

AARON JAY KERNIS
WOLFGANG AMADEUS MOZART
JOSEPH HAYDN

AARON JAY KERNIS

Musica Celestis (version pour orchestre à cordes)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concerto pour piano n°23 en la majeur K. 488

Allegro - Adagio - Allegro assai

Entracte

JOSEPH HAYDN

Symphonie n°101 dite « L'Horloge »

Adagio - Presto - Andante - Menuetto (Allegretto) - Finale (Vivace)

Direction musicale Andrea Quinn

Piano Alexandre Tharaud

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie

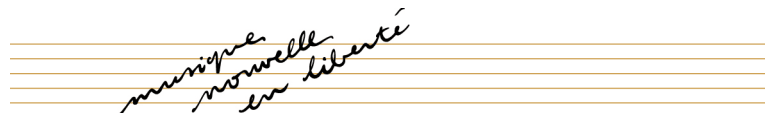
Durée: 1h45, entracte compris

OPÉRA DE ROUEN HAUTE-NORMANDIE - THÉÂTRE DES ARTS

VENDREDI 6 NOVEMBRE 2009, 20H

SAMEDI 7 NOVEMBRE 2009, 19H30

Ce concert reçoit le soutien de musique nouvelle en liberté.



Distribution

Direction musicale Andrea Quinn

Piano Alexandre Tharaud

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie

Premiers violons Bertrand Mahieu - Elena Pease - Pascale Thiébaux - Héléne Bordeaux - Alice Hotellier - Etienne Hotellier - Marc Lemaire

Seconds violons Teona Kharadze - Tristan Benveniste - Nathalie Demarest - Elena Chesneau - Laurent Soler

Altos Patrick Dussart - Stéphanie Lalizet - Cédric Rousseau - Thierry Corbier

Violoncelles Anaël Rousseau - Jacques Perez - Xavier Berlingen
Éric Villeminey

Contrebasses Gwendal Etrillard - Sylvain Courteix

Flûtes Jean-Christophe Falala - Kouchyar Shahroudi

Hautbois Jérôme Laborde - Fabrice Rousson

Clarinettes Naoko Yoshimura - Mathieu Steffanus

Bassons Batiste Arcaix - Sylvie Chapelle

Cors Pierre-Olivier Goll - Éric Lemardeley

Trompettes Franck Paque - Patrice Antonangelo

Timbales Philippe Bajard

Administratrice des formations musicales Claire Noailly

Régisseur général d'orchestre Andrew J. Ferguson

Régisseur d'orchestre Xavier Laure

Techniciens d'orchestre Mathieu Le Gleuher Fabien Héry Margot François

Chargée de la bibliothèque musicale Myriam La Bruyère

AARON JAY KERNIS (1960)

Musica Celestis (1990)

« C'est une sorte d'aller-retour perpétuel entre le langage chromatique et l'étreinte de la consonance. Cela se voit d'ailleurs dans l'ensemble de mon travail, comme une sorte de glissement constant, tendant à l'intégration de la consonance à un langage plus angulaire. » (Aaron Jay Kernis, dans un entretien avec Brett Campbell, août 2009).

Compositeur américain reconnu, Aaron Jay Kernis (né en 1960) échappe à toute tentative de classification stylistique, puisqu'il préfère orienter ses recherches vers un langage musical empreint d'une multitude d'influences (jazz des années folles, en passant par les travaux de Philip Glass et de Steve Reich, tout en reconnaissant une certaine paternité à Claude Debussy), mais qui trouve néanmoins leur point d'ancrage dans une esthétique qui lui est propre, alliant volontiers le modal au diatonisme, impressions contemplatives et lyrisme fortement expressif.

Aaron Jay Kernis est né à Philadelphie. Il étudie à la Manhattan School of Music et se destine à la composition dès l'âge de seize ans en suivant les cours du Conservatoire de San Francisco, puis ceux de l'Université de Yale. Sa curiosité à la fois insatiable et dénuée de tout jugement de valeur, l'amène à côtoyer les enseignements des plus grands : c'est avec John Adams qu'il apprend à dépasser les fondements du minimalisme en se faisant artisan du courant post-moderne émergent, tandis qu'il se détache de la rigueur de l'enseignement sérialiste de Charles Wuorinen, tout en s'intéressant aux travaux de Morton Subotnik, pionnier de la création musicale par ordinateur.

Cet éclectisme assumé est canalisé par la rigueur d'écriture qui domine ses premières pièces : les structures pré-compositionnelles de *Morningsongs* (1982), où il emploie volontairement un nombre limité de motifs et où il pense les changements de groupe de tonalités comme autant de lignes maîtresses et formelles, en sont un exemple probant. L'année suivante, sa première grande œuvre orchestrale, *Dream of the Morning Sky* (1983), créée par le New York Philharmonic connaît un accueil bienveillant. Dès lors, Aaron Jay Kernis s'autorise à suivre une approche plus intuitive en couchant simplement sur de larges feuilles de papier l'approche

structurelle de la pièce avant de composer. C'est durant cette période qu'il est attiré par les dichotomies fondamentales de son langage : la forme en miroir de *Love scenes* (1986) fait par exemple intervenir des éléments très angulaires et dissonants interrompus de manière sporadique par des fragments de motifs au lyrisme incontestable. À partir de 1988, Kernis s'emploie à chercher un langage plus continu, aspirant à une simplicité émotionnelle plus immédiate, directement palpable, et pouvant s'enchâsser dans les formes traditionnelles de la musique occidentale (symphonie, quatuor, etc.) : sa *Symphony in Waves* (1989) qui illustre les mouvements des vagues tant du point de vue de la dynamique, de la mélodie et des textures que du timbre, inaugure en soi ce nouveau cycle. Compositeur reconnu et fortement sollicité, il se voit remettre en 1998 le prix Pulitzer pour *Musica instrumentalis*, puis le Grawemeyer Award quatre ans plus tard pour *Colored field* ; par ailleurs, il dirige actuellement le Minnesota Orchestra's Composers Institute et conseille cet orchestre sur sa programmation de musique contemporaine.

Musica Celestis illustre typiquement la période la plus récente du compositeur puisque cette œuvre est issue d'une forme classique : elle constituait initialement le second mouvement de son premier quatuor à cordes. Ayant conscience de la portée fortement lyrique de cet Adagio, Aaron Jay Kernis le transpose pour ensemble de cordes, gratifiant cette pièce de toute la profondeur harmonique qu'elle inspire. Fondée sur des motifs harmoniques et mélodiques simples mais à forte charge émotionnelle, l'œuvre subit les différents éclairages imposés par les principes du « thème et variations » avec introduction et coda imposées. Le thème initial subit l'érosion, puis les assauts graduels d'une écriture chromatique acérée et proliférante, le laissant en lambeaux, échos désuets et lointains se mêlant à la tension aérienne et acide du climax atteint au deux tiers du temps total (ultime hommage au nombre d'or, aux proportions idéales et aux maîtres classiques) ; pour enfin lui donner, dans la coda, toutes ses lettres de noblesses : dès lors incarne-t-il le thème de la renaissance ou celui d'un lointain souvenir ?

Cyrille Delhay

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concerto pour piano n° 23 en la majeur K. 488 (1786)

On dit *Le Concerto n° 23* ou *Le Concerto en la*, comme on dit *La Cinquième*, pour ce que nous savons... L'Andante du *Concerto n° 23* renferme quelques-unes des pages les plus expressives du répertoire. Après une douzaine de mesures pour l'instrument soliste, où l'on reconnaît la simplicité mozartienne et où perce l'intimité poignante du piano de Chopin, les bois chantent une ligne d'une grâce infinie qui servira de refrain au mouvement. Vers la fin, le mélomane averti redécouvre à la millième écoute le lyrisme poignant de la reprise de cette ligne, ornée par le piano, et la simplicité provocante de l'épilogue, si simple qu'en fermant les yeux on voit Mozart sourire d'aise en jouant avec deux doigts – pas davantage, mais quelle éloquence ! Rien que pour cet Andante, emblématique de la « belle simplicité » propre au classicisme mozartien, la seule évocation du *Concerto n° 23* provoque inmanquablement un serrement de cœur chez l'auditeur prévenu. Pourtant, le chemin tracé par les 27 Concertos pour piano de Mozart, de 1765 aux années 1780 – miraculeuses pour le genre –, ne se résume pas à une évolution personnelle répondant à une pure nécessité intérieure. Les six premiers sont des arrangements pour clavier et cordes de sonates de Johann Christian Bach. En les incluant dans le compte des concertos pour clavier, le total s'élèverait à 33. Les quatre suivants, numérotés de 1 à 4, sont encore des sonates de différents auteurs arrangées pour la même formation par un Mozart encore dans l'enfance. De 5 à 27, en revanche, il s'agit d'œuvres originales que l'on peut répartir en deux groupes : celles que Mozart compose généralement à l'intention d'élèves plus ou moins expérimentés (5 à 13) et qui ne comportent pas encore la verve extraordinaire, inouïe dans le répertoire pour piano, qui placent les n° 14 à 27 au sommet de l'art concertant. Composées entre 1782 et 1791, elles appartiennent toutes à la période viennoise. Au sujet des n° 11, 12 et 13, Mozart écrit : « Ces concertos tiennent le juste milieu entre le trop difficile et le trop facile ; ils sont très brillants, agréables à l'oreille, sans tomber dans la pauvreté... Pour obtenir le succès, il faut écrire des choses si compréhensibles qu'un cocher pourrait les chanter ensuite ». Mais les suivants, les n° 14 à 27, sont écrits en hâte et toujours en vue d'une

« académie », c'est-à-dire d'un concert organisé par souscription et au bénéfice de Mozart, lequel se met doublement en valeur, comme pianiste et comme compositeur. Mozart n'échappe pas, en cela, au prosaïsme du genre concertant à l'époque classique, genre mercenaire, parfois décrié par les « vrais connaisseurs » qui stigmatisent le penchant des interprètes-compositeurs à composer pour briller. Dans la Vienne des années 1780, où Mozart n'accède pas à une place digne de son génie, les « académies » constituent le plus sûr moyen de se faire des admirateurs, d'attirer des élèves et de soutenir un train de vie un peu trop dispendieux. Et si les lacunes de sa correspondance laissent les circonstances précises de la composition du concerto incertaines, l'on sait que le début de l'année 1786 est une période fébrile pour la composition. Mozart écrit beaucoup, à un rythme surnaturel et sur commande. Mais de prosaïsme, il n'en est que dans ces circonstances. Que l'on en juge : composition du Directeur de théâtre (*Singspiel* en un acte) créé à Schönbrunn le 7 février ; remaniement d'*Idomeneo* (opéra en trois actes), composé en 1781 et repris pour des représentations privées en mars ; et, surtout, achèvement de l'immense chef-d'œuvre des *Nozze di Figaro* pour le Burgtheater (1^{er} mai). Par un paradoxe que l'amateur contemporain de musique classique a parfois quelque peine à admettre, c'est bien dans la hâte, en douce, oserait-on dire, que le *Concerto n° 23* voit le jour. Et d'ailleurs, ce n'est pas un concerto, mais deux que Mozart compose, l'un en la majeur (achevé le 2 mars), l'autre en do mineur (le 24 mars), aussi différents par leur caractère respectif et aussi géniaux que les deux dernières symphonies, en sol mineur et en do majeur. Car Mozart étonne là encore par l'extraordinaire variété des caractères et des formes. Le *Concerto n° 23* commence par 66 mesures de tutti, faisant longuement attendre le piano qui surgit avec grâce et parvient en un éclair à un sommet de légèreté pianistique et de profondeur expressive. Il s'achève par un Presto époustoufflant et joyeux auquel le piano insuffle une gaieté presque bouffonne par huit mesures d'introduction, comme un rapide clin d'œil qui nous rappelle la parenté subtile du concerto et de l'opéra dans l'œuvre de Mozart.

Patrick Taïeb

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Symphonie n°101 dite « L'Horloge » (1794)

« Les douaniers demandèrent à Haydn sa profession. Haydn se présenta comme Tonkünstler (musicien). Qu'est-ce donc ? demanda l'un. Un potier (Thonkünstler), répondit l'autre. Tout à fait, répondit Haydn, et celui-ci, à mes côtés dans la voiture (son serviteur), est mon apprenti ! ». Il suffit d'une seule lettre en allemand pour confondre le musicien et le potier : cette lettre, le « H », permet en français une vue de l'esprit entre Haydn et l'Horloge, entre l'artiste musicien en pleine maîtrise de ses capacités et l'artisan horloger qui sait doser si minutieusement les effets et les réglages de sa partition. L'anecdote des douaniers rapportée par Griesinger permet de retrouver le Vater Haydn sur les routes qui le mènent à Londres « dans une voiture confortable mise à la disposition de Van Swieten » (Vignal), après avoir quitté Vienne le 19 janvier 1794. Pour ce second et dernier voyage en Angleterre, il a fallu entreprendre quelques négociations avec le prince Esterházy réticent de le voir partir à nouveau, prince qui devait s'éteindre le 22 janvier, trois jours après le départ de Haydn, « sans avoir reçu de son maître de chapelle la moindre note de musique » (Vignal). On connaît la suite : Haydn rentrera définitivement à Vienne en septembre 1795, sera attaché au service de Nicolas II, fils du prince Esterházy ; mais surtout, Haydn aura pris la précaution d'emporter avec lui le livret original en anglais de *La Création* qui connaîtra un succès retentissant à travers l'Europe à partir de 1798. Haydn rêvait de ce second voyage, après avoir reçu un engagement pour six nouvelles symphonies à produire dans les concerts Salomon, signé plusieurs contrats lucratifs avec différents éditeurs de musique, se souvenant surtout des 12000 florins qu'il avait empochés durant son premier séjour à Londres. Peu de temps avant son arrivée à Londres le 4 février 1794, Salomon annonce à grand renfort de publicité la saison de concerts en précisant que « le Dr Haydn alimentera les concerts en œuvres nouvelles, et en dirigera l'exécution du pianoforte ». Sont présents à l'affiche plusieurs des musiciens ayant acquis à la fin de l'Ancien Régime une grande réputation à Paris au Concert Spirituel, notamment la cantatrice Mme Mara et le violoniste Viotti, qui font partie de ces nombreux « Français » réfugiés en Angleterre, ces

émigrés de la Terreur fuyant la guillotine de Robespierre. En attendant le 9 Thermidor, les artistes français en exil se produisent à Londres, à l'instar de cette Mme Ducrest qui interprète un air de Paisiello, devant le public anglais enrichi par une frange de l'aristocratie française. À l'issue du septième concert de la saison, le *Morning Chronicle* décrit ce public aux mœurs particulières, dans un commentaire en fondu enchaîné sur les adagios des symphonies de Haydn : « Que dire maintenant des nouvelles symphonies spécialement composées par Haydn pour ces concerts, et dirigées par lui du pianoforte... ? On est littéralement transporté d'admiration, on ne peut qu'applaudir de la voix et du geste. C'est particulièrement vrai des Français, si nombreux ici que les lieux publics en sont pleins. Comme vous le savez, ils sont très sensibles, et incapables de contenir leurs transports, ce qui fait qu'au milieu des plus beaux passages dans les Adagios les plus doux, ils battent bruyamment des mains, gâchant ainsi tout ». La génération des Encyclopédistes et des inventeurs de l'opéra-comique qui, toujours dans le cadre simple et expressif d'une romance sait exprimer sa sensibilité, est aussi celle qui promulgue Haydn au rang de génie incontesté de la musique nouvelle, et ce, dès le début des années 1750 : les expériences menées par les sociétés de concerts privés de La Pouplinière, du Concert des Amateurs et de la Loge Olympique (qui passera commande des Symphonies parisiennes) débouchent sur une vogue sans précédent en France des symphonies de Haydn, qui s'imposent durablement dans le répertoire des concerts de la capitale et des métropoles provinciales. Cette réputation acquise en France à l'aube de la Révolution française ne pouvait donc qu'ajouter de l'éclat à l'accueil réservé à Haydn, car, en effet, à l'issue du deuxième concert du 17 février, « partout on ne parlait que du génie étonnant, inépuisable et sublime de Haydn » (*Morning Chronicle*, 19 février). C'est lors du quatrième concert de la saison, le 3 mars, que l'on annonce à l'affiche une « nouvelle grande ouverture », qui n'est autre que la *Symphonie n° 101*. Elle suscite la chronique suivante dans le *Morning Chronicle* du 5 mars : « De ce festin, le mets le plus délectable a été comme d'habitude une nouvelle grande ouverture de Haydn : l'inépuisable, le merveilleux, le sublime Haydn ! » Et l'article de poursuivre : « Les deux premiers mouvements ont été bissés, et l'ensemble baignait dans la joie la plus vraie. Dans chaque nouvelle ouverture, craignons-nous avant de commencer à écouter, il ne peut que se répéter ; et à chaque fois nous nous trompons. Rien de plus original que le thème du premier mouvement ; et une fois trouvé un sujet agréable, personne ne sait comme Haydn en tirer une infinie variété sans pour autant le perdre de

vue. L'accompagnement de l'Andante était d'une parfaite simplicité, mais d'une conception magistrale ; et nous n'avons jamais entendu d'effet plus charmant que celui du trio du menuet » Il faut ajouter à l'analyse du *Morning Chronicle* que cette symphonie est l'un des témoignages artistiques les plus aboutis qui servira de modèle pour la génération suivante des compositeurs à laquelle Beethoven appartient. Haydn impose la forme en quatre mouvements, dont le premier, ici un Presto bondissant et léger, ouvre par une introduction mystérieuse dans le ton mineur. Le second est un Andante dont le caractère mécanique donne très tôt le surnom à la symphonie, puisqu'il est déjà utilisé en 1798 dans la réduction pour piano publiée chez Traeg et intitulée *Rondo... Die Uhr*. Du pittoresque, du subtil, de la puissance, de l'orchestration, des contrastes harmoniques (homonymies) accentués par des changements brutaux de nuances : tout l'art de Haydn s'exprime ici et l'auditeur ravi se laisse surprendre par ce rythme de balancier s'épaississant au gré du mouvement pour devenir une « énorme machinerie » (Vignal). Le troisième mouvement est le menuet classique, dont la dimension surpasse ici tous les autres jusqu'à *L'Héroïque* de Beethoven. Dans le trio, l'auditeur remarquera peut-être une dissonance volontairement glissée par Haydn, qui donne cette impression d'entendre un orchestre jouer faux, comme dans la *Plaisanterie musicale* de Mozart. La « faute harmonique » (un mi sur quinte à vide de ré placé sur le sommet mélodique de la flûte) sera d'ailleurs, par erreur de jugement de nombre d'éditeurs, corrigée dans différentes sources. Mais l'effet de vièle rend magnifiquement la référence à la musique populaire, laissant dialoguer la flûte et le basson, auxquels viennent se mêler les cors avant que le discours ne soit brutalement interrompu. Le dernier mouvement, un rondo-sonate à trois couplets, termine l'exposé des registres que Haydn dévoile toujours en intégralité : nuances, accents, dynamisme, virtuosité du trait, violents contrastes mineurs teintés de *Sturm und Drang*, écriture contrapuntique dans un Fugato endiablé réglé comme une horloge. « C'était Haydn ; pouvons-nous, avons-nous besoin d'en dire plus ? » (*Morning Chronicle*, 5 mars 1794).

Joann Élar

Andrea Quinn

Direction musicale

Andrea Quinn est née en 1964. Elle étudie la direction d'orchestre à la Royal Academy of Music, avec Colin Metters, George Hurst et John Carewe, où elle obtient en 1989 les prix Ernest Read et Ricordi. Une bourse lui permet d'aller se perfectionner à l'étranger et plus particulièrement en Hongrie où elle participe au Séminaire international Bartók.

Andrea Quinn a travaillé avec les principaux orchestres britanniques comme le London Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le BBC National Orchestra of Wales, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Hallé Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Northern Sinfonia, le London Mozart Players, le City of London Sinfonia et le Bournemouth Sinfonietta et participe pour la première fois à la BBC Prom en 2000. Elle fut directrice musicale du London Philharmonic Youth Orchestra pendant trois ans.

En juin 2000, Andrea Quinn est nommée chef d'orchestre du New York City Ballet. Elle dirige la compagnie au Lincoln Center mais aussi au Festival International d'Edimbourg, au Mariinsky Theatre de Saint-Petersbourg, au Kennedy Center à Washington D.C et à Tokyo. De 2005 à 2009, elle est chef d'orchestre du SONO (Symphony Orchestra of Norrlands Opera) à Umea, Suède.

Parmi ses engagements à l'étranger on peut citer la direction des orchestres symphoniques de Melbourne et Adelaïde, le Hong Kong Philharmonic, le Gothenburg Symphony, le NRK Radio Orchestra à Oslo, le Norrköping Symphony, le Lahti Sinfonia, le Odense Symphony, le Holland Symfonia, le Orchestra du Teatro Regio Turin, le Singapore Symphony et le Commonwealth Youth Orchestra lors de l'ouverture des Jeux du Commonwealth à Kuala Lumpur. Elle a dirigé des concerts avec les orchestres de Caroline du Nord, du Nouveau Mexique, de Puerto Rico et la Toledo Symphony Orchestra. On a pu la retrouver également à la tête de l'Ensemble Orchestral de Paris, de l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, du Musikkollegium Winterthur, du Vasteras Sinfonietta et de l'Orchestre de Bretagne. Elle a fait ses débuts au Musikverein de Vienne en 2002.

Andrea Quinn a été chef d'orchestre pour une nouvelle production d'opéra pour enfant, *Misper*, à Glyndebourne en mars 1997. Elle est nommée pour le prix de la meilleure direction d'orchestre par le TMA. Elle fait ses débuts à l'English National Opera en 2000 à la tête de *Four Saints in three acts*, mise en scène par Mark Morris. Elle a dirigé le *Vaisseau Fantôme* dans une nouvelle production pour le Norrlands Opera en 2007 et *Aida* de Verdi pour le Malmö Opera en 2008.

Au cours de l'année 1997, Andrea Quinn a fait ses débuts au Royal Opera House.

Entre 1998 et 2001 elle était directrice musicale du Royal Ballet, époque durant laquelle elle dirigea *Cendrillon* lors de la tournée de la compagnie à Turin et Francfort ; et le *Lac des cygnes* en tournée au Japon, en Chine et en Amérique du Nord. Elle a conduit *Ondine* nommé au prix de la meilleure exécution de ballet par le London Weekend TV South Bank Show, ainsi que *Roméo et Juliette*, *Casse-Noisette*, et *Manon*. Andrea Quinn a dirigé *La Belle au Bois Dormant*, *Roméo et Juliette* et *Casse-noisette* pour le Ballet Royal de Stockholm, *Casse-Noisette* pour le Ballet Royal de Nouvelle-Zélande, *Cendrillon* et *Giselle* pour le Teatro San Carlo de Naples et *La Fille mal gardée* à Catania.

Elle a dirigé un enregistrement de *Tuesday* de Paul McCartney avec l'Orchestre Symphonique de Londres pour EMI records pour lequel elle a été nommée artiste féminine de l'année par le British Phonographic Industry.

Elle a enregistré *L'Oiseau Innumérable*, concerto pour piano et orchestre de Thierry Pécou avec Alexandre Tharaud et l'Ensemble orchestral de Paris pour Harmonia Mundi, le *Concerto pour piano n°1* J.J Raff avec Tobias Ringborg et l'Orchestre Symphonique de l'Opéra de Norrlands pour Sterling Records, les *Concertos pour piano n°2 et 5* de Camille Saint Saëns avec Brigitte Engerer et l'Ensemble Orchestrale de Paris pour Mirare Productions pour lesquels elle a été récompensée par le RTL d'or du mois de Janvier 2009.

Alexandre Tharaud

Piano

Pianiste parmi les plus sollicités de sa génération, Alexandre Tharaud s'est notamment illustré par plusieurs disques ayant marqué les esprits : après son enregistrement des *Suites de clavecin* de Rameau au piano (*Harmonia Mundi*), sur les traces de sa chère Marcelle Meyer, son intégrale de l'œuvre pour piano de Ravel (Grand Prix de l'Académie Charles Cros 2003), son interprétation des *Concertos italiens* de Bach ont recueilli des critiques enthousiastes. Auparavant, Alexandre Tharaud avait gravé des pièces pour piano à quatre mains de Schubert avec Zhu Xiao-Mei, mais aussi l'intégrale de la musique de chambre de Francis Poulenc et consacré des disques à Emmanuel Chabrier et Maurizio Kagel. Ce parcours discographique épouse la curiosité d'un pianiste amoureux des répertoires rares et précieux, anciens et modernes. Créateur d'œuvres de Renaud Gagneux, Jacques Lenot, Guillaume Connesson, Thierry Escaich et Olivier Greif, Alexandre Tharaud a également multiplié les projets débordant le cadre classique du concert : voir par exemple *Outre-mémoire* (2004), sur une partition de Thierry Pécou qui a servi de base à une réflexion, avec le plasticien Jean-François Boclé, autour de la question de l'esclavage ; le spectacle *Satie autrement*, avec le baryton Jean Delescluse et l'acteur belge Jules-Henri Marchant, régulièrement repris à Bruxelles ; ou encore son récital *Hommage à Rameau* commandé par musique nouvelle en liberté, faisant alterner les mouvements de *la Suite en la* du compositeur baroque avec les hommages de compositeurs vivants, créé au festival Automne en Normandie en octobre 2001. Sa carrière de soliste et de chambriste a mené Alexandre Tharaud sur tous les continents ; ses débuts aux États-Unis en 2005, et notamment ses récitals au Miller Theater de New York et au Kennedy Center de Washington, ont été salués par la critique (*New York Times*, *Washington Post*).

Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie

L'Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie fut placé dès sa fondation en 1998 sous l'autorité artistique de son directeur musical, le chef d'orchestre autrichien Oswald Sallaberger. Formation de type Mozart, l'Orchestre est souvent renforcé par des musiciens supplémentaires, qui enrichissent par leur investissement fréquent et régulier l'esprit d'ouverture et de curiosité qui le caractérise. Il explore ainsi un spectre très large du répertoire lyrique et symphonique, du baroque aux créations contemporaines. Fidèle aux spécificités de son effectif, il s'est posé comme précurseur des orchestres permanents de France pour l'interprétation du répertoire classique sur instruments à cordes en boyaux et archets classiques, souvent complétés par des parties de trompettes et timbales sur instruments adaptés. Sa programmation prolonge et donne un sens nouveau au développement individuel de ses musiciens, qui ont l'occasion de s'y produire en solistes et en chambristes.

Sa richesse, sa flexibilité et sa polyvalence sont soulignées et fertilisées par les nombreux chefs invités qui viennent nourrir cette formation de leurs expériences enrichissantes.

Son identité forte et affirmée rayonne aussi bien dans sa région d'origine où l'Orchestre est régulièrement invité à se produire en tournée, qu'au-delà des frontières normandes. Ses productions sur des grandes scènes internationales et prestigieuses telles que la Cité de la Musique, la Salle Pleyel, l'Opéra Comique à Paris, ou encore le Luxembourg, Hanovre, Bruges, Bruxelles et New York mettent en évidence sur la scène internationale son souci d'échange, de diversité et sa singularité d'approche des différents styles musicaux.

RÉDACTION DES NOTICES

Coordination pour la rédaction des textes et relecture : Joann Élart, Université de Rouen.

Cyrille Delhay

Doctorant en musicologie à Rouen, Cyrille Delhay termine actuellement une thèse sur Pierre Henry, dans laquelle il réalise entre autres un catalogue raisonné de l'œuvre de ce père de la musique concrète. Ce fut l'occasion pour lui de travailler sur les archives sonores de ce compositeur, conservées sur bandes magnétiques.

Patrick Taïeb

Patrick Taïeb est Professeur des Universités à l'Université de Rouen. Il est l'auteur de *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul* (Paris : Société Française de Musicologie, 2007) et a signé de nombreux articles sur la vie musicale française, l'opéra-comique et le concert entre 1774 et 1830. Il dirige un programme de recherche portant sur l'histoire du concert en France de l'Ancien Régime à la Seconde Guerre mondiale financé par l'Agence Nationale de la Recherche (ANR).

Joann Élart

Maître de conférence au département de musicologie de l'Université de Rouen, Joann Élart est l'auteur d'une thèse sur les *Musiciens et les répertoires de concert en France à la fin de l'Ancien Régime*, de plusieurs articles qui abordent les phénomènes de circulation et de réception des œuvres en France : *Retour sur le dernier voyage de Mozart à Paris en 1778* (Symétrie, 2010) ; *Le Colporteur à Rouen en 1828, l'autopsie d'un échec* (Symétrie, 2010) ; *Compositeurs de père en fils au XIX^e siècle : les Boieldieu* (2009) ; *Les origines du concert public à Rouen à la fin de l'Ancien Régime* (Revue de Musicologie, 2007, 93/1) ; *Regards sur une adaptation romanesque de l'air de Nina dans le roman Aline et Valcour du Marquis de Sade* (2004) ; etc. Par ailleurs, il dirige en région l'inventaire des fonds musicaux anciens, et est l'auteur du premier volume, le *Catalogue du fonds du Théâtre des Arts de Rouen (1750-1900) conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen* (PURH, 2004).

Seine Opéra

Le club des entreprises partenaires de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie

LES MÉCÈNES

Caisse des Dépôts - Direction régionale

CIC, Banque BSD-CIN

Ernett

Fondation Orange

Matmut

MTCA

Renault

LES PARTENAIRES

ADEAR · ANOXA · Buisson & Partenaires · CBA architecture · GDF SUEZ

Grand Port Maritime de Rouen · La Poste · Novacel · Ordre des experts comptables

Paris Normandie · Partenaires d'Avenir · Quille · Syngenta

Contacts : juliettedemares@operaderouen.com, 02 35 98 50 98

musique nouvelle en liberté

Fondée en 1991 par Marcel Landowski, sous l'égide de la Ville de Paris, l'association *musique nouvelle en liberté* s'est fixé pour mission d'élargir l'audience de la musique de notre temps, auprès du plus vaste public.

Elle apporte des aides financières, sans aucune directive esthétique, aux formations musicales et aux festivals qui mêlent dans leurs programmes les œuvres contemporaines à celles du répertoire.

L'action de *musique nouvelle en liberté*, subventionnée par la Mairie de Paris, se développe aujourd'hui dans toute la France grâce au Ministère de la Culture [Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles], au Conseil Régional d'Ile de France, au FCM (Fonds pour la Création Musicale), à l'ADAMI [Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes] et à la SACEM [Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique].

L'association reçoit également le soutien de Mécénat Musical Société Générale.

Comité d'honneur

John Adams | Serge Baudo | Marius Constant | Daniel-Lesur | Philip Glass | René Huyghe | György Kurtág | Claude Lévi-Strauss | Yehudi Menuhin | Olivier Messiaen | Serge Nigg | Maurice Ohana | Seiji Ozawa | Luis de Pablo | Arvo Pärt | Krzysztof Penderecki | Manuel Rosenthal | Mstislav Rostropovitch | Aulis Sallinen | Pierre Schaeffer | Iannis Xenakis

MAIRIE DE PARIS

musique nouvelle en liberté
président : Jean-Claude Casadesus
directeur : Benoît Duteurtre
administrateur : François Piattier
42 rue du Louvre - 75001 Paris
tél : 01 40 39 94 26 - fax : 01 42 21 46 16
www.mnl-paris.com
e-mail : mnl@mnl-paris.com



île de France

**MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**



FCM
LE FOND POUR LA
CRÉATION MUSICALE

sacem
LA MUSIQUE, C'EST LA MÊME

**la culture avec
la copie privée**