

# **cité de la musique**

**François Gautier, président**

**Brigitte Marger, directeur général**

## L'Ensemble Intercontemporain fête ses 20 ans

Quelles conséquences peut-on espérer tirer de l'existence d'une institution qui passe le cap des vingt ans ? Est-ce nécessaire de faire un bilan littéral : nombre d'œuvres, nombre de concerts, nombre de pays visités, et autres considérations quantitatives ?

Certainement, un tel bilan comptable donne une idée des résultats matériels et cela est important pour la description d'activités sans cesse poursuivies. Mais ne vaut-il pas mieux s'attacher, surtout en ce qui concerne la musique contemporaine, aux méthodes de travail, à l'approche réfléchie des relations entre compositeurs, interprètes et public, au suivi de l'organisation ? (...)

Il y a un amont et un aval à la création d'œuvres musicales. L'amont, ce sont les conditions d'accueil. Quelles sont-elles ? Essentiellement, une structure permanente où les conditions de travail sont prêtes pour une efficacité et un rendement optimum (...). Les interprètes vont de mieux en mieux assimiler l'œuvre et plus ils la sauront, plus ils auront pénétré son essence, consciemment ou intuitivement, plus vont-ils acquérir la spontanéité indispensable à toute réelle exécution (...).

Le public établit exactement les mêmes relations avec le compositeur et son œuvre que l'interprète qui l'a précédé dans cette voie et à un niveau autre d'activité et de professionnalisme. Il s'agit d'une cascade de miroirs dans laquelle chacun renvoie son image à l'autre. Dans son excessive évidence, ce kaléidoscope garde néanmoins tout son mystère : à nous tous de le susciter sans cesse.

*Pierre Boulez*

(extrait du livret du disque *Erato* « pour l'ensemble »  
édité à l'occasion du XX<sup>e</sup> anniversaire  
de l'Ensemble Intercontemporain)

vendredi 10 et samedi 11 janvier - 20h / salle des concerts

## concert à deux ensembles

**Philippe Schøeller**

*Feuillages* (durée 20 minutes)

David Robertson, direction

Ensemble Intercontemporain

technique Ircam : Ramon González-Arroyo, assistant musical

**Helmut Lachenmann**

*Mouvement (- vor der Erstarrung -)* (durée 21 minutes)

David Robertson, direction

Ensemble Modern

**entracte**

**Elliott Carter**

*Concerto pour clarinette*

création, commande de l'Ensemble Intercontemporain (durée 20 minutes)

Pierre Boulez, direction

Alain Damiens, clarinette

Ensemble Intercontemporain

**György Kurtág**

*Opus 27 n° 2 (Double concerto)* (durée 12 minutes)

Pierre Boulez, direction

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

Florent Boffard, piano

Ensemble Intercontemporain - Ensemble Modern

le concert du vendredi 10 janvier est enregistré par *France Musique*

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain et Ircam

en collaboration avec le Goethe Institut

## Philippe Schœller

### *Feuillages* (1992)

inédit - effectif : flûte en sol/flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette, basson/contrebasson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, piano/célesta, synthétiseur, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse - commande de l'Association des Amis du Centre Georges-Pompidou pour l'Ircam, créée le 17 décembre 1992 à l'Ircam par l'Ensemble Intercontemporain, direction David Robertson

*Feuillages* est la troisième œuvre d'un cycle intitulé le *cycle du feu*, et qui comprend par ailleurs *Iris* pour orchestre et *S* pour ensemble. Le titre provient d'une métaphore qui permet de comprendre l'idée première de la pièce : « Comme l'on dit que les idées, qu'une idée vous traverse l'esprit, le souffle du vent filtre les feuillages ». Pour Philippe Schœller, le vent, transposé dans le monde musical, s'apparente au temps, et il s'incarne en traversant la texture sonore qui est symbolisée par le feuillage.

Le dispositif électroacoustique, placé au-dessus de l'ensemble des musiciens, prolonge, élargit et transforme les sonorités instrumentales dans une relation de complémentarité organique et de fusion. Ainsi se crée une harmonie constamment changeante, fondée sur des effets de lumières tourbillonnantes et de timbres incandescents. La matière sonore est en perpétuelle effervescence, alternant les textures pulsées avec des résonances composées, les gestes musicaux caractérisés avec des transformations spectrales complexes. Le temps musical est extrêmement souple, voire élastique, dans la tradition d'une pièce comme *Jeux* de Debussy ; la forme elle-même suit les méandres d'une imagination sonore scintillante : elle se déploie dans une continuité potentiellement infinie, évitant toute dramaturgie trop explicite ou trop subjective. L'œuvre s'autogénère, comme par un jeu d'associations libres, au gré d'une fantaisie qui tient du rêve éveillé aussi bien que du conte.

L'ensemble instrumental est moins traité dans l'esprit d'une polyphonie de voix individuelles que comme une masse en vibration travaillée de l'intérieur. L'écriture est presque toujours vive, légère, certaines textures faisant penser à une danse de feux follets. Les sons de synthèse imposent leur durée, et le miroitement de timbres en perpétuelle transformation. Ils imposent aussi une certaine sérénité, le flux sonore en mouvement n'engendrant guère de tensions, et ne s'inscrivant pas dans une directionnalité précise. Le jeu des méta-

morphoses, des renvois, des échos déformés ou des amplifications crée finalement une forme labyrinthique. La richesse spécifique des deux mondes sonores, l'instrumental et l'électroacoustique, souligne la distance qui existe entre eux : d'une certaine manière, les sons de synthèse semblent aimer ceux de l'ensemble, dont la densité et la complexité sont plus réduites. Il s'agit, selon les mots du compositeur, de « capter, de capturer les résonances d'un monde à l'autre ou d'affirmer les différences, telle une mise en scène des voies d'appels qui font communiquer le feuillage filtré par l'énergie de l'instrument informatique et le feuillage traversé par l'impulsion, le souffle du geste instrumental ».

## Helmut Lachenmann

### *Mouvement (- vor der Erstarrung -)* (1984)

éditeur Breitkopf and Härtel - effectif : flûte, flûte en sol/flûte piccolo, clarinette, clarinette/clarinette basse, clarinette basse, 2 trompettes, 3 percussions, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse à 5 cordes - commande de l'Ensemble Intercontemporain créée le 12 novembre 1984 au Théâtre du Rond-Point par l'Ensemble Intercontemporain, direction Peter Eötvös

La musique de Helmut Lachenmann met en crise les conventions et les habitudes d'écoute avec une radicalité sans précédent. Chez lui, rien ne va de soi. L'œuvre est tout à la fois une analyse implacable de ce qui s'est sédimenté dans le matériau et dans la pratique musicale, et une expérience inouïe - une sorte d'illumination -, à travers laquelle plus rien ne peut être comme avant. La mémoire voudrait être sauvée, sans pourtant sacrifier aux citations littérales ou à la reprise des éléments traditionnels en tant que tels ; en même temps, l'œuvre tente une percée au-delà du connu. De là naît un déchirement subjectif, alors que des processus apparemment rationalisés donnent l'illusion d'une objectivation du matériau. Mais le sujet, brisé, n'entonne plus la fanfare héroïque d'un moi resté intact, et la musique renonce à l'accord parfait défraîchi du consensus social. En rejetant les formes conventionnelles de beauté (qu'il désigne lui-même sous le terme de « son philharmonique ») et une signification musicale abâtardie, Lachenmann en dénonce la réification.

*Mouvement (- vor der Erstarrung -)* retrace d'une façon sismographique ce double mouvement de construction et de destruction, d'analyse et d'invention. Ce sont d'abord des bribes sonores, comme

les dernières convulsions d'un insecte posé sur le dos, et qui s'agite dans le vide : *vor der Erstarrung*, avant d'être figé par la mort. Les formes perçues - des rythmes pointés, des triolets, ainsi que quelques intervalles comme la tierce mineure - apparaissent comme des figures fantomatiques, comme les ruines d'un discours musical conventionnel. Toute la première partie de l'œuvre dévoile pourtant, derrière ces formes élémentaires et brisées, ces contours sonores décharnés, une vie intense faite de frottements, de grincements, d'effets de souffle, de bruits divers et de titillements. Les *klingspiel*, pianos-jouets disposés à l'intérieur de l'orchestre, vibronnent, figure à la fois purement sonore qui influence le jeu instrumental et élément programmatique. Ce matériau apparemment sans aura constitue la face cachée du « beau son ». En rendant audible cet aspect du monde sonore (comme Klee demandait à la peinture de « rendre visible »), Lachenmann dévoile toute une expressivité insoupçonnée, parfois même pathétique, qui rend presque banale l'apparition progressive de formes sonores plus conventionnelles, fondées sur la plénitude du son. Car cette machine grippée, un peu après le milieu de la pièce, retrouve soudain son élan, et développe de façon enjouée ses rythmes et ses intervalles entendus jusque là de façon fragmentaire. La réalité de structures musicales étranges, énigmatiques, qui fonctionnaient comme de mystérieux signaux, révèle soudain une forme de trivialité. L'écoute se retourne contre ce qu'elle appelait de ses vœux, et la satisfaction éprouvée à suivre un discours musical « normal » s'accompagne d'une distanciation critique. C'est alors qu'on peut reconnaître, à côté d'autres éléments empruntés, le fantôme d'une célèbre chanson viennoise, *O du lieber Augustin*, à travers laquelle Schoenberg avait déjà transcrit ironiquement son désespoir dans le *Quatuor à cordes avec soprano opus 10*. La partie finale, où cet emballement éphémère se détruit à nouveau, est selon les mots de l'auteur « suggérée par la fracture structurelle du son ».

A travers le mouvement de l'œuvre, qui conduit du son à peine audible jusqu'à des textures virtuoses, d'une musique figée jusqu'à des moments d'exubérance, le compositeur sollicite tantôt une écoute capable de descendre à l'intérieur du son et d'arpenter des territoires inconnus en construisant au fur et à mesure ses propres critères, tantôt de se laisser emporter par un discours qui offre des repères évidents et une continuité rythmique simple. Les sons inhabituels de l'œuvre

ne sont pas un ensemble anarchique de bruits anecdotiques, ou de simples gestes ; ce ne sont pas non plus des événements isolés : ils sont subsumés par des phrases musicales qui ne masquent ni leur fragilité, ni leurs moments de rupture, mais au contraire les exhibent ; le silence y joue un rôle essentiel. C'est à travers cette expérience du négatif que l'œuvre se réalise comme une forme à part entière et s'incarne, objectivement, dans une expression subjective. C'est à sa limite que le mouvement prend conscience de ce qu'il est.

### Elliott Carter

*Concerto pour clarinette* (création, commande de l'Ensemble Intercontemporain avec le soutien du ministère de la Culture - direction de la musique et de la danse)

éditeur Boosey and Hawkes - effectif : clarinette solo, flûte, hautbois, cor anglais, basson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussions, piano, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

Fasciné dans sa jeunesse par la musique moderne (celle de Ives, Cowell, Varèse, Stravinsky et Schoenberg), Elliott Carter, né en 1908, a fait un long détour par le néoclassicisme avant d'aboutir à un style réellement personnel. Il a lui-même expliqué que, par sa distanciation expressive, le néoclassicisme lui apparaissait alors comme une forme de résistance face à la montée du nazisme ; l'enseignement rigoureux de Nadia Boulanger, auprès de qui il étudia entre 1932 et 1935, lui permettait aussi d'acquérir un vrai métier compositionnel, loin de l'amateurisme propre à beaucoup de compositeurs américains. C'est essentiellement avec son *Premier quatuor à cordes*, composé en 1950-1951, que Carter a trouvé les moyens, au-delà des techniques et des constructions traditionnelles d'unifier les différents aspects de son langage musical. Contrairement à la musique sérielle et à celle de Cage, chez Carter, l'identité des intervalles et des structures rythmiques est préservée et intégrée dans une construction de phrases musicales très élaborées ; les répétitions littérales, les références tonales et les divisions formelles habituelles sont abandonnées, au profit d'une musique fluide, qui se transforme continuellement en se projetant en avant. Un des moyens d'unification est la relation organique de tempos différents, la « modulation métrique », qui permet de passer d'un tempo à un autre par une valeur commune, de sorte que

le transition soit naturelle et quasiment imperceptible. C'est ainsi que Carter a pu développer une continuité réthorique et formelle sur une grande échelle, sans recourir aux moyens traditionnels, ni à des modes de structuration extérieures ou à des plans préalables. Les phrases musicales, lyriques et complexes comme des phrases proustiennes, se déploient sur plusieurs plans simultanés, comme chez Schoenberg : mais les différentes couches sont ici caractérisées du point de vue rythmique, chacune étant écrite dans un mètre différent, ce qui produit un léger flottement rythmique.

Le *Concerto pour clarinette et ensemble*, composé à la demande de l'Ensemble Intercontemporain en 1996, apparaît dans la continuité d'une œuvre remarquablement homogène dans son développement. On y retrouve toutes les caractéristiques de la musique du compositeur, dans une écriture transparente où la maîtrise absolue des moyens est au service d'une invention rigoureuse, enjouée et profonde. Comme la plupart des œuvres de Carter, ce concerto dure environ vingt minutes, et la forme, constituée de six parties enchaînées, est d'un seul tenant. Autre trait caractéristique, l'ensemble n'est pas utilisé comme un tout monolithique, mais il est « composé » de cinq groupes instrumentaux indépendants disposés en demi-cercle : les cinq instruments à cordes à l'extrême gauche (deux violons, alto, violoncelle et contrebasse), la harpe et le piano, les trois percussions, les quatre cuivres (trompette, cor, trombone et tuba) et à l'extrême droite les quatre vents (flûte, deux hautbois, basson). Chaque groupe, à tour de rôle, assume l'une des parties de l'œuvre, confinant les autres instruments à un rôle secondaire ou épisodique, voire au silence. La percussion possède un statut à part, puisqu'elle est constamment présente. La dernière partie de l'œuvre seule réunit la totalité du groupe. La dramaturgie formelle est donc liée à ce parcours de la clarinette, confronté aux différents groupes de timbres de l'ensemble, et à des types d'écriture bien différenciés (une idée que Boulez avait déjà explorée dans *Domaines*, mais sous une forme beaucoup plus schématique).

La forme du concerto de soliste, que Carter a utilisée à plusieurs reprises (*Double concerto* en 1961, *Concerto pour piano* en 1964-1965, *Concerto pour hautbois* en 1986, *Concerto pour violon* en 1990), apparaît ainsi comme une variante de la forme concertante qui est à la base de l'écriture carterienne (on la trouve aussi bien dans les œuvres

d'orchestre, comme la *Symphonie pour trois orchestres* ou *Penthode*, que dans les œuvres de musique de chambre comme le *Troisième quatuor à cordes* ou *Triple duo*). En tant qu'instrument soliste, la clarinette joue continûment, comme c'était déjà le cas dans les concertos pour violon et pour hautbois. L'écriture est souvent virtuose, mobilisant tous les registres de l'instrument, mais elle est surtout exigeante dans la précision des articulations et des accents, où l'on perçoit l'héritage du baroque et du classicisme. Il n'y a aucun effet dans l'écriture. Le plus souvent, le clarinettiste joue dans un mètre légèrement différent de celui de l'ensemble, bien que les éléments structurels soient de même nature (la clarinette est la plupart du temps dans une division en cinq du temps, pendant que les autres instruments jouent dans une division en deux, en trois ou en quatre)

La première partie est un *scherzando* vif, qui s'ouvre par un tutti vigoureux, et qui se développe dans le jeu entre la clarinette, la harpe, le piano et la percussion. Le tutti intervient une nouvelle fois à la fin de la section, dans un tempo ralenti, pour amener la seconde partie, un *tranquillo*. Les cuivres déploient ici une texture typique de la dernière manière carterienne : c'est une sorte de chœur, un « consort » d'une beauté saisissante, où de lentes transformations harmoniques s'effectuent dans une texture très homogène ; la clarinette joue des mélismes dans le registre médian, puis de longues mélodies sur toute la tessiture, avant de revenir à la figure initiale. Une transition très rapide mène à la troisième partie, un *presto* qui doit être joué « aussi vite que possible » et qui est confié principalement aux vents ; la clarinette s'intègre à une écriture où se multiplient les notes répétées, les accents irréguliers et des figures rapides qui passent d'un instrument à l'autre. Suit un *largo* où l'on retrouve l'atmosphère intérieure du *tranquillo*, mais ici, ce sont les cordes qui déploient une trame harmonique de type choral, la clarinette étant reléguée à l'arrière-plan. L'intervention des vents et des cuivres, dans un tempo plus vif, amène la cinquième partie, un *giocoso*, qui se déroule dans une nuance très piano, et où les cuivres dominent à nouveau ; on notera les longues phrases du cor, puis du trombone, et enfin du tuba, qui émergent d'une texture plus heurtée, préparant au *finale agitato* qui, dans le tempo initial, réunit tous les instruments : la musique s'y fait violente, les blocs d'accords accentués ponctuant le discours volubile et virtuose de la clarinette solo. Les tensions développées sur une

grande échelle culminent dans ce tutti furieux dont la fin est brusque, comme souvent chez Carter.

Durant toute l'œuvre, certains intervalles, certaines configurations mélodiques et harmoniques s'imposent à l'oreille, en particulier l'insistance sur la quinte juste. Les intervalles sont à la fois structurels et « thématiques ». Les longues phrases de la clarinette, qui parcourent tous les registres de l'instrument, forment des relations harmoniques virtuelles, où surgissent parfois des accords parfaits, et que l'ensemble précise et développe. Comme l'a indiqué Carter dans ses Entretiens, pour lui, « le véritable intérêt de la musique réside dans son organisation » (*Entretiens avec Elliott Carter*, éditions Contrechamps, p. 40). C'est dans cette optique qu'il faut l'écouter.

## György Kurtág

### *Opus 27 n° 2 (Double concerto) (1990)*

éditeur editio Musica Budapest - 1<sup>er</sup> effectif : violoncelle solo, flûte/flûte piccolo/flûte à bec, flûte en sol, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussions, célesta/pianino, cymbalum, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasses - 2<sup>ème</sup> effectif : piano solo, flûte/flûte piccolo/flûte à bec, flûte en sol, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussions célesta, cymbalum, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse - commande de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ensemble Modern créée le 11 décembre 1990 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris au Théâtre des Champs-Élysées par ces deux ensembles, direction Peter Eötvös

Figure solitaire, exigeante et inquiète, György Kurtág a développé son œuvre à l'écart des grands mouvements de son époque. Citoyen de cet « autre » monde qu'a été, pendant plus de quarante ans, l'Europe de l'Est, il fut découvert tardivement dans le nôtre, où il apparut d'abord comme un marginal volontaire. Ses pièces aphoristiques plongent dans l'infini de la mémoire et de l'invention : les éléments qui les constituent, dégagés de toute construction, ont le caractère d'apparitions ; ils sont reliés par des fils intérieurs et mystérieux. Après l'écriture de plusieurs cycles vocaux qui forment un tout *a posteriori* (dont les *Messages de feu demoiselle Trousova*, qui révélèrent sa musique à l'Ouest), Kurtág s'est attaché à l'écriture de formes plus importantes et à des effectifs plus conséquents. Cette recherche d'extension dans le temps s'est accompagnée d'une spatialisation des sources sonores, comme si la musique, en se déployant, rendait obsolète le

vieux rapport frontal entre les musiciens et les auditeurs.

C'est le cas de l'*Opus 27 n° 2, double concerto pour violoncelle, piano et 2 groupes instrumentaux*, qui s'intègre lui aussi dans un ensemble d'œuvres concertantes visant une nouvelle forme temporelle et spatiale : dans ...*quasi una fantasia... opus 27 pour piano et ensemble*, certains instruments sont placés derrière le public ; dans *Grabstein für Stefan pour guitare et ensemble*, des instrumentistes sont placés latéralement de part et d'autre du public. L'*Opus 27 n° 2* oppose deux groupes placés également de chaque côté du public, les solistes étant sur la scène avec les percussions (qui, idéalement, devraient être ailleurs). Cette séparation des sources sonores n'a pas un caractère anecdotique : elle vise à clarifier les textures (par exemple celle du canon à trois voix dans le finale, que Kurtág souhaite « transparent »), et d'autre part à créer des effets de perspective, certains sons venant du lointain, de même que certains gestes ou intervalles « archaïques » (les consonances au début du dernier mouvement par exemple, ou les réminiscences de musique populaire) appartiennent à des couches profondes de la conscience musicale.

Les œuvres de Kurtág sont cryptées : les hommages y abondent, ainsi que les citations plus ou moins explicites. L'œuvre est le chiffre du vécu. La spatialisation coïncide avec cette mise en scène mentale, réalisée dans les œuvres précédentes par la succession de petites pièces indépendantes à l'intérieur d'un cycle. Le *Double concerto* est ainsi lié aux *Sonates pour piano op. 27* de Beethoven, dont la fameuse *Sonate au clair de lune*. Cette rencontre avec Beethoven a d'abord été fortuite, puisqu'elle provient du numéro d'opus de...*quasi una fantasia...* ; elle est assumée dans le *Double concerto*, à tel point que Kurtág s'est servi, dans un premier temps, du modèle beethovenien pour écrire le premier mouvement de l'œuvre ; s'il l'a finalement rejeté, c'est que la succession trop conventionnelle d'un thème principal, d'un thème secondaire et d'une conclusion lui apparut comme « stupide et impossible ». Il récrivit en une nuit toute cette partie, trois semaines avant la création de l'œuvre !

Les deux mouvements sont très différents de caractère. Le premier s'appuie sur une idée élémentaire, typique de Kurtág : une suite de notes répétées, jouée par le piano, puis par le violoncelle un demi-ton plus haut, ainsi que par les percussions, la harpe, puis le cymbalum. La différenciation progressive des hauteurs permet de faire émerger

des figures mélodiques et, notamment les inflexions « parlando du violoncelle », lesquelles réclament l'usage de sons non tempérés. Mais la structure de notes répétées est reprise de façon martelée (Kurtág indique « pesante ») par le piano et par son groupe instrumental, dans une rythmique irrégulière (4 + 3 + 4, puis 4 + 3) et une accentuation sur les premiers temps typiques de la musique hongroise. Avec le motif quasi diatonique des instruments, sorte de petite fanfare, ces caractéristiques évoquent Bartók et surtout Stravinsky. Le violoncelle cherche toutefois à développer sa propre ligne, plus lyrique, avant de jouer *marcato*, puis *disperato*, et d'imiter, à la demande du compositeur, « la musique arabe », c'est-à-dire « hors du tempérament ». L'opposition des textures plus martelées, puis le retour des notes répétées conduit à une nouvelle section où le violoncelle semble dire intérieurement, comme un balbutiement, une ancienne mélodie (*circumderunt me gemitus a mortis*), qui l'oblige à descendre en-dessous de sa note la plus grave. Le piano, par des figures nerveuses, incisives et rapides qui parcourent tout l'orchestre, amène la coda. Les notes répétées et les fanfares diatoniques sont combinées à des passages pianistiques en accords couvrant toute la tessiture, et à des rythmes de danse qui amènent la cadence *finale*. L'auditeur peut suivre l'extraordinaire invention qui germe à partir de la structure anodine du début, et un art de composer à partir de situations expressives extrêmes qui forme finalement un merveilleux hommage à la musique de Beethoven.

Le deuxième mouvement est un *adagio-largo* très recueilli, une lamentation fondée sur la sonorité « archaïque » d'intervalles consonants (la quinte et la tierce majeure, mais aussi la tierce mineure) ; après une brève introduction, le violoncelle fait entendre la déploration d'un chant extrêmement doux et nostalgique, noté *sempre quasi lontano*, qui sera repris à plusieurs reprises dans l'œuvre, traité de façon canonique ou en écho, jusqu'à sa répétition finale obsessionnelle, qui a le caractère d'un souvenir lancinant. C'est une musique à la fois funèbre et irréaliste. Kurtág demande ici une articulation rythmique non stricte, dans l'esprit du *parlando* des chants populaires. Les deux groupes instrumentaux sont davantage traités pour leur complémentarité que pour leurs oppositions ; on notera, à plusieurs reprises, des effets d'échos entre le piano du premier groupe (lié au violoncelle) et le piano solo.

Philippe Albéra

samedi 11 janvier - 16h30 / amphithéâtre du musée

## Philippe Manoury

*Jupiter pour flûte et électronique*

(durée 37 minutes)

**entracte**

## Frédéric Durieux

*Devenir pour clarinette et ordinateur*

(durée 17 minutes)

## Iannis Xenakis

*Psappha pour percussion* (version avec électronique)

(durée 12 minutes)

**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain :**

Sophie Cherrier, flûte

André Trouttet, clarinette

Daniel Ciampolini, percussion

**technique Ircam :**

Marc Battier, Cort Lippe, Leslie Stuck,

Frédéric Voisin, assistants musicaux

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain et Ircam

## Philippe Manoury

### *Jupiter pour flûte et électronique* (1986)

édition Durand, Paris - commande Ircam, créée le 25 avril 1987 à l'Ircam par Pierre-André Valade, dédiée à Lawrence Beauregard - concepteur scientifique : Miller Puckette. assistants musicaux : Marc Battier et Cort Lippe

Lorsqu'en 1986, j'entrepris la composition de *Jupiter*, je n'avais guère de modèle à ma disposition. Les systèmes d'interaction en temps-réel entre les instruments traditionnels et les synthétiseurs étaient encore balbutiants. Les premiers essais furent faits au début des années 80 par Barry Vercoe et Lawrence Beauregard qui eut l'idée de connecter sa flûte à la machine 4X. On pouvait ainsi imaginer la possibilité de faire suivre en temps-réel le jeu instrumental par une machine libérant ainsi l'interprète des contraintes d'un tempo figé et immuable tel que cela se produisait dans la musique pour bande magnétique. C'est la venue de Miller Puckette à l'Ircam en 1984 qui fut finalement déterminante avec l'invention du suiveur de partition et la mise au point de tout l'environnement informatique nécessaire pour la réalisation de cette œuvre.

La première victoire fut donc celle du tempo. Mais, fort de cette expérience, je décidais de l'étendre à d'autres éléments de manière à pouvoir faire en sorte que la flûte puisse engendrer elle-même une grande partie de la musique de synthèse. Suivant un principe qui m'est cher, selon lequel dans toute œuvre mixte l'instrument principal doit être le centre de référence principal de tout l'environnement sonore, j'ai élaboré diverses techniques permettant de déduire des structures sonores du son de la flûte. Cela peut aller des transformations ou dérivations à partir du propre son de la flûte jusqu'au contrôle de l'évolution des sons synthétiques par une analyse des modes de jeux du soliste. Ces principes auxquels j'ai donné ensuite le nom de « Partitions virtuelles » permettent un rapport interactif entre l'instrument et la musique qui sont des haut-parleurs. En d'autres termes, la qualité des sons produits électroniquement est, en partie, fonction de la manière dont le soliste interprète sa partition. Il ne s'agit, en aucun cas, d'improvisation car toute la partition est rigoureusement notée, mais d'analyser la part de liberté qui est à la base même de l'interprétation.

La partition a connu plusieurs versions. Lors de sa création en 1987 par Pierre-André Valade (qui participa grandement aux premières

expérimentations), *Jupiter* avait une durée totale de plus de quarante minutes. Une version « courte » de vingt minutes fut également composée pour les besoins d'une diffusion vidéo. Lors du transfert des programmes de la machine 4X à la Station d'Informatique Musicale de l'Ircam (1) une troisième version fut élaborée ramenant la durée à une trentaine de minutes mais sans que le contenu sonore de l'œuvre en fut changé. Ce n'est qu'au cours du mois de novembre 1996 que je décidais d'établir la version définitive en modifiant de façon substantielle le contenu des programmes de synthèse, opération qui peut s'apparenter à une réorchestration.

La musique électronique en temps-réel, du moins telle qu'elle est organisée ici dans sa conception même (*Jupiter* est, de ce point de vue, la première pièce du genre) a encore quelques difficultés à se frayer un chemin que l'on aurait pu imaginer plus développé. C'est sans doute que, pour le moment, les contraintes technologiques y sont plus grandes qu'ailleurs ainsi que le temps de préparation et de mise au point qui est plus long que la normale. Cependant, malgré la décennie passée depuis la création de cette œuvre, où assez peu d'expériences dans cette direction ont vu le jour, je reste persuadé qu'il s'agit là du changement substantiel le plus conséquent que l'on puisse faire subir à la musique électronique car, en y introduisant l'interprétation, ce sont les données mêmes de la composition qui s'en trouvent bouleversées.

*Philippe Manoury*

(1) Le système 4X conçu à l'Ircam par Giuseppe di Giugno dans les années 80 a été le premier système informatique en temps-réel véritablement puissant. Dans les années 90, ce système a été remplacé par la Station d'Informatique Musicale mise au point par l'équipe d'Eric Lindeman à l'Ircam. Le transfert d'une œuvre d'un système à l'autre est assez semblable à la situation que connaissent les musiciens jouant de la musique baroque sur des instruments qui sont des « copies des anciens ». Si la fréquence de transfert de nos musiques par rapport aux œuvres baroques se fait à intervalle beaucoup plus serré (il faudra compter sur une moyenne de cinq ans), le transfert lui-même tend à être de plus en plus automatique.

## Frédéric Durieux

### *Devenir pour clarinette et ordinateur* (1993)

édition Henri Lemoine, Paris - commande de l'Ircam et de l'Ensemble Intercontemporain, créée à l'Ircam, pendant l'Académie d'été, le 1<sup>er</sup> juillet 1993, par le clarinettiste André Trouttet ; assistant musical Leslie Stuck - œuvre dédiée à Jean Rouaud

*Devenir* associe une clarinette solo amplifiée à un environnement informatique : tout ce que joue le soliste a été préalablement inscrit dans la mémoire de la Station d'informatique musicale afin que cette dernière puisse effectuer les opérations désirées au moment opportun, que ce soit les transformations sonores, la spatialisation ou le déclenchement de séquences.

Les sons choisis pour cette pièce sont volontairement limités à ceux d'un clarinette en *si* bémol et d'une clarinette basse (qui ont été préalablement échantillonnées) ainsi qu'à quelques transformations électroniques qui laissent toujours percevoir le son original de l'instrument solo. Il n'y a pas dans cette œuvre de confrontation entre le soliste et l'électronique mais une démultiplication de la clarinette en une série de transformations et de figures issues du jeu en direct, la spatialisation révélant alors les couches diverses qui se superposent.

Le titre *Devenir* provient de cette idée d'évolution de la sonorité d'un instrument, ou d'une idée musicale, mais aussi de ce flot incessant qui traverse nos vies et les êtres que nous côtoyons. C'est de l'instant présent que se dévoile et se transforme la mémoire mais aussi que se construit un avenir qui est un devenir infini, un potentiel plus qu'une déduction stricte de causes à effets.

Cette œuvre est reliée à ma collaboration, brisée par la mort, avec Dominique Bagouet et Jean Rouaud. Trois pièces résultant directement de ce passage douloureux : *Là, Au-delà, Devenir* et *So schnell, zu früh*, créée en décembre 1993 et dédiée à la mémoire d'un chorégraphe aventureux et généreux dont l'invention était en éveil constant.

*Risto Nieminen*

## Iannis Xenakis

*Psappha pour percussion* (version avec électronique - 1996)  
 édition Salabert - version électronique réalisée par Daniel Ciampolini à l'Ircam en 1996  
 - commande de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne - créée le 2 mai 1976 lors de  
 l'English Bach Festival à Londres par Sylvio Gualda auquel elle est dédiée

*Psappha* est la version archaïque du nom de Sappho, poète femme de l'antiquité (VII<sup>e</sup> siècle), qui a inventé le principe abstrait de variation (métabole) sur des unités métriques (rythmiques) dites saphiques. Cette œuvre traite du rythme pur, c'est-à-dire que le timbre lui est totalement subordonné : il n'est là que pour apporter une plus grande clarté. Il n'y a pas de partie improvisée. Cette composition est un terrain extrêmement propice pour mettre en valeur le sens du rythme et surtout l'imagination timbrale d'un batteur seul. La partition prévoit l'emploi de trois groupes de timbres (peaux, bois, métaux) employant des instruments sans accordage déterminé. Le registre des hauteurs à l'intérieur de chaque groupe est pourtant réparti comme suit : aigu, médium, grave ou moyen, neutre très aigu (pour les métaux). Une pulsation constante et tenace se ressent même lorsqu'elle n'est plus audible. Sous sa simplicité trompeuse, la pièce cache une forte concentration d'énergie.

*Iannis Xenakis*

Lorsque Iannis Xenakis a écrit *Psappha*, il y a vingt ans, il a donné à l'interprète cette liberté extrêmement rare, celle du choix des instruments de percussion et donc des timbres. Cette liberté allait très vite se heurter au problème ergonomique de la percussion, compte tenu de la rapidité de déplacement imposée par le texte. Cette nécessaire virtuosité a donc contraint les percussionnistes à choisir des instruments plus ou moins classiques de la facture occidentale, évitant ainsi le délicat problème de l'assemblage physique des percussions extra européennes. De ce fait le choix des instruments a été considérablement restreint limitant la possibilité de l'interprète de personnaliser sa propre version.

Voilà un peu plus de dix ans apparaissaient de nouveaux instruments électroniques conçus pour les batteurs appelés drum pads. Jouer *Psappha* avec des instruments que l'on pouvait disposer autour de soi, mais reliés à des échantillonneurs et synthétiseurs, offrait la possibilité de composer ses propres timbres. Malheureusement il a fallu

attendre quelques années pour que ces fameux pad offrent la musicalité de ceux d'aujourd'hui.

Grâce à cette dernière génération d'instruments j'ai pu inventer des timbres qui ressemblent à de vraies percussions avec la même précision rythmique, réaliser des interpolations d'un son à un autre ou encore en colorer certains par de la synthèse. Il serait trop long ici de donner tous les détails ; mais toute cette technologie m'a permis dans un premier temps de concrétiser les idées premières que j'avais de la pièce et dans un second temps de m'en inspirer de nouvelles. J'ai ainsi profité de cet apport de l'électronique pour faire un voyage à travers les timbres tout au long de la pièce. Ils ne sont pas figés comme l'impose le jeu sur de vraies percussions mais au contraire évoluent rapidement ou lentement pour donner naissance à d'autres sons. Par la même occasion, il a été possible de réaliser le souhait de Iannis Xenakis disant que dans *Psappha*, les accents pouvaient, selon le choix du percussionniste, déclencher de nouveaux timbres.

Afin de donner l'impression à l'auditeur de passer d'un type de lieu à un autre (hall de gare, cathédrale, etc), j'ai pu simuler des espaces acoustiques différents. Même si la pièce n'a pas été prévue pour être spatialisée, il me semble qu'elle s'y prête bien. En dehors de son effet spectaculaire elle permet au public de se rapprocher de la perception plus analytique qu'en a l'interprète lui-même. Pour cette œuvre, si j'ai perdu le plaisir et la sensation de jouer sur de vraies percussions, j'ai découvert un véritable intérêt et un nouveau plaisir à jouer avec un nouveau monde sonore. La technologie évoluant sans cesse il sera désormais possible à tout percussionniste qui le souhaite d'orchestrer *Psappha*, de mettre le texte en scène par la spatialisation, et, en quelque sorte, d'en faire « entendre » le décor créé par ces différents espaces. Alors peut-être que *Psappha* deviendra comme ces classiques du théâtre revisités sans cesse par de nouvelles générations de metteur en scène où chacun peut apporter sa vision personnelle de la pièce. Je remercie tout particulièrement Iannis Xenakis de m'avoir laissé carte blanche pour la réalisation de ce projet et bien sûr l'Ircam pour y avoir cru et apporté son soutien technique par l'intermédiaire de Frédéric Voisin et Frédéric Prin.

*Daniel Ciampolini*

samedi 18 janvier - 20h / salle des concerts

## Philippe Fénelon

*Midtown* (durée 20 minutes)

## Brian Ferneyhough

*Allgebräh*

création, commande de l'Ensemble Intercontemporain (durée 15 minutes)

**entracte**

## Pierre Boulez \*

*Le Marteau sans maître* (durée 38 minutes)

*avant L'Artisanat furieux*

*Commentaire I de Bourreaux de solitude*

*L'Artisanat furieux (avec voix)*

*Commentaire II de Bourreaux de solitude*

*Bel édifice et les pressentiments - version première (avec voix)*

*Bourreaux de solitude (avec voix)*

*après L'Artisanat furieux*

*Commentaire III de Bourreaux de solitude*

*Bel édifice et les pressentiments - double (avec voix)*

David Robertson, direction

Yvonne Naef, mezzo-soprano

Didier Pateau, hautbois

Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon, trompettes

Ensemble Intercontemporain

\* répétition ouverte au public le samedi 18 janvier à 16h30

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

## Philippe Fénelon

### *Midtown* (1994)

éditeur Amphion - effectif : 2 trompettes solo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, trombone, tuba, 3 percussions, 2 pianos/orgues électriques - commande de l'Ensemble Intercontemporain, créée le 3 novembre 1994 à l'Auditorium des Halles à Paris, direction David Robertson

La musique de Philippe Fénelon s'est développée en marge des deux courants dominants et antinomiques de la musique française : celui de la musique postsérielle, et celui de la musique spectrale. Ses œuvres sont restées attachées à l'idée de discours musical, et elles ont exclu aussi bien les déterminations structurelles précompositionnelles que les investigations dans le domaine du timbre ou un déploiement de la forme purement processuel. C'est donc naturellement que Philippe Fénelon s'est posé le problème de la dramaturgie musicale, ce qui l'a mené d'ailleurs à écrire plusieurs opéras. Dans *Midtown*, ce souci dramaturgique joue un rôle intégratif : les différents aspects stylistiques de l'œuvre ne doivent pas être appréhendés pour eux-mêmes, ou en fonction d'un concept d'homogénéité, mais comme une caractérisation expressive et formelle, une mise en perspective de différents moments du discours musical. C'est ainsi qu'apparaissent non seulement des références tonales, des enchaînements de quintes ou d'octaves, mais aussi la citation explicite d'un motet de Palestrina. L'œuvre n'a pourtant rien d'un manifeste postmoderne ; ces éléments historiques, qui appartiennent à la mémoire, sont finement articulés à une invention singulière, et ils sont toujours soigneusement intégrés dans le tissu compositionnel (ainsi, la citation de Palestrina est-elle préparée par un grand unisson sur la note *do*). Au demeurant, selon les termes mêmes de l'auteur, les intervalles de quintes introduits dans une écriture atonale constituent « une véritable dissonance ». Fénelon intègre l'historicité du matériau modal ou tonal, quitte à en renverser la signification.

L'idée même d'une forme concertante, avec la disposition symétrique des deux trompettes et des deux pianos, provient du même souci dramaturgique. Les dialogues, les confrontations, les échos, et jusqu'à la convergence finale, définissent des gestes instrumentaux, des liens à distance, et un cheminement de la forme assez ludique. L'œuvre se déroule comme une succession continue de scènes différenciées, où émergent parfois des éléments à forte connotation : une figure de

caractère thématique, faite d'une suite de notes descendantes et reprise de façon variée, une allusion au jazz à travers un rythme et la sonorité de la cymbale charleston, ou la violence d'une musique qui laisse percer le souvenir des *Soldats* de Zimmermann. Mais la narrativité de surface, avec ses péripéties, s'accompagne d'une grande densité d'écriture, d'une libre superposition de voix incandescentes, d'un fourmillement d'idées qui témoigne d'une effervescence créatrice spontanée. Elle tend, à la fin, à une réduction de la texture et de l'écriture - elle avait été annoncée dans le prologue « presque lent » : ainsi, après des épisodes *vif, dansant, souple et badin* puis *sauvage* et « risoluto », aux deux-tiers de l'œuvre environ, le tempo se ralentit pour faire place à une musique plus introvertie, où des figures expressives, voire pathétiques, remplacent les phrases jubilatoires entendues auparavant. S'impose alors une écriture de choral dépouillée, où le timbre rauque des trompettes dans l'extrême-grave (un registre très rarement employé) crée une sonorité tout à fait étrange. Le motet à six voix de Palestrina, *Assumpta est Maria*, s'introduit naturellement et significativement dans cette atmosphère de plus en plus recueillie ; c'est une lointaine réminiscence musicale, mais c'est aussi une référence extramusicale possible à la cathédrale St-Patrick, qui se situe au cœur de Midtown. Le titre de l'œuvre renvoie en effet à ce quartier de New York où le compositeur a vécu, et où, depuis les étages supérieurs, il pouvait appréhender l'immobilité flottante et l'équilibre magique des architectures modernes ou néoclassiques, source d'inspiration revendiquée, mais transfigurée par la musique.

P. A.

## Brian Ferneyhough

*Allgebrach* (création, commande de l'Ensemble Intercontemporain)

éditeur Peters - effectif : hautbois solo, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

Parmi les nombreuses personnalités singulières qui ont créé des œuvres d'art dans des asiles psychiatriques, Adolf Wölffli est certainement l'une des plus remarquables. Produites avec une intensité qui n'a jamais faibli pendant des années, ses fantaisies labyrinthiques sont, en effet, un recueil obsessionnel, fruit de la tentative de son psychisme tourmenté pour désigner rituellement les conditions de la naissance

d'un univers qui annulerait celui dans lequel son corps était absurde-ment contraint d'habiter.

Je reviens toujours à la synthèse unique en son genre de Wölfli, mélange de stimuli oral, verbal et visuel, vers ce chaos à peine maîtrisé, formé de couches successives d'expériences furieuses, pas seulement parce que, bien que d'une manière très différente, mon propre parcours compositionnel m'a amené toujours plus près de l'idée d'une forme composée qui ne soit pas prisonnière d'unités structurelles, mais qui soit plutôt la masse imparfaitement mémorisée de tendances linéaires en perpétuelle mutation et de soudaines ruptures destructrices.

*Allgebruh* (c'est le propre terme de Wölfli pour désigner le principe créateur fondamental sous-tendant sa vision interne) cherche à redéfinir un certain nombre de mes préoccupations constantes durant ces dix dernières années, parmi lesquelles l'opposition d'un instrument soliste et d'un groupe plus important d'instruments, le chevauchement de strates multiples d'activités quelquefois fortement contrastées et de l'application d'actes ponctuels d'une volonté emblématique à la sélection subjective de matériaux extraits de ceux produits par la matrice pré-compositionnelle de douze strates, elle-même résultant de la sur-imposition de trois types distincts de comportements musicaux.

Ainsi ce n'est qu'occasionnellement qu'un seul type d'activité émerge sans ambiguïté comme objet du regard ; plus fréquemment, on saisit la confusion de textures relativement indépendantes — énoncés hésitants ou explosions hystériques qui, à peine commencés, sont aspirés, impuissants, vers le flux protean du potentiel générateur.

Le hautbois soliste ne fonctionne pas comme soliste détenant l'autorité ; au contraire, il reste lui aussi confus et instable, tentant de glaner quelque consolation que ce fut d'événements se déployant et disparaissant trop rapidement pour être complètement absorbés, reproduits et commentés. A plusieurs occasions néanmoins, ses va-et-vient et ses incursions sauvages ont un effet sur le reste de l'ensemble, ce dernier agissant comme une chambre d'écho incontrôlable, piochant, amplifiant et prolongeant de manière imprévisible des éléments minimes dans le discours vacillant du hautbois.

*Brian Ferneyhough*

## Pierre Boulez

### *Le Marteau sans maître* (1955)

édition Universal - effectif : mezzo-soprano, flûte en sol, vibraphone, xylorimba, percussion, guitare, alto - création le 18 juin 1955 à Baden-Baden par l'Orchestre de la Südwestfunk de Baden-Baden, direction Hans Rosbaud, mezzo-soprano Sybilla Plate

Cette œuvre de Boulez constitue une référence dans le répertoire contemporain, à la fois par sa réussite propre et par son importance historique. C'est en effet à travers elle que Boulez a dépassé les apories du sérialisme intégral (l'organisation unitaire des différents paramètres sonores) et reconquis des dimensions musicales qui avaient été temporairement sacrifiées. D'une part, l'œuvre se développe à partir de la phrase musicale, et non plus à partir d'une constellation de « points » sonores : ainsi Boulez obtient-il une plus grande souplesse rythmique, et une hiérarchisation des voix gouvernée par des relations contrapuntiques serrées. D'autre part, la composition repose sur des structures harmoniques, loin des coïncidences verticales hasardeuses propres aux œuvres sérielles antérieures : les accords s'enchaînent de façon fonctionnelle, par complémentarité, transposition, addition ou multiplication. Enfin, Boulez développe un concept de forme organique qui ne s'appuie pas sur une référence traditionnelle (comme dans la *Seconde sonate pour piano*), et dépasse une simple mise en place des structures sérielles, les caractéristiques formelles s'enchevêtrant et se développant à distance.

Le recours à des poèmes de René Char, où la force et la densité de l'image, liées au surréalisme, proviennent de l'extrême concentration du langage, ouvre à la musique une dimension poétique mise de côté dans les œuvres ascétiques qui précédaient (l'épure en noir et blanc de *Structures I pour 2 pianos*, la polychromie rigide de *Polyphonie X pour 24 instruments*). *Le marteau sans maître* renoue même avec une dimension rituelle qui n'est pas sans évoquer le Stravinsky des *Noces* (au-delà même d'une référence évidente à la fin de l'œuvre), et les œuvres de Messiaen. Cela n'est pas dû seulement à l'élément rythmique et à une construction par blocs de temps, ou à certaines caractéristiques mélodiques (les mélismes, les petites notes) et de timbres (l'usage des métallophones), mais aussi à la recherche d'une expression sublimée dans l'objectivité même du texte musical. Le hiératisme, supporté par une précision extrême dans l'écriture, s'accompagne curieusement d'une recherche de flexibilité du tempo qui provient

en partie de Debussy et de l'influence des musiques extrême-orientales : nombreux rubatos, points d'orgue, césures brusques, fluctuations liées aux résonances, etc. ; certaines courbes mélodiques ne sont pas non plus sans liens avec la souplesse du chant grégorien. Cette dialectique entre temps lisse et temps pulsé, que Boulez développera sur le plan théorique dans son livre *Penser la musique aujourd'hui*, se retrouve au niveau des textures : la polyphonie stricte, où toutes les voix sont d'égale importance, s'articule à des passages où des signaux quasi-thématiques orientent la perception (c'est particulièrement net dans le cycle de « bourreaux de solitude », avec l'insistance sur certains intervalles et la répétition des mêmes notes, ou à travers les figures rythmiques de la percussion).

*Le Marteau sans maître* se présente sous la forme de trois cycles (de deux, trois et quatre pièces chacun) fondés sur trois poèmes chantés tirés du recueil de René Char portant le même titre. Comme dans *Pierrot lunaire* de Schoenberg (qui reposait sur trois cycles de sept poèmes), chaque pièce utilise un effectif instrumental particulier. Dans *l'artisanat furieux* (troisième pièce), la voix est confrontée à la seule flûte alto (une référence voulue à l'œuvre de Schoenberg) ; cette partie est précédée d'une pièce instrumentale introductive, *avant l'artisanat furieux* (première pièce), et d'un commentaire, *après l'artisanat furieux* (septième pièce). Dans *bourreaux de solitude* (sixième pièce), la voix est entourée par l'ensemble des instruments, la percussion étant limitée aux seules maracas (la partie de percussion est indépendante des parties de vibraphone et de xyloimba) ; le chant est beaucoup plus intégré à l'ensemble instrumental, le poème déterminant la structure de la pièce (jusqu'au madrigalisme des « pas » évoqués par les maracas au début). Cette pièce est entourée de trois commentaires (deux avant sa présentation même, dans les deuxième et quatrième pièces, un après, dans la huitième pièce). Enfin, *bel édifice et les pressentiments* se présente selon deux versions : la première réunit la voix, la flûte, la guitare et l'alto (les percussions et les claviers sont donc éliminés) ; la seconde, intitulée *double* et qui termine l'œuvre, fait appel à l'ensemble des protagonistes. Le traitement de la voix et le rapport entre texte et musique est varié à chaque fois : dans *avant l'artisanat furieux*, le chant est mélismatique et lyrique ; il est soumis au texte. Dans *bel édifice et les pressentiments*, version première, la voix est plus intégrée au tissu instrumental, et le texte détermine les

articulations de la forme ; dans *bourreaux de solitude* la voix, qui émerge par moment, forme avec les instruments une seule unité ; cette intégration est encore développée dans le double de *bel édifice et les pressentiments*, où la voix se fond dans l'ensemble, chantant tantôt *quasi parlando*, tantôt bouche fermée ; selon les termes mêmes de Boulez, le poème qui était au « centre de la musique » devient « absent de la musique » : c'est la flûte qui s'empare de la fonction vocale à la fin de l'œuvre.

L'interpénétration des différents cycles, ainsi que les relations à distance entre les pièces vocales et leurs commentaires, créent une forme dissymétrique et labyrinthique, riche de résonances structurelles. La formation instrumentale est liée à cette même unité dans la différence, à cette même intégration à distance : la voix trouve son prolongement dans la flûte alto, qui a son propre écho dans l'alto ; les pizzicati d'alto se rapprochent des sons de la guitare, tandis que la résonance de celle-ci amène celle du vibraphone, puis du xylorimba. L'instrumentarium est ainsi déjà composé. La relation entre sons ponctuels, à faible résonance, et sons vibrants, à résonance longue, et l'utilisation d'un registre médian, déterminent certaines options compositionnelles fondamentales. L'originalité d'une formation qui n'a pas de précédent évoque autant certaines musiques exotiques qu'une sorte de mélange imaginaire entre la musique baroque française et celle de Debussy, Stravinsky ou Webern. Boulez a lui-même indiqué certains rapprochements avec des musiques extra-européennes, en disant que la guitare « se souvenait du koto japonais », le xylophone « transposait le balafon africain », et le vibraphone « se référait au gendér balinaï ».

P.A.

René Char

*Le Marteau sans maître*

L'Artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou

Et cadavre dans le panier

Et chevaux de labours dans le fer à cheval

Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

Bourreaux de solitude

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu

Sur le cadran de l'Imitation

Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

Bel édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes

La mer morte vagues par-dessus tête

Enfant la jetée promenade sauvage

Homme l'illusion imitée

Des yeux purs dans les bois

Cherchent en pleurant la tête habitable.

**Philippe Schoeller**

Né le 13 avril 1957 en France. Sa formation musicale traditionnelle (piano avec Jean-Claude Henriot, harmonie et contrepoint avec Béatrice Berstel, initiation à la direction d'orchestre avec Gérard Dervaux) s'est enrichie d'études en musicologie (licence) et en philosophie (Maîtrise et DEA, option Philosophie de l'Art). Durant les années 1980-1990, il est lauréat des concours internationaux de composition Antidogma (Turin 1984) et Henri Dutilleux (Tours 1990) tout en suivant les cours de Pierre Boulez au Collège de France, ceux de Iannis Xenakis à l'Ecole des Hautes Etudes, ou encore les master-classes de Franco Donatoni au Conservatoire de Paris. Il a également suivi le stage d'informatic musicale de l'Ircam. Il est par ailleurs lauréat de la Fondation du Crédit National. Philippe Schoeller a donné de nombreuses conférences (Ecole des Beaux-arts d'Angers, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, Ecole Centrale d'Ingénieurs de Massy Palaiseau...) ainsi que des cours

d'analyse et de composition au CNSM de Lyon. Il travaille actuellement à un oratorio, en collaboration avec le chœur du Sudwestdeutscher Rundfunk de Stuttgart, l'Ircam et l'Ensemble Intercontemporain. Ses œuvres récentes sont éditées chez Schott.

**Elliott Carter**

Né en 1908 à New York. Encouragé par Charles Ives, il étudie d'abord à l'Université de Harvard avec Walter Piston et E.B. Hill, puis à Paris avec Nadia Boulanger. Son œuvre établit une étrange et fécond « court-circuit » entre l'Europe de l'après-guerre, où les jeunes tentent d'approfondir la leçon de l'Ecole de Vienne et en Amérique encore dépourvue de toute véritable tradition, mais qui vient de reconnaître en Ives le premier de « ses » compositeurs. Ici, le goût de l'ascèse et la fascination du nombre ; là-bas, la tentation d'abolir les frontières entre l'art et la vie et de métamorphoser chaque événement quotidien en expérience musicale. De la tension entre ces deux ordres de préoccupations apparemment contradictoires, l'écriture de Carter saura tirer ses raisons les plus fortes.

## Helmut Lachenmann

Né à Stuttgart en 1935. Après des études à la Musikhochschule de Stuttgart, il étudie la composition auprès de Luigi Nono à Venise jusqu'en 1960. En 1961 il est chargé de cours à la Hochschule für Gestaltung de Ulm puis successivement, de 1973 à 1993 à la Musikhochschule de Stuttgart, Ludwigsburg, Hanovre, maître de conférence au Brésil, à Darmstadt, à Akiyoshidai (Japon). Parallèlement, il prend part à de nombreux séminaires de composition et ateliers à Toronto, Buenos Aires, Santiago du Chili, Tokyo, Villafranca (Espagne), Vienne, Mayence. Il participe à des festivals et cycles de concerts en Allemagne et à l'étranger : Amsterdam, Anvers, Brême, Bruxelles, Cologne, Huddersfiels, Londres, Oslo, Sarrebruck, Paris (Festival d'Automne) etc... Helmut Lachenmann est membre des Académies des Arts de Berlin, Hambourg, Leipzig, Mannheim et Munich.

## György Kurtág

Né à Lugos (Roumanie) en 1926. En 1940, il suit les cours de piano avec Magda Kardo et de composition avec Max

Eisikovits à Timisoara. Il s'établit ensuite à Budapest, s'inscrit à l'Académie de Musique et y étudie la composition auprès de Sándor Veress et Ferenc Farkas, le piano avec Pál Kadora, et la musique de chambre en compagnie de Leo Weiner. En 1957, à Paris, il se spécialise auprès de Marianne Stein, Olivier Messiaen et Darius Milhaud. A Son retour en Hongrie, il est chargé de cours au Conservatoire de Budapest où, jusqu'en 1986, il enseigne la musique de chambre bien que se consacrant essentiellement à la composition. Si la musique pour piano de Bartók a exercé une influence constante sur son œuvre, il faut également mentionner l'importance décisive des concerts du Domaine Musical durant son séjour à Paris, et particulièrement de la musique de Anton Webern et de Gruppen de Karlheinz Stockhausen. A partir de 1959, il élabore un langage personnel d'une extrême rigueur, influencé par les recherches postwebernienne auxquelles il intègre une coloration particulière, due notamment à l'emploi du cymbalum dans de nombreuses œuvres. Le catalogue des œuvres de György Kurtág ne compte entre 1959

et 1973 que huit numéros d'opus, soit moins de quatre vingt-dix minutes de musique. Chaque pièce est composée à partir d'une petite structure qui rappelle la concision de Anton Webern dont on retrouve également l'influence dans l'enchevêtrement des lignes mélodiques, le libre usage des transpositions à l'octave et l'emploi d'une prosodie désarticulée. Avec les *Dits de Péter Bornemisza*, *En Souvenir d'un soir d'hiver* ou *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*, Kurtág s'est imposé comme un des compositeurs les plus significatifs de la musique hongroise actuelle.

**Philippe Manoury**, né en 1952, mène des études de piano avec Pierre Sancan, puis travaille la composition successivement avec Gérard Condé, Max Deutsch, Michel Philippot et Ivo Malec au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. A partir de 1975, il entreprend des études de composition musicale assistée par ordinateur avec Pierre Barbaud. En 1978, il part pour le Brésil. Réinstallé en France en 1980, il entre à l'Ircam l'année suivante en qualité de chercheur invité.

De ses recherches entreprises à cette époque, il compose *Zeitlauf*, une pièce pour chœur mixte, ensemble instrumental, synthétiseurs et bande magnétique. De 1985 à 1986, il compose une série de pièces de musique de chambre, parmi lesquelles *Musique I et II et Instantanés* en quatre versions différentes. La poursuite de ses recherches à l'Ircam l'amène à travailler plus précisément dans le domaine de l'interaction instrument / machine, dont le principal but est le développement de systèmes permettant la simulation et le suivi en temps-réel des comportements instrumentaux. Il compose, entre 1987 et 1991 un cycle de quatre pièces sonus ex machina (*Jupiter, Pluton, La partition du ciel et de l'enfer* et *Neptune*), dans lequel il intègre des phénomènes d'interprétation à la musique, réalisée avec le concours d'ordinateurs. Pendant la saison 1992-1993, il a créé l'ouverture *La nuit du sortilège*, primée ensuite à la tribune des compositeurs de l'Unesco, *Michigan Trio pour clarinette, violon et piano* et *Pentaphone*, commande de l'Orchestre national d'Ile-de-France. Sa dernière réalisation à l'Ircam a été *En écho* pour

voix et ordinateur. Le compositeur vient de terminer, avec l'écrivain Michel Deutch et le metteur en scène Pierre Stroesser, l'opéra *60e parallèle*, dont la création est prévue au théâtre du Châtelet en mars 1997.

**Frédéric Durieux**, né à Paris en 1959, obtient un premier prix d'écriture au Conservatoire national de région de Grenoble et continue ses études au Conservatoire de Paris dans les classes d'analyse et de composition de Betsy Jolas et de Ivo Malec. Il reçoit le premier prix d'analyse en 1984 et le premier prix de composition en 1986. Frédéric Durieux entre à l'Ircam au milieu des années 80, d'abord comme stagiaire dans l'équipe de la recherche musicale (1985-1986), puis comme compositeur invité : à la commande de l'Etat, il réalise *Parcours pluriel*, créée par l'ensemble Itinéraire en 1991. De 1987 à 1989 il est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome. Depuis 1991, Frédéric Durieux est professeur d'analyse et de technique d'écriture pour le DEA de musicologie du XX<sup>e</sup> siècle à l'Ircam. Il est également professeur d'analyse et d'or-

chestration pour les élèves de la classe de direction d'orchestre du Conservatoire de Paris. En 1995, un disque monographique est paru dans la collection *Compositeurs d'aujourd'hui* (Adès) ainsi qu'un livre sur sa musique (Ircam).

**Iannis Xenakis**, né en 1922 à Braïla (Roumanie), arrive en France en 1947 comme réfugié politique, condamné à mort dans son pays où il était résistant pendant la guerre. Il est naturalisé en 1965. Docteur d'Etat en lettres et en sciences humaines à la Sorbonne, il est aussi ingénieur (Ecole polytechnique d'Athènes) et architecte (il a collaboré douze ans avec Le Corbusier), en même temps que musicien. Ancien élève du Conservatoire dans la classe d'Olivier Messiaen, il a aussi étudié la composition avec Hermann Scherchen. Cette maîtrise de plusieurs disciplines scientifiques a modulé la vision du monde de Xenakis. Pour lui, la musique fait partie du Cosmos, et elle est en relation avec lui, donc sa structure obéit aux règles qui régissent l'univers. C'est pourquoi il utilise la science mathématique et ses lois dans ses compositions, fai-

sant appel dans le processus de création aux probabilités, à la stochastique, aux théories des ensembles, et enfin à l'informatique. Il ne s'agit pas pour autant de réduire la musique à sa seule dimension mathématique, mais de lui donner une structure comparable à celle du monde physique réel, auquel elle doit s'intégrer, formant avec lui un tout indissociable. C'est à partir de la même idée que Xenakis a créé les *Polytopes*, compositions de lumières et de sons. Il a fondé et dirige depuis 1972 le Centre d'études de mathématique et automatique musicales (CEMAMu), dotant ainsi la musique contemporaine de techniques nouvelles qui constituent une véritable « lingua franca » de l'avant-garde. Il est membre de l'Institut et de plusieurs académies et enseigne à l'université en France comme à l'étranger.

**Philippe Fénelon**, né à Suèvres (Loir-et-Cher) en 1952, fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, obtient le Prix de composition dans la classe d'Olivier Messiaen en 1977. En 1980, il reçoit le Prix du jury du Concours international de composition Stockhausen de

Bergame, est pensionnaire de la Case Velasquez, à Madrid, de 1981 à 1983. Prix Hervé-Dugardin (Sacem) en 1984, Fénelon est compositeur-invité de la DAAD (Deutsche Akademie Austauschdienst) à Berlin en 1988, Prix Villa Médicis Hors-les-Murs en 1991. Parmi les récentes œuvres de ce français habitant Barcelone, citons : *Omaggio (a Tiepolo)* (1990) pour violon, *Quatuor à cordes n°3* (1991), *Le jardin d'hiver* (1992), *cantate pour ténor solo, douze voix et douze instruments, Dix-huit madrigaux, pour 6 voix et quatre instruments* et, bien sûr, ses opéras : *Le chevalier imaginaire* (1984-1986), créé par l'Ensemble Intercontemporain en janvier 1992, livret du compositeur d'après Miguel de Cervantes et Frank Kafka, *Les Rois* (1988-1989), livret du compositeur d'après Julio Cortázar, *Salammbô* (1992-1994) d'après Flaubert, qui sera créée à l'Opéra National de Paris en mai 98.

**Brian Ferneyhough**, né à Coventry (Grande-Bretagne) en 1943, étudie à Birmingham et à Londres avant de parfaire sa formation auprès de Ton de Leeuw à Amsterdam

et de Klaus Huber à Bâle. Lauréat de nombreux prix internationaux, il enseigne la composition à la Musikhochschule de Freiburg/Breisgau (1973-1986), puis à la Civica Scuola di Musica de Milan et au Conservatoire Royal de La Haye ou lors de séminaires tenus aux Ferienkürse für Neue Musik de Darmstadt, au Conservatoire Royal de Stockholm, au Conservatoire de Paris et dans de nombreuses universités d'Amérique du Nord. Depuis 1987, il est professeur de musique à l'Université de Californie de San Diego et dirige, depuis 1990, des cours de composition à la Fondation Royaumont.

**Pierre Boulez**, né en 1925 à Montbrison, suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musi-

cal (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'Ircam en 1975 et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977, succédant à Léonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger la *Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du Ring. Il dirigera cette production cinq années de suite. A la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'Ircam, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique et d'une imposante discographie.

## biographies

**David Robertson**, né en 1958 à Santa Monica (Californie), vit actuellement entre Francfort et Paris. Après avoir étudié le cor et l'alto, il 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 Rafael Kubelik à Lucerne. A vingt et un ans, il obtient le second prix au concours Nikolai Malco à Copenhague. 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<sup>e</sup> siècle. Ses activités sont très diversifiées entre l'opéra, un travail régulier avec les grands orchestres européens et son intérêt particulier pour la création. En août

1993, il participe pour la première fois au festival international d'Edimbourg en dirigeant des opéras de Schubert, Janáček et Verdi. Au cours de la saison 1994-1995, David Robertson fait l'ouverture du Festival Rossini de Pesaro avec *L'Italienne à Alger*, et il est également à la tête du Welsh National Opera. En 1995-1996, il dirige *Norma* à l'opéra de Bologne, *l'Affaire Makropoulos* au Metropolitan Opera de New York et crée *Outis*, opéra de Luciano Berio à la Scala, *La flûte enchantée* au Théâtre de la Monnaie.

**Yvonne Naef**, étudie la musicologie et le chant à Munich, Bâle et Mannheim. En 1987, elle se fait connaître du public international lors du concours Maria Callas d'Athènes où elle remporte le deuxième Prix dans la catégorie oratorio-

lied. Son vaste répertoire s'étend du baroque à la période moderne. Elle fait ses débuts à la scène dans le rôle-titre de *la Cenerentola* de Rossini puis apparaît aux Opéras de Bâle et de Lucerne. En 1993 Yvonne Naef est engagée au Staatstheater de Wiesbaden et à l'Opéra de Francfort puis en 1994 à l'Opéra de Monte-Carlo. Elle fait ses débuts à la Scala de Milan en 1995 avant de participer à une nouvelle production de *Moïse et Aaron* de Schoenberg à Amsterdam sous la direction de Pierre Boulez. Parmi ses récentes interprétations citons *Venus* dans *Tannhäuser* à Anvers, *Rigoletto* au Grand théâtre de Genève, *Bradamante* dans *Alcina* de Haendel à l'Opéra de Zurich, la princesse dans *Adrienne Lecouvreur* au Théâtre

de Berne et le *Chant de la terre* de Mahler à Toulouse.

**Alain Damiens**, né en 1950, titulaire des Premiers prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, est successivement clarinettiste à l'ensemble Pupitre 14, clarinette solo de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et, jusqu'en 1975, professeur au Conservatoire. En 1976 il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Se plaisant à participer à la naissance d'œuvres contemporaines, il crée entre autres des pièces de Philippe Fénelon et, en 1985, *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, à Florence, pour les soixante ans de Luciano Berio. Parmi les classiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il aime à jouer particulièrement les œuvres de

Pierre Boulez, Franco Donatoni, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen. Il est régulièrement invité à donner des master classes en France et à l'étranger (Ars 89, Centre Acanthes, CNSM de Lyon, Rencontres Internationales de clarinette, Académie Bartók en Hongrie, Académie de Kusatsu au Japon, la Serena au Chili). Sa discographie comporte de nombreux enregistrements sur la clarinette contemporaine avec des créations de jeunes compositeurs. Il a enregistré également *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, *Le Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen et l'intégrale des œuvres pour clarinette de Brahms.

**Florent Boffard**, né en 1964, commence ses études musicales au Conservatoire natio-

nal de région de Lyon. A l'âge de 12 ans, il entre au CNSM de Paris dans la classe d'Yvonne Loriod, où il obtient son premier Prix de piano. Les années suivantes, il se voit décerner le premier Prix de musique de chambre dans la classe de Geneviève Joy, puis il entreprend un cycle de perfectionnement de piano dans la classe de Germaine Mounier. Dès lors, il parfait son éducation musicale en suivant les classes d'harmonie, de contrepoint et d'accompagnement dans lesquelles il obtient les meilleures récompenses. En 1982, il remporte le Concours international de piano « C. Kahn » à Paris, puis en 1983, le Concours International de piano « Vianna da Motta » à Lisbonne. En 1988, il est admis comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain, où il côtoie alors les

principaux compositeurs de notre temps. Il est amené à créer des pièces de Franco Donatoni, György Ligeti, Klaus Huber, Philippe Fénelon, Michael Jarrell... Il a également enregistré plusieurs pièces parmi lesquelles les *Structures pour deux pianos* de Pierre Boulez et la *Sequenza* pour piano de Luciano Berio. Il a joué dans les principaux festivals (Salzbourg, Berlin, Bath, Bruxelles, La Roque d'Anthéron...), et sous la direction de Simon Rattle, Leon Fleisher, Pierre Boulez, Heinz Holliger... Son activité lui permet d'aborder un répertoire très varié, et de se produire comme soliste, chambriste ou musicien d'ensemble.

**Jean-Guihen Queyras,** né à Montréal en 1967, prend sa première leçon de violon-

celle à l'âge de neuf ans. Il entre quatre ans plus tard au CNSM de Lyon, qu'il quittera avec le premier Prix et la Mention Spéciale du jury. Tout en poursuivant ses études à New-York et en Allemagne, successivement à la Julliard School et au Mannes College, qui lui décerne le Master's Degree et un Prix d'excellence, il remporte en 1986 le prix du Meilleur jeune espoir au concours Rostropovitch et le troisième Prix au concours de Munich. La fondation de la Vocation, la fondation Maurice Ravel, la fondation Parke-Davis en Allemagne et le concours international d'Helsinki le récompensent également. Jean-Guihen Queyras a participé à de nombreux festivals en Europe et aux Etats-Unis, et s'est produit en soliste avec, notamment, l'Orchestre de la

Radio de Munich, l'Orchestre de la Radio de Bâle, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, la Philharmonie Morave sous la direction de Lord Yehudi Menuhin. Il rejoint l'Ensemble Intercontemporain en 1990. Jean-Guihen Queyras créera le *Concerto pour violoncelle* d'Ivan Fedele le 26 février 1997 à Radio-France, avec l'Orchestre national de France sous la direction de Leonard Slatkin.

**Sophie Cherrier**, née en 1959 à Nancy où elle fait ses études musicales au Conservatoire de région, remporte en 1979 le premier prix de flûte et en 1980 le premier prix de musique de chambre du Conservatoire national supérieur de musique de Paris. En 1983 elle obtient le 4ème prix du

concours international Jean-Pierre Rampal. Titulaire du Certificat d'aptitude à l'enseignement, elle est nommée professeur au Conservatoire national de région de Paris. Ses dispositions pour la pédagogie la font participer à de nombreuses master-classes, notamment au Centre Acanthes, lors des sessions consacrées à Luciano Berio (1983) et Pierre Boulez (1988). Soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1979, Sophie Cherrier se produit également en soliste en France et à l'étranger. Elle a à son répertoire de nombreuses créations, notamment : *Mémoriale...; explorante-fixe...* de Pierre Boulez, *Esprit rude / Esprit doux pour flûte et clarinette* d'Elliott Carter, *Chu KyV pour flûte et bande Ton-Thât Tiêt*.

**André Trouttet**, né en 1948, fait ses études musicales au Conservatoire de Besançon où il obtient le premier prix de clarinette en 1969 et, la même année, le premier prix de musique de chambre à Colmar. Puis, il entre au Conservatoire de Paris où il remporte en 1973 le premier prix de clarinette. L'année suivante, il est clarinette solo de l'Orchestre de Cannes. En 1984, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire comprend, entre autres, *Domaines* et *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, *Esprit rude / Esprit doux* d'Elliot Carter qu'il a enregistré pour Erato et New-York Counterpoint de Steve Reich. Il crée en 1993, la pièce *Devenir* de Frédéric Durieux.

**Daniel Ciampolini**, né en 1961, entre au conservatoire de Nice à l'âge de neuf ans et s'initie au jazz, à la chanson et à la batterie avec son père en jouant dans un célèbre cabaret de la rive droite. Il prend des cours d'harmonie et entre au Conservatoire de Paris, dans la classe de Jacques Delecluze, où il obtient un premier prix de percussion. En 1980, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Au cours de son séjour au Berkeley College of Music de Boston, il se perfectionne dans la technique du vibraphone. Son répertoire soliste comprend, entre autres, la *Sonate pour deux pianos et percussions* de Béla Bartók, les *Pièces pour timbales* d'Elliott Carter, *Psappha* de Iannis Xenakis, *Piano Phase* de Steve Reich, *Répons* de Pierre Boulez.

Daniel Ciampolini participe à l'Académie d'été de l'Ircam en donnant des cours de percussion et d'interprétation. Il a composé la musique de *Forfaiture*, film de Cecil B. De Mille, dans le cadre de *Cinéma muet en concert* à l'Auditorium du Louvre.

**Didier Pateau** C'est après avoir obtenu le premier Prix de hautbois au Conservatoire de Paris en 1978 que Didier Pateau entre comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire inclut des œuvres solistes du XX<sup>e</sup> siècle, Luciano Berio, Heinz Holliger, Gilbert Amy, Brian Ferneyhough entre autres. En 1988, Didier Pateau est invité à donner des cours d'interprétation de musique contemporaine au CNSM de Lyon. Il a enregistré, sous la direction de

Peter Eötvös, la nouvelle œuvre de Michael Jarrell *Congruences* pour flûte, hautbois et petit ensemble. Titulaire du Certificat d'aptitude d'enseignement artistique, Didier Pateau est professeur au Conservatoire national de région de Rouen.

**Antoine Curé**, né en 1951, fait ses études musicales au Conservatoire de Paris où il remporte les premiers Prix de trompette et de musique de chambre. Prix du Concours international de Toulon 1976 et Médaille d'or du Concours international de Vercelli, il est soliste des Concerts Colonne avant d'entrer à l'Ensemble Intercontemporain en 1981. Tout d'abord professeur au Conservatoire national de Ville d'Avray il est nommé au Conservatoire de

Paris en 1988. Antoine Curé est invité aux académies d'été de Nice, Orford (Canada) et au Japon (92 et 93). Outre les disques avec l'Ensemble Intercontemporain, il a enregistré les trois *Concertos pour trompette* de Johann Melchior Molter et le deuxième *Concerto brandebourgeois* de Jean Sebastian Bach. A sortir un CD consacré à *Trois concertos pour trompette et orchestre* de Jean-Michel Defaye. En novembre 1994, il crée *Midtown* de Philippe Fénelon

**Jean-Jacques Gaudon**, né en 1945, fait ses études au Conservatoire de Reims puis entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Ludovic Vaillant où il obtient un premier Prix en 1966. Jean-Jacques Gaudon joue en soliste avec les for-

mations de chambre B. Thomas, P. Kuentz, B. Wall, avec lesquelles il fait de nombreuses tournées en France et à l'étranger. Puis il entre comme trompette solo à l'Orchestre de chambre de l'ORTF et aux Concerts Padeloup. Parallèlement, il joue avec *Musique vivante* et au *Domaine Musical*. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis sa création en 1976, il crée de nombreuses pièces, *Fanal*, *concerto pour trompette* de York Höller ; *Midtown*, pour deux trompettes de Philippe Fénelon. Il a dans son répertoire la *Sequenza X* de Luciano Berio, *Aries* de Karlheinz Stockhausen ainsi que des œuvres de Hans Werner Henze, Betsy Jolas, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann... Jean-Jacques Gaudon a enseigné aux Conservatoires du

Mans et de Créteil, avant d'être nommé professeur à l'Ecole nationale de musique de Gennevilliers. Il dispense également des master-classes dans diverses universités américaines.

## Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour président Pierre Boulez et pour directeur musical David Robertson. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. 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. Riche de près de 1400 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies

d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

#### **flûtes**

Sophie Cherrier  
Emmanuelle Ophèle

#### **hautbois**

Laszlo Hadady  
Didier Pateau

#### **clarinettes**

Alain Damiens  
André Trouttet

#### **clarinette basse**

Alain Billard

#### **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**

Florent Boffard  
Dimitri Vassilakis  
Hidéki Nagano

#### **harpe**

Frédérique  
Cambreling

#### **violons**

Jeanne-Marie  
Conquer  
Maryvonne Le Dizès  
Hae Sun Kang

#### **altos**

Christophe Desjardins  
Odile Duhamel

#### **violoncelles**

Jean-Guihen Queyras  
Pierre Strauch

#### **contrebasse**

Frédéric Stochl

**musiciens**

**supplémentaires**

**hautbois**

Philippe Grauvogel

**percussions**

Abel Billard

Philippe Limoge

**guitare**

Marie-Thérèse

Ghirardi

**pianos/claviers**

Florence Millet

Jean-Pierre Collot

**violon**

Virginie Descharmes

**Ircam**

Fondé par Pierre

Boulez et inauguré en

1977, l'Ircam (Institut

de recherche et coordi-

nation

acoustique/musique)

est un département

associé du Centre

Georges-Pompidou.

Depuis janvier 1992,

l'Ircam est dirigé par

Laurent Bayle.

Chercher, créer, former

et communiquer

sont les quatre pôles

autour desquels se

développent les activi-

tés de l'institut.

Chercher : l'Ircam

mène des recherches

pulvridisciplinaires sur

les apports de l'infor-

matique et de l'acous-

tique à la

problématique musi-

cale dans plusieurs

domaines tels l'acous-

tique instrumentale et

l'acoustique des salles,

les sciences cognitives,

la synthèse sonore, le

traitement du signal

en temps réel ou la

mise au point de logi-

ciels de contrôle et de

représentation musi-

cale. Créer : l'Ircam

stimule la production

d'œuvres nouvelles

utilisant les résultats

de ces recherches.

Chaque année une

trentaine de compo-

siteurs sont accueillis

pour réaliser des

pièces musicales ou

des productions pluri-

disciplinaires (cinéma,

danse, images de syn-

thèse, théâtre musi-

cal...). Les œuvres

sont ensuite créées

lors des saisons pari-

siennes de concerts et

des tournées interna-

tionales. Former et

communiquer :

l'Ircam a mis en place

un cursus et un stage

d'été de composition

et d'informatique

musicale destiné aux

compositeurs ainsi

que deux formations

doctorales et une aca-

démie d'été pour une

centaine de partici-

pants. Pour un public

encore plus large,

l'institut organise

stages, conférences,

ateliers et diffuse dif-

férents produits édito-

riaux, discographiques

et audiovisuels (Les

cahiers de l'Ircam,

Résonance, disque

compacts

Compositeurs d'au-

jourd'hui en copro-

duction avec

l'Ensemble

Intercontemporain et

Musidisc)

**Ensemble Modern**

Fondé en 1980, tout

d'abord intégré au

sein de la structure de

la Junge Deutsche

Philharmonie,

l'Ensemble Modern

est installé depuis

1985 à Francfort et devient une société autonome en 1987. Les décisions concernant les programmes, les chefs d'orchestre et les effectifs sont prises en commun par tous les membres. L'Ensemble Modern compte aujourd'hui parmi les formations musicales internationales les plus demandées pour l'interprétation d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'est donné pour but de se faire connaître par des interprétations exemplaires des classiques de la musique moderne, ainsi que des compositions actuelles apparentées à des directions stylistiques variées. Il travaille en étroite collaboration avec des compositeurs et des dirigeants de renom, et dispose d'un large répertoire pour les effectifs les plus divers. L'Ensemble Modern se produit à Francfort (Alte Oper),

Berlin (salle de musique de chambre de la Philharmonie), Vienne (Konzerthaus) et Amsterdam (Concertgebouw) et participe régulièrement aux festivals internationaux les plus représentatifs. Producteur d'une collection de disques, il a obtenu le prix de l'Académie Charles Cros en 1993 pour l'enregistrement d'œuvres de Charles Ives. Il travaille sur des projets variés en relations avec d'autres formes d'art comme le théâtre, la danse, le cinéma ou les opéras de chambre et organise des séminaires de composition et des ateliers. L'ensemble Modern est subventionné par la Deutsche Ensemble Akademie, avec la participation de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section Allemagne) et du Deutscher Musikrat, avec l'appui financier

de la GEMA, de la GVL, du ministère de l'Intérieur allemand, du Land Hessen et de la Commune de Francfort.

#### **flûtes**

Dietmar Wiesner  
Christiane Albert

#### **hautbois cor anglais**

Catherine Milliken

#### **clarinettes**

Roland Diry  
Olivier Voize

#### **clarinette basse**

Wolfgang Stryi

#### **basson**

Noriko Shimada

#### **contrebasson**

Andreas Groll

#### **cor**

Frank Ollu  
**trompettes**  
Bruce Nockles  
Marco Blaauw

#### **trombone**

Uwe Dierksen

**tuba**

Josef Juhasz

**percussions**

Rumi Ogawa-

Helferich

Rainer Römer

Boris Müller

Gregory Riffel

**pianos/claviers**

Hermann

Kretzschmar

Ueli Wiget

**cymbalum**

Márta Fábíán

**harpe**

Karin Schmeer

**violon**

Jagdish Mistry

**altos**

Lila Brown

Martin Flade

**violoncelles**

Eva Böcker

Michael Stirling

contrebasses

Thomas Fichter

**technique**

**cité de la musique**

**Joël Simon**

régie générale

**Jean-luc P trement**

régie plateau

**Marc Gomez**

régie lumières

**Ensemble**

**Intercontemporain**

**Gilles Blum**

régie générale

**Jean Radel**

**Damien Rochette**

régie plateau

**Ensemble Modern**

**Michael Elias**

**Arnst Neisel**

régie générale

**Ircam**

**Christophe Gualde**

régie générale

**Frédéric Prin**

**Franck Rossi**

régie son

**Eric Legallo**

assistant son