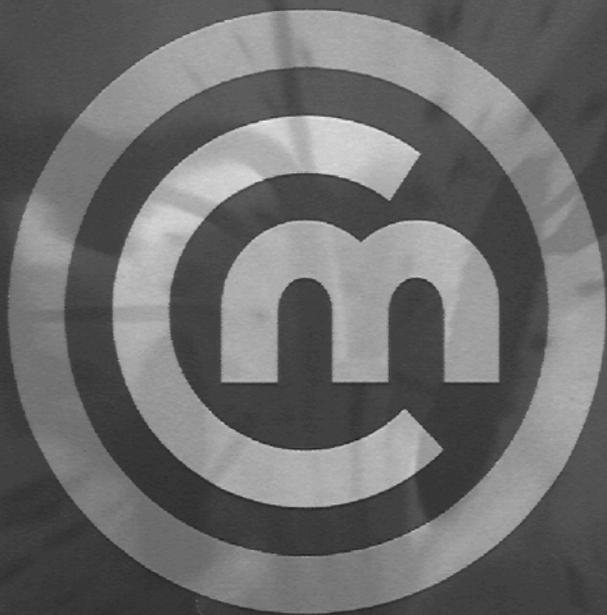


cité de la musique



notes de programme

janvier - septembre 1995

autour de Steve Reich

du jeudi 9 au samedi 11 mars 1995

La cité de la musique présente, en coproduction avec l'Ensemble Intercontemporain, trois jours de manifestations *autour de Steve Reich*, autour du courant musical que le compositeur américain a largement contribué à faire éclore et à faire évoluer et auquel on a donné le nom de « minimalisme ». Un courant qui ne cesse de se transformer, jusqu'aux déviances actuelles d'un John Adams ou d'un Louis Andriessen.

Deux œuvres sont données à entendre pour la première fois en France, toutes deux inspirées par le thème de la cité : *City Life*, la toute dernière composition de Steve Reich, qui étend jusqu'aux bruits de la ville un traitement musical appliqué auparavant seulement à la parole, et *De Staat* (La République, d'après Platon), pièce phare du compositeur hollandais Louis Andriessen, qui collabore aujourd'hui avec les metteurs en scène Robert Wilson et Peter Greenaway.

vendredi 10 et samedi 11 mars 1995

20h - salle des concerts

Louis Andriessen

De Staat

création française

Steve Reich

City Life

création

commande de l'Ensemble Intercontemporain,
de l'Ensemble Modern et du London Sinfonietta

David Robertson, direction

Katalin Karolyi, soprano

Marie Kobayashi, soprano

Donatienne Michel-Dansac, mezzo-soprano

Madeleine Jalbert, mezzo-soprano

Régie son, Ensemble Intercontemporain

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Ce concert est enregistré par *France Musique*

Atelier public le jeudi 9 mars, 20h,
du concert des vendredi 10 et samedi 11 mars

Steve Reich

City Life

**pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux pianos,
deux synthétiseurs numériques, trois ou quatre percussions
et un quatuor à cordes**

L'idée selon laquelle n'importe quel son peut être utilisé comme élément d'une œuvre musicale a inspiré beaucoup de musiciens du XX^e siècle. Que ce soit l'utilisation de klaxons par Gershwin dans *Un Américain à Paris*, ou de sirènes par Varèse, d'hélice d'avion par Antheil, de radio par Cage, ou de ces bruits et de bien d'autres par le rock and roll dès les années 1970, ou plus récemment encore par la musique rap, le désir d'insérer les sons de la vie quotidienne dans l'œuvre musicale s'est peu à peu répandu. Aujourd'hui, le synthétiseur numérique permet de transformer ce désir en réalité pratique. Dans *City Life*, des bribes de conversation mais aussi des klaxons, claquements de porte, coups de frein, signaux sonores de métro, coups de marteau, alarmes de voiture, battements de cœur, sirènes de pompier ou de police, sont intégrés à la structure de l'œuvre.

A l'inverse de mes précédents travaux, *Différent Trains* (1988) et *The Cave* (1993), les sons préenregistrés de *City Life* sont exécutés en direct sur deux synthétiseurs numériques. Aucune bande n'est utilisée durant le concert. Ceci rétablit la faible variabilité de tempo, caractéristique de mes concerts, tout en élargissant le concept de piano préparé, puisque les sons, enregistrés par mes soins à New York, sont préalablement "chargés" dans les synthétiseurs numériques à clavier. Ces divers sons, qualifiés de non-musicaux, suscitent certaines réponses instrumentales : les bois répondent aux klaxons, les batteries aux claquements de porte, les cymbales aux coups de frein, les clarinettes aux sirènes de bateau et différents instruments aux mélodies parlées.

City Life est écrit pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux pianos, deux synthétiseurs numériques, trois (ou quatre) percussions et un quatuor à cordes. Comme plusieurs de mes œuvres précédentes, *City Life* possède une structure en arche selon le schéma A-B-C-B-A. Le premier et le dernier mouvement, qui contiennent des bribes de conversation comme élément de la structure musicale, apparaissent tous deux comme des mouvements rapides, bien que le tempo réel du premier mouvement soit modéré et que le tempo relativement accéléré du dernier mouvement soit plus difficile à percevoir en raison du grand nombre de sons prolongés. Les harmonies du chœur qui encadrent le premier mouvement, et dans lesquelles dominent le mi bémol ou le do mineur, réapparaissent dans le cinquième mouvement avec un phrasé plus dissonant, avant de s'achever en *ut* mineur, lequel, de manière ambiguë, conclut soit sur un accord de dominante *d'ut* majeur, soit sur un accord *d'ut* mineur. Les second et quatrième mouvements n'utilisent aucune bricbe de conversation sous quelque forme que ce soit. A la place, chacun de ces deux mouvements s'appuie sur un modèle rythmique qui détermine le tempo : des coups de marteau dans le second mouvement, des battements de cœur dans le quatrième. Après un début lent, la vitesse des deux mouvements augmente progressivement.

Dans le second mouvement, cela s'explique par le fait que les coups de marteau passent successivement des noires aux croches et des croches aux triolets. Dans le quatrième mouvement, les battements de cœur s'accélèrent progressivement dans chacune des quatre sections du mouvement. Les deux mouvements, sur le plan harmonique, reposent sur le même cycle de quatre accords majeurs. Le début du troisième mouvement, central, n'est constitué que de bribes de conversation jouées par les deux synthétiseurs numériques. Quand ce duo s'est entièrement développé, les cordes, les vents et les percussions entrent alors en scène pour doubler la tonalité et le rythme des bribes de conversation qui s'imbriquent. Il se peut que le mouvement central rappelle aux auditeurs certaines de mes œuvres précédentes, comme *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966).

City Life est une commande tripartite de l'Ensemble Modern, du London Sinfonietta et de l'Ensemble Intercontemporain. L'œuvre dure environ 24 minutes. Les cinq mouvements sont les suivants :

- 1- Check it out (Vise un peu)
- 2- Pile driver/alarms (Coups de marteau / alarmes)
- 3- It's been a honeymoon - can't take no mo' (Voyage de noces - j'en peux plus)
- 4- Heartbeats/boats & buoys (Battements de coeur / balises et bateaux)
- 5- Heavy smoke (Épaisse fumée)

Les bribes de conversation du cinquième mouvement sont :
Heavy smoke - Stand by, stand by - It's full a smoke - Full a' smoke - Urgent! etc.

Guns, knives or weapons on y a'? - Wha' were y a' doin'?

Be careful - Where you go - Careful - Stand by - stand by - Careful - Stand by

Steve Reich
février 1995

Steve Reich

Steve Reich est une des figures les plus représentatives du courant musical américain que l'on dit "minimal" ou "répétitif". Né à New York en 1936, il découvre au cours de son adolescence Stravinsky et Bach, étudie la philosophie à la Cornell University et pratique la percussion de jazz. De 1958 à 1961, il étudie la composition à la Juilliard School of Music dans les classes de William Bergsma et Vincent Persichetti, puis il entre au Mills College, à Oakland en Californie, où il se perfectionne avec Darius Milhaud et Luciano Berio. En 1964, à San Francisco, il collabore en tant que pianiste à la première de *In C* de Terry Riley en, compagnie de musiciens tels que Ramon Sander, Pauline Oliveros et Morton Subotnick, et contribue à la réussite de cette oeuvre fondatrice de la musique répétitive en introduisant le concept d'une pulsation rythmique régulière et clairement marquée.

Passionné par les poèmes de William Carlos Williams, Charles Olson et Robert Creeley qu'il essaie vainement de mettre en musique, il commence à diriger ses recherches vers des compositions pour bandes magnétiques utilisant une voix pré-enregistrée. Après avoir effectué des travaux portant sur des déphasages graduels de boucles de bande magnétique comportant un même enregistrement de paroles, qui aboutiront à des oeuvres telles que *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966), c'est à New York qu'il va choisir de faire exécuter ce type de musique par plusieurs instrumentistes, s'impliquant lui-même aux côtés de ces derniers au clavier et à la percussion. *Piano Phase* pour deux pianos (1967), *Violin Phase* pour violon et bande magnétique (1967), *Four Organs* et *Phase Patterns* pour quatre orgues électriques (1970), et *Drumming* pour tambours accordés, marimbas, glockenspiels, voix, sifflement et piccolo (1971), comptent parmi les réussites de cette époque.

S'il s'inspire des musiques d'Afrique ou de Bali qu'il étudie parfois sur le terrain - il s'est rendu en été 1971 au Ghana pour suivre l'enseignement d'un maître tambourinaire de la tribu Ewe -, c'est sur le plan de l'organisation formelle et non sur celui de l'expressivité sonore.

Abandonnant la technique initiale du déphasage, il s'engage, au cours des années soixante-dix, dans de nouvelles voies, dont l'une des plus déterminantes sera une substitution progressive des battements aux soupirs, dans un cycle rythmique se répétant indéfiniment. A des recherches d'alliages de timbres d'un grand raffinement va s'ajouter une complexité structurale croissante restant, toutefois, reliée à un souci primordial de clarté auditive. C'est ce dont témoignent, après *Clapping Music* (1972), *Six Pianos* et *Pièces of Wood* (1973), des oeuvres telles que *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973), *Music for 18 Musicians* (1976), *Music for a Large Ensemble* (1978), *Octet* (1979), *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1981) et *Sextet* (1986).

Il écrit, par ailleurs, des oeuvres destinées à de grands effectifs : *The Desert Music*, sur un poème de William Carlos Williams, pour un orchestre de 89 musiciens et un chœur de 27 voix (1984), *Three Movements* pour orchestre symphonique et ensemble de percussions (1986), et *Four Sections* (1987), composition articulée autour des quatre sections de l'orchestre symphonique : les cordes, les percussions, les bois et les cuivres.

Après s'être marié en 1976 avec la plasticienne Beryl Korot dont il aura un fils, Ezra, Steve Reich retourne à ses racines culturelles juives et apprend l'hébreu. Dans *Tehillim*, qu'il écrit en 1981 et qui marque un tournant dans sa démarche, il articule les composantes de sa musique autour de textes hébraïques. En 1988, sur le thème des trains - ceux avec lesquels il traversait les Etats-Unis quand il était enfant, pendant la dernière Guerre mondiale, et ceux, d'un genre très différent, qu'il aurait été probablement contraint de prendre, vu ses origines, s'il avait vécu à la même époque en Europe -, il compose *Différent Trains* pour quatuor à cordes et bande magnétique. Outre le signal sonore "concret" d'un train en marche, il utilise dans cette pièce des extraits d'enregistrement de témoignages qu'il a recueillis, la mélodie des intonations des paroles étant immédiatement reprise par les instruments du quatuor en autant de "portraits musicaux" des personnes interrogées. Un concept qui trouvera un large épanouissement dans le spectacle multimédia qu'il réalisera en 1993, en collaboration avec Beryl Korot, sur le thème du caveau des patriarches d'Hébron, *The Cave*.

"Ne pas séparer la musique de la personne qui parle" : on trouve cet aspect de la démarche de Steve Reich dans les premières oeuvres de déphasage de bandes magnétiques des années soixante, dans *Tehillim*, dans *Différent Trains* et dans *The Cave*. Dans sa toute dernière oeuvre, *City Life* pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux pianos, deux synthétiseurs numériques, trois ou quatre percussions et un quatuor à cordes, qui est présentée à la cité de la musique, le compositeur étend la notion de "portrait musical" - la reprise de la mélodie des paroles par les instruments - jusqu'aux phonèmes des exclamations et aux bruits de l'environnement des agglomérations dans lesquelles nous vivons aujourd'hui.

Daniel Caux

Louis Andriessen

De Staat

pour quatre voix de femmes chantant du grec en transcription phonétique, quatre hautbois, quatre cors, quatre trompettes, quatre trombones, deux guitares électriques, une guitare basse, deux pianos, deux harpes et quatre altos.

De Staat (La République) a été écrite afin de contribuer au débat sur les relations entre la musique et la politique. Pour bien poser le problème, il est nécessaire de distinguer les trois aspects du phénomène social que l'on appelle musique : 1. sa conception (élaborée et mise au point par le compositeur); 2. son exécution (le concert); 3. sa consommation. Par définition, les deux derniers aspects, à défaut de revêtir un caractère politique, possèdent au moins une dimension sociale. La situation est plus complexe lorsque vous abordez la composition elle-même. A l'inverse de beaucoup de compositeurs, je pense qu'elle doit être considérée comme un acte social. La façon dont vous combinez et traitez le matériau musical, les techniques sur lesquelles vous vous appuyez, les instruments pour lesquels vous écrivez, tout ceci est en grande partie déterminé par la réalité sociale dans laquelle vous évoluez, par votre éducation, votre environnement et votre culture musicale, ainsi que par l'éventuelle mise à disposition d'orchestres symphoniques et l'attribution de subventions. Le seul point que je concède aux musiciens idéalistes et libéraux est le caractère supra-social des composants abstraits du matériau musical : tonalité, durée et rythme. Ils sont effectivement un élément de la nature et cela n'aurait aucun sens d'assimiler, par exemple, une septième de dominante à l'idéologie fasciste. Par contre, dès l'instant où le matériau musical commence à être ordonné, il appartient à la culture et, en tant que tel, devient un fait social.

Je me suis référé à Platon pour illustrer mon propos. Chacun reconnaît l'absurdité de la thèse platonicienne selon laquelle l'harmonie mixolydienne devrait être bannie en raison de son effet pernicieux sur le développement du caractère. De plus, en souhaitant que soient exclus de la République idéale non seulement les tympanons mais également les artisans qui les fabriquaient, il est clair que Platon mélangeait les problèmes. En réalité, il désirait proscrire les effets sociaux induits par l'exécution de la musique, ce que l'on pourrait comparer à la "nature immorale" d'un concert des Rolling Stones.

La seconde raison qui a motivé l'écriture de *De Staat* est en contradiction directe avec la première. Peut-être regrettais-je le fait que Platon ait tort : si seulement il était vrai que la création musicale représente un danger pour la République ! Quand, après la guerre, Bertolt Brecht revint en Europe, il choisit de s'installer en République Démocratique Allemande. Lorsque la première pièce qu'il y écrivit fut censurée par le Parti, Brecht interrogea les journalistes occidentaux : "Dans quel pays le gouvernement se serait-il donné la peine de passer une trentaine d'heures à discuter de mes oeuvres avec moi ?"

Si ce n'est l'emploi de hautbois et de harpes et le fait que l'œuvre repose sur des accords de quarte - ce qui explique aussi la composition en groupes de quatre -, *De Staat* n'a aucun lien avec la musique grecque.

Juste avant le chœur final, l'orchestre est séparé en deux moitiés semblables, comme cela est annoncé auparavant dans l'œuvre. Les mélodies interprétées par chaque moitié d'orchestre semblent alors n'en faire qu'une car leurs rythmes sont complémentaires (les interprètes jouent alternativement). La polyrythmie est introduite pour la première fois dans la coda qui fait suite au chœur final, chaque moitié jouant alors sa partition distincte. Néanmoins, un canon constitue alors leur mélodie commune. Enfin, dans les dernières mesures, elles parviennent à l'homophonie esquissée après le chœur d'ouverture. A mon avis, c'est là le sujet majeur de l'œuvre.

L'œuvre a été écrite pour des interprètes libres de choisir ce qu'ils souhaitent jouer. En fait, *De Staat* requiert une approche différente de l'interprétation et un autre style de musiciens que ceux qui composent généralement les orchestres classiques.

Je pourrais certes écrire de la belle musique symphonique, mais alors je ne serais pas fidèle à ce que je souhaite faire, à savoir développer un langage musical fondé sur de nouvelles racines. Dans *De Staat*, vous pouvez, par exemple, reconnaître une tonalité polynésienne. Les premières œuvres du bop et le jazz cool m'ont aussi très fortement influencé, bien plus que Mozart, Bach ou Brahms.

Quand j'étais adolescent, j'improvisais beaucoup au piano, en compagnie d'amis. Le jazz de Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Miles Davis me procurait une grande liberté, voire un sentiment d'anarchie. Par contre, ce que je composais s'inscrivait plus dans la tradition familiale - mon père était également compositeur. C'était une musique apparentée à Stravinsky et Copland.

Désormais j'essaie d'intégrer ces différentes influences dans mon œuvre. Jouer du be-bop sur un instrument à cordes est, bien sûr, impossible, c'est contraire à mes moyens d'expression spécifiques, mais ce serait intéressant. J'aime ce qui est impossible, me mettre en situation périlleuse. A mes yeux, la composition musicale doit être une aventure.

Louis Andriessen

Louis Andriessen

Louis Andriessen compte parmi les compositeurs européens les plus marquants d'un courant musical dérivé du minimalisme auquel on prend de plus en plus l'habitude, aujourd'hui, de donner le nom de *postmoderne*. Une appellation qui ne fait pas l'unanimité et qu'il convient de prendre, de toute façon, dans le sens de "moderne autrement" plutôt que dans celui d'"antimoderne". C'est à partir des conceptions des chefs de file de la musique dite "répétitive", La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Phil Glass, que de nouveaux compositeurs tels que John Adams en Californie, Louis Andriessen en Hollande, Gavin Bryars et le Michael Nyman des films de Peter Greenaway en Angleterre, se sont tournés vers une démarche qui se singularise aussi bien par des liens renoués avec un passé archétypal - retour du refoulé - que par un exorcisme de notre société de communication et de consommation. Une démarche souvent teintée d'ironie qui peut rappeler, dans le domaine des arts plastiques, celle qui a cours dans les courants dérivés du *pop art*.

Né en 1939 à Utrecht, Louis Andriessen est le dernier représentant d'une dynastie qui, depuis le milieu du XIX^e siècle, a vu sept de ses membres devenir musiciens. Il commence à apprendre la musique avec son père, le compositeur Hendrik Andriessen, et poursuit ses études musicales avec Kees van Baaren au Conservatoire royal de La Haye. Après avoir obtenu un premier prix de composition, il devient l'élève de Luciano Berio, d'abord à Milan, puis à Berlin pour un stage de perfectionnement.

Revenu en Hollande, il va vite s'imposer, aussi bien par ses oeuvres que par son rôle de catalyseur à l'égard de la créativité des jeunes musiciens qui l'entourent. Depuis 1978, il enseigne la composition au Conservatoire royal. En collaboration avec le critique et musicologue Elmer Schoenberg, il écrit un ouvrage sur Igor Stravinsky, *Het Apollinisch Uurwerk* (Le mouvement d'horloge apollinien), qui paraîtra en 1983 à Amsterdam, chez De Bezige Bij.

Dans les années cinquante et soixante, les meilleures compositions de Louis Andriessen sont *Séries* pour deux pianos (1958-64), *Nocturnes* pour soprano et orchestre de chambre (1959), *Introspection II* pour orchestre, *Registres* pour piano (1963), *Souvenirs d'enfance* pour piano (1966), *Anachronie I* pour orchestre (1967), *Contra Tempus* pour vingt-deux musiciens (1967-68) et *Anachronie II* pour hautbois et orchestre de chambre (1969). Il est en 1969 l'un des auteurs de l'opéra collectif *Reconstruction*.

Après *Spektel* pour musiciens de jazz (1970), il écrit un certain nombre d'oeuvres à connotation politique telles que *Volkslied* (Hymne National, 1971) et *Union des Travailleurs* (1975). En 1972, il compose *De Volharding* (La Persévérance) et donne ce nom à l'ensemble d'instruments à vent qu'il met sur pied à cette occasion et pour lequel il écrit, la même année, une seconde pièce, *On Jimmy Yancey* (sur le pianiste de boogie-woogie Jimmy Yancey). De la même façon, il écrit en 1977 *Hoketus* et donne ce nom à un ensemble permanent dans lequel il intervient en tant que pianiste.

De 1973 à 1976, il compose *De Staat* (La République) pour quatre voix de femmes chantant du grec en transcription phonétique, quatre hautbois, quatre cors, quatre trompettes, quatre trombones, deux guitares électriques, une guitare basse, deux pianos, deux harpes et quatre altos. Des textes de Platon portent la réflexion sur la culture musicale, la sociologie et les relations entre l'Etat et les musiciens, tandis que sur un rythme "machinique" implacable, des éléments musicaux d'origines diverses sont brassés, concassés, et emportés par un irrésistible mouvement en avant.

Après *De Staat*, Louis Andriessen écrit d'autres oeuvres pour de grands effectifs telles que *Mausoleum* (1979), *De Tridjd* (Le Temps, 1981) et *De Snelheid* (La Vélocité, 1983). Il est, par ailleurs, l'auteur d'un certain nombre de pièces électroniques, de musiques de film, et aussi de musiques pour le théâtre : *Matheus Passie* (La Passion selon saint Matthieu, 1976), *Orpheus* (1977), *George Sand* (1980) et *Doctor Nero* (1984).

De 1985 à 1988, il s'associe au metteur en scène américain Robert Wilson pour mettre sur pied une œuvre théâtrale et musicale en quatre parties pour soprano et ténor, une récitante, huit voix et un grand ensemble, qui, sous le titre *De Materie* (La Matière), sera donnée en première mondiale en juin 1989 à Amsterdam. La troisième partie *De Stijl* - du nom de la revue fondée en 1917 par Mondrian - s'articule autour de deux textes portant sur les rapports entre l'esprit et la matière, rapports qui hantaient le peintre hollandais de l'extrême dépouillement, auteur du livre *Du Spirituel dans l'Art*.

C'est avec le cinéaste anglais Peter Greenaway que collabore, dans les années quatre-vingt-dix, Louis Andriessen, qui déclare : « Je reconnais dans ses films ce que j'aime dans la musique : l'alliance de l'agression, de l'étrange, et d'un formalisme extrême. » Ce sera tout d'abord, en 1991, *Music for Man, Music, Mozart*, à la suite d'une commande de la BBC pour une série de six films intitulée *Not Mozart*. Puis, en novembre 1994 à Amsterdam, l'opéra *Rosa*, sous titré *A Horse Drama*, qui fera sensation avec ses chevaux sur la scène, ses règlements de compte sanglants et sa musique amplifiée jusqu'au niveau sonore d'un orchestre de rock.

Sans se soucier des reproches de certains puristes, Louis Andriessen mêle allègrement dans ses oeuvres le machinisme rythmique des minimalistes américains, l'agressivité du rock, la pulsation et la spontanéité du jazz, la couleur populaire du répertoire de cabaret, la musique des grands classiques tels que Bach et Mozart et celle de certains compositeurs du XX^e siècle tels que Stravinsky.

D.C.

samedi 11 mars 1995

16H30 - salle des concerts

Atelier autour de la musique de Steve Reich

Tom Johnson

Sequenza Minimalista

Benny Sluchin

Duo improvisation

échange entre l'ordinateur et le musicien

collège Dorgelès - Benny Sluchin

Ernst Toch

Fugue Géographique

collège et lycée Voltaire

Steve Reich

Marimbas Phase

Michel Cerutti, Daniel Ciampolini

Steve Reich

Music for Pièces of Wood

adaptation par l'ensemble instrumental

du collège Gérard Philipe

Ensemble Intercontemporain

David Robertson, directeur musical

Vincent Bauer, percussion

Daniel Ciampolini, percussion

Michel Cerutti, percussion

Jens Mc Manama, cor

Benny Sluchin, trombone

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Jean Geoffroy, percussion

Le but du travail pédagogique mené par l'Ensemble Intercontemporain n'était pas de «donner des concerts pour les jeunes» mais de travailler avec les élèves et leurs professeurs sur les différents aspects de l'oeuvre d'un compositeur joué cette saison à la cité de la musique.

Les oeuvres de Steve Reich sont extraordinaires pour aborder tous les éléments qui constituent la musique. Elles ont fourni de multiples pistes de recherche aux quatre collèges et lycées de la région parisienne impliqués dans le projet. Au total, quelque soixante-dix élèves ont vécu une exploration imaginative guidée par les professeurs et les musiciens. Ils ont abordé la perception du rythme, la structure, la mélodie ainsi que la manière d'exécuter la musique, de créer des sons ensemble, point de départ d'un travail de composition.

Il existe un grand nombre de possibilités pour créer des environnements musicaux où chacun, quel que soit son âge, peut découvrir le fonctionnement de la musique en partant d'un rythme simple qui s'accroît pour parvenir à des pièces telles que celles jouées par l'Ensemble Intercontemporain.

David Robertson, directeur musical de l'Ensemble, a souhaité que les musiciens s'inscrivent dans la dynamique propre à chaque établissement. Les compositions de Steve Reich ont ainsi constitué un matériau de base à partir duquel chacun a choisi de travailler le rythme, l'improvisation, la composition assistée par ordinateur, la voix parlée, la pratique d'ensemble... Le concept général a pu se décliner en fonction des désirs et des compétences des élèves. Pas question pour les musiciens de donner des cours, mais bien d'intervenir pour conseiller, jouer, improviser avec les élèves.

Ce concert-parcours est une invitation à une promenade musicale éclectique dans l'esprit de Steve Reich qui a guidé les élèves tout au long de leur découverte.

Collège Dorgelès - Paris

Vincent Maestracci, professeur

classes de 6ème, 5ème, 4ème et 3ème

Claire Faigenbaum
Vincent Charpentier
Matteo Fortin
Soizic Putoud
Aurélia Lemoigne
Ricardo Grazina da Silva

Magalie Gomez
Zyad Azzouz
Yoshi Yamamoto
Kim Camus
Stéphane Clément
Mélanie Fresnois

Yassine Maharsi
Yann Rautureau
Lalaké Apoyan
Khalim Kefti
Baptiste Massola
Olivier N'Guyen
Laurent Mon

Sophie Martins
Soizic Melisse

Séverine Fitoussi
Sabrina Chojecki
Parouir Apoyan
Sofa Ung

Collège et Lycée Voltaire - Paris

Philippe Desprats, professeur

classes de 5ème

Amouyal Clément
Bali Alma
Beaujard Olivia
Brot Julien
Brunel Sari
Bultel Quentin
Calmon Romain
D'Avila Sharona
Forjonel Arthur
Gasquet Louise
Gauvin Victor

Houant Valentin
Zamouri Soufiane
Laborey Laura
Lordonnois Jérôme
Mahdaoui Nezhia
Marques Pierre
Mechref Sofiane
Moreira Véronique
Sellem Esther
Winter Sarah

Castillo Barbara
Chiche Laure
Dubernet Antoine
Ercosan Erdin
Godeluck Yann
Goldman Cora
Kebe Hawa
Kurc Stéphanie
Meignant Samuel
Pelc Virgile

Perlot Fanny
Voskovec Jonathan
Rodriguez Delphine
Abbes Ichem
Thibault Esther
Sadzadeh Ali
Alleaume Adrien
Serrus Aurélie
Dubousquet Alan
Chimkievitch Amanda

Sztanke Nicolas
Zagreba Vica
Botti Lucille
Guilloux Eric

Perdriault Bastien
Mougari Faïza
Camara Youssouf
Chakri Ismaïl

François Terral, Pierre Bugnon, professeurs

classes de seconde, première et terminale

Attias Simone
D'Auzac Julie
Maton Laure
Teig Eliezer

Baaziz Samia
Gecard Emilie
Metge Laurence
Smati Anna

Davoise Samuel
Gruselle Anne
Aubert Frédéric
Shott Olivier
Sebbane Delphine
Chrono Ydille
Guillaume Olivier

Borlant Jennifer
Fay Nelly
Habibbi Saïda
Wohrer Rudy
Jeibeh Nadia
Lazenove Philippe
Toubin Walter

Collège Gérard Philipe - Cergy - Saint-Christophe

Dominique Denieul, Hervé Jouvin, professeurs

classes de 4ème

Ait Ouakli Linda
Aoudjehane Ania
Baillon Anne-Sophie
Bassien Louis
Berlat Yacine
Bessaguet Vanessa
Bikengi Othon
Cordova Aida
Despres Benoit
Diop N'Deye
Gary Henda
Geneviève Sabrina
Hawash Mohamed
Jean-Baptiste Vanessa
Jean-François Lydia

Konaté Bilay
Lemaire Ludovic
Martins Tiago
Monnier Mikael
Mule Sébastien
Naimi Issam
Nganga Nadège
Preira Marie
Roy Laurianne
Tafairy Garance
Terrier Lea
Touadi Yacine
Tran Phuong Roland

Ensemble Intercontemporain en collaboration avec la cité de la musique, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et l'Association des professeurs d'éducation musicale (APEMU)

biographies

David Robertson

Né en 1958 à Santa Monica (Californie), David Robertson étudie le cor et l'alto puis s'oriente vers la direction d'orchestre et poursuit ses études à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille ensuite avec Kiril Kondrachin en Hollande puis avec Rafaël Kubelik à Lucerne. A vingt et un ans, il obtient le second prix au concours Nicolai Malco à Copenhague. Il dirige ensuite de nombreux orchestres en Scandinavie.

De 1985 à 1987, David Robertson est chef titulaire à l'Orchestre de Jérusalem où il acquiert à la fois l'expérience du grand répertoire et celle de la musique du XX^e siècle.

En plus de son activité intensive dans le domaine symphonique avec les Orchestres symphoniques de la Radio de Berlin, Cologne, Turin, Copenhague, le BBC Symphony Orchestra à Londres et l'Orchestre philharmonique de Radio France à Paris, il dirige plusieurs productions lyriques parmi lesquelles entre autres : *Werther*, *Il Trittico*, *Così fan tutte*, *Don Pasquale*, *Aida*, *La Flûte enchantée*, *Peléas et Mélisande*.

Il enregistre, avec l'Orchestre national de France, un disque dédié à Darius Milhaud, avec l'Orchestre philharmonique de Montpellier, l'opéra de Philippe Hersant *Le Château des Carpathes* et avec l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, *Namouna* d'Edouard Lalo, ainsi que des disques consacrés à la musique de Florent Schmitt et Camille Saint-Saëns.

A la demande de Pierre Boulez, il prend, en septembre 1992, la direction musicale de l'Ensemble Intercontemporain dont il élargit très vite le répertoire en dirigeant, entre autres, des programmations lyriques. A la fin de la première saison, il est élu "révélation de l'année" par la critique dramatique et musicale française.

En août 1993, il participe pour la première fois au Festival international d'Edimbourg et dirige des opéras de Schubert, Janacek et Verdi. Après avoir fait, en août 1994, l'ouverture du Festival Rossini de Pesaro avec *Italiana in Algéri*, et avoir été à la tête du Welsh National Opéra à l'automne dernier avec *The Makropoulos Case*, David Robertson dirigera, entre autres, *Norma* à l'Opéra de Bologne, en mai 1995, puis, pour la seconde fois, *The Makropoulos Case*, au Metropolitan Opéra, en janvier 1996.

Katalin Karolyi

Née en Hongrie, elle commence très jeune ses études musicales, d'abord par le violon, puis par le piano et le chant. Elle poursuit ses études de technique vocale et d'interprétation auprès d'Anna Pauk, Rachel Yakar et Noëlle Barker. Elle participe également aux *master classes* de Julia Hamari en Allemagne. De 1991 à 1992, elle suit les cours de l'atelier lyrique du Centre de musique baroque de Versailles (Studio Versailles Opéra), puis les stages des Arts Baroques. Elle obtient le prix spécial du jury au premier Concours international de chant baroque en Hongrie (1993).

En Hongrie, elle a donné de nombreux concerts en tant que soliste en présentant un répertoire qui s'étend de la musique ancienne à des œuvres de compositeurs contemporains. A partir de 1991, elle se produit régulièrement avec des grandes formations (La Chapelle Royale, le Groupe Vocal de France, Les Arts Florissants), avec lesquelles elle a enregistré plusieurs disques.

En dehors de récitals, elle se consacre à l'opéra (*Euridice* de Péri, *Les Plaisirs de Versailles*, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, *Médée* de M. A. Charpentier) ainsi qu'à l'oratorio et à la musique contemporaine (Steve Reich, John Cage, Z. Jeney).

Marie Kobayashi

Née au Japon, Marie Kobayashi commence l'étude du piano à l'âge de trois ans puis prend ses premiers cours de chant à dix ans. Diplômée de l'Université nationale des Beaux Arts et de la Musique de Tokyo, elle s'installe à Paris en 1982. Elle entre au CNSM dans les classes de Régine Crespin, Michel Roux et William Christie. En 1987, elle obtient le prix d'art lyrique et en 1989 le prix d'interprétation de musique vocale ancienne.

Elle remporte le prix Fauré au Concours international d'interprétation de mélodies françaises à Paris, le diplôme d'honneur du Concours international Maria Canals à Barcelone et le grand prix Gabriel Dusserget en hommage à Rita Streich au Concours international de Clermont-Ferrand. Dès 1983, Marie Kobayashi chante en soliste avec l'Ensemble 2E2M sous la direction de Paul Mefano. Depuis 1985, elle est régulièrement engagée par Radio France à se produire dans les œuvres du XX^e siècle avec l'Orchestre philharmonique de Radio France sous la direction de Denis Cohen, Yves Prin et Lucas Pfaff et l'Orchestre national de France (*Prima Sinfonia* de Carlos Roque Alsina). En 1990, Pierre Boulez l'engage pour chanter sous sa direction au théâtre du Châtelet (*Meridian* de H. Birtwistle) ; depuis, elle participe à de nombreux concerts de l'Ensemble Intercontemporain, notamment avec David Robertson. En 1992, elle chante *Les Noces* de Stravinsky au Théâtre des Champs-Élysées avec Philippe Herreweghe. Elle se produit également en soliste dans le répertoire d'oratorio (*Judas Maccabée* de Haendel, *Messe en si* de Bach, *Messe en ut mineur* de Mozart, *Petite Messe solennelle* de Rossini...). A l'opéra, elle a interprété la troisième dame de *La Flûte enchantée*, Smeton dans *Anna Bolena*, Kunstgewerblerin dans *Lulu*.

Donatienne Michel-Dansac

Née en 1965, Donatienne Michel-Dansac commence ses études musicales à l'âge de 7 ans au Conservatoire national régional de Nantes dans les classes de violon et piano. Elle obtient son prix de solfège à 14 ans. En 1975, elle entre à la Maîtrise de l'Opéra de Nantes et participe ainsi pendant huit ans, souvent en tant que soliste, aux différentes productions lyriques, (Andreloun dans *Mireille* de Gounod, un enfant, *Werther*, etc.) et de concerts (*Messes* de Mozart, Haydn, Schubert).

En 1985, Donatienne Michel-Dansac est admise à l'unanimité au Conservatoire de Paris dans la classe de Lorraine Nubar. Elle en ressortira primée en 1990. Entre temps, elle part à Moscou pour la création en URSS de *Pelléas et Mélisande*. Elle y interprète Yniold, sous la direction de Manuel Rosenthal. Elle reprendra ce rôle à Caracas, Paris (salle Pleyel) et à l'Opéra de Nantes. 1988 marque ses débuts dans la musique d'aujourd'hui en interprétant *Laborintus II* de L. Berio sous la direction de Pierre Boulez.

Parallèlement à ce répertoire contemporain (Berio, Aperghis, Henze, Dusapin...) qu'elle chante dans de nombreux pays, avec des chefs tels que David Robertson, Arturo Tamayo, Olivier Dejours, Donatienne Michel-Dansac interprète la musique baroque et classique : *Orfeo* de L. Rossi (Paris, Londres, Vienne), *Tamerlano* de Haendel, rôle d'Astéria (au Festival d'Utrecht), *Alcione* de Marais (Amsterdam, Paris), *Les Malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud, *La Speziale* de Haydn, *Le Roi David* d'Honegger : sous la direction de William Christie, Serge Baudo, Jonathan Darlington, Michel Clerszewski, Roy Goodman...

Madeleine Jalbert

Originaire du Canada, elle y entreprend des études de piano et de violon, au Conservatoire de Chicoutimi et de Québec. Élève de Louise André, dans sa classe de chant à l'Université de Montréal, elle obtient une maîtrise es arts, et se perfectionne alors à Londres et à Mannheim avec Anna Reynolds. Son répertoire, qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, la mène principalement à travers l'Europe, où elle vit maintenant. Elle participe à plusieurs créations d'oeuvres d'Ahmed Essyad, de Philippe Hersant, de Wolfgang Rihm, d'Odile Vivier et de Georges Aperghis, dont elle crée *l'Adieu*, pour contralto et orchestre, avec l'Orchestre philharmonique de Radio France sous la direction de Mark Foster. Soliste avec Les Musiciens, du Louvre, l'Orchestre des concerts Colonne, l'Orchestre philharmonique de Radio France, elle chante aussi sur les principales scènes d'opéras françaises et suisses. Les théâtres de Strasbourg, Nancy, Toulouse, Marseille, Nice et Bâle, l'accueillent, principalement dans les rôles des répertoires anglais et allemand (Britten, Purcell, Strauss, Wagner...)

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Michel Guy, ministre de la Culture, l'Ensemble Intercontemporain a été conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Il a pour président Pierre Boulez et pour directeur musical, depuis septembre 1992, David Robertson.

Les 31 solistes qui composent l'Ensemble sont recrutés sur audition. Ils sont employés à deux tiers de temps et disposent du tiers disponible pour mener des activités personnelles très diverses : concerts en soliste, musique de chambre, enseignement, recherche... En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre, dont ils assurent la programmation et dont l'importance va grandissant.

L'une des missions essentielles de l'Ensemble est de créer des œuvres nouvelles en entretenant des relations avec de très nombreux compositeurs et en leur passant commande. Le nombre des créations mondiales et françaises depuis 1977 s'élève à 390 environ, dont plus de 150 commandes.

Le répertoire de l'Ensemble Intercontemporain inclut également tous les classiques de la première moitié du XX^e siècle qui sont dans l'effectif de la formation, ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Enfin, l'Ensemble entretient une relation privilégiée avec l'IRCAM et crée la plupart des œuvres composées dans cet institut. Au total, ce sont actuellement plus de 1.300 œuvres qui forment ce répertoire et qui incarnent ce "passage du XX^e siècle" auquel Pierre Boulez conviait en 1977 les premiers auditeurs parisiens.

L'activité de l'Ensemble se répartit entre Paris, les régions et l'étranger, où il donne entre 70 et 80 concerts par an. De nombreux programmes sont conçus pour être repris dans plusieurs capitales étrangères, ce qui accroît d'autant la diffusion du répertoire et le rayonnement de l'institution. Cette activité de concerts est relayée par une politique d'enregistrements (150 à fin novembre 1994) et par le développement de projets audiovisuels.

Une autre mission confiée à l'Ensemble Intercontemporain est la pédagogie. Elle s'adresse tantôt au public, tantôt aux professionnels, mais également aux jeunes musiciens amateurs des classes musicales de lycées et collèges de la région parisienne. Cette mission d'enseignement est appelée à un grand développement depuis l'installation de l'Ensemble à la cité de la musique aux côtés du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

ensemble Intercontemporain

président	Pierre Boulez
directeur musical	David Robertson
administrateur général	Claude Le Cleach
directeur administratif et financier	Pierre Choffé
flûtes	Sophie Cherrier Emmanuelle Ophèle
hautbois	Laszlo Hadady
clarinettes	Didier Pateau Alain Damiens André Trouttet
clarinette basse	Guy Arnaud
bassons	Pascal Gallois Paul Riveaux
cors	Jens Mc Manama Jean-Christophe Vervoitte
trompettes	Antoine Curé Jean-Jacques Gaudon
trombones	Jérôme Naulais Benny Sluchin

tuba	Gérard Buquet
percussions	Vincent Bauer
	Michel Cerutti
	Daniel Ciampolini
pianos/claviers	Pierre-Laurent Aimard
	Florent Boffard
	Dimitri Vassilakis
harpe	Frédérique Cambreling
violons	Jeanne-Marie Conquer
	Maryvonne Le Dizès
	Hae sun Kang
alto	Christophe Desjardins
violoncelles	Pierre Strauch
	Jean-Guihen Queyras
contrebasse	Frédéric Stochl

musiciens supplémentaires participant aux concerts des 10 et 11 mars

hautbois	Serge Krichewsky
	Christophe Grindel
cors	Vincent Léonard
	Philippe Breas
trompettes	Laurent Bomont
	Dominique Brunet
trombones	Yves Favre
	Fédéric Potier
pianos	Florence Millet
	Fuminori Tanada
harpes	Pascale Schmitt
	Serge Reynier
guitares électriques	William Cadieu
	David Chevallier
guitare basse	Patricio Wang
percussions	Cyril Hernandez
	Florent Jodelet
altos	Pierre Franck
	Béatrice Gendek
	Françoise Renard
régisser général	Gilles Blum
régisser de plateau	Jean Radel
	Damien Rochette
	Serge Reynier

prochains concerts

Rituels : Gagaku - Boulez

jeudi 23 mars - 20h

Musique rituelle shintoïste et traditionnelle
de la Cour impériale du Japon

Tokyo Gakuso : Orchestre de Gagaku

samedi 25 mars - 20h

Musique et danse rituelles shintoïstes et
traditionnelles de la Cour impériale du Japon

Tokyo Gakuso : Orchestre de Gagaku et danse Bugaku

vendredi 24 mars - 20h

dimanche 26 mars - 16h30

Musique rituelle shintoïste et traditionnelle
de la Cour impériale du Japon

Tokyo Gakuso : Orchestre de Gagaku

Pierre Boulez
Rituel in memoriam Maderna

Pierre Boulez, direction
Orchestre du Conservatoire



renseignements

I. 44 84 45 45

réservations

I. 44 84 44 84

3615 citémusique

cité de la musique

75019 Paris

Ⓜ Porte de Pantin

téléphone I. 44 84 45 00

télécopie I. 44 84 45 01

FRANCE

MUSIQUE

Un événement
Télérama

France inter

Culture
Francophonie

Direction
de la musique
et de la danse