

Du 31 janvier au 3 février 2019
 Liège, Salle Philharmonique
 Liège, Salle académique de l'ULiège
 Liège, La Cité Miroir
 Liège, Théâtre de Liège, Salle de l'Œil vert



Festival Storytelling

Du texte à la musique

*Les textes chantés et leurs
traductions seront distribués
à chaque concert.*

Judi 31 janvier 2019 | 12h30 | Salle académique de l'ULiège

La jeune fille et la mort

PAGE 4

Judi 31 janvier 2019 | 19h | Salle Philharmonique

Rencontre

PAGE 10

Judi 31 janvier 2019 | 20h | Salle Philharmonique

Beethoven, Egmont

PAGE 10

Samedi 2 février 2019 | 16h | Salle Philharmonique

Métamorphoses

PAGE 19

Samedi 2 février 2019 | 20h | La Cité Miroir

Ça slame à l'Orchestre

PAGE 27

Dimanche 3 février 2019 | 16h | Théâtre de Liège, Salle de l'Œil vert

L'expérience Pi

PAGE 29

Dimanche 3 février 2019 | 19h | Salle Philharmonique

Peer Gynt

PAGE 31

Biographies des artistes

PAGE 38

MUSIQ³

CHANGEZ D'AIRS



C'est à votre portée

MUSIQ³ SOUTIENT

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

Revivez les meilleurs moments de la saison dans nos émissions Concerts, **chaque jour à 20h** et du **lundi au vendredi à 13h**.

Emissions thématiques, chroniques, rencontres et rendez-vous culturels... : découvrez notre grille de programme sur www.musiq3.be

rtbf .be

Festival Storytelling

Le Festival de l'OPRL est l'un des temps forts de notre saison. Comme en 2017, il voyagea à travers les salles du Théâtre de Liège, des Concerts de Midi de la Ville de Liège et de La Cité Miroir, en résonance avec le cœur des activités de nos partenaires.

Le thème du Festival nous mène du texte à la musique; tous les grands compositeurs ont été, à un moment donné, les illustrateurs ou les révélateurs de textes poétiques, théâtraux ou narratifs qui ont nourri leur inspiration. C'est ce que le Festival 2019 vous propose d'explorer sous diverses formes allant du théâtre musical au mélodrame romantique, sans oublier le slam, cette poésie urbaine contemporaine dont les vers peuvent naître sur les musiques du passé.

Les grandes pages de la littérature ont inspiré les plus belles œuvres de Schubert, Beethoven, Grieg, Berlioz ou encore Korngold. Elles sont à la source des nouvelles créations de nos compositeurs belges : Gwenaël Mario Grisi, en résidence à l'OPRL, Michel Fourgon avec qui l'Orchestre entretient une complicité de longue date et Jean-Luc Fafchamps, un passionné du rapport entre texte et musique.

Nos partenaires musicaux seront nombreux ainsi que les solistes de l'Orchestre, mis en valeur aux côtés d'artistes invités comme David Chan, Adrien La Marca, le Quatuor Alfama ou encore les jeunes slameurs de « La Zone ». Tout l'art du storytelling, le temps d'un Festival!

DANIEL WEISSMANN

Le Festival Storytelling sur Musiq'3

Partenaire de l'OPRL, Musiq'3 offre une large visibilité au festival :

- *Présence en direct et en public, le jeudi 31 janvier dès 19 heures (« Rencontre ») et à 20 heures pour la diffusion du concert « Beethoven, Egmont »*
- *Le concert « Métamorphoses » du samedi 2 février sera diffusé le lundi 4 février, à 20 heures.*

Artistes en résidence

Pour la première fois de son histoire, l'OPRL a ouvert en 18-19 une résidence à deux artistes : le compositeur Gwenaël Mario Grisi et l'altiste Adrien La Marca, tous deux nés en 1989.

Ils sont présents au Festival Storytelling : Gwenaël Mario Grisi avec une œuvre pour cor et orchestre (création le samedi 2 février à 16 heures), et Adrien La Marca comme soliste de la « symphonie pour alto et orchestre » la plus célèbre du répertoire : Harold en Italie de Berlioz, le dimanche 3 février à 19 heures.



La jeune fille et la mort

RESPIGHI, Il Tramonto (« Le Coucher de soleil »). Poème lyrique pour mezzo-soprano et quatuor à cordes. Poème anglais de Percy Bysshe Shelley. Traduction italienne : R. Ascoli. (1914) > env. 16'

SCHUBERT, Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur « La jeune fille et la mort » D. 810 (1824-1826) (extrait) > env. 13'
2. Andante con moto

SCHUBERT/FAFCHAMPS, Lust auf Sehnsucht – mit Schubert Wandern (« Envie de nostalgie – randonnée avec Schubert »), sept Lieder pour mezzo-soprano et quatuor à cordes (2017, commande du Quatuor Alfama) > env. 20'

1. *Erster Verlust* (Goethe/Schubert – transcription : Fafchamps)
2. *Das sie hier gewesen* (Rückert/Schubert – transcription légèrement modifiée : Fafchamps)
3. *Gretchen am Spinnrade* (Goethe/Schubert – arrangement : Fafchamps)
4. *Du bist die Ruh* (Rückert/Schubert – arrangement : Fafchamps)
5. *Abendstern* (Mayrhofer/Schubert – transformation : Fafchamps)
6. *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Goethe/Fafchamps, d'après une idée de Schubert)
7. *Wandrer's Nachtlid* (Goethe/Fafchamps)

Œuvre composée avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles,
Direction générale de la culture, Service de la musique

Albane Carrère, *mezzo-soprano*

Quatuor Alfama :

Elsa de Lacerda, *violon*

Céline Bodson, *violon*

Morgan Huet, *alto*

Renaat Ackaert, *violoncelle*

En coproduction avec les Concerts de Midi de la Ville de Liège



Le poème *La jeune fille et la mort* inspire à Schubert un célèbre *Lied* mélancolique (1817) transfiguré par la suite dans son quatuor le plus connu (1824). À son tour, Jean-Luc Fafchamps joue au jeu des métamorphoses : il arrange pour quatuor à cordes sept *Lieder* de Schubert en imaginant une contagion progressive de son propre univers dans la musique du Viennois.

Rencontre avec Elsa de Lacerda, violoniste

Comment est née l'idée de ce programme ?

Bernard Pierreuse, le Directeur artistique des Concerts de Midi, invite régulièrement le Quatuor Alfama. Nous savons qu'il aime la création contemporaine; c'était l'occasion de lui proposer cette fois une partition que le Quatuor a commandée à Jean-Luc Fafchamps et qui s'inspire de sept *Lieder* de Schubert. Nous en avons profité pour insérer le 2^e mouvement du quatuor *La jeune fille et la mort* du même Schubert – cité d'ailleurs par Fafchamps dans sa création – qui est lui-même inspiré du célèbre *Lied* éponyme du compositeur allemand, donc en connexion avec l'univers de la poésie.

D'où est venue l'idée d'une métamorphose des sept *Lieder* de Schubert par Fafchamps ?

À l'origine, il y a eu un projet de disque autour de transcriptions de *Lieder* de Schubert pour Albane Carrère et le Quatuor Alfama. Il nous fallait trouver un transcripateur. La journaliste Martine Dumont-Mergeay m'a recommandé Jean-Luc Fafchamps. Celui-ci a accepté, mais à condition de ne pas effectuer un simple travail de transcription. Il fallait qu'à un moment ou l'autre, de petites ruptures soient introduites dans la musique de Schubert, et qu'interviennent des petits éléments de surprise, un glissement vers un autre univers, celui de Jean-Luc. Mais un Jean-Luc qui se plie à la musique de Schubert.

Comment ce glissement de l'univers de Schubert à celui de Fafchamps s'opère-t-il ?

La première pièce fait l'objet d'un simple travail de transcription : la partie de piano devient une partie pour cordes. Il s'agit de l'unique changement au regard de l'original et cela se fait dans les règles de l'art, comme on l'aurait fait à l'époque de Schubert. Petit à petit, on évolue vers un monde où les notes de Schubert sont conservées, mais on y insère des effets de *glissandi*, des sonorités *sul ponticello* (l'archet jouant quasiment sur le chevalet). Cela crée des atmosphères ambiguës, il se passe quelque chose (uniquement dans les cordes), mais cela reste du Schubert! Dans la troisième pièce, *Marguerite au rouet*, Fafchamps recourt à la technique du « pizzicato à la Bartók » qui consiste en un étirement vertical de la corde venant rebondir, avec une certaine force percussive, sur le bois du manche. C'est un effet typique de la musique contemporaine et qui apparaît dès les premières mesures du *Lied*. C'est une sorte de bruitage qui permet finalement de mieux entendre le mouvement lancinant du rouet, cela crée une atmosphère obsédante et pesante sur laquelle Albane chante, sans la modifier, la mélodie de Schubert. Ce n'est qu'à partir du quatrième *Lied* que la partie vocale est transformée à son tour. À partir du cinquième *Lied*, on commence à quitter l'univers de Schubert. Ou plutôt nous sommes dans quelque chose inspiré de Schubert, avec les mêmes paroles, des intervalles simi-



Le Quatuor Alfama

lares, mais on ne reconnaît plus vraiment le chant d'origine. La rupture se fait de manière très poétique et très progressive. Comme les sept mouvements sont courts, c'est une œuvre idéale pour faire découvrir à quelqu'un la musique contemporaine d'aujourd'hui de manière progressive, sans que cela ne paraisse brusque.

Le Quatuor Alfama passera-t-il d'autres commandes à l'avenir?

Je dois avouer que nous avons toujours été quelque peu prudents par rapport à la musique d'aujourd'hui. Faire de la création est un métier à part entière. Cela demande de la réflexion. Il est clair que nous avons très envie de retravailler avec Jean-Luc Fafchamps et aussi avec Benoît Mernier. Mais pour l'instant, nous sommes plutôt concentrés sur l'écriture d'un spectacle autour de Fanny et Félix Mendelssohn.

Pourquoi commencer avec *Il Tramonto* de Respighi?

Comme il n'existe pas beaucoup de pièces pour mezzo-soprano et quatuor, il nous a semblé opportun d'associer *Il Tramonto*, une musique colorée qui crée un contraste heureux dans le programme et met parfaitement en valeur aussi bien les cordes

que la voix. Si les styles musicaux de ces trois compositeurs différents, les textes de Shelley et ceux mis en musique par Schubert ont en commun de parler de femmes amoureuses et des douleurs de l'amour perdu.

Malgré son extrême fluidité, *Il Tramonto* semble une œuvre techniquement redoutable...

Il s'agit d'une œuvre extrêmement complexe tant dans son approche harmonique que dans ses développements rythmiques, très mouvementés. *Il Tramonto* exige du quatuor qu'il s'adapte à la déclamation du texte, il faut pouvoir suivre le *rubato* du chant, ce qui, en soi, est un métier à part entière, un peu comme le métier de pianiste accompagnateur. La partition est aussi marquée par une écriture dense et chargée qui nous a demandé un travail d'épuration afin de parvenir à une certaine transparence : le propos étant très dramatique à la base, il est inutile de « surjouer » cette musique. Nous n'avons pas voulu rentrer dans le pathos du texte. Nous avons fait en sorte que le poème soit souligné de la manière la plus simple et la plus dépouillée possible, pour que le message paraisse d'autant plus fluide.

Pourquoi avoir choisi de travailler avec Albane Carrère ?

Nous travaillons ensemble depuis 2010. La première fois, ce fut dans le cadre du Festival de Lasne. C'est là que nous avons interprété ensemble *Il Tramonto* pour la première fois. Albane a une voix d'une justesse incroyable et d'une grande pureté. Elle convient parfaitement aux quartettistes que nous sommes, toujours attentifs à avoir une intonation parfaite. Rencontrer une chanteuse si précise, avec laquelle la relation humaine est aussi évidente et facile, a favorisé l'organisation d'autres concerts ensemble, notamment dans le cadre du Festival de Stavelot qui nous a demandé

d'interpréter avec elle des transcriptions de *Lieder* de Schumann. Pour ce qui est de l'expressivité, Albane est quelqu'un qui est dans la pudeur et la candeur. Elle ne joue jamais à la chanteuse. Elle n'emprunte pas son expressivité et son identité vocale au genre opératique et c'est sans doute ce qui explique cette sincérité et cette pureté qui la caractérisent. Avec la maturité, elle sort toutefois de la simple jubilation du son ; il y a quelque chose qui devient plus important que le son et la culture de la voix. C'est sans doute à la fois une volonté de contenu et une certaine maturation de la voix qui créent cela.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE DADO

Respighi *Il Tramonto* (1914)

OTTORINO RESPIGHI' (1879-1936) étudie le violon et la composition au Liceo musicale de Bologne, sa ville natale, avant d'obtenir un poste dans l'Orchestre du Théâtre de Saint-Pétersbourg. Là, il suit l'enseignement de Rimski-Korsakov, puis se rend à Berlin pour étudier avec Max Bruch. De 1903 à 1908, il est membre du Quatuor Mugellini, puis professeur et directeur à l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Rimski-Korsakov, Richard Strauss et Debussy sont les compositeurs qui l'ont le plus marqué : aux deux premiers, il doit la virtuosité de son écriture orchestrale – avec toute l'expression romantique voulue – et à Debussy, la faculté de suggérer et d'évoquer délicatement par les timbres. Respighi est l'un des principaux artisans (avec Casella, Malipiero et Pizzetti) de la renaissance de la musique instrumentale en Italie, au début du XX^e siècle. Auteur de neuf opéras, il est surtout connu pour sa « trilogie romaine », un ensemble

de poèmes symphoniques intitulés : *Les Fontaines de Rome* (1916), *Les Pins de Rome* (1924) et *Les Fêtes romaines* (1928).

IL TRAMONTO (« LE COUCHER DE SOLEIL ») est issu de la plume de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), l'un des plus grands poètes romantiques britanniques, époux de Mary Shelley (auteure, en 1818, du roman gothique *Frankenstein*, et sujet du film *Mary Shelley*, sorti en 2018). Respighi l'a mis en musique, en 1914, pour mezzo-soprano et quatuor à cordes (ou orchestre à cordes). L'œuvre est dédiée à la mezzo-soprano Chiarina Fino Savio, amie de Respighi. Il s'agit d'un poème éminemment romantique, dans lequel le coucher de soleil symbolise la mort de deux amants (pensons au *Liebestod* de Wagner, à la fin de *Tristan et Isolde*). Deux autres poèmes de Shelley ont inspiré Respighi parmi la cinquantaine de mélodies qu'il a laissées : *Aretusa* (« Aréthuse », 1910), *La Sensitiva* (« La Télépathe », 1914), moins connues toutefois que *Il Tramonto*.

CLAIRE VILLENEUVE (ATMA)

1 Depuis 2014, l'OPRL participe à l'enregistrement de l'intégrale de la musique symphonique de Respighi, sous la direction de John Neschling (4 CD BIS).

Schubert **Quatuor n° 14 « La jeune fille et la mort »** (1824-1826) (EXTRAIT)

VIENNE, AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE, se révèle un lieu de prédilection de la musique de chambre, singulièrement du quatuor à cordes, dont la pratique s'affirme dans les milieux aristocratiques que fréquente Beethoven, mais aussi dans ceux de la bourgeoisie et de la bohème étudiante dans lesquels évolue Franz Schubert (1797-1828). La production de chambre de ce dernier se répartit en deux périodes ; la première, de 1812 à 1816, comprend notamment 11 quatuors composés entre 15 et 19 ans ; la seconde, de 1819 à 1828, de 22 ans à sa mort, offre un éventail beaucoup plus ouvert d'ouvrages requérant des formations instrumentales diverses. Son style se caractérise par une souplesse du discours où l'esprit du lied imprègne chaque mesure, chaque thème, et plus encore les climats. Les humeurs se font changeantes, inattendues, contrastées, souvent influencées l'une par l'autre : guère de joie sans mélancolie, de tendresse et de poésie sans quelque plaisanterie ou quelque trait de malice, et surtout, une omniprésence de la Mort et de son contraire, la Vie.

QUATUOR N° 14. Entamé en même temps que le *Quatuor n° 13* (mars 1824), le *Quatuor n° 14* doit son surnom « *La jeune fille et la mort* » à son deuxième mouvement **Andante con moto**, une série de cinq variations conçues sur le lied *Der Tod und das Mädchen* (« La mort et la jeune fille »), que Schubert avait composé en 1817 sur un poème très bref de Mathias Claudius. Énoncé lentement, ce thème répète les paroles rassurantes de la Mort à la Jeune fille : « *Ne crains rien, donne-moi ta main, je suis ton amie.* » C'est au printemps 1824 que la pensée de la mort commence à l'oppresser et ce lied

lui revient à l'esprit. L'œuvre n'est exécutée que le 1^{er} février 1826, à Vienne, dans la demeure de Josef Barth, chanteur et ami de Schubert, par Ignaz Schuppanzigh et ses comparses. Mais une audition privée s'était déroulée dès le 29 janvier en présence du compositeur, qui sans participer à l'exécution de son œuvre, lui apporta quelques modifications.

CINQ VARIATIONS. Centre de gravité de tout le *Quatuor n° 14*, le deuxième mouvement, en sol mineur, est en réalité écrit sur l'introduction pianistique du lied. Il donne lieu à cinq variations qui conserveront sa structure en accords et ses notes mélodiques répétées. La première variation, sur des pizzicatos du violoncelle, est dramatique, avec ses cris déchirant l'aigu du premier violon (comme ceux de la Jeune fille terrorisée). Le thème de la Mort, au violoncelle, se veut bienveillant dans la deuxième variation. Dans la troisième variation, c'est la cellule initiale du lied (une croche, deux doubles) qui se trouve obstinément répétée, déformée jusqu'au grotesque. Par contraste, la quatrième variation est un moment de répit qui enchante par sa simplicité toute méditative, la seule en mode majeur. Mais avec le retour agité au sol mineur et le passage soudain, inattendu, de triolets au violoncelle, le climat s'altère, le thème s'assombrit, puis s'effondre au registre grave de l'instrument, avant de s'apaiser en une brève conclusion sereine, *pianissimo*, sur une ultime évocation du choral dans le ton de sol majeur, – telle la paix du sommeil mortel, réconciliateur, si longtemps promis.

D'APRÈS LE GUIDE DE LA MUSIQUE DE
CHAMBRE (FAYARD) ET LE DICTIONNAIRE
ENCYCLOPÉDIQUE DE LA MUSIQUE
DE CHAMBRE (LAFFONT)

Schubert/Fafchamps Lust auf Sehnsucht (mit Schubert Wandern) (2017)

JEAN-LUC FAFCHAMPS (Bruxelles, 1960) est pianiste et compositeur. Formé au Conservatoire de Mons et à l'UCLouvain (Sciences économiques), il est membre fondateur de l'Ensemble Ictus. Son travail de composition a été salué par la tribune des jeunes compositeurs de l'Unesco et lui a valu l'Octave des Musiques Classiques (2006), l'Octave de la musique contemporaine (2016) et le Sabam Award (2018). Ses œuvres, programmées dans de nombreux festivals (Paris, Vilnius, Varsovie, Budapest, Venise, Lima...), ont fait l'objet de sept disques. Depuis 2000, il travaille à l'élaboration d'un vaste réseau de cycles : les *Lettres Souffies*. Auteur de l'imposé des demi-finales du Concours Reine Élisabeth 2010, il enseigne l'analyse musicale au Conservatoire de Mons (Arts²). www.jeanlucfafchamps.eu

COMMANDE DU QUATUOR ALFAMA.

« Lorsque le Quatuor Alfama m'a demandé d'arranger quelques lieder de Schubert avec un quatuor à cordes en lieu et place du piano, j'ai immédiatement imaginé un genre de contagion progressive de mes propres lubies dans la musique du maître viennois : ainsi, ce qui serait quasiment tout de lui au début, deviendrait au fil du temps tout de moi. Dans cette optique, j'ai travaillé *Erster Verlust*, première pièce de l'ensemble, comme une simple transcription pour quatuor, puis, au cours des morceaux suivants, je me suis progressivement éloigné de la musique originale pour finir avec une musique entièrement de ma main sur *Wanderns Nachtlied*, septième et dernier poème de ce petit cycle. De cette curieuse manière, j'ai eu le sentiment d'entrer en conversation avec Franz Schubert,



et les poèmes qu'il a aimés et si bien mis en musique sont un peu devenus miens. Évidemment, pendant cette tranquille balade où nous prenions garde de ne pas nous trahir mutuellement, il ne pouvait être question que d'une chose – ce sentiment indicible qui emplit toute son œuvre : le *Sehnsucht* (équivalent allemand du blues, de la saudade, du spleen). C'est bien cela, m'a-t-il semblé tout au long du voyage : il faut aller à Schubert chaque fois qu'on éprouve une envie de mélancolie, celle qui vous remet d'aplomb avec vos espoirs enfouis. » (Jean-Luc Fafchamps)

Jeudi 31 janvier 2019 | 19h
Liège, Foyer Eugène Ysaÿe
(Salle Philharmonique)



Rencontre

En guise d'introduction aux différents concerts, les compositeurs Jean-Luc Fafchamps, Michel Fourgon et Gwenaël Mario Grisi sont réunis sur le plateau de Musiq'3 pour donner leur vision du « storytelling » et des liens entre texte et musique. Rejoints par les solistes de l'OPRL Nico De Marchi et Alain Pire, ils évoquent aussi leurs créations respectives dans le cadre du Festival. Présentation : Vincent Delbushaye et Fabrice Kada.

Accès libre et gratuit – En direct sur



Jeudi 31 janvier 2019 | 20h
Liège, Salle Philharmonique



Beethoven, Egmont

● LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE – GRANDS CLASSIQUES

SCHUBERT, Gesang der Geister über den Wassern (« Chant des Esprits au-dessus des eaux ») pour chœur d'hommes à huit voix et orchestre à cordes D. 714 (1816-1821) > env. 7'

Chœur de Chambre de Namur (dir. Thibaut Lenaerts)

FOURGON, Goethes Fragmente (« Fragments de Goethe »), concerto pour trombone, chœur d'hommes et orchestre (création, commande du CAV&MA) > env. 20'

Alain Pire (OPRL), *trombone*

Chœur de Chambre de Namur (dir. Thibaut Lenaerts)

PAUSE

BEETHOVEN, Egmont, musique de scène pour soprano, récitant et orchestre op. 84 d'après Goethe (1809-1810) > env. 40'

1. *Ouverture (Sostenuto ma non troppo - Allegro - Allegro con brio)*
2. *Monologue et lied „Die Trommel gerühret“ (Vivace)*
3. *Monologue et entracte 1 (Andante - Allegro con brio)*

4. *Monologue et entracte 2 (Larghetto)*
5. *Monologue et lied „Freudvoll und leidvoll“ (Andante con moto)*
6. *Monologue et entracte 3 (Allegro – Marcia Vivace)*
7. *Monologue et entracte 4 (Poco sostenuto e risoluto – Andante agitato)*
8. *Monologue et musique (Klärchens Tod bezeichnend)*
9. *Mélodrame (Poco sostenuto – Vivace – Andante con moto – Allegro ma non troppo)*
10. *Monologue et Symphonie de la victoire (Allegro con brio)*

Katrien Baerts, *soprano*

Heikko Deutschmann, *récitant*

George Tudorache, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Christian Arming, *direction*

En direct sur



CAV&MA
CENTRE D'ART VOCAL ET DE MUSIQUE ANCIENNE



**Avec le soutien du Tax Shelter
du Gouvernement fédéral de Belgique**

EN PARTENARIAT AVEC 

Pilier de la littérature allemande, Goethe a inspiré les plus grands compositeurs romantiques (Beethoven, Schubert), mais aussi la création de Michel Fourgon pour trombone, chœur d'hommes et orchestre, *Goethes Fragmente*, qui fait dialoguer l'Orient et l'Occident grâce au talent d'Alain Pire (trombone solo de l'OPRL) et du Chœur de Chambre de Namur.

Rencontre avec **Christian Arming**, *Directeur musical de l'OPRL*

Le Storytelling est le thème de ce festival. Pourquoi la littérature a-t-elle autant été une source d'inspiration pour les compositeurs?

Tous les arts peuvent être inspirés par la littérature. Le texte d'une partition explique la musique et la situation psychologique que chaque note peut contenir. Il m'aide à comprendre le sens d'une partition et oriente sensiblement la signification et la dramaturgie de l'œuvre. De la même manière, c'est aussi une démarche qui peut être très

inspirante pour le public, cela stimule son imagination.

Au cours de vos différentes saisons à l'OPRL, vous avez démontré votre intérêt pour les œuvres à textes : *Jeanne au bûcher*, *Le Château de Barbe-Bleue*, *La Symphonie « Babi Yar »* de Chostakovitch. Cette relation musique/texte vous stimule-t-elle plus particulièrement?

Oui, dans la mesure où le texte me permet toujours d'interpréter un thème musical

d'une façon très précise. Chaque texte renforce ainsi les affinités que l'on peut avoir avec la musique. Maintenant, il est clair que j'aime travailler avec les voix solistes et les chœurs de manière générale. Il ne faut pas oublier que j'ai commencé ma carrière en dirigeant un chœur avant d'aborder le répertoire symphonique. Cette connexion avec les œuvres à textes reste donc très forte.

On connaît généralement l'ouverture *Egmont* de Beethoven mais pas la musique de scène intégrale. Pourquoi l'avoir programmée ?

Si l'on compare à d'autres musiques de scènes (des musiques conçues pour être intercalées entre les actes ou les scènes d'une pièce de théâtre), c'est l'une des plus parfaites et des mieux écrites qui soient. Il arrive parfois que les orchestres ne se contentent pas de l'ouverture et jouent toutes les parties orchestrales de la partition, sans les parties avec soprano et/ou le chœur. Cette démarche me semble hasardeuse car le public ne perçoit pas, dès lors, les connexions entre les personnages et la complexité du drame.

Sur le plan formel, *Egmont* peut-il être comparé à *Fidelio*, l'unique opéra de Beethoven ?
L'œuvre est très différente d'un opéra. Même si elle est composée de numéros isolés, sa fonction première est de servir intégralement le texte parlé ; elle n'est pas pensée pour des chanteurs qui brilleraient par leurs vocalises sur la scène. Sa structure ne comprend d'ailleurs ni arias, ni duos, ni ensembles, à l'inverse de *Fidelio*. Pour le compositeur, seule importe la valorisation du texte de Goethe, avec toutes les contraintes que le genre implique. Au cinéma, un John Williams ne fait pas ce qu'il veut lorsqu'il met en musique les scènes d'un film. Il y a des codes et des conventions à respecter. C'est pareil pour Beethoven avec *Egmont* !

Pensez-vous avoir l'âme d'un chef d'opéra ?
Sans aucun doute même si, ces dernières années, en raison de mon emploi du temps à l'OPRL, je n'ai pas eu l'occasion de diriger autant d'opéras que je l'aurais souhaité. À l'avenir, l'opéra prendra une place plus importante. Je compte me replonger dans le répertoire wagnérien pour commencer. Cette année, je dirigerai *Carmen* de Bizet au Japon.

Quelles sont les difficultés qu'implique un genre comme la musique de scène ?

L'une des difficultés auquel le chef est confronté est de s'assurer que texte et musique correspondent parfaitement, car les acteurs parlent aussi sur la musique. Cela nécessite une vigilance de chaque instant, d'autant que les comédiens ne sont pas des musiciens à la base. La musique est le plus souvent jouée entre deux scènes ou deux actes, parfois elle se superpose à certaines fins de texte. Il faut donc veiller à ne pas « couvrir » le texte parlé.

Quels éléments du drame de Goethe Beethoven a-t-il choisi d'illustrer ?

Beethoven n'a pas mis toute la pièce de Goethe en musique. Il s'est focalisé sur les moments phare du drame : ceux qui sont émotionnellement les plus forts. La relation amoureuse entre Klärchen et Egmont est particulièrement mise en valeur. Les aspects politiques du drame sont aussi mis en valeur. L'arrivée des armées espagnoles est soulignée, par exemple, par une fanfare de trompettes.

En tant que germanophone, vous lisez naturellement Goethe en allemand. Quelles sont ses qualités littéraires ?

Pour une oreille germanique, la poésie de Goethe est d'une beauté très naturelle. Le choix des mots est très raffiné et s'avère particulièrement coloré pour quelqu'un qui pratique l'allemand. Il est absolument impossible de traduire toutes ces couleurs

dans une autre langue; un peu comme il est impossible de traduire le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck en hongrois ou en allemand car le français a un impact évident sur le flux mélodique et la forme de l'œuvre. Goethe est également fascinant car son écriture reflète son intérêt universel pour la philosophie et les sciences. Il peut passer d'une pensée extrêmement complexe à des textes très simples, mais, dans les deux cas, il y a un arrière-fond philosophique qui sous-tend sa littérature. Cette manière d'écrire, presque scientifique, aura un impact sur tous les écrivains à venir.

Le chœur d'hommes *Gesang der Geister über den Wassern* de Schubert est aussi à votre programme. Quelles sont les spécificités de cette œuvre peu connue ?

C'est une pièce très particulière à divers égards. Le titre de Goethe est énigmatique en soi : « Chant des Esprits au-dessus des eaux ». Il s'agit d'un texte connecté à l'idée philosophique de la réincarnation. C'est un texte très complexe à décrire car il compare, d'une part, l'âme humaine à l'eau, d'autre part le vent à l'idée du Destin. Schubert a imaginé une musique très avant-gardiste par son instrumentation : l'œuvre présente une configuration très rare dans l'histoire de la musique puisqu'elle est écrite seulement pour des altos, violoncelles, contrebasses et huit voix d'hommes (4 ténors et 4 basses). Schubert évoque très subtilement les éléments de la nature (l'eau, le vent) sans avoir écrit pour autant une musique à programme à la manière des *Quatre Saisons* de Vivaldi. L'œuvre dure une dizaine de minutes et diffère des symphonies, de la musique de chambre ou des sonates du compositeur. On y trouve des formules très répétitives qui, selon moi, illustrent les différents cycles de réincarnation suggérés par Goethe. C'est aussi une pièce très calme, elle accélère dans sa partie centrale, mais revient à un tempo lent. À la manière d'une méditation ou d'une ré-



flexion. C'est ainsi que Schubert parvient à entrer en phase avec les aspects mystiques de la philosophie de Goethe.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE DADO

Schubert **Gesang der Geister über den Wassern** (1816-1821)

LE CHŒUR D'HOMMES a été particulièrement bien illustré par Franz Schubert (1797-1828), avec un peu plus de 90 compositions destinées à des effectifs très variés.

POUR ABOUTIR à la version définitive du **Gesang der Geister über den Wassern** (« Chant des Esprits au-dessus des eaux »), poème de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Schubert passa par plusieurs tentatives. Le premier essai, dont il ne subsiste aujourd'hui qu'un fragment (D. 484), fut un lied destiné à une voix de basse, daté de septembre 1816. Schubert reprit cette pièce en mars 1817, cette fois sous la forme d'un chœur d'hommes à quatre voix en la majeur, sans accompagnement (D. 538). En décembre 1820, Schubert revint à cette pièce et lui adjoignit un accompagnement de piano en modifiant la tonalité qui devint alors do dièse mineur : cette tentative resta inachevée (D. 705), de même qu'une esquisse en do majeur, pour huit voix masculines réparties en deux groupes (4 ténors et 4 basses), accompagnées par un quintette de cordes (D. 704) – le compositeur s'étant arrêté à l'avant-dernière strophe du poème. Cette esquisse n'était d'ailleurs pas très éloignée de la version définitive qui fut réalisée au mois de février 1821, puisque l'effectif, la tonalité générale et une grande partie des modulations furent conservés par le compositeur pour en faire un chef-d'œuvre incontestable, probablement l'une des plus grandes compositions de Schubert (Alfred Einstein). Pourtant, le public viennois qui assista à son exécution lors du concert du 7 mars 1821 ne la ressentit pas comme telle ; la critique fut même unanime à reconnaître qu'elle était trop difficile à comprendre. Elle ne fut d'ail-

leurs publiée que fort longtemps après la mort de Schubert, en 1858, sous le numéro d'opus 167.

DANS CETTE ULTIME VERSION, on sent toute la maturité de Schubert et sa grande maîtrise dans le domaine du lied : ici, pas de construction formelle, mais une volonté de suivre mot à mot le poème et d'en rendre musicalement toute la substance, toute la saveur.

LA PIÈCE DÉBUTE, *Adagio molto* à 2/2, par une introduction des cordes jouée *pianissimo*, avant que le chœur entre dans la même nuance. La modulation de la majeur à la mineur crée une atmosphère de recueillement et de contemplation. Le mouvement ralentit, *più andante*, en la majeur, et, afin de restituer le plus fidèlement possible la symbolique de l'opposition entre ciel et terre, Schubert oppose le chœur des ténors à celui des basses. Puis, *un poco più mosso*, en sol mineur, c'est l'inaltérable écoulement du torrent que rien ne peut arrêter, pas même la roche dure et inerte : Schubert métamorphose littéralement les voix et les cordes qui fusionnent, altos avec ténors, violoncelles et contrebasses avec les basses, pour rendre mieux ce bouillonnement de l'eau et son fracas sur la pierre. Mais le torrent devient miroir, et le mi bémol majeur qui s'installe éclaire cette strophe lourde de symboles, de même que le do majeur et les arpèges des violoncelles qui accompagnent l'évocation du vent amoureux. Enfin c'est le retour au *tempo primo*, et l'œuvre s'achève comme elle a débuté, avec la même musique statique, qui s'éteint mélancoliquement sur une douce cadence.

ÉRIK KOCEVAR

Fourgon Goethes Fragmente, concerto pour trombone, chœur d'hommes et orchestre

(CRÉATION, COMMANDE DU CAV&MA)

MICHEL FOURGON (Liège, 1968) a étudié au Conservatoire de Liège (avec Patrick Lenfant), au Conservatoire de Mons (avec Claude Ledoux), puis à l'ULiège (Licence en Arts et Sciences de la Musique, 1992). Il aime confronter son univers à d'autres disciplines artistiques (peinture, photographie, littérature, poésie). Il collabore régulièrement avec l'OPRL, le Centre Henri Pousseur, le Cav&ma et l'Ensemble Musiques Nouvelles. Sa musique est régulièrement jouée lors de

festivals importants à Bruxelles, Paris, Trente, Moscou... À l'initiative de l'Opéra de Rouen, son premier opéra – *Lolo Ferrari* – a été créé dans cette même ville, en mars 2013. Michel Fourgon est professeur d'histoire de la musique et de composition au Conservatoire de Liège. Ces dernières années, l'OPRL a créé plusieurs de ses œuvres : *Cori spezzati* (2001), *La Brise du roseau* (2005), *Filigranes* (2007), *Le Tracé s'envole* (2011). En 2014, ce travail a donné lieu au CD *Filigranes*, paru chez Cypres.

Rencontre avec Michel Fourgon, compositeur

Pourquoi un *Concerto pour trombone, chœur d'hommes et orchestre* ?

Par le jeu des circonstances. J'ai toujours été fasciné par le jeu d'Alain Pire, son aisance technique, sa sonorité ronde, pleine et chaleureuse... Étant sollicité par le CAV&MA, l'idée d'associer le trombone et l'OPRL au Chœur de Chambre de Namur m'est venue naturellement. En évoquant ce projet avec Pierre Bartholomé, lors d'une conversation amicale, celui-ci m'a rappelé l'existence d'un concerto du même type : le monumental *Concerto pour piano op. 39* de Busoni, dont le finale requiert lui aussi l'intervention d'un chœur d'hommes. Quand je l'ai écouté, j'ai trouvé que cela fonctionnait vraiment bien. Mais l'analogie avec l'œuvre de Busoni s'arrête là. J'ai déjà constaté plusieurs fois que des alliances de timbres inaccoutumées fonctionnaient très bien.



Plus un projet est fou et atypique, mieux ça va pour moi...

Comment s'est fait le choix de Goethe ?

Je suis un grand amoureux de littérature et de celle de Goethe, en particulier. C'est un écrivain que je lis depuis mon adolescence. Comme Shakespeare et Proust, il parle de tristesse, d'amour, de nature, mais aussi de

faire la fête, de boire du bon vin... C'est un auteur assez direct, qui parle à tout un chacun, sans circonvolutions inutiles. Quand l'OPRL m'a proposé d'insérer la création du *Concerto* dans un concert comportant notamment la musique de scène d'*Egmont* de Beethoven, écrite sur des textes de Goethe, l'idée s'est imposée à moi... Je me suis donc tourné vers un vaste recueil de poèmes de Goethe, le *Divan d'Occident et d'Orient*, lui-même inspiré du *Divan* d'un grand poète perse du XIV^e siècle, Hafez de Chiraz. J'y ai prélevé 11 extraits qui constituent le texte chanté par le chœur. Dans le contexte actuel mondial, celui des réfugiés notamment, je pense que ce dialogue des cultures prend tout son sens.

Comment s'organise le matériau thématique?

Dans mon *Concerto pour clarinette « La Brise du roseau »* de 2005 (créé par Jean-Pierre Peuvion, l'OPRL et Pascal Rophé), j'avais déjà tenté un rapprochement des cultures moyen-orientale (avec une mélodie palestinienne) et européenne (avec la 10^e *Symphonie* de Mahler). Ici, j'ai utilisé deux sources : une polyphonie italienne anonyme du XVI^e siècle et un tout petit fragment (quelques notes) d'une mélodie traditionnelle persane jouée sur une flûte ney. J'ai d'ailleurs composé une œuvre préparatoire à mon concerto, qui a été créée au Festival de Stavelot 2018, lors d'un concert donné par le quintette de cuivres d'Alain Pire, *Open Slide*. Le concert regroupait des œuvres anciennes et des créations. Dans ma partition, la polyphonie italienne apparaît à découvert, à peu près aux deux tiers (à la section d'or²), d'abord pour le chœur, coloré par des *glissandi* de cordes, puis aux trombones et tuba de l'orchestre, sous un solo un peu délirant du soliste. Quant au thème persan, on l'entend au début, cité tel quel par

le trombone solo. À cela s'ajoutent évidemment de nombreux jeux d'écriture qui m'ont permis d'entremêler les deux thèmes, de les soumettre à toutes sortes de traitements traditionnels (dérivation, développement, transposition, morcellement...).

Que dire de l'écriture?

La partition se construit sur un dialogue entre le trombone et le chœur d'hommes, mais elle est aussi parsemée de nombreux solos d'orchestre. En réalité, l'orchestre adopte lui aussi une fonction soliste, lors de flashes successifs. Les superpositions des trois acteurs sont très rares. Je fais aussi usage d'autres instruments graves de l'orchestre : le trombone basse, la clarinette basse, le tuba basse, le contrebasson, les timbales... D'autres instruments plus aigus, comme le violon et la flûte sont eux aussi exploités dans le grave, ce qui leur donne une couleur particulière. Les 11 extraits littéraires s'organisent en trois sections successives où dominent les tons badin, sombre, puis plus léger. Le *Concerto* comporte six sections de tempos différents, mais enchaînés sans interruption. Il n'y a pas à proprement parler de cadence (long solo) dévolue au trombone mais, comme je le disais, des flashes où il est plus exposé. Dans l'écriture du trombone et du chœur, j'ai évité d'avoir recours aux effets habituels propres à la musique contemporaine un peu conventionnelle. S'il y a des « effets », ils sont plutôt limités à l'orchestre. Comme dans *Le Tracé s'envole* (créé en 2011 par le Chœur de Chambre de Namur, l'OPRL et Pascal Rophé), j'ai souhaité que le chœur soit assis au sein de l'orchestre, pour assurer une meilleure fusion du son. Je n'ai pas cherché une virtuosité exacerbée dans ce *Concerto*. Cependant, je savais que je pouvais compter sur la direction avertie de Christian Arming, qui, outre sa sensibilité « naturelle » de Viennois, est aussi d'une redoutable efficacité pour la mise en place d'une partition nouvelle.

PROPOS RECUEILLIS PAR ÉRIC MAIRLOT

2 **Section d'or ou nombre d'or.** Proportion géométrique idéale (0,618 ou son inverse 1,618) présente dans la nature (corps humain, règne végétal...) et reprise par certains artistes.

Rencontre avec Alain Pire (OPRL), tromboniste



Quels sont les principaux concertos pour trombone ?

Ils ne sont pas très nombreux. Pour la musique ancienne, on peut citer Wagenseil, Albrechtsberger, Léopold Mozart... Au XIX^e siècle, Ferdinand David, Rimski-Korsakov... Au XX^e siècle, Grøndahl, Milhaud, Tomasi, Rota, Dusapin, Berio... Pour ma part, en plus de quelques pièces maîtresses du répertoire soliste ou de musique de chambre (Berio, Dusapin, Hosokawa, Francesconi, Aperghis, Scelsi...), j'ai régulièrement participé à la création de pièces de jeunes compositeurs comme Alithéa Ripoll, Delphine Derochette, Éric Bettens...

À quand remonte votre première collaboration avec Michel Fourgon ?

Nous nous connaissons depuis plus de 25 ans ; il y a une vieille complicité entre nous. Michel m'a dédié plusieurs de ses pièces, comme le duo *Plaisir* (1996, avec Izumi Okubo au violon) et le trio *De Proche en Proche* (1999, avec Izumi et Marcel Comminoto au piano). J'ai pu également jouer beaucoup de ses œuvres de musique de chambre et, bien sûr, les œuvres pour orchestre qu'il a écrites pour l'OPRL. Son style d'écriture m'est assez familier, ce qui me permet de gérer plus facilement l'interprétation de son langage.

Quels sont précisément pour vous les traits caractéristiques son écriture ?

Michel Fourgon aime partir de matériaux musicaux préexistants. C'est également le cas dans son *Concerto pour trombone, chœur d'hommes et orchestre*, qui cite une polyphonie italienne ancienne et une mélodie arabisante. Il y a dans son œuvre

des éléments d'harmonie, de pulsation, de structure, qui sont récurrents et reconnaissables, même pour tout un chacun. On identifie notamment sa griffe par cette manière typique et personnelle d'articuler ses mélodies. C'est aussi quelqu'un qui évite l'effet pour l'effet. On ne trouve pas chez lui de modes de jeu « gadget », des bruitages ou des trouvailles gratuites.

Comment se passe l'interaction avec le chœur ?

Ce sont plutôt l'alternance et le dialogue qui priment. L'idée développée est celle d'une pièce symphonique avec chœur, qui alternerait avec des épisodes concertants pour trombone et orchestre. Le *Concerto* comporte quelques passages réellement difficiles pour le soliste, des phrases qui ne sont techniquement pas naturelles pour le trombone, mais c'est à moi de les assumer... En dehors de cela, les modes de jeu sont assez classiques, faisant occasionnellement appel à la sourdine « plonger » (pour le soliste), à la sourdine « wah-wah » (un peu « pleurante », pour le pupitre des trombones de l'orchestre) et au « vibrato Scelsi » (très tendu et intense). Sur le plan instrumental, je garde le même trombone (ténor) du début à la fin ; je n'ai donc pas à passer par le trombone alto comme c'était notamment le cas dans *Watt* de Dusapin. D'une manière générale, l'écriture pour le trombone solo est fort orientée vers la mélodie et le legato ; le côté incisif et pointilliste est également présent mais dans une moindre mesure.

PROPOS RECUEILLIS PAR ÉRIC MAILOT

Beethoven

Egmont, musique de scène (1809-1810)

LIBERTÉ. À l'automne 1809, à l'occasion d'une nouvelle mise en scène d'*Egmont*, une tragédie écrite par Goethe en 1788, le directeur du Théâtre de la cour royale et impériale de Vienne, Joseph Hartl, demanda à Beethoven (1770-1827) de composer une musique de scène répondant aux indications musicales du poète, qui jusque-là étaient restées sans suite. Beethoven dut y voir une triple motivation. L'œuvre prend en effet pour héros le Comte d'Egmont, décapité à Bruxelles en 1568 après avoir vainement tenté de soulever le peuple des Flandres (les anciens Pays-Bas méridionaux) pour l'affranchir de la suzeraineté espagnole. À l'époque de l'occupation française en Autriche (campagnes napoléoniennes), l'idée même du héros sacrifiant sa vie pour la liberté de son peuple devait trouver un écho tout particulier auprès du compositeur, farouchement attaché aux notions de liberté. Ensuite, cette œuvre lui permettait de fréquenter à nouveau son poète préféré tout en renouant avec ses origines flamandes (Ludwig van Beethoven était d'ascendance malinoise). La musique de scène comporte en tout dix numéros : l'ouverture, quatre entractes, deux lieder et trois épisodes musicaux dont la *Symphonie de la Victoire* – toute symbolique! – accompagnant la montée d'Egmont à l'échafaud.

TEXTES D'ACCOMPAGNEMENT. Étant donné que les représentations théâtrales comprenant un orchestre symphonique au grand complet obligé d'attendre les fins d'actes n'étaient pas fréquentes, **Friedrich Mosengeil** (1773-1839), sténographe et poète allemand, écrivit un texte expressément pour une « *déclamation*



d'accompagnement » de la musique composée par Beethoven pour Egmont, texte qui rencontra l'approbation de Goethe. Le poème fut écrit en 1821, dans le but de servir à la diffusion de la musique de Beethoven. Il devait éveiller « *des réminiscences des principales scènes de la pièce* » et « *être bienvenu là où il n'y pas de théâtre ou là où Egmont de Goethe n'est pas représenté avec la musique de Beethoven* » (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1821). Comme le texte de Mosengeil était néanmoins trop libéral pour la censure de Vienne, **Franz Grillparzer** (1791-1872) en fit une version adaptée en 1834 : c'est celle qui est récitée ici, dans une version abrégée et complétée avec des monologues supplémentaires de Goethe choisis par le récitant Heikko Deutschmann.

ÉRIC MAILOT & JULIA RONGE



Métamorphoses

● LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE – PRESTIGE

R. STRAUSS, Métamorphoses. Étude pour 23 instruments à cordes solistes (1945)

> env. 27'

1. *Adagio ma non troppo* –
2. *Agitato* –
3. *Adagio-tempo primo*

PAUSE

GRISI, Adventures, Concerto pour cor et orchestre (création, commande de l'OPRL) > env. 15'

1. *Introduction (Delicate – Misterioso)*
2. *Romantically Epic (Deciso – Maestoso)*
3. *Scherzo (Playful)*
4. *Finale (Energico)*

Nico De Marchi (OPRL), *cor*

KORNGOLD, Much Ado About Nothing (« Beaucoup de bruit pour rien »),
suite pour grand orchestre op. 11 d'après Shakespeare (1918-1919) > env. 17'

1. *Ouverture*
2. *Jeune fille dans la chambre nuptiale*
3. *Pomme de bois et vin noir (Marche de la garde)*
4. *Intermezzo (Scène de jardin)*
5. *Hornpipe*

George Tudorache, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

David Chan, *direction*

Sur  le lundi 4 février 2019, à 20h

Avec le soutien du Tax Shelter
du Gouvernement fédéral de Belgique

EN PARTENARIAT AVEC



Avec son nouveau concerto *Adventures*, le Belge Gwenaël Mario Grisi (29 ans), fabuleux talent très marqué par les musiques de films (et déjà remarqué par Hollywood!), nous fait vivre les péripéties du cor solo, un héros flamboyant incarné par Nico De Marchi (OPRL). Cet esprit cinématographique anime aussi un autre enfant prodige, le compositeur viennois Korngold : à 21 ans, avant de devenir la coqueluche de Hollywood, il imagine une musique festive et pétillante pour la plus aérienne des comédies de Shakespeare : *Much Ado About Nothing* (Beaucoup de bruit pour rien). Quant aux *Métamorphoses* de Strauss, son ultime chef-d'œuvre pour orchestre, c'est un condensé d'émotions à fleur de peau. L'un des musts du Festival Storytelling!

R. Strauss *Métamorphoses* (1945)

FIN DU MONDE. Les *Métamorphoses* de Richard Strauss (1864-1949) résultent d'une commande de Paul Sacher et de son Collegium Musicum, qui en assurèrent la création à la Tonhalle de Zurich, le 25 janvier 1946. Composées en un mois, entre le 12 mars et le 13 avril 1945, elles constituent le « chant du cygne » d'un compositeur octogénaire, profondément ébranlé par la situation apocalyptique de l'Allemagne, dans les derniers mois de la guerre. Pilonnée par l'armée alliée à 71 reprises, Munich – ville natale de Strauss – sera particulièrement touchée (6 000 morts et 16 000 blessés). En 1943, l'Opéra de Munich qui a vu la création de quatre des plus grands chefs-d'œuvre de Wagner, est détruit. Strauss assiste impuissant, depuis sa maison des Alpes bavaoises, à l'anéantissement de symboles majeurs de la culture allemande. En 1945, il apprend la destruction de l'Opéra de Berlin : « *Que Dieu protège ma chère et belle Vienne.* » Quelques semaines après, l'Opéra célèbre est détruit. Le 12 février 1945, c'est au tour de Dresde de périr sous les bombes, et avec elle la maison natale de l'un des plus grands écrivains : « *Je suis inconsolable! La maison de Goethe, l'endroit le plus sacré de la terre, détruite!* » Pour Strauss – apolitique, mais à qui l'on a reproché plus tard son manque de discernement

vis-à-vis du régime nazi qui l'a honoré –, ces événements font figure de fin du monde. Un mois plus tard, il entreprend les *Métamorphoses*.

DÉPLORATION. Portant en exergue l'inscription « *Deuil pour Munich* », l'œuvre se présente comme une vaste méditation funèbre pour une formation tout à fait inhabituelle : 23 instruments à cordes solistes (10 violons, 5 altos, 5 violoncelles et 3 contrebasses) s'associent ou se dissocient entre eux de manière variée. Dernier adieu à un monde révolu, les *Métamorphoses* consistent en un long mouvement lent, articulé en trois parties enchaînées sans interruption : *Adagio ma non troppo*, *Agitato* et *Adagio-tempo primo*. Le terme « métamorphose » est en fait lié à l'œuvre de Goethe (1749-1832) dont Strauss avait entrepris la lecture intégrale à la fin de sa vie. Passionné par la croissance des organismes vivants, le poète avait établi des liens avec le développement de sa pensée tel qu'il apparaissait dans ses propres œuvres. Deux de ses ouvrages comportent d'ailleurs le terme « métamorphose » : *Essai sur la métamorphose des plantes* et *La Métamorphose des animaux*. Cette conception, appliquée à la musique, aboutit à l'abandon des procédés de développement lisztien (dans lesquels le

thème s'ébauche au fur et à mesure) au profit d'une permanence d'éléments thématiques qui restent toujours les mêmes, un peu à la manière d'une plante dont la forme la plus bizarre est tout entière contenue dans la graine.

SOUFFRANCE. Dans les *Métamorphoses*, Strauss se livre également à une formidable leçon d'écriture, agençant les lignes mélodiques avec une inventivité et une imagination intarissables. Volontairement limité dans sa palette sonore, il choisit néanmoins de s'exprimer avec retenue, comme habité d'une douleur contenue qui l'empêche de recourir à la brillance des instruments à vent. La gorge nouée de chagrin et d'amertume, il élabore une texture mouvante et complexe, un discours oscillant entre expression désolée, sursaut déchirant et accalmie apaisée. Le maté-

riau thématique rappelle la *Symphonie n° 3 « Héroïque »* de Beethoven, plus précisément à la deuxième partie du thème de la *Marche funèbre* (deuxième mouvement de la symphonie), caractérisée par des notes descendantes sur un rythme claudiquant de « souffrance ». Cette parenté beethovénienne fut d'abord inconsciente, Strauss n'ayant pas remarqué tout de suite la similitude avec le thème de son illustre prédécesseur. Après un long développement, le thème apparaît finalement dans sa forme complète. À cet endroit de la partition, le compositeur a placé les mots « *In Memoriam* ». Le hasard veut que l'annonce de la fin de la guerre – que Strauss entendit plus tard à la radio – fût précisément suivie de la *Marche funèbre* de Beethoven.

ÉRIC MAIRLOT

Grisi Aventures, Concerto pour cor et orchestre

(CRÉATION, COMMANDE DE L'OPRL)

GWENAËL MARIO GRISI (1989) est diplômé du Conservatoire de Mons (Arts²). Il a travaillé la composition avec Claude Ledoux, Jean-Luc Fafchamps, Jean-Pierre Deleuze, Denis Pousseur et Victor Kissine. Prix Tactus 2011, il écrit des musiques pour des courts-métrages, des spots publicitaires, le théâtre et l'opéra (*Tintin et les bijoux de la Castafiore*, 2015). En 2016, il séjourne trois mois à Los Angeles et noue de précieux contacts avec l'industrie cinématographique. L'OPRL, où il est en résidence durant la saison 2018-2019, a créé plusieurs de ses œuvres : *Sinking Consciousness* (2015), *Concerto pour percussions « Excursions »* (Festival



« L'enfant prodige », 2018), *Le Livre de la jungle* (Orchestre à la portée des enfants, 2018), *Time* (Happy Hour!, 2018) et *Ali Baba et les quarante voleurs* (Orchestre à la portée des enfants, 2018). Gwenaël Mario Grisi est professeur d'écritures et d'analyse au Conservatoire de Bruxelles.

Rencontre avec Gwenaël Mario Grisi, compositeur

Votre nouvelle composition pour l'OPRL, dans le cadre de votre résidence, est un concerto pour cor. Pourquoi l'avoir baptisé *Adventures* ?

J'ai choisi ce titre pour son côté mystérieux. Partir à l'aventure, dans cette composition, c'est laisser place à un ensemble d'imprévus musicaux et de découvertes sonores. Il s'articule en quatre mouvements : un mouvement d'ouverture particulièrement libre, et trois mouvements structurés, plus enjoués. Le concerto s'ouvre sur un mouvement lent dont les harmonies font référence à la musique impressionniste de Debussy ou Ravel, laissant l'opportunité à chacun de se préparer pour jouer le mouvement suivant. Le second mouvement se nomme *Romantically Epic* et est composé sous la forme classique du rondo (une alternance de couplets et de refrains), dont le refrain est à chaque fois orchestré différemment. Le troisième mouvement est un scherzo basé sur un thème unique, travaillé et modifié pour apparaître là où on ne s'y attend pas. Pour terminer, le finale est un morceau flamboyant qui devrait mettre le soliste, Nico De Marchi, encore plus en valeur.

S'agit-il d'un concerto au sens classique du terme, c'est-à-dire une œuvre de virtuosité mettant en évidence le soliste aux côtés de l'orchestre ?

Oui, tout à fait ; l'objectif de l'œuvre est clairement de valoriser cet instrument qui fait partie de ceux que je préfère. Le cor sera présenté comme un instrument tantôt calme et lyrique, tantôt rapide et virtuose, entouré d'un orchestre dont les couleurs et les traits feront résonance au soliste. L'écriture d'un concerto pour cor fait partie de mes rêves de jeunesse ! Je suis très heureux qu'il se concrétise dans le cadre de cette résidence.

La composition s'est réalisée en étroite collaboration avec le soliste. Grâce à Nico De Marchi, les lignes du cor sont jouables à la limite de la faisabilité pour l'instrument, ce qui n'est pas forcément évident à composer lorsque l'on écrit pour un instrument que l'on ne pratique pas soi-même.

En quoi le cor vous fascine-t-il particulièrement ?

Tout d'abord, par sa sonorité très riche. Le cor permet de refléter une multitude d'émotions : il peut faire peur, refléter l'héroïsme, mais aussi être très lyrique, émouvant... Ensuite, sa tessiture est particulièrement large : il peut aller du très grave au très aigu, où il rejoint presque les trompettes.

Y a-t-il des œuvres pour cor qui vous tiennent spécialement à cœur ?

Il y a de nombreuses œuvres dans lesquelles je trouve que le rôle du cor ajoute une couleur particulière ; pas seulement des concertos, mais aussi des œuvres pour orchestre. C'est vrai, par exemple, dans des musiques de film (dans *Star Wars*, le cor est omniprésent), où dans la musique de Mahler, où le cor fait entendre ses multiples facettes expressives. Menaçant ou lyrique, même caché dans l'orchestre, il ajoute imperceptiblement une texture et une couleur propres, une forme de brillance. Quand j'écris pour l'orchestre, j'en mettrais partout si je pouvais ! Mais cela rendrait la musique un peu lisse...

Est-ce que cette commande de l'OPRL est la conséquence de votre passion pour cet instrument ?

Non, c'est une coïncidence ! L'idée est venue de Nico De Marchi lui-même, qui a apprécié ma musique. Il est allé voir Daniel Weissmann pour lui proposer cette

idée, et cela a certainement contribué à faire naître le projet d'une résidence plus globale à l'OPRL. Mais peut-être que cette coïncidence n'est pas tout à fait le fruit du hasard : il y a environ huit ans, j'ai composé une œuvre pour l'European Contemporary Orchestra (*Mescalined Faun*) dans laquelle se trouvaient pas mal de passages pour le cor, et le corniste de cet orchestre était déjà venu me suggérer d'écrire un concerto pour cor... Ma passion doit sans doute se ressentir dans mon écriture !

Comment se sont passés votre travail de composition et vos échanges avec le soliste sur les aspects techniques liés au cor ?

Dans un premier temps, je me suis énormément documenté sur la technique du cor, notamment en lisant des traités. Ayant moi-même étudié le trombone, cela m'a aussi aidé, car les questions d'interprétation liées aux harmoniques sont assez similaires. J'ai ensuite envoyé par email, à Nico De Marchi, des partitions et des fichiers « midi », qui donnent une idée sonore, informatisée, du résultat ; et nous avons échangé sur cette base. Ses suggestions et ses remarques m'ont beaucoup enrichi. Elles portaient sur la technique de cor, mais aussi parfois sur la structure : il m'a suggéré, ici et là, de faire plus long, d'inclure un thème... Nous échangeons ainsi jusqu'à obtenir une satisfaction mutuelle. C'est un véritable échange qui me sera utile pour le futur.

Quel est l'effectif de l'orchestre ?

L'orchestre est constitué des cinq pupitres habituels de cordes, ainsi que de deux flûtes, un hautbois, une clarinette, un basson, deux cors, un trombone, une trompette, un tuba, un célesta, une harpe, et deux percussionnistes. C'est un effectif qui permet beaucoup de liberté, offre pas mal de possibilités de couleurs (je dispose de tous les vents et de tous les cuivres), sans être trop chargé et risquer de couvrir le soliste.

Vous évoquez les influences de Debussy et Ravel dans les harmonies du premier mouvement ; est-ce que l'univers impressionniste définit l'ensemble de l'œuvre ?

Non, ce sont plutôt de petites éclaircies par endroits ; l'ensemble de l'œuvre est plutôt de caractère lyrique et romantique, mais l'un n'empêche pas l'autre... L'unité de l'œuvre, elle, est surtout construite sur les grandes lignes thématiques, qui sont liées les unes aux autres.

Le titre de l'œuvre, *Adventures*, n'est pas sans rappeler le titre de votre concerto pour percussions, créé par l'OPRL en 2018 : *Excursions*... Les deux concertos sont-ils nés des mêmes images dans votre esprit ?

Pour *Excursions*, je m'étais inspiré d'un ensemble d'histoires que je m'étais personnellement inventées et qui ont nourri mon imagination musicale. Dans le cas d'*Adventures*, je me suis plutôt imprégné de nombreuses musiques : j'ai écouté sur YouTube des musiques très variées et laissé s'enchaîner les suggestions (musiques de films, musiques classiques, Debussy...). Après ce travail d'imprégnation, j'ai laissé cela reposer pendant une semaine ou deux, puis je me suis mis à écrire. Mais des influences sont restées, inconsciemment.

Votre concerto est créé aux côtés d'œuvres de Richard Strauss et Korngold. Ces compositeurs vous parlent-ils ?

Oui, on peut même parler d'un véritable fil conducteur. La musique de Richard Strauss a beaucoup influencé le cinéma ; le lien avec Korngold est donc logique. Et mes liens avec les musiques de John Williams ou Mahler sont aussi un écho à ces pièces ; je suis très actif dans les deux sphères musicales, la musique de cinéma et la musique de concert... elles influencent toutes deux mon écriture.

PROPOS RECUEILLIS PAR SÉVERINE MEERS

Rencontre avec Nico De Marchi (OPRL), corniste

Comment est né ce projet de commande d'un concerto pour cor à Gwenaël Mario Grisi?

D'un véritable coup de cœur! Nous avons joué avec l'OPRL, en juin 2016, deux mouvements de son *Concerto pour percussions « Excursions »*. J'ai trouvé la partition d'orchestre très bien écrite, en particulier pour le cor. C'est de cette émotion musicale que tout est parti. J'ai eu l'occasion de rencontrer Gwenaël et de lui parler de cette idée. Dans sa musique d'orchestre, les parties de cor étaient difficiles, mais son travail sur les couleurs de l'instrument était très intéressant, cela me parlait. Dans la musique d'aujourd'hui, j'ai rarement eu cette sensation que le compositeur allait chercher ce qu'il y a de plus beau dans l'instrument. Pour lui passer commande, il fallait bien sûr trouver des moyens; je suis donc allé voir Daniel Weissmann, et très peu de temps après, il me recontactait avec l'idée formidable d'offrir une résidence à Gwenaël, dans laquelle s'inscrirait cette création du concerto *Adventures*. Ce sera la première fois que je crée un concerto pour cor. J'en suis très ému, c'est une occasion rare.

Comment s'est passée votre collaboration?

Avant de commencer sa composition, Gwenaël m'a demandé quelles musiques j'aimais écouter, quel était mon concerto pour cor préféré... Je lui ai fait part de l'admiration que je portais à la *Sérénade pour cor, ténor et orchestre à cordes* de Benjamin Britten et au *Concerto pour cor n° 2* de Richard Strauss, dont l'orchestration m'a toujours fasciné; malgré un effectif relativement réduit, cela sonne avec une ampleur tout à fait bluffante. Ensuite, pour travailler ensemble, nous avons échangé par email sur des questions d'articulation

et de phrasé sur la base des partitions et des fichiers sonores qu'il m'envoyait. Gwenaël est un magnifique orchestrateur. Il sait exactement ce qu'il veut, comment jouer avec les sonorités et les mélanges de timbres.

Vous êtes-vous également rencontrés?

Oui, après les échanges par email, nous nous sommes rencontrés pour finaliser les dernières questions d'interprétation. J'ai pu lui jouer toute sa pièce. Nous avons discuté d'articulations, de tessiture, de choix de sourdines, d'interprétation... C'était pour moi une réelle chance de me trouver en face du compositeur et de profiter de son éclairage enrichissant.

Votre expérience de musicien d'orchestre apporte-t-elle un plus dans ce travail?

Peut-être bien. Gwenaël m'a par exemple, envoyé la directrice [la partition d'orchestre, NdIR] en me demandant d'en regarder les lignes de cor pour suggérer d'éventuels ajustements.

Comment définiriez-vous les qualités de son écriture pour le cor dans ce concerto *Adventures*?

Chaque instrument a un timbre, une âme, une spécificité. Un registre, aussi : une tessiture qui met ses qualités en évidence. Gwenaël a naturellement le souci d'exploiter cela, et il le fait parfois de manière complexe, techniquement exigeante, mais toujours pour que cela sonne le mieux possible. *Adventures* est composé en quatre mouvements. Après le mouvement court **Introduction** suit le 2^e mouvement, intitulé **Romantically Epic**, avec ses phrases et envolées héroïques. Le 3^e mouvement est un **Scherzo** avec son thème et ses nom-



breuses variations et contrechants, et l'on conclut avec un dernier mouvement **Finale**, nerveux et énergique!

Utilise-t-il des techniques particulières pour faire sonner l'instrument ?

De par sa culture de compositeur de musiques de film, il emploie de grandes phrases lyriques, qu'il exploite à merveille dans toutes les couleurs, tessitures et nuances possibles. Là où il innove vraiment pour mon instrument, c'est dans les passages très rapides. Il demande une technique qui au départ ne me semblait pas toujours très « cornistique ». Il m'a fallu comprendre, travailler et retravailler, pour parvenir à jouer à la vitesse demandée! Gwenaël a fait évoluer ma technique en me faisant découvrir son univers musical...

Utilise-t-il des effets de timbres nouveaux, inattendus ?

Mis à part l'utilisation brève d'une sourdine sèche et d'une sourdine bouchée, il n'abuse

pas des effets qui modifieraient trop la sonorité de l'instrument. L'emploi de la sourdine est pensé dans le cadre de l'orchestration, d'un changement qui fasse sens pour la sonorité générale de l'orchestre.

Est-ce que c'est une œuvre difficile ?

Gwenaël connaît très bien toutes les facettes et possibilités de l'instrument. Son écriture est exigeante techniquement et physiquement, mais tellement gratifiante à jouer.

En dehors de votre carrière à l'OPRL, êtes-vous particulièrement actif dans l'interprétation de la musique d'aujourd'hui ?

Oui, je joue dans diverses formations, principalement en Flandre. Mais c'est un investissement technique et physique très important et il ne faut pas non plus dépasser ses limites, surtout si on est cor solo dans un grand orchestre symphonique. C'est bien évidemment un devoir de jouer la musique de notre temps. Philippe Boesmans a raison quand il dit que la musique qui n'est pas jouée n'existe pas. Le contexte de cette résidence de Gwenaël Mario Grisi est une grande chance, car on a la possibilité de travailler dans le respect et l'enrichissement mutuels.

Qu'est-ce que cela représente pour vous de jouer en soliste avec votre orchestre ?

C'est un plaisir de jouer avec mes collègues talentueux tous les jours à l'Orchestre et un privilège de pouvoir compter sur tant de générosité et bienveillance dans le rôle du soliste. Je ne sais pas si c'est le cas dans tous les orchestres, mais en tout cas, c'est comme cela à l'OPRL...

PROPOS RECUEILLIS PAR SÉVERINE MEERS

Korngold Much Ado About Nothing (1918-1919)

ENFANT PRODIGE. Deuxième fils de l'éminent critique musical autrichien Julius Korngold, Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) est un enfant prodige pour la composition. Remarqué avant ses dix ans par Mahler, il étudie avec Zemlinsky. Avant 1914, Sibelius, Puccini, Bruno Walter et Arthur Nikisch admirent également l'incroyable talent du jeune adolescent. Durant les années 1920, Korngold se tourne surtout vers l'opéra (*Die tote Stadt*, *Das Wunder der Heliane*). En 1923, il compose un *Concerto pour piano pour la main gauche* pour le pianiste manchot Paul Wittgenstein. En 1934, le célèbre metteur en scène Max Reinhardt l'invite à Hollywood pour travailler à la musique de film du *Songe d'une nuit d'été* qu'il est en train d'adapter au cinéma. Korngold est aussitôt remarqué par les ténors de l'industrie cinématographique. Pionnier de ce genre nouveau, Korngold compose très régulièrement pour la Warner! Il dirige également, à partir du milieu des années 1930, le Warner Brothers Studio Orchestra, qui réalisait les enregistrements des musiques de film. En 1938, Korngold obtient l'Oscar de la meilleure musique de film pour *Les Aventures de Robin des Bois* (qui sera adapté par l'OPRL, dans le cadre de L'Orchestre à la portée des enfants, les 22 et 23 février 2019). Après la Seconde Guerre mondiale, Korngold tentera vainement de faire un retour, à Vienne, comme compositeur de musique classique. Il finira par s'établir définitivement à Hollywood.

SHAKESPEARE. C'est en 1918, à 21 ans, que Korngold compose, pour le Burgtheater de Vienne, une musique de scène pour ce qui reste à ce jour l'une des comédies les plus populaires de Shakespeare : *Much*

Ado About Nothing (« Beaucoup de bruit pour rien »), publiée en 1600. Stylistiquement, la pièce a beaucoup de points communs avec les comédies romantiques qui jouent sur deux couples d'amoureux : le couple romantique, Claudio et Héro, et leur contrepartie comique, Bénédicet et Béatrice. Comportant 14 morceaux, la musique est conçue au départ pour un orchestre de 19 musiciens. Dès avant la création de cette musique de scène, Korngold avait toutefois arrangé une suite en cinq mouvements pour un orchestre plus conséquent, qui fit rapidement son entrée dans toutes les salles de concert. L'**Ouverture** est un trait de génie vif, qui ne fait que passer furtivement, dans une mesure 6/8, et qui, malgré toute sa légèreté, montre un travail de fond exemplaire et la plus claire connaissance de la forme. La **Jeune fille dans la chambre nuptiale** et les **Pomme de bois et vin noir (Marche de la garde)** sont des petits tableaux de genre d'une qualité descriptive fascinante : l'un aux couleurs pleines de charme et de nostalgie, l'autre bizarre et grotesque. L'**Intermezzo (Scène de jardin)** qui lui fait suite séduit par son instrumentation originale (« seulement » 2 cors, une harpe, un harmonium, un piano et des cordes) et le lyrisme délicat de son expression. Korngold choisit pour conclure cette suite un **Hornpipe**, danse tonitruante qui exige particulièrement des deux cors une grande virtuosité et laisse briller encore une fois l'orchestre de tout son éclat.



THOMAS VAN HAEPEREN & BURKHARD
SCHMILGUN (TRAD. SYLVIE GOMEZ)

Samedi 2 février 2019 | 20h
Liège, La Cité Miroir



Ça slame à l'Orchestre

David DIAMOND, Music for Romeo and Juliet : 1. Overture (Allegro Maestoso) [orchestre seul]

NK & SKASH, Le slam [slam seul]

MOZART, Requiem : Introït
NESTOR, Je danse

RAVEL, Pavane pour une infante défunte

JOSH, Solitaire taciturne

DVOŘÁK, Sérénade pour cordes
REQ, Survol

BEETHOVEN, Symphonie n° 6
« Pastorale » : 4^e mouvement
(« La Tempête »)
SKASH, Harissa

SAINT-SAËNS, Danse macabre
NK, Tout danse

BACH, Suite pour orchestre n° 3 :
2^e mouvement (Aria)
LISETTE LOMBÉ, Asma

RAVEL, Ma Mère l'Oye :
6^e mouvement (Le jardin féérique)
VOL AU VENT, La beauté

MOZART, Symphonie n° 40 :
1. Molto allegro
SLAM COLLECTIF

Durée du concert : 1h15

LIVRET-PROGRAMME
DISTRIBUÉ LE JOUR-MÊME

Slameurs de La Zone (dir. Maxime Deflandre)

George Tudorache, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Sébastien Lemaire (OPRL), *direction*

En coproduction avec La Cité Miroir

LA CITE MIROIR
SAUVEENIERE

Bord de scène

Après leur concert, les slameurs de l'ASBL La Zone et Sébastien Lemaire parlent avec le public de leur démarche artistique et de la façon dont ils associent le slam à la musique classique.

Entre une scène accueillant des musiciens d'orchestre et le slam (la poésie urbaine parlée sur un rythme scandé), il n'y a qu'un pas. L'OPRL et les slameurs de l'ASBL La Zone l'ont franchi, en permettant à la musique classique et à la poésie d'aujourd'hui de se rencontrer. Chacun des slameurs a choisi un « tube » du répertoire symphonique qui lui inspire un texte, un rythme, des rimes. Un dialogue des cultures placé sous la direction de Sébastien Lemaire.

Skash, Lisette Lombé, Vol au vent, Nestor, Josh, NK... Ces artistes livrent des textes forts, magnifiquement écrits, en connexion manifeste avec la musique qu'ils ont choisie (*Requiem* de Mozart, *Danse macabre* de Saint-Saëns, *Symphonie pastorale* de Beethoven...). Ce projet, créé

en février 2017 par l'OPRL et La Zone, avait touché plus de 2000 élèves d'écoles secondaires. En avril 2018, des concerts donnés à Mons (Maison Folie) et à Louvain-la-Neuve (Ferme du Biéreau) ont remporté un formidable succès.

Ce que la presse en dit

Aux premiers abords, tout semble opposer le slam et les œuvres de Mozart, Bach ou encore Beethoven. Souvent confondu avec le rap, le slam est avant tout un récit, un poème au langage urbain dénué de toute enveloppe instrumentale. A contrario, la musique classique s'exprime grâce à des mélodies tantôt paisibles, tantôt fracassantes. Paradoxalement, les slameurs ont trouvé dans cette union une liberté peu commune pour écrire leurs textes.

« *Le slam se mélange extrêmement bien parce qu'il n'est pas coincé dans une structure et que la musique classique permet plus de liberté que la musique Pop par*

exemple. Chaque slameur a choisi son œuvre parmi un répertoire d'une cinquantaine de tubes de la musique classique et a écrit un texte à partir d'un enregistrement » explique Simon Raket de l'ASBL La Zone.

« *La première répétition a été un choc positif pour tout le monde »* ajoute Sébastien Lemaire, chef d'orchestre de l'OPRL. « *Ce sont des émotions, une émotion musicale, une émotion des mots et de la parole. Ce sont deux mondes qui, mis ensemble, font des étincelles.* »

WWW.RTBF.BE (24 FÉVRIER 2017)



Josh



Nestor



REQ



NK



Vol-au-vent



Lisette Lombé



Sébastien Lemaire



L'expérience Pi

THÉÂTRE MUSICAL
CRÉATION SONORE ET POÉTIQUE DE PITCHO ET MUSIQUES NOUVELLES

Origines

1. *Introduction*
2. *Nos racines sont des ailes*
3. *Crise de nègre*
4. *Premier retour*
5. *Préfixe 243*
6. *Allô maman*
7. *Interlude musical*

Amours

1. *Rêve ou crève
(a cappella)*
2. *Entends mes battements*
3. *L'amour n'est pas obligé*
4. *Danser sous la pluie*
5. *L'amour n'est pas obligé*
6. *Love 2.0*

Divers

1. *Ma part du ghetto*
2. *District 1030
(a cappella)*
3. *Douceur de bitume*
4. *Interlude musical*
5. *I et X*
6. *Réparer les vivants*
7. *Redescends sur terre*

Durée du concert : 1h15

Pitcho, *acteur-rappeur-poète*

Musiques Nouvelles : Jean-Paul Dessy, *violoncelle* – Pierre Quiriny, *percussions*

Hughes Kolp, *guitares* – André Ristic, *piano* – Jarek Frankowski, *son*

Bord de scène

À l'issue du spectacle, l'acteur-rappeur-poète Pitcho et Jean-Paul Dessy (Musiques Nouvelles) mettent en lumière les grandes lignes de leur « théâtre musical ».

En co-accueil avec le Théâtre de Liège



Comme le nombre Pi, notre identité est composée de multiples couches, constamment en mouvement. *L'expérience Pi* se veut une illustration sonore et poétique de notre forme humaine hybride et mouvante, à la croisée de plusieurs univers – musicaux, sociaux, identitaires... Un projet de théâtre musical inédit où Pitcho, fabuleux acteur-rappeur-poète belge d'origine congolaise, et les musiciens de Musiques Nouvelles forgent un nouvel alliage de mots et de sons, métissé, généreux et ensorcelant.

Création sonore et poétique

L'EXPÉRIENCE PI est un projet musical et poétique inédit où **Pitcho**, fabuleux acteur-rappeur-poète, et les musiciens de **Musiques Nouvelles** forgent un nouvel alliage de mots et de sons, métissé, généreux et envoûtant. *L'expérience Pi* est une illustration sonore et poétique de notre forme humaine hybride et mouvante, à la croisée de plusieurs carrefours – musicaux, sociaux, identitaires...

RENCONTRE EN 2015. Musiques Nouvelles a toujours partagé l'énergie particulière et le lien dynamique qui unit les artistes pour la création de projets originaux et exclusifs. La rencontre de Musiques Nouvelles avec Pitcho remonte à 2015 pour un passionnant hommage rendu à Roland de Lassus par des artistes venus du rock, de la pop, de la chanson,

du slam et du classique). Pitcho y livre un mémorable slam inspiré des *Psaumes de pénitence* mis en musique par Roland de Lassus qui l'a bouleversé. Le 24 mai 2016, Musiques Nouvelles clôture en apothéose les Nuits Botanique à la Cathédrale de Bruxelles avec la reprise de ce projet intitulé « Sonic Lassus ». La performance de Pitcho sera ensuite intégrée au concert « Le Grand Final » au Cirque Royal en 2017.

L'ENVIE DE CRÉER un projet où se confrontent et dialoguent passeurs de sons et passeur de mots se dessine... pour aboutir à *L'expérience Pi* – une création poétique et sonore de Pitcho et Musiques Nouvelles, représentée ici par quatre musiciens-compositeurs et un ingénieur du son.

Bienvenue sur 3,14!

« Comme le nombre Pi, nous sommes à la fois reconnaissables et pas complètement définissables : notre identité est composée de multiples couches, constamment en mouvement. »

DES RACINES JUSQU' AUX AILES. Avec des mots qui sont les siens, emportant dans leurs cours des univers littéraires, cinématographiques et philosophiques, Pitcho nous dévoile toute sa substance. Une mise à nu pure et fine de SON être humain. Fort et faible des multiples expériences qui ont forgé son âme, il nous invite au creux de son existence. Nous foulons ses sentiers, des racines jusqu'aux ailes, en nous attachant profondément sur la zone du cœur. Pitcho tente d'assimiler des leçons et nous entraîne dans ses réflexions. Concernés, nous le sommes tous! Bouleversés aussi, par sa voix incantatoire et la poésie qui s'échappe de sa plume.

IDENTITÉS MULTIPLES. Les musiciens de Musiques Nouvelles apportent une texture sonore orchestrale pour distiller une palette d'émotions aux couleurs hybrides et foisonnantes. Un univers dont le défi est de mélanger les différentes influences musicales des membres de cette aventure. Du hip-hop, de l'afro, du jazz en passant par l'électro et le classique... à l'image des identités multiples qui forgent un homme. Cette expérience est une invitation au voyage. À travers les différents titres ce sont de nouvelles personnes et de nouveaux univers que nous rencontrons.



Peer Gynt

● LES SOIRÉES DE L'ORCHESTRE – GRANDS INTERPRÈTES

BERLIOZ, Harold en Italie. Symphonie avec alto principal op. 16 (1834) > env. 43'

1. *Harold aux montagnes. Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie (Adagio - Allegro)*
2. *Marche des pèlerins chantant la prière du soir (Allegretto)*
3. *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse (Allegro assai - Allegretto)*
4. *Orgie des brigands. Souvenirs des scènes précédentes (Allegro frenetico - Adagio - Allegro - Tempo I)*

Adrien La Marca, *alto*

PAUSE

GRIEG, Peer Gynt, musique de scène op. 23 (1875) (extraits) > env. 40'

1. *Dans la cour des noces (Prélude de l'Acte 1)*
4. *La plainte d'Ingrid (Prélude de l'Acte 2)*
8. *Dans la grotte du roi de la montagne (Acte 2 - Scène 6)*
12. *La mort d'Åse (Prélude de l'Acte 3)*
13. *Le matin (Prélude de l'Acte 4)*
15. *Danse arabe* (Acte 4 - Scène 6)*
16. *Danse d'Anitra (Acte 4 - Scène 6)*
19. *Chanson de Solveig** (Acte 4 - Scène 10)*

Sophia Burgos, *soprano (Solveig)***

Lidia Vinyes Curtis, *mezzo-soprano (Anitra)**

Sébastien Dutrieux, *comédien*

George Tudorache, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Christian Arming, *direction*



Berlioz
2019



Avec le soutien du Tax Shelter
du Gouvernement fédéral de Belgique

EN PARTENARIAT AVEC uFund

Basée sur la pièce du dramaturge norvégien Henrik Ibsen, la musique chatoyante de *Peer Gynt* (1866) évoque les tribulations du plus fripon des héros nordiques, des montagnes de Norvège au désert de l'Afrique. Quant au *Childe Harold* de Byron, l'un des textes majeurs de la poésie britannique, il devient chez Berlioz le héros d'une « symphonie avec alto principal » qu'incarne avec panache le soliste en résidence de l'OPRL, Adrien La Marca.

Christian Arming nous parle de *Peer Gynt* et de *Harold en Italie*

Pourquoi *Peer Gynt* de Grieg, une musique de scène écrite pour une pièce de théâtre, est-elle un chef-d'œuvre absolu ?

Sans être particulièrement avant-gardiste et bien que conçue pour un orchestre réduit, cette musique est géniale ! Ce qui rend l'art de Grieg si exceptionnel, c'est d'abord sa force mélodique, d'une inventivité inépuisable. Elle est même le moteur de toute son œuvre. Les thèmes de Grieg se gravent immédiatement dans la mémoire car ils décrivent avec précision les différentes atmosphères demandées par la pièce d'Ibsen. Renforcée par des harmonies subtiles, cette verve mélodique devient magique. Grieg maîtrise tous les codes d'orchestration de son époque. À titre d'exemple, la *Danse arabe* renoue avec la mode des turqueries (clichés orientalistes) par l'association du piccolo aux percussions. Par ailleurs, Grieg parvient à nous faire sentir le côté épicé de cette danse car il utilise une gamme pentatonique (NDLR : La mélodie est conçue sur cinq notes seulement, selon un procédé typique des musiques orientales). Le compositeur renforce aussi le côté arabisant par l'usage d'accords très simples : les « quintes à vide » (NDLR : Un accord est normalement constitué de trois notes. Lorsque la note intermédiaire, la tierce est supprimée, les deux notes restantes forment une « quinte à vide » dont l'aspect abrupt et sauvage évoque souvent l'Orient).

Vous avez réalisé votre propre suite de *Peer Gynt* en choisissant divers mouvements issus de la musique de scène. En quoi est-elle particulière ?

Pour être honnête, je ne connaissais jusqu'il y a peu que les deux *Suites* de l'œuvre, très fréquemment données en concert. La musique de scène intégrale fut une révélation. Elle comprend de superbes airs chantés, des parties chorales fascinantes et quelques pièces orchestrales moins connues mais tout aussi chatoyantes que le reste. Au départ, nous avons pensé interpréter l'intégrale de *Peer Gynt*, mais la longueur de l'œuvre ne cadrait pas trop avec l'esprit d'un festival. J'ai réalisé dès lors une version intermédiaire sans le chœur, avec deux solistes (la soprano et la mezzo-soprano) et un comédien qui résumera, en français, la pièce d'Ibsen afin de créer les transitions nécessaires entre chaque partie musicale. Il a fallu pour cela effectuer une sélection pertinente entre les passages connus et les parties moins jouées. Cependant, le plus important a été de concevoir une suite contrastée qui plonge l'auditeur dans la même dynamique que celle d'une symphonie. Il nous fallait à tout prix éviter de reproduire la dramaturgie de la musique de scène intégrale, où trois morceaux lents peuvent s'enchaîner d'affilée, ce qui peut fonctionner très bien au sein d'une représentation théâtrale complète du texte

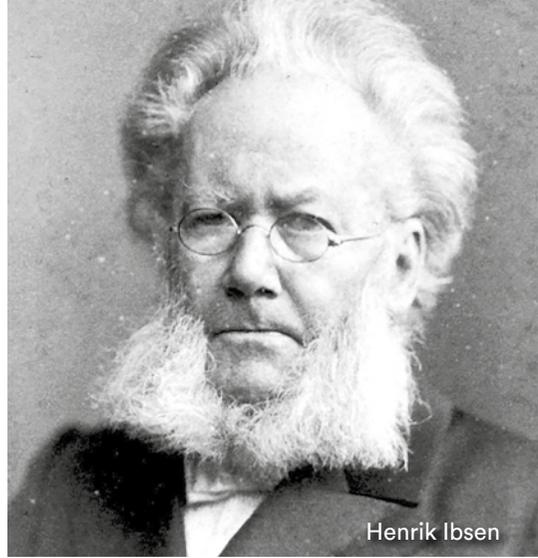
d'Ibsen, mais moins bien dans un contexte symphonique.

Quel est votre personnage préféré ?

J'aime beaucoup Solveig, c'est une jeune femme qui éprouve des sentiments très forts pour ce héros (voire cet anti-héros) qu'est Peer Gynt. Elle incarne une forme d'amour profond qui pardonne toutes les erreurs du personnage et qui, jusqu'à la fin, l'attend fidèlement. Elle est dotée d'une grande force intérieure qui lui permet de supporter tous les agissements et les erreurs de l'homme qu'elle aime ; elle incarne une sorte de figure rédemptrice. Grieg la caractérise par la tonalité de la mineur, il lui réserve une musique très douce et élégante mais très mélancolique. Ainsi entend-on ses larmes dans la célèbre *Chanson de Solveig*.

Comment envisager à présent *Harold en Italie* de Berlioz ? Comme une œuvre symphonique pure (avec alto obligé) ou une musique à programme ?

Au départ, cette partition est une commande de Paganini. Quand il vit que la pièce n'était pas un concerto virtuose, il fut très déçu. Cela nous donne par conséquent la réponse : *Harold* n'est pas simplement une pièce concertante pure, c'est aussi une sorte de poème symphonique en quatre mouvements dotés d'un véritable programme. Berlioz y imagine un leader, l'alto solo, auquel il confie les mélodies les plus caractéristiques de la partition. Même si Adrien La Marca a un rôle de narrateur important (il incarne en musique ce personnage de Harold tiré de Lord Byron), l'orchestre ne reste pas inactif et se doit de créer toutes les atmosphères exigées par la musique. Il doit commencer par faire entendre les éléments descriptifs de la partition, tels que le son des cloches au loin, confié curieusement à la harpe seule, puis à la harpe, au cor, à la flûte et au hautbois (même si la trouvaille est réussie, je m'étonne que Berlioz n'ait pas utilisé de



Henrik Ibsen

vraies cloches comme dans sa *Symphonie fantastique*). L'orchestre doit aussi rendre le climat de chaque mouvement, et faire sentir, par exemple, le caractère italien de la *Sicilienne* qui traverse le 3^e mouvement, lui donner ses contours de sérénade. Il faut aussi rendre toute la simplicité du 2^e mouvement, décrit par Berlioz comme un « chant religieux », en s'inspirant de l'un des plus grands musiciens de la Renaissance italienne : Palestrina.

L'auditeur a-t-il réellement l'impression d'entendre l'Italie en écoutant cette musique ?

Certainement pas. Il y a quelques éléments qui rappellent l'Italie, comme ceux que je viens de citer, mais, tout comme *Le Carnaval romain* du même Berlioz, nous sommes typiquement dans le cadre d'une musique française. On est loin d'un Maurice Ravel qui, dans son *Alborada del gracioso* nous fait croire à de la vraie musique espagnole. On reconnaît immédiatement la patte de Berlioz. Comme celle de tous les génies, sa musique est caractérisée par un tempérament très fort, par un langage mélodique et harmonique très personnel et unique.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE DADO

Berlioz Harold en Italie (1834)

COMMANDE DE PAGANINI. Après avoir enfin remporté le Prix de Rome de composition en 1830, **Hector Berlioz** (1803-1869) séjourne à la Villa Médicis où il découvre la campagne romaine baignée de soleil. Il ressent pourtant cruellement cette mise à l'écart de Paris qui l'empêche notamment d'assister à la première française de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Après son retour, l'audition de cette œuvre, en janvier 1834, provoque chez lui une émotion considérable. Au même moment, il fait la rencontre du célèbre violoniste **Niccolò Paganini** (1782-1840), qui lui commande une œuvre pour alto et orchestre : « J'ai un alto merveilleux, un instrument admirable de Stradivarius, et je voudrais en jouer en public. Mais je n'ai pas de musique *ad hoc*. Voulez-vous écrire un solo d'alto ? Je n'ai confiance qu'en vous pour ce travail. » Prenant une fois de plus exemple sur Beethoven, Berlioz projette d'abord une œuvre concertante avec chœur, qu'il songe à intituler *Les derniers instants de Marie Stuart*. Délaissant l'écriture chorale et le destin tragique de la reine d'Écosse, il s'oriente finalement vers un ouvrage pour alto et orchestre inspiré du personnage de Childe Harold tel qu'il apparaît dans un ouvrage de **Lord Byron** (1788-1824), célèbre à l'époque, *Childe Harold's Pilgrimage* (« Le pèlerinage de Childe Harold »).

ALTO SPECTATEUR. Dès les premières esquisses, Paganini déchanter le rôle que Berlioz confie au soliste n'est pas celui qu'il attendait. Au lieu de se faire virtuose et intrépide face à l'orchestre, l'alto demeure un spectateur extérieur, rêveur et mélancolique. Il accomplit, à travers les paysages italiens, un pèlerinage solitaire à la manière du héros de Byron : « *J'imaginais d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait*

mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre » (Berlioz, *Mémoires*, chapitre 45). Contrairement à l'« idée fixe » de la *Symphonie fantastique*, qui revient sous différentes formes, le thème de Harold, qui constitue la source de tout le matériel thématique, réapparaît toujours de manière inchangée. Il est emprunté à l'ouverture *Rob Roy*, créée à Paris en 1833, et brûlée le jour même par un Berlioz excédé par son insuccès. Boudé par Paganini, *Harold en Italie* fut créé le 23 novembre 1834 par Chrétien Urhan, au Conservatoire de Paris. Situé à mi-chemin entre le concerto et la symphonie, l'ouvrage mit pratiquement un siècle à s'imposer comme un chef-d'œuvre de la littérature romantique.

1. HAROLD AUX MONTAGNES. SCÈNES DE MÉLANCOLIE, DE BONHEUR ET DE JOIE. Ce premier mouvement débute *Adagio* par un fugato sombre et sinueux, surgissant des profondeurs de l'orchestre. Berlioz le décrit comme la rêverie d'un promeneur dans les solitudes sauvages des Abruzzes, qu'il avait appris à connaître lors de son séjour italien. L'alto énonce le thème de Harold, mélancolique, lent et rêveur. S'ensuit un *Allegro* où s'enchaînent des scènes « de bonheur et de joie », où la musique s'élève avec force et grandeur jusqu'à la clarté d'une vision ensoleillée.

2. MARCHÉ DES PÈLERINS CHANTANT LA PRIÈRE DU SOIR. Construit selon un plan crescendo-decrescendo, cet *Allegretto* suggère le rapprochement puis l'éloignement progressif d'une procession de pèlerins, perçue par Harold dans la campagne. Après un premier thème à deux temps évoquant une litanie (répétition monotone), l'alto reprend le thème de Harold, cette fois dans un tempo deux fois



Hector Berlioz (1803-1869)



Niccolò Paganini (1782-1840)

plus lent que précédemment. Au terme de chaque séquence du chant des pèlerins, des sons de cloches retentissent au loin, aux cors et à la harpe, suggérant l'immensité du paysage environnant, tandis que l'alto susurre de discrets arpèges *sul ponticello* (avec l'archet « sur le chevalet »), dans une sonorité voilée.

3. SÉRÉNADE D'UN MONTAGNARD DES ABRUZZES À SA MAÎTRESSE. Confiée au cor anglais, la superbe sérénade alterne avec des musettes empruntées aux *pifferari*, musiciens errants d'Italie, et confiées aux sonorités claires du hautbois et du piccolo. L'alto vient y superposer le thème de Harold, repris ensuite en valeurs longues par la flûte et la harpe.

4. ORGIE DES BRIGANDS. SOUVENIRS DE SCÈNES PRÉCÉDENTES. C'est le mouvement le plus violent, traversé d'accents horribles, à l'image de ces brigands qui boivent, frappent, brisent, tuent et violent. Après une amorce incisive et mordante, annonciatrice de l'orgie, Harold se remémore chacun des épisodes précédents : l'introduction rampante, la marche des pèlerins, la sérénade attendrie... L'alto solo chante encore, de manière rêveuse... avant de s'enfuir, horrifié, sous l'assaut des brigands. L'orchestre prend feu de nouveau pour mener, déchaîné, à une conclusion fracassante.

ÉRIC MAIROT

Grieg Peer Gynt, musique de scène (1875)

NÉ À BERGEN, en Norvège, **Edvard Grieg** (1843-1907) s'inscrit dans le mouvement des écoles nationales s'inspirant du folklore traditionnel. Il étudie le piano dès son plus jeune âge, notamment à Leipzig où il est l'élève de Moscheles. Partisan d'une musique nordique dégagée de l'influence allemande, il fonde le Groupe Euterpe avec Niels Gade qu'il rencontre, en 1863, à Copenhague. De retour à Christiania (Oslo) en 1867, il fonde l'Académie norvégienne de musique et milite en faveur d'un art national. Pianiste et chef d'orchestre, il parcourt l'Europe pour diffuser la culture norvégienne, avant de mourir à Bergen, à 64 ans. La production de Grieg est importante : des pièces pour piano (dont les dix cahiers de *Pièces lyriques* constituent le joyau), des œuvres de musique de chambre (quatuors, sonates pour violon), un très célèbre *Concerto pour piano et orchestre* ainsi qu'une abondante musique symphonique (*Peer Gynt*, *Suite Holberg*, *Danses symphoniques*, etc.). Alliant richesse harmonique et raffinement mélodique, son langage intègre à merveille les influences folkloriques.

L'AUTEUR LE PLUS CÉLÈBRE de la littérature nordique, **Henrik Ibsen** (1828-1906) écrivit son fameux poème dramatique *Peer Gynt* en 1867. Vaste épopée en cinq actes, cette œuvre est d'abord, selon son auteur, une « pièce à lire ». En effet, la transposition scénique de l'ouvrage, en continuuel flottement entre réalité et fantaisie, n'était pas dans les préoccupations d'Ibsen. Pour en réaliser une mise en scène, il aurait fallu quelque 40 décors différents, des dizaines d'acteurs ainsi qu'une multitude de costumes et d'accessoires divers. En 1874, il décida d'adapter la pièce en vue d'une représentation et demanda à Grieg de composer la musique de scène qui

l'ornementerait. Ils convinrent ensemble des endroits où la musique interviendrait. Pendant un an et demi, Grieg progressa pas à pas, mesurant l'universalité du drame et la complexité du sujet. Enfin, le 27 juillet 1875, il écrivit à Ibsen que la musique était prête et comportait 26 pièces. La représentation eut lieu le 24 février 1876. Malgré un orchestre restreint et peuplé d'amateurs, le succès fut au rendez-vous tant pour l'auteur que pour le compositeur. L'œuvre fut reprise plusieurs fois du vivant de Grieg, souvent avec de nombreux aménagements, révisions et réorchestrations. La plus spectaculaire fut probablement celle réalisée en 1902 par Johan Halvorsen (1864-1935), qui ajouta une ouverture de sa main, supprima de nombreux numéros et intercala des pièces de Grieg étrangères à *Peer Gynt* (*Danses norvégiennes*).

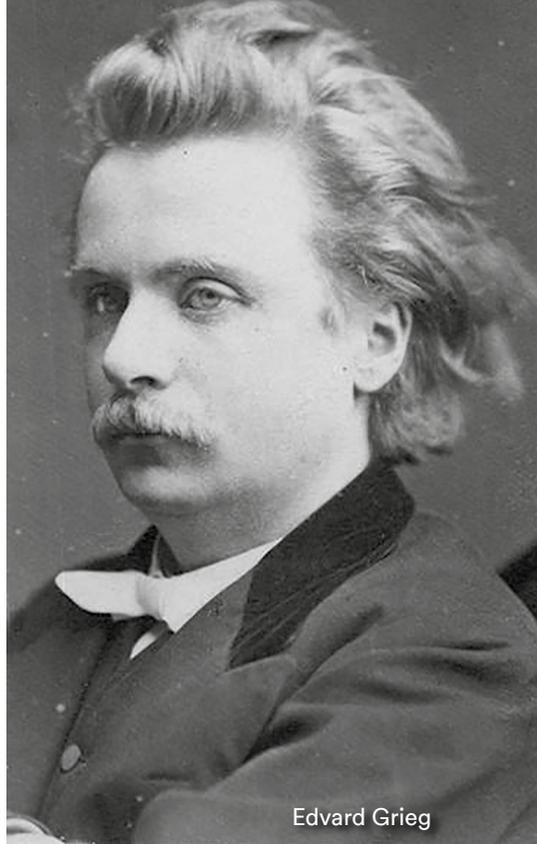
DEUX SUITES. L'œuvre ne fut jamais publiée en entier du vivant du compositeur. Des raisons financières furent invoquées, mais il semble que les nombreuses modifications de la musique de scène empêchèrent d'en donner une version définitive. On publia cependant les célèbres *Suites orchestrales n° 1 op. 46 et n° 2 op. 55* dans une nouvelle orchestration. Celles-ci eurent un succès immédiat et furent inscrites au programme des orchestres du monde entier. Si les deux suites ne suivent en rien le déroulement chronologique d'Ibsen, il n'en est pas de même pour la musique de scène, qui nous fait continuellement évoluer aux côtés de *Peer Gynt* dans ses aventures fantasques et tragiques.

PERSONNAGES PRINCIPAUX. La pièce d'Ibsen met en œuvre des personnages au profil psychologique complexe. **Peer Gynt**, l'anti-héros est un homme simple mais mythomane. Il rêve d'aven-

tures, de séduction, de pouvoir et de richesse. Sa quête matérielle le fait voyager à travers les paysages nordiques, chez les Trolls, personnages mythiques mi-hommes, mi-bêtes, en Arabie et sur les mers agitées, mais en vain. Il passe à côté des valeurs essentielles et saines de la vie sans les percevoir. Comme dans les grands récits romantiques, l'essence de la vie est à sa portée. La jeune, pure et belle **Solveig** lui consacre sa vie et l'aime de cet Amour rare et rédempteur. Son rôle se confond avec celui de Marguerite dans *Faust* ou de Senta dans *Le Vaisseau fantôme* de Wagner. Une autre femme essentielle du drame se retrouve dans la propre mère de Peer Gynt. Vieille dame usée par la vie, par un mari buveur et dépensier et un fils qui vit dans un autre monde, **Åse** semble la personne la plus lucide du drame. Peer l'accompagnera au seuil de la mort, dans un voyage imaginaire terrifiant mais sublime. La perte de la mère déclenche à l'Acte III la fuite de Peer vers des contrées lointaines.

PERSONNAGES SECONDAIRES. De nombreux autres personnages interviennent, qui montrent l'inconstance et l'aveuglement du héros. Des femmes : **Ingrid**, la mariée enlevée puis abandonnée, la femme en vert, fille du Roi des Trolls, **Anitra**, danseuse orientale sensuelle. Des hommes : hommes d'affaires américains, paysans et villageois, marins chevronnés et simples matelots... Bref, un monde riche en personnages.

FINESSE PSYCHOLOGIQUE. Si le drame norvégien atteint à l'universel par l'emploi judicieux des valeurs philosophiques essentielles (la vie, la mort, l'amour et la spiritualité), la musique de Grieg va plus loin que les mots. Elle parvient à faire ressentir la quintessence des personnages. Toutes les pièces adoptent des structures brèves et efficaces. Les mélodies



Edvard Grieg

superbes chantent la joie et la tristesse dans une couleur authentiquement populaire. La magie de l'harmonie, simple elle aussi, colore ces thèmes avec finesse et l'orchestration tire parti des possibilités expressives de chaque instrument.

SÉLECTION. La réalisation de *Peer Gynt* exige, malgré les aléas de la création, des effectifs monumentaux : chœurs, solistes vocaux et grand orchestre. De plus, la musique accompagne souvent les monologues des acteurs principaux. Cette complexité est à l'origine des nombreuses adaptations et réductions opérées lors des représentations en concert. Les extraits de l'op. 23 inscrits au programme de ce soir sont une adaptation raisonnable de cette (trop) grande œuvre.

JEAN-MARC ONKELINX ET ÉRIC MAIROLT



Biographies des artistes

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Créé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles (avec le concours de la Loterie Nationale), la Ville de Liège, la Province de Liège, il se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et dans les grandes salles et festivals européens. Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth et aujourd'hui Christian Arming, l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. www.oprl.be

Christian Arming, *direction*

Directeur musical de l'OPRL depuis 2011, Christian Arming (1971) est né à Vienne et a grandi à Hambourg. Disciple de Leopold Hager et proche collaborateur de Seiji Ozawa (1992-1998), il a été Directeur musical à Ostrava (1995-2002), Lucerne (2001-2004) et Tokyo (2003-2013). Depuis 2017, il est Premier Chef invité de l'Orchestre Symphonique de Hiroshima. Il a enregistré des œuvres de Brahms, Beethoven, Mahler, Janáček et Schmidt (notamment avec le New Japan Philharmonic), chez Fontec et Arte Nova/BMG, Escaich avec l'Orchestre National de Lyon (Universal/accord), et avec l'OPRL, Franck (Fuga Libera), Saint-Saëns (3 CD; Zig-Zag Territoires/Outhere), Gouvy (Palazzetto Bru Zane), Wagner (Naïve), Jongen (Musique en Wallonie), Sirba Orchestra! (DGG) et Bloch/Elgar (La Dolce Volta, 5 étoiles de *Classica*, 5 Diapasons, 5/5 de *L'Écho*, 3 étoiles de *La Libre*, Clef de *Resmusica*).

Albane Carrère, *mezzo-soprano*

Après un master en sociologie à l'Université Libre de Bruxelles, la Française Albane Carrère étudie le chant au Conservatoire de Bruxelles puis se perfectionne auprès de Nadine Denize, Teresa Berganza et Ann Murray. Rapidement, elle est engagée par les opéras de Liège, Rouen, Versailles, Nantes, Nancy, Bruxelles (*La Dispute* de Benoît Mernier), Toulon, Tours, Reims, Metz, Paris-Bastille, Avignon, Bordeaux, Saint-Étienne, Lille, Aix-en-Provence... Avec le Quatuor Alfama, elle a enregistré un CD consacré à Schubert et Fauchamps (Cyprus, 2019). Elle chante en tournée avec l'ensemble Contraste dans le *Stabat Mater* de Pergolèse et reprend le rôle-titre de Donna dans *Senza Sangue* de Peter Eötvös, sous sa direction à Londres. www.albane-carrere.com



Quatuor Alfama

Fondé en 2005 à Bruxelles, le Quatuor Alfama a suivi les enseignements de musiciens des Quatuors Lasalle, Hagen, Artemis et Danel. Il s'est produit à Bruxelles, Luxembourg, Paris, Ambronay, Bordeaux, Dijon, Lisbonne... également aux côtés des pianistes Guillaume Coppola et Nathanaël Gouin, des violoncellistes Marie Hallynck et Camille Thomas, de l'accordéoniste Anne Niepold, des chanteuses Jodie Devos et Albane Carrère, et de la comédienne-chanteuse Ariane Rousseau. Son nouveau CD, consacré à Schubert et Fauchamps, paraît chez Cypres en 2019. Son troisième spectacle, autour de Félix et Fanny Mendelssohn, sera créé en 2019. Le Quatuor Alfama bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles. www.quatuoralfama.com

Katrien Baerts, *soprano*



Détentrice d'un Master en violon et d'un Master en chant du Conservatoire Royal de Bruxelles, Katrien Baerts est également diplômée de l'Académie Nationale Néerlandaise d'Opéra. Elle chante à Amsterdam, Londres, Salzbourg, Vienne, Tokyo, Jakarta... dans plusieurs créations et dans des opéras de Monteverdi, Mozart, Bizet, Bellini, R. Strauss... Au concert, elle se produit dans le *Stabat Mater* de Pergolèse, la *Passion selon saint Jean* et des cantates de Bach, *Les Saisons* de Haydn, la *Symphonie n° 4* de Mahler, *Les Illuminations* de Britten... avec les orchestres d'Amsterdam, Rotterdam, Londres, Cologne... Avec Het Collectief dirigé par Reinbert de Leeuw, elle a enregistré des lieder de Berg et Zemlinsky (chez Zig-Zag Territoires). www.katrienbaerts.com

Heikko Deutschmann, *récitant*



Né à Innsbruck en 1962, Heikko Deutschmann a étudié le théâtre à l'Université des Arts de Berlin et l'écriture de scénario à l'Académie allemande du film et de la télévision de Berlin. Très jeune, il travaille comme comédien à Berlin (Schaubühne), Hambourg (Thalia), Cologne (Schauspielhaus), Zurich et Düsseldorf. Bien connu dans les pays germanophones pour ses rôles au cinéma et dans diverses séries télévisées, il enregistre aussi des livres audio et travaille comme scénariste et réalisateur. Son dernier court métrage narratif (en tant qu'auteur/réalisateur), *One Last Sigh Before Nightfall*, a été présenté en première mondiale à New York et a remporté plusieurs prix internationaux. Heikko Deutschmann vit à Berlin avec sa compagne, l'actrice Iris Böhm.



Alain Pire, *trombone*

Né à Liège en 1960, Alain Pire est soliste de l'OPRL depuis 1978. Particulièrement intéressé par la création contemporaine, il a été membre de l'ensemble Musiques Nouvelles et de L'Autre Trio et est membre de l'Ensemble Ictus. Il participe par ailleurs à la création du Quatuor de trombones de Liège (1983-1996) et de l'ensemble Open Slide avec lequel il a revisité, transcrit, arrangé et interprété des pièces d'origines et d'esthétiques les plus variées. Professeur de trombone au Conservatoire de Mons (1988-2001), puis au Conservatoire de Liège (depuis 2001), il y dirige le Département des cuivres graves. Alain Pire est membre fondateur du Stage International de Musique en Province de Liège (Spa) et « Artist Edwards » (du nom de cette manufacture américaine). www.alainpire.be



Chœur de Chambre de Namur

Depuis sa création en 1987, le Chœur de Chambre de Namur s'attache à la défense du patrimoine musical de sa région d'origine (Lassus, Rogier, Hayne, Du Mont, Fiocco, Gossec, Grétry...) tout en abordant les grandes œuvres du répertoire choral. Il a de nombreux enregistrements à son actif, notamment chez Ricercar. À l'automne 2017, le Chœur de Chambre de Namur est parti en tournée en Argentine avec son directeur musical Leonardo García Alarcón, en poste depuis 2010.

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles (service de la musique et de la danse), de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de Namur. Il est également soutenu par le Port Autonome de Namur.



David Chan, *direction*

Né à San Diego, David Chan remporte le Premier Prix du Concours Tchaïkovski de Moscou et la Médaille de bronze du Concours d'Indianapolis. Formé à l'Université de Harvard et à la Juilliard School de New York (auprès de Dorothy De Lay, Hyo Kang et Michael Tseitlin), il est concertmeister de l'Orchestre du Metropolitan Opera de New York. Il mène une carrière de chef d'orchestre, de soliste (notamment sous la baguette de James Levine et Fabio Luisi), de chambriste et de professeur (à la Juilliard School et à la Mannes School of Music de New York). Directeur musical de l'Orchestre Montclair (New Jersey), co-fondateur du Festival Musique et Vin au Clos Vougeot (France), il a dirigé l'Orchestre Dijon Bourgogne et fera bientôt ses débuts comme chef au Carnegie Hall de New York.



Nico De Marchi, *cor*

Né en 1960 à Dudelange (Luxembourg), Nico De Marchi étudie le cor aux Conservatoires de Metz, Luxembourg et Liège (avec Francis Orval). À 19 ans, il est engagé comme 3^e cor du Belgian National Orchestra et, dès 1981, comme cor 1^{er} soliste de l'OPRL. Depuis 2002, il est professeur de cor à l'Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie (IMEP) de Namur. Il joue régulièrement en soliste avec différents orchestres (Orchestre Philharmonique de Chine, Orchestre du Conservatoire Central de Pékin...). Il donne des masterclasses au Luxembourg, en Allemagne, en France, au Brésil et au Conservatoire de Pékin. En 2005, il a enregistré l'œuvre complète pour cor et orchestre de Mozart avec l'OPRL dirigé par Jean-Pierre Haeck. Il est membre du Wind Quintet Popup5.



Sébastien Lemaire, *direction*

Trompettiste 2nd soliste de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège depuis 1999, Sébastien Lemaire a commencé ses études musicales à l'Académie de Musique de Malmedy avant de les poursuivre au Conservatoire Royal de Musique de Liège. Membre de l'Ensemble de cuivres de Belgique et conférencier à l'IMEP (Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie, Namur), il a dirigé de nombreuses harmonies et fanfares. Depuis 2016, l'OPRL lui a confié la direction musicale de plusieurs projets pédagogiques (musiques de films, dessins animés, ensemble de cuivres...).



Slameurs de La Zone (dir. Maxime Deflandre)

La Zone est une Maison des Jeunes et un centre liégeois de cultures alternatives qui existe depuis 1988 et est située en Outremeuse. Elle accueille chaque année une large variété de groupes musicaux internationaux et locaux de tous styles, des troupes de théâtre, des artistes de cabaret, des expositions, etc. Citons encore des tables d'hôtes hebdomadaires à prix démocratiques tous les jeudis, des ateliers d'initiation à la sérigraphie ou aux Médias Assistés par Ordinateurs (MAO). Une scène Slam mensuelle – très active – donne la parole à toutes et à tous; elle est liée à un atelier d'écriture qui permet de se perfectionner à l'expression orale ou écrite.

www.lazone.be



Pitcho, *acteur-rappeur-poète*

Pitcho Womba Konga est rappeur, producteur et acteur. Artiste multidisciplinaire, Belge d'origine congolaise, Pitcho est arrivé en Belgique dans les années 80 avec son père qui a fui le régime totalitaire de Mobutu. Éloigné de ses racines, Pitcho est en quête d'identité. Il trouve refuge dans l'écriture et la culture hip-hop qui lui permettent de s'exprimer. Depuis 2003, il a sorti trois albums solo. Il s'est produit sur les scènes du monde entier dans des spectacles de théâtre de Peter Brook, Amadou Hampâté Bâ, Ruud Gielens, Joël Pommerat et bien d'autres. On a pu le voir dans le thriller *Wasteland* (2014), le court-métrage *De Overkant* (2015) et plusieurs spectacles du KVS (Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Bruxelles). En 2018, il met en scène *Kuzikiliza*.



Musiques Nouvelles

Créé en 1962 et basé à Mons depuis 1998, l'ensemble Musiques Nouvelles défend la diversité formelle, géographique et culturelle des musiques de création. Dirigé depuis 1997 par Jean-Paul Dessy, il porte les couleurs des compositeurs de la Fédération Wallonie-Bruxelles et déploie une politique active de commande aux compositeurs de nombreux pays, en se produisant dans de nombreux festivals nationaux et internationaux. L'ensemble donne à entendre la jeune musique d'aujourd'hui et sensibilise le public en ouvrant ses répétitions, organisant des formations, des conférences et des ateliers pour les enfants. Depuis avril 2015, Musiques Nouvelles est en résidence à Arsonic (Mons) au sein de MARS – Mons arts de la scène.

www.musiquesnouvelles.com



Adrien La Marca, *alto*

« Nouveau héros de l'alto » (*Concertclassic*), Adrien La Marca (1989) est disciple de Jean Sulem (Paris), Tatjana Masurenko (Leipzig) et Tabea Zimmermann (Berlin). Révélation « Soliste instrumental » aux Victoires de la Musique en 2014, il est lauréat des Concours Johannes Brahms, Lionel Tertis, William Primrose et Les Avant-Scènes à Paris (Premier Prix). Il joue avec les orchestres de Paris, Toulouse, Leipzig, Berlin, Hong Kong... Son premier album, *English Delight* (La Dolce Volta, 2016), enregistré à la Salle Philharmonique de Liège, a fait l'unanimité de la presse (Diapason d'Or, *ffff* de *Télérama*, coup de cœur FNAC et coup de cœur Radio Classique). Il est également membre du Quatuor Renaud Capuçon. Avec son frère Christian-Pierre, il est directeur artistique du Festival « Les Musicales de Pommiers » (Loire). Artiste en résidence de l'OPRL (2018-19), il joue un alto rare de Nicola Bergonzi fait à Crémone en 1780.



Sophia Burgos, *soprano*

Issue d'une famille portoricaine établie à Chicago, Sophia Burgos est diplômée de l'Eastman School of Music de Rochester (sur la rive sud du lac Ontario) et du Bard College Conservatory (État de New York). En 2013, elle remporte le Troisième Prix du Concours des Amis de l'Eastman Opera et du Concours de lieder Jesse Kneisel, et en 2017, le Prix du lied allemand du Concours Nadia et Lili Boulanger à Paris. Bénéficiant de l'appui officiel des sopranos Dawn Upsham et Barbara Hannigan, elle mène une carrière de premier plan, en particulier dans le répertoire contemporain, dans les lieux les plus prestigieux de New York (Carnegie Hall, Metropolitan Opera), Tanglewood, Berlin, Hambourg, Leipzig, Munich, Lucerne, Londres, Nantes, Angers, Aix-en-Provence...



Lidia Vinyes Curtis, *mezzo-soprano*

Lidia Vinyes Curtis étudie le violon et le chant à Barcelone, sa ville natale, avant de se spécialiser en musique ancienne à Toulouse et Bâle. Après des débuts comme violoniste dans des formations telles que l'Ensemble Baroque de Limoges, elle remporte le Concours de chant de la Bachakademie de Stuttgart (2013) et entame une carrière de chanteuse qui la mène au Liceu de Barcelone, au Théâtre des Champs-Élysées, au Concertgebouw d'Amsterdam... sous la baguette de chefs comme Helmuth Rilling (Bach à Weimar, Leipzig, Hong Kong, Moscou), Jordi Savall, Martin Gester, Philippe Pierlot, Josep Pons (avec l'Orchestre National d'Espagne), Sigiswald Kuijken, Jean-Claude Malgoire, Ivor Bolton, David Afkham, Kazushi Ono, Gustavo Dudamel... www.lidiavinyescurtis.com



Sébastien Dutrieux, *comédien*

Titulaire d'un Premier Prix dramatique du Conservatoire Royal de Mons (classe de Frédéric Dussenne, 1998), Sébastien Dutrieux a interprété de nombreux contes musicaux pour le jeune public : *L'Histoire de Babar* de Poulenc, *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, *Roméo et Juliette* de Prokofiev, *Le Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, *Peter Pan* d'Olivier Pénard, *Le Guide de l'orchestre* de Britten... à La Monnaie, à l'Opéra National de Lorraine, à l'Opéra de Montpellier, avec l'Orchestre Symphonique de Mulhouse et l'Orchestre National de Lyon. Récitant dans *Le Roi David* et *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Honegger, il a travaillé avec des chefs d'orchestre comme Daniel Barenboim, Sylvain Cambreling, Jérémie Rhorer, Michael Schønwandt et Marc Soustrot.

À écouter



RESPIGHI, IL TRAMONTO

- Stella Doufexis, New Hellenic Quartet (BIS)
- Anna Caterina Antonacci, Orchestre Philharmonique Royal de Liège, dir. John Neschling (BIS)

SCHUBERT, QUATUOR « LA JEUNE FILLE ET LA MORT »

- Quatuor Amadeus (DGG)
- Quatuor Alban Berg (WARNER CLASSICS)

SCHUBERT, GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN

- Monteverdi Choir, Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. John Eliot Gardiner (DGG)
- Chœur de chambre Accentus, Solistes de l'Ensemble baroque de Limoges, dir. Laurence Equilbey (ACCORD)

BEETHOVEN, EGMONT, MUSIQUE DE SCÈNE

- Bernarda Bobro, Martin Föttinger, Wiener Akademie, dir. Martin Haselböck (ALPHA)
- Pilar Lorengar, Klausjürgen Wussow, Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. George Szell (DECCA)

STRAUSS, MÉTAMORPHOSES POUR CORDES

- Orchestre Symphonique de San Francisco, dir. Herbert Blomstedt (DECCA)
- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Herbert von Karajan (DGG)

KORNGOLD, MUCH ADO ABOUT NOTHING

- Orchestre Symphonique de Londres, dir. André Previn (DGG)
- Orchestre de la Radio de Cologne, dir. Werner Andreas Albert (CPO)

BERLIOZ, HAROLD EN ITALIE

- Tabea Zimmerman, Orchestre Symphonique de Londres, dir. Colin Davis (ALTO)
- Tabea Zimmerman, Les Siècles, dir. François-Xavier Roth (HARMONIA MUNDI)

GRIEG, PEER GYNT, MUSIQUE DE SCÈNE

- Urban Malmberg, Barbara Bonney, Marianne Eklöf, Orchestre Symphonique de Göteborg, dir. Neeme Järvi (DGG)
- Peter Mattei, Camilla Tilling, Charlotte Hellekant, Orchestre Symphonique National Estonien, dir. Paavo Järvi (ERATO)