Document generated on 07/03/2025 8:11 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Un atelier de Boulez : visite guidée de *Mémoriale*
A workshop with Boulez: a guided tour of *Mémoriale*

David Olds

Volume 3, Number 1, 1992

Boulez au Canada : portrait d'impact

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902038ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902038ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Olds, D. (1992). Un atelier de Boulez : visite guidée de *Mémoriale*. *Circuit*, *3*(1), 83–92. https://doi.org/10.7202/902038ar

Article abstract

While in Toronto with the musicians of New Music Concerts, Pierre Boulez gave a two-hour workshop on his composition *Mémoriale*. In this article particularly concerned with details, the author provides a vivid account of how Boulez handles a rehearsal, and how he guides performers in their understanding of the structure of a piece.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Un atelier de Boulez : visite guidée de *Mémoriale*

David Olds

> Quand le compositeur est présent, la répétition devient pour les musiciens un moment privilégié. Sans aucun doute, on se sent plus près de la source. S'il semble satisfait, on a la certitude d'avoir trouvé le bon style d'interprétation ou tout au moins d'aller dans la bonne direction. Et comme Boulez est l'un des compositeurs les plus importants peut-être de tous les temps, à coup sûr de ce siècle et de notre époque, jouer une de ses œuvres en sa présence a été pour moi une expérience inoubliable.
>
> Robert Aitken

Au cours de sa visite au Canada à titre de directeur musical du Festival de musique de Nouvelle-Écosse 1991, Pierre Boulez a passé trois jours à Toronto avec l'Ensemble InterContemporain. Ces manifestations, parrainées par l'Orchestre symphonique de Toronto, Music Toronto et New Music Concerts (NMC), comprenaient un concert-gala au Roy Thompson Hall, un concert de musique de chambre au Conservatoire royal de musique et la projection du film *Répons* au Innis College. En outre, Boulez a aimablement accepté de diriger publiquement un atelier comportant une répétition et une interprétation de *Mémoriale*, l'une de ses œuvres que l'ensemble des New Music Concerts avait jouée en concert six semaines auparavant sous la direction du percussionniste Jean-Pierre Drouet. Cet atelier a eu lieu au Conservatoire royal de musique le 18 mai 1991. Il a duré environ deux heures. Les musiciens étaient: Fujiko Imajishi, Marie Bérard et Carol Fujino, violons; Douglas Perry et David Harding, altos; David Heatherington, violoncelle; Joan Watson et Richard Cohen, cors. Le flûtiste solo était le directeur artistique de NMC, Robert Aitken. L'orchestre avait auparavant travaillé la pièce pendant trois heures, réparties sur quatre répétitions, puis l'avait jouée en concert le 7 avril 1991. Le haut calibre des musiciens de NMC et leur étroite familiarité avec les parties individuelles ont permis à Boulez de se concentrer sur la partie orchestrale tout en éclairant le public sur les idées qui sous-tendent, implicitement ou non, l'œuvre tout entière. Dans cet article, toutes les citations, sauf mention contraire, sont de Boulez.

Boulez a commencé par tracer un bref historique de *Mémoriale*, tirée de la partie de flûte écrite en 1971 en vue d'une œuvre de plus grande envergure, *...explosante/fixe...*, destinée à sept instruments et un dispositif électronique. *Mémoriale* est dédiée à la mémoire du flûtiste canadien-français Lawrence Beauregard, qui fut un proche collaborateur de Boulez à l'IRCAM et le créateur de la technologie qui permet à la flûte d'interagir avec l'ordinateur 4X. Tandis que la partie de flûte originale (le « transitoire I » d'« *...explosante/fixe...* ») est plus libre métriquement — la partition n'a pas de barres de mesure —, *Mémoriale* est écrite de manière traditionnelle pour faciliter le jeu de l'orchestre. L'instrumentation (flûte, 3 violons, 2 altos, violoncelle et 2 cors) est la même que pour *Tema* de Franco Donatoni (à ceci près que le seul bois retenu est la flûte solo), une œuvre qui fut jouée au cours du concert de création de *Mémoriale*. Toutes les parties des cordes et des cors sont tirées de la partie de flûte solo, comme nous le verrons au fur et à mesure du déroulement de l'atelier.

> Nous allons d'abord jouer la pièce en entier. Bien entendu, ne vous attendez pas à des exploits gigantesques du premier coup, parce que nous n'avons pas l'habitude de jouer ensemble, et personne ici ne sait exactement comment je vais diriger... J'adopte toujours cette méthode quand je commence à travailler avec un groupe de musiciens parce que, si on se contente dès le début de s'arrêter à chaque mesure, personne ne se souvient clairement de l'enchaînement de la pièce et de la manière dont elle est construite. Même si vous avez l'impression de tâtonner, cela vous donnera au moins une idée globale du début et de la fin, et peu importe que le jeu soit encore confus.
>
> Nous allons donc maintenant jouer la pièce et ensuite nous répéterons. Tout au long de la répétition, je vous expliquerai ma méthode de travail ainsi que les relations entre la construction de l'œuvre et la manière dont je désire qu'elle soit jouée.

Dès ce premier essai, on découvre à quel point la participation du compositeur à une séance de travail peut être précieuse. La partition indique « sourdine lourde » pour les cordes mais les interprètes n'avaient pas compris que cela signifiait en fait « sourdine de travail ». (« C'est déconcertant; il ne nous est tout simplement pas venu à l'idée qu'on puisse écrire une pièce pour les sourdines de travail. Ce n'est pas vraiment un élément musical, cette sourdine, c'est quelque chose qu'on utilise quand on est forcé de travailler dans une chambre d'hôtel », dit la violoniste Marie Bérard.) Il semble que les musiciens aient interprété le terme comme « lourdement en sourdine » plutôt que comme « sourdine lourde ». Boulez demande si les interprètes possèdent ces sourdines et seulement trois d'entre eux répondent par l'affirmative. Il leur demande de

jouer un passage avec les sourdines normales puis avec les sourdines lourdes et la différence est frappante. Ce problème étant réglé, il passe à la répétition proprement dite.

La pièce[1] peut en gros être divisée en trois types différents de sections, celles qui sont notées « Lent, noire = 60 », celles qui sont notées « Rapide, stable, noire = 120 » et celles qui sont notées « Rapide, irrégulier, vacillant, noire = 120/132 ». Il fera répéter à l'orchestre toutes les sections apparentées entre elles à la suite les unes des autres afin que les musiciens se souviennent qu'ils doivent les jouer de la même manière. Il y a aussi deux sections qui présentent des problèmes isolés : celles-ci seront traitées à part à la fin de la séance.

Boulez entame la répétition par la section ③ de type chorale, et il insiste aussitôt sur l'importance qu'il accorde à la précision et à la coordination. Il fait jouer les cordes seules et les fait répéter plusieurs fois jusqu'à ce que les musiciens commencent et finissent la phrase avec un ensemble parfait. Il exprime son insistance avec beaucoup de courtoisie et prend le temps d'expliquer qu'il y a là deux écueils particuliers en raison de la qualité du son qu'il demande : l'absence totale de vibrato implique que l'intonation est d'une exécution délicate car toute correction est impossible, et il est de plus très difficile d'obtenir *pianissimo* le coup d'archet à l'unisson. L'absence de vibrato chez les cordes a pour but de mettre en relief la texture des cors. Cela changera progressivement tout au long de la pièce au fur et à mesure que les cordes rejoindront la « vibrance » de la partie de flûte. Puis il fait signe aux cors de jouer, et explique qu'ils « encadrent » les parties de cordes en doublant les notes les plus hautes et les plus basses de leur accord. Un peu après, quand la flûte entre en jeu, il nous montre que cet accord est en réalité une représentation verticale de ce qui apparaît à l'horizontale dans la partie de flûte. Avec les cors, il semble y avoir un problème d'intonation ; il les fait donc jouer sans les cordes et il devient alors évident qu'ils jouent une quinte juste. Une fois que les voix intérieures complexes ont été enlevées, les musiciens n'ont aucune peine à s'accorder. Et quand les voix sont rajoutées à nouveau, il leur est facile de s'en souvenir. Dans la première

(1) Le présent article renvoie à la quasi-totalité de la partition de *Mémoriale*. Pour cette raison, il était impossible de l'accompagner d'exemples musicaux. Nous prions lecteurs et lectrices de se reporter à l'œuvre publiée chez Universal Edition.

partie des cors, le *mi* bémol représente la première apparition, presque amplifiée à l'excès, d'un motif qui se répétera tout au long de la pièce. C'est d'ailleurs sur cette note à l'effet nostalgique que la pièce se termine.

À la section ⑥, les cordes jouent maintenant une quarte juste, qui est l'intervalle initial inversé, et quand il demande à nouveau aux musiciens de s'accorder, Boulez explique combien il est important qu'un musicien donne d'abord une hauteur afin que les autres puissent s'ajuster en conséquence, plutôt que d'essayer d'accorder un intervalle sans point de référence fixe.

À la section ⑩, un alto joue à présent en vibrato et la texture commence à changer. Boulez demande au premier altiste d'accentuer son jeu afin que le public perçoive la différence, puis toutes les cordes jouent le passage tel qu'il est écrit. Quand les cors font leur entrée, il demande au violoncelle qui joue sans vibrato de montrer que les textures de cordes et des cors sont encore les mêmes. À la section ⑭, le second violon et le second alto jouent respectivement un trémolo et des trilles et il leur demande l'interruption la plus brève possible entre les notes afin de ne pas être distancés par le reste de l'orchestre. Vers la section ⑱, seuls le premier violon et le premier violoncelle jouent encore sans vibrato, encadrant les trilles et le trémolo des autres cordes et vers la fin, à la section ㉙, seuls les cors jouent sans vibrato. Le dernier *mi* bémol du premier cor n'est pas interrompu par le chef mais dure jusqu'à ce que le corniste soit à bout de souffle (« et cela, dit Boulez, il le sait mieux que moi »). À cette étape de la répétition, on ajoute la flûte qui joue toujours une combinaison complexe de trilles et de trémolos contrastant violemment avec la stabilité du jeu du reste de l'orchestre au commencement de la pièce. Il fait jouer aux musiciens les sections ③, ⑥ et ㉙ pour illustrer les modifications dans les sonorités des cordes du début à la fin de la pièce.

En abordant les sections notées « Rapide, stable », Boulez explique que dans toutes ces sections, les cordes jouent des accords (ou leurs variantes) tirés des notes de la partie de flûte qui représentent des « piliers » harmoniques dont la flûte serait le chapiteau. Il donne en guise d'exemple la première mesure de la pièce, où la flûte joue *mi*, *ré* dièse, *do* dièse et les

cordes la variante *do*, *ré* dièse, *do* dièse. Cela se poursuit aux sections ② et ⑧ mais à la section ⑪, on note un changement: la flûte joue «en désordre» tandis que les cordes, avec une sorte d'effet ascensionnel, jouent les notes dans le «bon» ordre selon une ligne diagonale.

Dans la section ⑰, l'harmonie est décrite par les notes accentuées, d'abord rapidement, puis plus lentement «afin de montrer, dit Boulez, comment l'harmonie est construite». L'accentuation doit être identique pour tous les instruments avec un léger crescendo avant chaque note accentuée et un decrescendo après, en l'espace d'une noire. À la section ⑳, la structure est devenue plus complexe: comme une sorte de commentaire suivi, les notes pivots — les notes longues de la partie de flûte — sont reprises par les cors et le violoncelle, de sorte qu'on entend bien qu'ici la structure est répétée, tandis que les notes courtes sont utilisées dans les parties plus compliquées des autres cordes. «Tout en exposant la structure, j'en donne une analyse», dit le compositeur. Au chiffre㉖, la dernière de ces sections, les cordes jouent les mêmes notes que la flûte, mais pas dans le même ordre.

La troisième série de sections apparentées entre elles est notée «Rapide, irrégulier, vacillant». Cela implique l'utilisation du rubato et Boulez prend le temps d'en discuter. Il explique que le rubato étant l'altération de quelque chose de régulier, on doit, pour comprendre ce processus, avoir une idée de ce qui, au départ, était régulier. «Si l'on déforme quelque chose qui est déjà irrégulier, on ne sentira pas la différence... Si on veut faire, en mesure, quelque chose de complexe et de discontinu, on doit indiquer des valeurs quantitatives. Si l'on veut établir une sorte de changement continu, on doit conserver deux dimensions dans le rythme. En premier lieu, il y a la qualité et la relation entre les valeurs, tout ce qui correspond, disons, à l'aspect numérique. Mais il y a aussi la seconde dimension, aussi importante que la première, qui est la vitesse. Bien entendu, on peut utiliser un accelerando, le noter et le quantifier... mais cela ôte la possibilité de changer chaque fois. Si j'indique des valeurs numériques, elles devront être respectées, mais dans le cas du rubato, je n'ai qu'à écrire accelerando, et l'accelerando est une valeur non quantitative, essentiellement subjective... qui déplace des objets quantitativement égaux, comme vous allez l'entendre.» Il y a ici deux sortes de rubato: le rubato écrit de la partie de flûte et celui, non écrit, de la partie des cordes dont le rythme régulier est altéré pour suivre le mouvement adopté par la flûte.

À la section ④, la flûte a des quintolets accélérés et ralentis au gré de l'interprète. L'orchestre fait avec régularité ce que la flûte fait irrégulière-

ment. Le chef d'orchestre doit suivre le rubato de la flûte, et il en résulte nécessairement un léger écart entre la flûte et les cordes, mais « quand j'indique un rubato, c'est à cela que je m'attends. Cela n'a aucune importance car ils jouent toujours à l'intérieur du même champ ».

À la section ⑫, un problème de dynamique se pose. Alors que toutes les parties de cordes sont notées *piano*, le *con legno* doit être plus fort que cela afin d'être entendu *piano* dans le contexte du trémolo et du pizzicato des autres parties. Ainsi, la continuité est plus facile à percevoir. La section ⑮ demande une grande précision. Elle commence en syncope avec un accord brisé puis se transforme en une cascade de sons, les cordes jouant les unes après les autres avec un écart d'une double croche. Cela « donne l'impression de quelque chose qui se déroule de manière très fluide puis se désagrège tout d'un coup. Mais cette désagrégation doit être exécutée avec une grande précision ». Cela est particulièrement évident à la quatrième mesure de la section, où les violons et les altos ont un crescendo distinct qui culmine au *fa* bécarre dans chaque partie ; il en résulte que cette même note apparaît de manière très précise cinq fois de suite. Par contraste, le crescendo de la sixième mesure est exécuté simultanément par toutes les cordes. Pendant ce temps, on retrouve une fois encore les cors concentrés sur le *mi* bémol. Il y a cependant cette fois des variations fournies par les appogiatures et par un aspect rythmique plus complexe qui sert à souligner le rythme de la flûte dont les doubles croches dans des ensembles de triolets de croches coïncident exactement avec le motif des cors. La combinaison de ces éléments simples — les triolets de la flûte avec les cors et les doubles croches des cordes — dégage une impression de complexité, d'interférence. On retrouve encore cela à la section ㉑, sans cette fois le renforcement des cors. Vers la section ㉗, cependant, il y a trois niveaux de texture. Premièrement, les triolets de la flûte avec l'accompagnement statique du violoncelle. Même s'il ne joue que deux notes, le violoncelle suit exactement l'articulation du jeu de la flûte, comme une projection en deux dimensions du même matériau. Tandis que la flûte et le violoncelle sont aux prises avec des divisions ternaires, les cors et les altos ont affaire à des divisions binaires. À cela s'ajoutent les trois violons dont les doubles croches divisent chaque temps en 4, ce qui vient renforcer et développer la partie de flûte puisque les violons et la flûte coïncident à chaque changement de mesure dans cette section où Boulez a créé une texture riche et dense à partir de trois éléments clairement séparés.

Après avoir passé en revue les sections apparentées, Boulez aborde celles qui posent des problèmes isolés. Les plus difficiles en termes de tempo sont celles où un rubato s'oppose à un rythme fluide. Alors qu'auparavant le rubato était relié à une pulsation établie, nous nous trouvons maintenant confrontés avec une mesure elle-même augmentée ou diminuée. Quoiqu'il y ait là une apparente contradiction avec ses précédentes déclarations sur la manière de « sentir » le rubato, Boulez souligne qu'ici la régularité est déterminée par les motifs des notes eux-mêmes. Dans la section①, c'est le *sol* dièse de la partie de flûte qui donne le rythme (c'est-à-dire 10/16: 1234123121; 3/8:1) comme le pizzicato des cordes le met en évidence.

À la section⑤, il montre, en faisant jouer seulement les cordes, à quel point il est difficile de compter les temps irréguliers mais quand la flûte est ajoutée, tout s'éclaire et devient facile : « La flûte compte pour vous. » À la section⑬, le problème qui se pose est un *rallantendo* sur une période de deux mesures, ainsi qu'un problème d'intonation. Tous les instruments finissent sur un *do* bécarre et Boulez insiste sur le fait qu'ils doivent tous rendre le même son. À la section⑯, il y a des changements de tempo à l'intérieur de chaque mesure, un problème qui surgit à nouveau aux sections⑲ et㉘. Ici, Boulez nous rappelle qu'au début il a précisé que la répétition se déroulerait par ordre croissant de difficulté. « Vous comprenez pourquoi... Si j'avais commencé par ces deux sections, nous n'aurions pas eu l'impression de faire des progrès (*rires de l'auditoire*)... Mieux vaut grimper lentement que tomber tout de suite. »

Les dernières sections à traiter sont㉒, ㉓ et ㉔. Boulez explique qu'avec ce type de texture, le problème de base pour les interprètes consiste à savoir quand s'arrêter et quand repartir. Il souligne qu'il est essentiel que les musiciens et le chef se comprennent par des signes convenus à l'avance. « Quand chacun sait ce que l'autre va faire, tout se passe bien. » La manière de diriger de Boulez est toujours cohérente, claire et relativement facile à suivre, sans mouvements superflus.

À la section㉒, il fait jouer seulement les cordes pour déterminer la bonne accentuation et observe que s'il n'y avait que les cordes, il dirigerait cette section à quatre temps, mais pour ne pas gêner la liberté de

mouvement de la flûte, il dirige à deux temps, après s'être assuré que les cordes comprennent ce que l'on attend d'elles. Au cours de la section ㉓, le trémolo des cordes est progressivement remplacé par un pizzicato, ce qui a pour effet de rompre la continuité, d'autant plus que le tempo ralentit. À la section ㉔, on revient au tempo stable de la section ㉒ et au trémolo des cordes. Cette fois cependant, les cordes font aussi des trilles qui donnent une autre texture à leur accompagnement; nous y voyons le stade ultime de leur transfiguration, comme si, après avoir rivalisé d'austérité avec les cors, elles rejoignaient la joie de vivre fébrile de la flûte.

> L'idée d'un atelier qui consiste à démonter devant l'auditoire la structure d'une œuvre, c'est une chance inespérée. Il est regrettable qu'une telle occasion nous soit si rarement fournie car le public retire bien plus d'un atelier de ce genre que d'un simple concert... Généralement, on parvient à comprendre la structure d'une œuvre après l'avoir écoutée plusieurs fois et avoir assimilé ce qui en a été dit. N'importe quelle œuvre gagnerait à être répétée devant un auditoire, [même] le répertoire ordinaire, mais cela est surtout valable pour la musique contemporaine, qui semble beaucoup plus opaque à la première audition.
>
> James Tenney

L'atelier dirigé par Boulez a avant tout laissé une impression d'extrême clarté. Ce mot est revenu souvent au cours des discussions qui ont suivi. En dépit de la relative complexité auditive de *Mémoriale*, Boulez en a expliqué la construction à chaque stade de la répétition de telle manière que même les non-spécialistes ont pu le comprendre. À maints égards, la pièce choisie était parfaite pour ce genre d'atelier: c'est une œuvre courte fondée sur de solides principes, avec des relations claires, faciles à décrire et à percevoir. En nous faisant faire le tour de la pièce, si je peux m'exprimer ainsi, Boulez a amené l'auditoire à en comprendre les principes fondamentaux, à en percer l'opacité et à la « sentir » comme il la sent.

> On sent Boulez profondément convaincu que la musique, pour atteindre son but, doit pénétrer dans la conscience même de l'auditeur, et qu'en mettant l'accent sur la forme, chaque être humain peut percevoir ce qu'est vraiment la musique par la répétition et la prise de conscience intuitive des formes que nous entendons.
>
> Douglas Perry

L'une des principales méthodes que Boulez a utilisées pour clarifier les relations complexes qui forment la structure de *Mémoriale* a consisté à regrouper et à répéter ensemble tous les passages qui présentaient des traits communs. Il était plus aisé d'en saisir les similitudes en enlevant les sections intermédiaires, et lorsque les sections ainsi isolées ont été

replacées dans leur contexte, la mémoire était prête à les assimiler. En commençant par les relations simples et en expliquant les structures, il est parvenu à rendre claires les techniques les plus complexes et les textures les plus denses de la pièce dans un langage que même les « non-initiés » pouvaient suivre.

Cette « visite guidée » de l'architecture de l'œuvre aura aussi permis aux musiciens de replacer leurs parties dans le contexte général. C'est, cependant, le sens de la précision de Boulez et la cohérence de ses indications qui ont fait sur eux la plus forte impression. Dès les premières notes, le compositeur a insisté sur l'exactitude et la coordination, et il a fixé une norme dont il ne s'est jamais écarté. En demandant aux cordes d'être attentives à l'articulation des cors et vice-versa, il a permis à l'orchestre d'atteindre une précision rarement égalée dans des conditions de répétitions normales, comme l'a souligné la violoniste Marie Bérard.

> L'auditeur prend conscience non seulement de la forme, mais aussi de multiples éléments du phrasé mélodique. On sent les émotions s'incarner dans la musique, la tristesse nostalgique des cors, par exemple. J'ai trouvé poignante la fin de la pièce.
>
> Douglas Perry

> *Mémoriale* est une œuvre extrêmement sensuelle et évocatrice vraiment d'un style très démodé, en quelque sorte. Comme un Fauré un peu survolté.
>
> Christopher Butterfield

De nombreux auditeurs ont reconnu être surpris par la beauté de cette musique. Ils avaient plus ou moins banni au complet l'« école Boulez » de composition post-sérielle, qui à leur avis péchait par un excès d'intellectualisme, de froideur et de logique. Boulez, en acceptant de bon gré de nous donner les clés d'un univers sonore complexe et de nous guider dans la structure labyrinthique de son œuvre, a montré qu'il y avait dans sa musique plus de « cœur » qu'on ne le soupçonne au premier abord. Lorsqu'on lui a demandé, au cours de la conférence de presse tenue à Toronto, si le fait qu'il avait débuté sa carrière académique par les mathématiques expliquait la complexité de sa musique, Boulez a précisé qu'il avait abandonné les mathématiques parce que ce n'est pas ce qui l'intéressait, aussi bien dans la vie que dans l'art. « Il y a, dans *Mémoriale*, une sorte de réduction des éléments qui dérive du système de transposition de la technique dodécaphonique, mais si simplifiée qu'on peut la percevoir intuitivement. La technique utilisée est beaucoup plus restreinte qu'auparavant. » Ce souci de transmettre l'« émotion » est évident non seulement dans l'organisation des hauteurs de *Mémoriale*, mais aussi dans la large utilisation du rubato et dans la fluidité de la partie de flûte.

Question : « Quelle est la première chose qui vous est venue à l'esprit quand vous avez accepté de diriger l'Orchestre philharmonique de New York ? »

Boulez : « Il faut aller plus loin ! »

À la fin de la répétition, Boulez a répondu aux questions du public, et il s'est révélé beaucoup plus ouvert et accessible que sa réputation ne le laissait prévoir. Pour chaque question, il avait toujours une boutade en réserve, mais il approfondissait ensuite chaque sujet abordé avec le plus grand sérieux. Certaines questions concernaient spécifiquement *Mémoriale*, d'autres l'ensemble de son œuvre. Il a aussi parlé de son époque new-yorkaise et de la saga du *Ring* de Wagner à Bayreuth. Même en évoquant les épisodes les moins plaisants de sa carrière, il a conservé humour et sensibilité. En guise d'exemple, voici ce qu'il a dit à propos des motifs qui l'ont poussé à accepter le poste de directeur musical du Philharmonique de New York : « On ne sait jamais ce que l'avenir nous réserve, mais nos attentes sont toujours déçues. Mieux vaut donc rester optimiste. »

La période des questions fut suivie par une deuxième et brillante interprétation de *Mémoriale*, pour la plus grande joie du public.

(Traduit de l'anglais par Annick Duchâtel)