Thien Dao, Eric Tanguy, Philippe Schœller, Isabelle Fraisse... Elle a formé le Quatuor Cappa et le Sextuor Schoenberg.

Maryvonne Le Dizès a enregistré chez Adda, Adès, Erato, Rem, World

Record, CBS, Auvidis, Adès/Musidisc.

Pierre Strauch violoncelle

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain.

Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltán Kodály, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin*, commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio imaginario* (1988), *Siete poemas* pour clarinette seule (1988), *Allende los mares* (1989), et une série de pièces solo pour violon, violoncelle, contrebasse, piano (1986-1992).

Prochain programme

De la création au répertoire

VENDREDI 6, SAMEDI 7 FÉVRIER - 20 H - IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

Tristan Murail	<i>L'esprit des dunes</i>
Megumi Tanabe	<i>La nature débordée,</i> commande de l'Ensemble Intercontemporain, création
György Kurtág	<i>Quatre caprices, opus 9</i>
Marco Stroppa	<i>élet...fogytiglan, version complète, création</i>

Carl Faia, assistant musical

Technique Ircam

Rosemary Hardy, soprano

Ensemble Intercontemporain

direction **Patrick Davin**

réservation 01 44 78 48 16

Ensemble Intercontemporain

cité de la musique
223, avenue Jean-Jaurès
75019 Paris
tel 01 44 84 44 50
fax 01 44 84 44 61

Médiathèque de l'IRCAM



IM10745

39805