les Amis du Bonheur Musical

N°5 Mai 2018

Bulletin

Association Les Amis du Bonheur Musical

EDITORIAL

Chers amis,

Nous sommes maintenant à moins d'un mois de l'édition 2018 du Bonheur Musical.
Vous trouverez dans ce bulletin la confirmation du programme dont je soulignais l'éclectisme dans le bulletin n°4. Ce sont quatre concerts de rêve qui nous attendent.

Vous connaissez la volonté des Amis du Bonheur Musical de soutenir la Bourguette. Jeudi soir, à partir de 19h, une équipe de la Bourguette sera là pour vous accueillir et vous informer de leur action si novatrice et efficace en faveur des autistes.

La journée de samedi sera riche :

Comme je vous en informais déjà dans le bulletin N°4, nos musiciens offriront un concert à la population de Lourmarin à **10h30**, à l'auditorium de la Fruitière à Lourmarin et vous êtes tous invités.
Le programme est attrayant : une première polka de Johann Strauss, suivi de Pierre et le Loup de Sergueï Prokoviev et d'une deuxième polka de Johann Strauss.
Les invitations seront à retirer à l'office du tourisme de Lourmarin ou, sur demande auprès de notre secrétariat, elles vous seront envoyées.

L'après-midi à **15h30**, toujours à l'auditorium de la Fruitière, nous sommes fidèles à notre tradition de conférence de réflexion sur l'Europe.

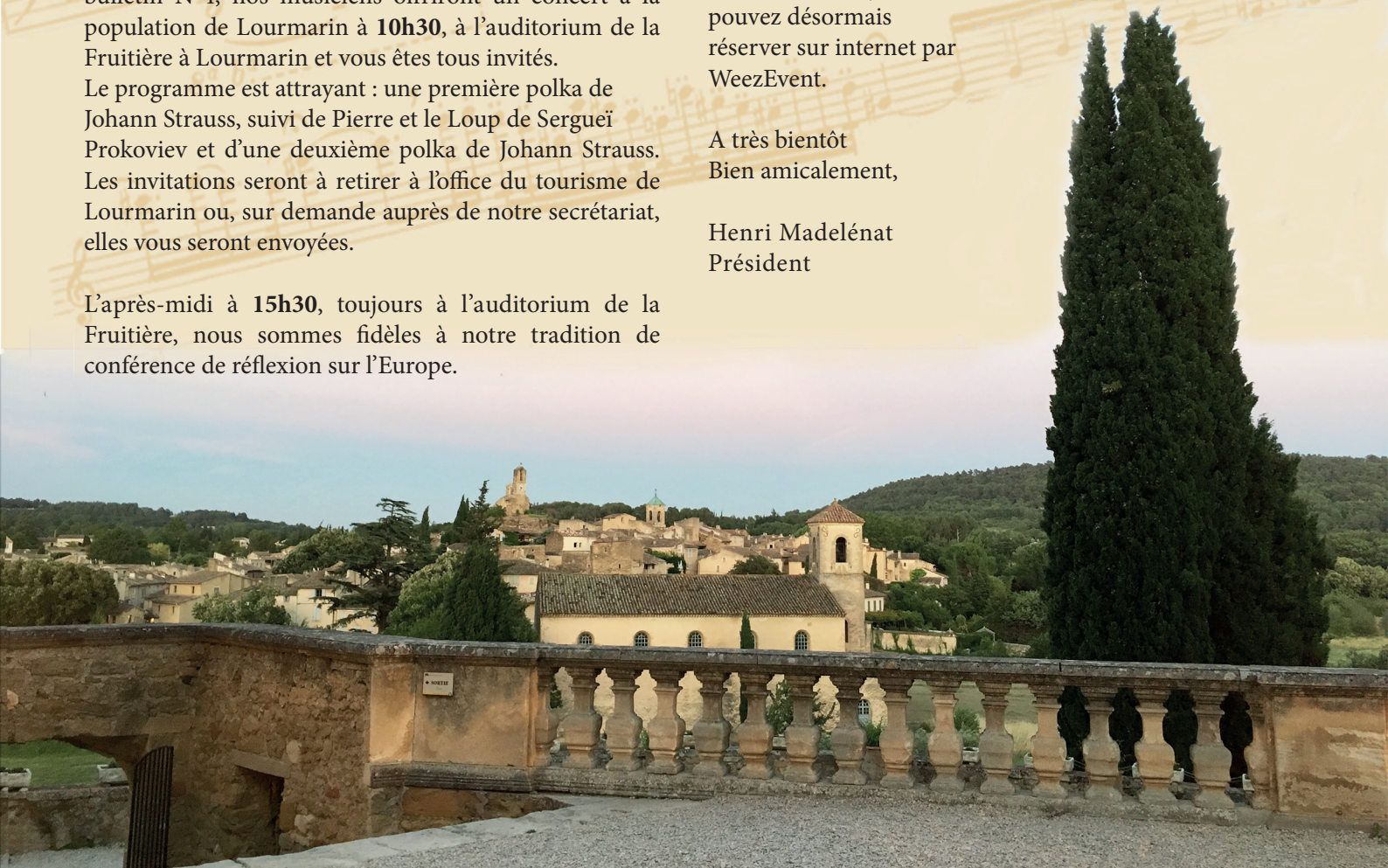
Cette année la conférence sera animée par Madame Ulrike Butschek, Ministre plénipotentiaire à l'Ambassade d'Autriche à Paris et par le professeur Dussol. Analyser les problèmes européens à partir de l'Autriche nous a paru opportun pour plusieurs raisons : l'Autriche va présider l'Europe à partir du 1er juillet prochain, la vision de ce peuple central en Europe nous semble essentielle tant par sa dimension historique que par la finesse de ses analyses, enfin, nos musiciens sont viennois !

Comme annoncé précédemment, vous trouverez dans ce bulletin d'excellents articles de Robert Fajon sur Francis Poulenc et Luciano Berio. Ils vous aideront dans l'approche de leurs œuvres.

Enfin, pour ceux qui n'ont pas encore eu le temps de réserver leur place, nous avons joint un bulletin de réservation et ajouté une facilité supplémentaire : vous pouvez désormais réserver sur internet par WeezEvent.

A très bientôt
Bien amicalement,

Henri Madelénat
Président



Programme

Jeudi 7 juin 2018 / 20h00 Salle d'honneur

Jean Françaix L'Heure du Berger pour quintette à vent et piano
Nikolai Kapustin Sonate pour violon et piano Op 70
Luciano Berio Opus N° Zoo pour quintette à vent
Francis Poulenc Sextuor pour piano et quintette à vent

Vendredi 8 juin 2018 / 20h00 Cour médiévale

The Flying Schnörtzenbrekkers (trio)
Arrangements et improvisations à partir d'oeuvres connues du répertoire classique

Samedi 9 juin 2018 / 20h00 Concert promenade

Surprise sur la terrasse
Erwin Schulhoff Concertino pour flûte, alto et contrebasse
Johannes Brahms Sérénade n°1 dans une version pour violon, alto, violoncelle, contrebasse et quintette à vent
Astor Piazzolla Tangos

Dimanche 10 juin 2018 / 11h Salle d'honneur

Mozart Quatuor avec piano n°1 KV 478
Mozart Symphonie en sol mineur, K.550 (arrangement pour quintette à vent)

Cocktail dînatoire avec les artistes après chacun des concerts

LES ARTISTES

Matthias SCHULZ - flûte traversière
Julia ZULUS - hautbois
Christoph ZIMPER - clarinette
Johannes KAFKA - basson
Biliana TSINLIKOVA - piano
Armin BERGER - cor
Sebastian GÜRTLER - violon
Georg BREINSCHMID - contrebasse
Tommaso HUBER - accordéon et contrebasse
Lena FANKHAUSER - alto
Marta SUDRABA - violoncelle
Waltraud EIGNER - présentation

Luciano BERIO 1925-2003

Luciano Berio fait partie, avec Boulez et Stockhausen des compositeurs phares de la deuxième moitié du XX° siècle. Né à Oneglia en Italie en 1925, il a d'abord fait ses études au conservatoire de Milan où il a appris à connaître les grands maîtres tels que Stravinsky, Milhaud, Bartók et Schœnberg, dont *Le Pierrot lunaire* lui fit une forte impression, mais aussi Ravel et Prokofiev. A la fin de ses études en 1951, Berio postule pour une bourse à la fondation Koussevitzky afin d'étudier avec Dallapiccola, compositeur d'obédience sérielle, au Berkshire Festival de Tanglewood dans le Massachusetts. Entre temps, son métier de pianiste accompagnateur lui avait fait rencontrer une jeune étudiante en chant, Cathy Berberian, avec laquelle il se maria et qui, malgré leur divorce quelques années plus tard, joua un grand rôle dans la création de ses œuvres vocales. Sa première œuvre en hommage à Dallapiccola fut *Chamber music* en1953. A Tanglewood, Berio put assister au premier concert aux USA de musique électroacoustique. Il fut enthousiasmé et cet enthousiasme fut à l'origine de nombreuses œuvres pour bande magnétique dont le célèbre *Omaggio a Joyce* en 1958. Dès son retour des Etats Unis, il travailla pour créer avec Bruno Maderna un studio pour la RAI à Milan intitulé *Studio di fonologia* qui ouvrit ses portes en 1955 et joua un rôle moteur dans la musique de l'époque. Maderna introduisit Berio dans l'autre pôle de la musique contemporaine, les cours d'été de Darmstadt, où régnaient Stockhausen et Boulez et où il apparut pour la première fois en 1956 avec une œuvre qui fut reçue avec intérêt : *Nones*. Berio fréquenta Darmstadt de nombreuses années tout en se maintenant à distance de l'atmosphère anti romantique, froide et ultra technique qui y régnait à cette époque. Désireux d'ouvrir une voie parallèle, il créa avec Maderna une série de concerts intitulés *Incontre Musicale* à laquelle fut bientôt associée une revue sous le même titre qui publia en traduction de nombreux articles de Pousseur, Boulez et John Cage. A la RAI, Berio rencontra l'écrivain Umberto Eco qui exerça une profonde influence sur son œuvre, ne serait-ce que par son admiration pour Joyce. En effet, une grande partie des compositions de Berio ont pour base un texte littéraire que Berio traite d'une façon originale, fruit de sa collaboration avec Eco et aussi de ses recherches ultérieures dans le domaine de la linguistique. *Omaggio a Joyce* (1958) pour bande magnétique et chœur (enregistré) est le résultat célèbre de cette nouvelle orientation.

Dans les dernières années de la décennie 1950, Berio écrivit beaucoup pour orchestre ou petits groupes d'instruments. La *Sequenza* (pour flûte) datée de 1958 marque une utilisation personnelle de la virtuosité. Cette *Sequenza* sera la première d'une longue série (13) pour différents instruments.

Sa renommée internationale le conduisit à nouveau aux USA à Tanglewood, Darlington puis au Mills Collège d'Oakland où il remplaça partiellement Darius Milhaud. S'installant aux USA, il dut résilier son engagement au *Studio di fonologia* de Milan.

Dans les années 63/64, il rencontra à Oakland une étudiante en psychologie, Suzan Oyama avec laquelle il se maria en 1965. Il vivait à Boston. A l'automne 1965, il entra dans l'équipe enseignante de la *Julliard School of Music* et y resta six ans. Cette période donna naissance à des œuvres majeures, souvent inspirées par le structuralisme, telle que *Laborintus II* (1965), *Sequenza III* et *IV* (1965/66) et *Sinfonia* (1969). En 1971 il quitta les USA et se fixa près de Sienne dans un village, Radicondoli, où il vécut comme *gentleman farmer* à partir de 1975.

Il se maria pour la troisième fois en 1977 avec la musicologue israélienne Talia Pecker.

A partir de 1974 il fut invité par Boulez pour diriger l'IRCAM à Paris. Il écrivit alors *Chemin V* (1980) grâce à la création d'un nouveau programme informatique qui sera à l'origine de *Repons* de Boulez.

Berio quitta sa charge à l'IRCAM en 1984 pour créer un centre semblable à Florence : *Tempo reale*. Il recentra son activité compositionnelle devenue moins exubérante sur des études harmoniques : créer une ligne de base dont l'échelle des hauteurs innerverait tout le morceau (*Il ritorno degli snovidenia* 1976/77). Il se dirigea alors vers l'opéra et le chant choral. L'opéra *La Vera Storia* (1977/81) est associé à un livret d'Italo Calvino. Mais le texte est traité musicalement par démembrement et peut être assez éloigné de l'original de Calvino. C'est que Berio donne la priorité à la musique pour prendre possession des idées exprimées par le texte, et il le structure en le démembrant. Viendront ensuite *Outis* (1996) et *Cronaca del luego* (1999). *Outis* est composé sur un livret de Dario del Corno, c'est une sorte de spectacle total comportant texte, images et musique. La troisième section, par exemple, juxtapose des publicités de supermarché et des images de camps de concentration.

Luciano BERIO suite

L.Berio et P.Boulez à l'IRCAM

Berio a laissé une œuvre très importante qui couvre tous les domaines musicaux mais, comme il a profondément renouvelé les genres, les appellations traditionnelles ont le plus souvent disparu au profit de termes nouveaux : ainsi les pièces pour instruments solistes sont appelées *Sequenza* et celles qui y introduisent une partie orchestrale se nomment *Chemins* ; le terme *symphonie* n'est employé qu'une seule fois à propos d'une pièce pour huit voix amplifiées et orchestre ; le mot *concerto* est lui aussi très rare. Il y a bien un *trio* à cordes et un *quintette* à vent mais ce sont des œuvres de jeunesse antérieures à 1950. Enfin, ses opéras ne s'appellent pas tous *opéra*. Pour l'étude, d'autres dénominations sont nécessaires.

Le domaine électronique pourrait paraître à part : l'*Omaggio a Joyce* de 1958 est effectivement une œuvre sur (et non pas pour) bande magnétique, mais l'on y entend surtout des voix naturelles, chantées ou parlées, et la bande n'est utilisée le plus souvent que comme un procédé commode de mixage. *Laborintus II* (1965) est une œuvre vocale (voix directe), mais il y a aussi une sorte d'accompagnement confié à une bande magnétique…Tout vient du fait qu'un matériau n'est jamais employé à l'état brut mais subit d'abord de profondes transformations, la clé de ces transformations se situant dans ses connaissances en linguistique et phonétique et ses contacts avec des hommes de lettres d'avant garde comme Umberto Eco, Eduardo Sanguinetti ou Italo Calvino, sans parler du structuralisme.

Berio utilise souvent des textes littéraires comme base/support de ses compositions musicales — et pas seulement dans le domaine de l'opéra. Mais ce texte est d'abord déstructuré et même pulvérisé jusqu'à devenir un simple matériau musical. Alors seulement on peut retrouver *in fine* la signification globale dans la structure achevée. Un exemple parmi d'autres : l'opéra *La Vera Storia*. Certes, Berio avait eu de nombreux contacts avec Italo Calvino, mais on dit que la partie musicale a été écrite d'abord, le texte définitif n'étant venu qu'après… L'auditeur se voit ainsi en face d'une polysémie qu'il doit finalement reconstruire pour trouver sa propre interprétation de l'œuvre (un *chemin*).

Tout cela peut paraître compliqué. Berio en avait sans doute conscience puisqu'il a tenté, dans ses derniers opéras, de lancer un pont entre son langage et la musique traditionnelle. Fasciné par les musiques populaires, Berio use dans *E'Vo* (1972) de mélodies tirées du folklore sicilien et, à partir de *La Vera Storia*, tradition lyrique et populaire se bousculent dans un mélange atypique.

Les dernières œuvres de Berio rendent à la musique sa fonction établie consistant à tricoter ensemble une expérience théâtrale dans laquelle les plus grandes diversités sonores sont censées arriver en même temps.

Sa destruction instinctive de l'histoire bien ficelée fait écho à la conviction de la tradition moderniste qui veut que les artistes n'aient pas de tâche plus urgente que de se frayer un chemin entre les champs d'expérience à partir desquels il n'y a pas d'histoire cohérente à raconter. Des œuvres telles que *Passagio*, *Opera* et *La vera Storia* ont montré que c'est une tâche du théâtre musical que de rassembler des choses qui, du point de vue du sens commun, devraient avoir un cours séparé et sont arrangées dans une œuvre unique. Cette compréhension du potentiel du théâtre musical trouve sa plus remarquable incarnation dans le contrepoint non narratif entre parole, musique et symbole visuel dans *Outis*.

Dans le domaine de la musique purement instrumentale, l'essentiel se trouve dans les œuvres intitulées *Sequenza*. Il s'agit de pièces pour différents instruments solistes où le compositeur tente d'explorer toutes les possibilités techniques de l'instrument. Mais cette virtuosité n'est pas purement technique. Elle ne pousse le soliste dans ses derniers retranchements que pour créer une tension dramatique génératrice d'émotion. Il composera treize *Sequenza* de 1958 à 1996.

Un certain nombre de ces pièces ont été retravaillées par ajout d'une partie d'orchestre : c'est le procédé d'enrichissement par amoncellement de couches, cher à Berio. Ces pièces portent le nom de *Chemins vers*…. la séquence qui leur sert de base et que l'on retrouve à l'intérieur de la structure nouvelle. On comprendra que cette technique de composition multiforme qui vise à faire la synthèse de tous les styles, s'accommode mal d'un système unique et dominateur comme la série. Berio n'est pas un compositeur sériel, mais un homme de synthèse. Certaines pièces sont atonales comme le *Quintette à vent* de 1948, d'autres tonales comme les emprunts au folklore ou au bel canto. A l'auditeur de sortir de l'écoute passive pour se frayer un chemin personnel.

Le *Quintette Opus N°Zoo* pour flûte, clarinette, basson, cor et hautbois est une œuvre de jeunesse (1948). Son écriture atonale (mais non sérielle) l'apparente à celle du *Pierrot lunaire* de Schœnberg. Comme beaucoup d'autres œuvres de Berio, elle est écrite à partir d'un texte littéraire déclamé par les instrumentistes non sans un certain humour. Il y a quatre mouvements, 1/ danse campagnarde, 2/ le faon, 3/ la souris grise, 4/ les chats de Tom. Ces morceaux ne dédaignent pas quelques procédés descriptifs, particulièrement le dernier au moment du combat des chats.

Robert Fajon

Francis POULENC 1899-1963

Né en 1899, Francis Poulenc a commencé à produire de la musique aux alentours de 1920. C'était l'époque de ce que l'on a appelé les années folles, caractérisée par une atmosphère joyeuse et superficielle. S'amuser et oublier, telle semble avoir été la devise du temps. La musique que Poulenc écrit à cette époque reflète le retour à l'esthétique du divertissement, loin du sérieux des effusions romantiques. Jean Cocteau en sera le chantre dans son petit ouvrage : *Le Coq et l'Arlequin*. L'aristocratie, encore puissante, continue à exercer son rôle de mécène et invite Poulenc à écrire de la musique pour des fêtes somptueuses et joyeuses, comme *Le bal masqué*, donné en première audition chez le Vicomte et la Vicomtesse de Noailles à Hyères le 20 avril 1932. Rien d'aristocratique ni de guindé pourtant dans la musique où règne une atmosphère de bal populaire avec son côté drôle et bon enfant.

La musique de divertissement, c'est aussi le retour à l'esprit du XVIIIe siècle qui fit fureur depuis *Pulcinella* de Stravinsky, sans parler du retour à Mozart qui affleure dans beaucoup d'œuvres de Poulenc à cette époque et aboutit même à de véritables pastiches comme le mouvement lent du *Concerto pour deux pianos*.

Du point de vue stylistique, ce mouvement a un nom et s'appelle le néo-classicisme, qui affecte aussi un grand nombre de compositeurs de l'époque. Cependant Poulenc est un compositeur aux visages multiples. Dès le début de sa production, la veine lumineuse et festive cède parfois la place à une vision sombre, mélancolique et même parfois angoissée. Cette inspiration trouve son expression dans une œuvre comme *Aubade* (1929) concerto chorégraphique pour piano et dix huit instruments. L'œuvre est censée décrire la détresse de Diane condamnée à la chasteté et à la solitude. Poulenc lui-même avouait avoir composé cette œuvre dans la mélancolie et l'angoisse. À l'opposé du côté festif et lumineux qui s'effacera peu à peu au fil du temps, cette veine sombre, angoissée, et pouvant aller jusqu'au tragique, traversera toute l'œuvre de Poulenc jusqu'à son dernier opéra qui exprime le désespoir d'une femme abandonnée par son amant : *La voix humaine* 1959.

En 1936 se produit un événement qui allait bouleverser la vie du compositeur qui, s'étant rendu au sanctuaire de Rocamadour dans le Lot, est ébloui par la lumière de la foi et revient au catholicisme qu'il avait déserté dans son adolescence. Quelques semaines après, il compose les *Litanies à la Vierge Noire* pour voix de femmes et orgue, la première d'une longue série d'œuvres religieuses. À partir de là, les compositions de Poulenc qui étaient jusque-là destinées à l'orchestre (les ballets) ou au piano (concertos) basculent vers la musique vocale et dévoilent un aspect nouveau de son univers musical. Délaissant la plupart du temps l'orchestre, même comme simple accompagnateur, Poulenc écrit désormais pour chœur a cappella, ce qui implique un changement radical d'esthétique et de style. Loin de l'ornementation et des effets faciles, il retrouve, dans un langage musical neuf qui n'appartient qu'à lui, l'esprit de Palestrina et de la musique de la Renaissance (*Messe en sol*, *Salve Regina*). Mieux même, il renoue avec le genre oublié du motet (*Quatre motets pour un temps de pénitence* de 1938 et *Quatre motets pour le temps de Noël* de 1952). C'est peut-être dans ce domaine-là qu'il a le mieux réalisé son ambition d'être un compositeur majeur du XXe siècle, en conservant cependant le système tonal, dans une version qui n'appartient qu'à lui.

Cette inspiration religieuse trouve également son expression dans *Les dialogues des Carmélites* (1957) où le compositeur du *Bal masqué* s'est mué en maître d'une vaste fresque sonore dépeignant l'aspect le plus difficile, angoissant mais aussi exaltant, de la foi chrétienne : le martyre. « *Je suis religieux,* écrivait-il, *par instinct profond et par atavisme…Je suis catholique, c'est ma plus grande liberté. Ma conception de la musique religieuse est entièrement directe et souvent familière. J'essaye de donner une impression de ferveur et d'humilité, pour moi, la plus belle qualité de la prière.* »

Reste à évoquer le dernier aspect de la production multiforme de Francis Poulenc : les mélodies. Dès sa jeunesse, Poulenc a vécu dans la compagnie et l'amitié des poètes. Parmi ceux-ci, deux ont joué un rôle éminent : Guillaume Apollinaire, mort en 1918 mais dont il mettra en musique des poèmes jusqu'en 1956, et Paul Éluard avec qui il avait noué une amitié réciproque. Il est impossible de donner ici un compte rendu de l'ensemble de sa production qui s'élève à 150 mélodies environ, plus que Fauré. Il suffit de rappeler qu'elle a réuni, non seulement l'approbation des poètes — on connaît ces vers d'Éluard :

«Francis je ne m'écoutais pas
Francis je te dois de m'entendre »

mais aussi celle des spécialistes qui voient en Poulenc le plus grand compositeur de mélodies depuis Gabriel Fauré.

Robert Fajon

RESERVATIONS

CONCERTS et **BUFFETS INCLUS**

DATES	TARIF	NOMBRE	TOTAL
Jeudi 7 juin	70€		€
Vendredi 8 juin	70€		€
Samedi 9 juin	70€		€
Dimanche 10 juin	70€		€
Abonnement 4 concerts	240€		€
TOTAL GENERAL			€

Réservations en ligne sur WeezEvent : «Bonheur Musical 2018»
accessible soit directement sur weezevent.com
soit à partir du site www.bonheurmusical.com : billetterie en ligne

OU

FEUILLET A RENVOYER REMPLI à : bonheurmusical@gmail.com

ou à : «Les Amis du Bonheur Musical»
Hôtel Gaillard d'Agoult - Carré Pro - BP 37 - 13101 Aix-en-Provence
Tél.: 33(0)4 42 92 63 53 / 33(0)6 07 16 62 03 / 33(0)6 07 34 41 16

REGLEMENT PAR CHEQUE
à Association des Amis du Bonheur Musical

REGLEMENT PAR VIREMENT BANCAIRE
IBAN: FR76 3007 7048 6827 6547 0020 156
SWIFT BIC: SMCT FR2A Connecting BIC : NORDFRPP

Nom : .....

Adresse : .....

.....

.....

Téléphone : .....

Courriel : .....