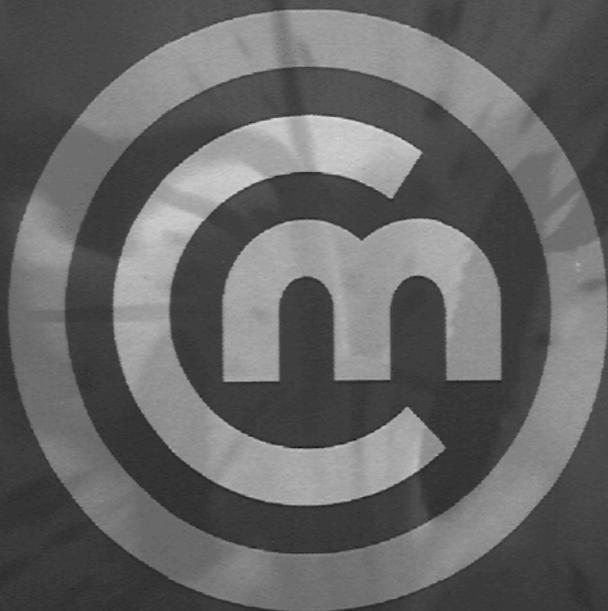


cité de la musique



notes de programme

janvier - septembre 1995

Mauricio Kagel

samedi 22 et dimanche 23 avril 1995

Mauricio Kagel
ou le critique de la raison impure

«Je ne crois pas aux choses à l'état pur. En revanche, je crois que l'impureté" est le seul moyen de réfléchir sur la pureté. Il faut se méfier des mots-étiquettes comme "musique pure", car on finit par croire ce que disent les mots... Une part de ma recherche se situe dans ce terrain entre le "pur" et l'impur", un terrain pour lequel il n'existe pas de dénomination, parce qu'on n'a pas de répertoire.»

«Mes œuvres sont souvent ambiguës, certes ; mais jamais prolixes ou sans nécessité. Cette clarté revêt pour moi une signification ontologique.»

«Il y a beaucoup d'auditeurs qui n'aiment pas la musique, ne vont jamais au concert, ou qui vont au concert pour des raisons sociales, mais jamais ils n'ont été confrontés avec la vérité terrible *d'entendre* - parce que ça, c'est vraiment une vérité épouvantable.»

«Le manque de compréhension pour les difficultés que connaît la musique récente semble aller de pair avec une profonde inimitié pour tout ce qui va à rencontre de la satisfaction.»

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel ou le critique de la raison impure

Saboteur, amuseur, provocateur, iconoclaste : ces étiquettes, dont on affuble Mauricio Kagel, nous affligent d'une imperturbable ignorance. Mais surtout, elles le mutilent et masquent un truisme : Kagel est aussi un compositeur de musique ! Avec sa propre ténèbre - ou ses gaietés fêlées -, le mal invétéré de ce que son condisciple Jorge Luis Borges nommait « l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas ». Rétif à toute génuflexion intellectuelle, Kagel est le critique implacable d'une musique où les rêves bâillent leurs riens, d'une société de déshérence planifiée où la soumission est érigée en expression la plus immédiate de la liberté individuelle. Cet homme qui, par l'exubérance et la diversité de son imaginaire, laisse penser qu'il n'est pas encore issu de son commencement, dénonce le ridicule de nos préjugés, la désolation de nos joies* et l'exquise insignifiance de nos espoirs. Il invite ainsi l'auditeur à quitter ses loques d'idées pour aborder une *pensée*, celle, bénéfique et « impatiente » que nourrissent l'intranquillité, les paradoxes, le doute ; bref, la stupeur oubliée de vivre. Car, eût écrit Schopenhauer, « il manque à l'homme l'initiative de ses folies ».

Du compositeur le plus exaltant de cette fin de siècle, nous n'entendons qu'une mince tranche de la « variété » de son œuvre. Mais consistante. D'autant plus que les pages présentées, pour la plupart rarement jouées, nous permettront d'en faire une lecture mieux profilée. Des œuvres vocales, composées dans les années soixante-dix (*Die Mutation, Gegenstimmen...*) et instrumentales, dont *les Pièces de la rose des vents* pour orchestre de salon, dans lesquelles Kagel se réfère à la tradition de l'exotisme musical. Cosmopolite, donc libre de ses limites, le compositeur nous ôte de surcroît la cataracte d'une vision sclérosée de l'histoire, dans le même temps qu'il se défait de liens, de systèmes, dissout des concepts, en invente de nouveaux et de paradoxaux. (Kagel ne désavouerait pas Brecht pour qui « les mots ne sont pas les laquais des idées, mais leurs amants, leurs amants ironiques ».) Kagel trouve donc des espaces neufs où nos unités de mesure habituelles tournent à vide ; peut-être ceux de Mircea Eliade, quand il écrit qu'il y a des espaces sacrés, à savoir intenses et significatifs, les opposant à d'autres, gélatineux et aporétiques. Ce qui implique souplesse et savoir. Ces lieux géographiques que pointe la rose des vents c'est là où Kagel s'espace, c'est cet espacement même.

Mauricio Kagel, donc, nous perturbe, nous écarte de chemins trop frayés, nous *détraque*. Devrions-nous pour autant le prendre en aversion, « non parce que nous nous avisons enfin qu'il nous a dupés, mais bien parce qu'il n'a pas estimé nécessaire des moyens plus subtils pour nous attraper***? »

Jean-Noël von der Weid

* - Ou le *K(l)agelied. Klagelieder* est le titre de la huitième partie de l'«illusion scénique» *Die Erschöpfung der Welt* (*La décréation, L'épuisement du monde*, v. biographie). Jeu de mots sur «Kagel» et "*Klage*" : «plainte». Littéralement «chants plaintifs» et «chants de Kagel».

** - Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*.

*Fanfanfaren
pour 4 trompettes*

samedi 22 avril

20h - salle des concerts

Mauricio Kagel

Fanfanfaren 1 à 6 pour 4 trompettes

Vom Hörensagen

Die Mutation

Gegenstimmen

Les Idées Fixes

entracte

Mauricio Kagel

Fanfanfaren 7 à 12, pour 4 trompettes

Mitternachtsstück " I-IV

Mauricio Kagel, direction

Mathilde Giraud-d'Hartoy, récitante

Laure Pouradier-Duteil, Lucien Kandel,

Guy Lathuraz, récitants

Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon,

Michel Barré, Jean-Luc Ramecourt, trompettes

Chœurs de Lyon - Bernard Tétu

Jean Radel, régie son

Ensemble Intercontemporain

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Fanfanfaren pour 4 trompettes

Mauricio Kagel constate que «les occasions pacifiques de faire sonner une fanfare sont rares». Car, entre-temps, les rêves de l'homme s'embrasèrent de tels paysages de guerre, qu'il fallut renoncer à une musique aussi enflammante. Ces hauts faits de guerre chevaleresques, le cliquetis des armes sur des murs vermoulus, le déferlement de flammes d'acier sous l'assaut de la cavalerie, tous ces vestiges de musée passeraient inaperçus, aujourd'hui où sont lancées «les attaques les plus bruyantes de fusées avec protège-oreilles». Sans doute alors, ajoute Kagel, «peut-on aujourd'hui seulement où cette musique a perdu sa fonction originelle, se consacrer sans souci à ce genre». Dégagées de toute tradition militaire, ces pièces feront désormais la joie des fans de fanfares.

«Les douze numéros de cette composition, précise Kagel, (une commande de *Etoile sonore* pour être créée dans la ville fortifiée de Neuf-Brisach, en septembre 1993), réunissent différentes variantes en tempo et caractère. Ce qui rend les fanfares si attrayantes - l'annonce concise d'un événement imminent -, se réalise ici au moyen de sons retentissants et aigus d'une part, de sonorités étouffées, voire assourdies, de l'autre ; comme si des masses de temps vivace s'écoulaient en un temps ralenti.»

Vom Hörensagen pour voix de femmes et harmonium obligé

Vom Hörensagen («Par oui-dire»), composé en 1972, est tout imprégné de solitude enfantine, le plus long voyage dans le passé, qui mène au *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Le passage intitulé *Der junge Parzival* (le jeune Parzival), décrit la situation du héros après la mort de son père. Elevé dans la solitude, il se réjouit du chant des oiseaux ; une nostalgie croît en lui, qui déplaît à sa mère ; celle-ci fait donc tuer tous les oiseaux. Ici commence la citation de Kagel : «L'enfant parla : "Votre Grâce, pour quoi faire porter la faute aux oiseaux ?" Sa mère l'embrassa sur la bouche. Elle parla : "Qu'ai-je à enfreindre son commandement, à lui qui est pourtant le plus grand des dieux ? Les petits oiseaux doivent-ils être si moroses à cause de moi ? "L'enfant parla bientôt à sa mère : "Dis, maman, c'est quoi, Dieu ?"...»

Die Mutation pour chœur d'hommes et piano obligé

Die Mutation (La mutation), composée en 1971, est une cantate dont les fondements sont un morceau de musique autonome, interprété à deux reprises par le pianiste, le *Prélude XLIV*, en la mineur de la deuxième partie du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach ; cette pièce n'est aucunement déformée, non plus que travestie, mais joue le rôle, écrit le compositeur, «d'objet trouvé», comme élément de tension syntaxique et stylistique». Quant au texte du chœur masculin, réparti en cinq voix parlées et chantées, il est constitué de fragments parlés. «Ce ne sont pas exactement

des modèles de textes, ajoute Kagel, mais des titres des [371] chorals à plusieurs voix, qui sont également les titres des cantates (ici, les relations sémantiques peuvent être considérées comme de purs montages). Je voulais enrouler, - tel un cocon -, un objet trouvé congelé, et en distiller, à partir de l'harmonie du Prélude, l'intégralité de mon matériau. Projeter les changements de contexte sur une structure achevée, au lieu de modifier la structure, était d'une nouveauté rafraîchissante. Dans les deux cas, un nouveau contexte aurait pu apparaître. Mais la procédure de *Die Mutation* n'a encore jamais été exercée.»

* en français dans le texte

Gegenstimmen **pour chœur mixte et clavecin obligé**

Il serait difficile de trouver un texte plus commun que celui de cette œuvre de 1972, qui doit regrouper au minimum trente choristes, avec voix de femmes et d'hommes en nombre égal. Sauf, peut-être, dans le *Catalogues des fleurs* et les *Machines agricoles* de Darius Milhaud (ces «aberrations charentonnesques», comme l'écrivait Saint-Saëns à Pierné), ou les *Coupures de journaux* de Hanns Eisler. Ainsi, chez Kagel : «Oui, non, dedans et dehors, un ! deux ! un ! deux ! non !», etc. Sans doute, les fragments du texte de cette œuvre proviennent aussi des chorals de Bach ; mais ils désignent également des moments d'une répétition musicale. Un chef d'orchestre, ou plutôt un Kapellmeister, puisqu'il se produit devant un clavecin, cherche, en comptant rythmiquement, à maintenir les chanteurs dans le bon tempo. Les chœurs masculin et féminin répondent d'abord par un «oui», composé comme un chant parlé ou un chant mélismatique, souvent en tierces chromatiques. Le «un» tombe toujours, bien sûr, au mauvais endroit. Le chef s'embrouille bientôt complètement - ce qui n'a, du reste, aucune conséquence : de toutes façons, le chœur ne suit pas ses indications.

[à partir d'un texte allemand de Wemer Klüppelholz, in : *Kagel...*, DuMont Verlag, p. 60-62]

Les Idées Fixes **rondo pour orchestre**

Il eût été peut-être plus exact, écrit Mauricio Kagel, de mettre au pluriel le titre de l'œuvre (rondos au lieu de rondo), car nous avons ici une série complète de cinq rondos de caractère différent. Mais (comme, d'ailleurs, pour le «n» de *Liturgien*, qui élide la prononciation française du mot), le compositeur, craignant que le «s» ne passât pour une coquille à éliminer, préféra adopter ce singulier imprécis.

Chaque rondo de cette pièce, explique Kagel est «l'illustration sonore d'une "idée fixe" dont le retour sert, presque imperceptiblement, à articuler le déroulement de l'œuvre. Quand la structure formelle est exposée comme cela, chaque modification non prévue, chaque répétition insignifiante apparaît comme une pierre soigneusement disposée sur un chemin

clairsemé. L'auditeur affine sa perception en relevant les différences. Les multiples aspects et structures polyphoniques que l'on peut encore aujourd'hui tirer d'une forme nettement linéaire, comme le rondo, m'ont conduit à multiplier encore les méandres des refrains et des couplets. En y travaillant, j'étais occupé comme un chroniqueur qui, témoin muet, questionnait toutes les transformations que je ne pouvais pas employer.»

Mitternachtsstück
pour voix et instruments sur quatre
extraits du Journal de Robert Schumann (novembre 1828)

Le Journal de Robert Schumann - il ne fut édité qu'en 1971 -, avait beaucoup impressionné Kagel par sa liberté formelle, qu'il qualifie de «rhapsodique». Il va même jusqu'à supposer, non sans ironie, que si Mallarmé l'eut connu, il aurait «peut-être pris Wagner un peu moins au sérieux, tout en ayant plus d'égards pour Schumann».

Kagel fait très tôt la connaissance de Schumann : par le truchement d'un professeur de piano, une Russe blanche, douillette et halleluyante, qui lui faisait travailler des œuvres du répertoire dans des versions très simplifiées pour enfant. Plus tard, jouant l'une des « scènes mignonnes » du *Carnaval*, *Réplique* et *Sphinx*, un astérisque du compositeur frappe Kagel de plein fouet : "Ne pas jouer" ! Derrière la notation devait exister un autre monde, une autre dimension... Bien plus tard seulement, Kagel comprit : Schumann, le premier, fit voler en éclats le triangle indispensable à la musique en société : compositeur, interprète, public. L'intimité peut être balayée par la seule fonction sociale de la musique. Pétrie, chez Schumann, d'un épais fumier de rêveries, de «ces fantômes rouges qui m'obsèdent toujours», comme nous le confiait Kagel en 1981. Cet inframonde fait découvrir à Kagel la nécessité de devenir compositeur. Et d'aller plus loin dans la connaissance de Schumann, de découvrir son environnement, le romantisme allemand, d'en évacuer la vision romantique que nous lui prêtons ; car le romantisme, libido artistique, « c'est comme un bouillon gras de sensations et de mélancolies inexprimées dans lequel nous jetons pêle-mêle notre intimité ».

Dans le Journal de Schumann, en effet, apparaît toute la littérature antiromantique ; Kagel en fit l'un de ses livres de chevet, y relève humour, scrupule et sarcasme, folie du détail. Ainsi : «Chiavenna, le 8 octobre 1829, commune de San Giacomo (Italie) : 18 ponts coupés, 106 sites alpins détruits, 48 chaos, 24 troncs d'arbres, 56 rochers, 32 maisons». Ou : «Les gens ordinaires croient jouir de la nature, quand ils font de la montagne.» Ou encore : «Les dissonances, comme les maux, présentent un grand attrait.» Sans transition : «Depuis deux siècles, le perfectionnement de la musique est contre nature ; ... quelle pourrait bien être la fin de toute cette histoire ?» Et ainsi de suite. C'est peut-être cette valence schumannienne musicien/écrivain qui révéla à Kagel qu'on ne pouvait pas avoir mauvaise conscience d'écrire de la musique sans écrire des mots. Néanmoins, il ressent d'autant plus cette déchirure que, souvent, on lui a reproché d'être un mauvais compositeur parce qu'il faisait du théâtre, des pièces radio-phoniques ou des films. Mais il connaît parfaitement la diversité de sa personnalité. En ce sens, dit-il, «je suis un homme de la Renaissance».

Mitternachtsstük (l'orthographe «Stük», pour «Stück» est celle de l'original ; en français, nous avons ôté le « t » de minuit), composé, pour les trois premiers fragments en 1980-1981, pour le quatrième en 1986, est constitué de quatre textes (chacun pouvant d'ailleurs faire l'objet d'une exécution isolée) dont le compositeur s'est attaché à respecter la lisibilité, tant par l'intelligibilité du texte (la métrique de la langue allemande étant parfaitement rendue, d'autant que les voix sont toutes parlées), que par la perception claire du déroulement formel due à l'opposition entre les parties de récitant (solo pour la première pièce, et assumé par le chœur ensuite) et les interventions des personnages. On notera aussi les nombreux clins d'oeil figuratifs, musicaux (la valse du squelette), sonores (feuillage, verres à champagne).

Mitternachtsstük

I - Pièce de minuit

Les blêmes étoiles luisaient féériques au-dessus des terres et des saules en pleurs, les cyprès échangeaient leur langage de doux chuchotements - sur les fleurs inclinées sous le vent, préminaient les tombes muettes, et les monuments projetaient leurs longues ombres effilées, comme les aiguilles du temps et de l'éternité, et disaient : voyez, c'est là que vous reposerez un jour - la lune brillait, silencieuse, et, dans l'Ether, des chants de cygnes se dissolvaient longuement dans l'air, monotones et lugubres - informe, la Terre gisait dans son silence et dans son sommeil. Séléné, Séléné, cet appel s'éleva devant l'ouverture de la sépulture ; Séléné se redressa et voulut étreindre la lune - son cœur battait fort, tels les battements d'une horloge ; son sein était à nu, et une robe de nuit, longue et blanche, recouvrait négligemment son corps - les boucles farouches de ses cheveux tombaient très bas - d'une course légère. Séléné parcourut le champ de repos, lisant les épitaphes : ici, repose un cœur brisé, vit l'illuminée ; souriante, elle s'assit sur le terre ; à cet instant un squelette s'avança dans la grande allée ; elle entendit s'entrechoquer les os ; mais elle était incapable de se lever ; le squelette approcha, s'assit près d'elle et l'enlaça ; c'est un baiser que tu veux, dit-elle d'une voix craintive. Le squelette se mit à rire et lui donna un baiser de glace - puis il s'éloigna. Je dois avoir commis un péché, cria-t-elle ; alors, pénétra dans l'église et hanta la tribune - le squelette, assis devant l'orgue, jouait une valse - la lune déclina - Séléné entra dans la maison du fossoyeur. Tout était calme et silencieux, et elle s'assoupit.

II - Pièce de minuit de Séléné

Ils étaient assis tous les deux en silence, l'un en face de l'autre, la tête appuyée sur un bras ; la bougie brûlait faiblement et la lune était mate, comme hésitant à briller - longtemps ils se turent - ce n'est donc pas l'éternité, demanda Gustave d'une voix traînante, comme en rêve ; aucun muscle de son visage ne bougeait, comme s'il s'interrogeait lui-même. Le Prince le regarda et répondit brièvement : oui. Ils restèrent longtemps sans parler. Tu dois avoir perdu la raison, Gustave, dit-il après un long silence - au-dehors, de longs nuages passaient ; à l'ouest une lueur de feu incendiait encore le ciel, les fleurs conversaient avec douceur ; dans l'est sombre, un orage glacial s'approchait, menaçant ; le vent arracha une fenêtre ; Gustave se leva doucement et, sans hâte, se dirigea vers la croisée ; le vent s'engouffra dans ses cheveux. - Insensé, dit-il ; il ajouta : du moins chaque homme l'est-il, parce qu'il est encore en vie. Le Prince ne répondit rien ; Gustave, dit-il d'une voix chantante après un silence ; il posa la main sur lui l'air mystérieux et demanda tout bas : es-tu vivant [?] - Gustave hocha la tête, sans mot dire - pourquoi diable hoches-tu la tête, toi, momie que tu es ? pour une fois que j'ai

une pensée raisonnable - comme l'homme croyait qu'après la mort, c'était l'anéantisement, son cœur lui cria : ça doit être un Dieu bien singulier, qui nous laisse la vie pour finalement mourir ; mais quand une voix s'adressant à l'homme lui dit : tu continues à vivre, dis-moi Gustave, ce que répondit l'homme ? Gustave désigna les nuages, et dit d'une voix étouffée : si tu existes. Dieu, pourquoi as-tu créé des hommes ? et si tu n'existes pas, pourquoi ne sommes-nous pas des dieux ? C'est donc qu'il n'y en a pas. dit le Prince, car s'il existe une éternité, il n'y a pas de Dieu, n'est-ce pas ? Gustave ne répondit pas ; mais ils partirent.——

III - Nocturne phalène dans Séléné

Gustave, encore pâle, se rendit chez le Prince ; la nuit était déjà profonde ; bon minuit, dit Gustave avec un sombre sourire ; le Prince dormait sur son ottomane ; mais il avait les yeux grands ouverts - les momies gisaient éventrées devant lui ; encore des Gustave, dit Gustave d'un ton douloureux en jetant loin de lui son livre ; il écrivit en exergerue : «je te croyais éveillé, Prince ; mais tu dormais, seuls tes yeux étaient ouverts, alors j'ai pensé : ah ! c'est ainsi que les autres humains, se fiant aux apparences, croient que l'on veille et non que l'on sommeille. Hé ! bonsoir !» La flamme vacillait, faible et pitoyable ; Gustave se leva et la souffla ; le Prince s'éveilla dès que la bougie fut éteinte. «Gustave», s'écria le Prince ; « Carl », s'écria Gustave - ils étaient déjà dans les bras l'un de l'autre. Il sonna. «Du champagne», lança-t-il au domestique. Ils burent jusqu'au matin. Gustave partit en chancelant.——

Robert Schumann, nov. 1828 (extraits des *Tagebücher 1827-1838*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971, p. 135 sqq.)
traduction de l'allemand : Jean-Noël von der Weid

IV-Retable

Ils entrèrent dans la cathédrale ; c'était déjà le soir ; l'intérieur de la cathédrale était sombre et silencieux ; la lune luisait faiblement dans le ciel, et les arcs et les nefs de la cathédrale dressaient mystérieusement leurs voûtures, et les images des saints brûlaient froidement aux murs. Gustave s'assit d'un air morne sur un prie-dieu, le Prince, lui, s'appuya contre une croix ; Séléné s'assit sur les marches de l'autel ; tandis qu'ils se tenaient ainsi, assis en silence depuis quelques minutes, une faible lumière commença de briller sur la tribune de l'église, et les traits douloureux d'un homme célèbre se détachèrent avec une douloureuse précision ; il se débarrassa d'un long manteau blanc. Il courba la tête devant une madone suspendue non loin de lui ; puis, comme un voyant, il leva les yeux au ciel et, appuyant sa tête sur son bras gauche, il regarda les téméraires voûtures ; peu à peu commença de jaillir un son pur, isolé ; le son s'envola, tel le souffle doux et léger d'une divinité - alentour tout était silencieux ; la lune avait disparu derrière les nuages et la lumière vacillait doucement, reproduisant en grand au mur les traits de l'étranger ; les fenêtres peintes ne reflétaient plus que les nuages argentés de la lune. Séléné leva la tête, comme pour chercher d'où le son venait et où il disparaissait ; désormais n'arrivaient plus que des sons, et des septièmes craintives, douteuses, résonnaient comme des larmes à travers la sublime mélancolie des sons ; flottants et ailés ils s'écoulèrent, tels les doux courants du crépuscule, et les cœurs flottèrent à leur suite ; c'est alors que les ailes des âmes aimantes battirent de concert et que les sons tremblants les suivirent doucement, rassemblant les lèvres du cœur. Désormais les sons se tassaient - comme ravis, les murs résonnaient encore. L'étranger détourna la tête de son bras gauche, ses cheveux retombèrent tristement, recouvrant à demi ses traits de marbre pâle.

Tout le monde retenait son souffle ; les vitres des fenêtres claquèrent durant la pause, comme furieuses de ce que l'étranger cessât. Silence - c'est alors qu'un son unique, profond, traversa la nef, léger, à peine audible, comme s'il craignait de respirer ; d'autres vinrent - cela gonfle, croît, monte ; tout, alors, retentit de sons, les pierres résonnent, les statues et les images de saints résonnent, comme animées, et tout semble avoir perdu la raison - ah ! comme les cœurs pris d'effroi s'envolèrent vers leurs larmes, et l'œil coule et le cœur parle ; car cela pleure ! et les sons s'en vont fondre mélancoliquement, il se plaint comme un ange déchu comme une innocence qui aurait sombré. De nouveaux sons s'ajoutaient maintenant aux autres ; la lumière vacillait faiblement et voulait s'éteindre, et les flammes et les sons se consumèrent de plus en plus faiblement ; on aurait dit désormais qu'un son ne parlait plus que de manière hachée, dans un demi-sommeil encore, la lampe s'éteignit - c'est alors que la lune, tel l'œil de Dieu, sortit, magnifique et claire, de derrière les nuages, éclairant les murs d'une lumière sombre. Ce fut comme si le monde entier des sons se réveillaient une fois encore, d'un seul coup - puissant et fort, un hymne éternel des séraphins rassembla, en saluant, les sons, telles les harpes de l'éternité, et les âmes se connaissaient et les mains se croisèrent pour la prière et les yeux se tournèrent vers la tribune des sons invisibles - ah ! tu pleurais aussi en cet instant, Gustave - et il sortit de l'église et au-dehors, il croisa les mains et cria : «O sons célestes sortis des tombes d'une félicité endormie, dites et dites-moi, pourquoi pleuré-je en vous entendant ?» Alors les sons répondirent : «Nous sommes les messagers d'un monde vers lequel tendent tes larmes, que tu ne trouveras plus ici - nous venons de l'au-delà» ; alors il s'écria douloureusement : «Oh vous ! sons, y-a -t-il une immortalité ?»

Ils se turent. Encore un ou deux sons. Maintenant tout est calme - la lune se retira timidement. Encore un accord dissonant, puis plus rien - oh ! là les cœurs exigeaient la consolation du dénouement ; mais plus aucun son ne suivit et tout était silencieux. L'étranger se leva en silence, et en silence le suivirent les quatre êtres. Gustave dit : «Et qu'est-ce que notre vie, si ce n'est un accord de septième plein de doute qui se nourrit de désirs inaccomplis et d'espoirs insatisfaits?»

Robert Schumann, novembre 1828. [Extrait de *Journaux 1827-1838*. Leipzig 1971.]
traduit de l'allemand par Carole Kahn.

Jean-Noël von der Weid

dimanche 23 avril

16H30 - salie des concerts

Mauricio Kagel

*Les pièces de la rose des vents
pour orchestre de salon :*

Sud-Est

Sud-Ouest

Nord

création, commande de l'Ensemble Intercontemporain

Ouest

entracte

Mauricio Kagel

Morceau de concours, pour deux trompettes

Vox Humana ?

Mauricio Kagel, direction

Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon, trompettes

Chœurs de Lyon - Bernard Tétu

Jean Radel, régie son

Ensemble Intercontemporain

Le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien

coproduction Ensemble Intercontemporain, cité de la musique

**Les pièces de la rose de vents
pour orchestre de salon
(1988-1995)**

**Sud-Est
(1991)**

Kagel : «Selon mon dessein, quant à la composition du cycle *les Pièces de la rose des vents*, de déplacer souvent mon observatoire acoustique, je porte mon regard d'ici, à Cuba, par dessus les Caraïbes, dans la direction choisie. Des musiques populaires et légères, d'origines culturelles diverses, pullulent dans cet espace qui commence en Colombie et s'étend vers le Venezuela, le Surinam et la Guyane jusqu'en Amazonie. Elles cohabitent, semble-t-il ; mais ce n'est qu'une apparence, car, en fait, des influences de toutes sortes s'exercent entre elles ; ces musiques se fondent dans des mélanges curieux et créent des courants qui peuvent donner le ton pendant un long temps, ou tomber dans l'oubli. Rythmes de danses afro-américaines et tournures mélodiques de la tradition espagnole, dialectes créoles et instruments de percussion vivement soulignés, métamorphoses subversives de cérémonies pieuses et ballades européennes du XVI^e siècle en langues indiennes : lequel de ces ingrédients peut prétendre perdurer, dans un milieu que découvertes et usages transforment constamment ?

En écrivant cette pièce, pas un instant je ne cherchai pas à reproduire une telle multiplicité. Aussi me suis-je borné à deux caractéristiques essentielles. La première, présentée dès le début, est fondée sur une figure typique d'accompagnement, qui, accompagnée par une seconde figure, devient voix principale. Un peu plus tard surgit un autre motif qui repose - comme les mélodies diatoniques pour balafon et *sanza* dans certaines régions d'Afrique - sur la répétition d'un seul intervalle et, avec une tendance descendante, s'achève toujours sur la même fondamentale. Les deux éléments thématiques sont nichés dans une polyphonie à plusieurs voix, qui les relie à la manière d'un refrain.

Au fil de la pièce, le jeu des exécutants s'émancipe de plus en plus, jusqu'à ce que ne subsiste que la variation rythmique d'une seule série de sons. La même mélodie génère ainsi une polyphonie parallèle : *Sud-Est*, en passant par l'Atlantique, a fait une pérégrination vers les origines ethniques, et ce sont elles qui, au bout du compte, s'infiltrèrent systématiquement dans la partition.»

**Sud-Ouest
(1992)**

Ce sixième numéro du cycle *les Pièces pour la rose des vents*, une commande du Forum international de musique contemporaine de Kyoto et du Goethe Institut de cette même ville, fut composé en 1992-1993.

«Mon périple, écrit Kagel, commence sur la côte ouest du Mexique pour s'achever en Nouvelle-Zélande. En chemin se trouvent l'archipel des Fidji, les Samoa occidentales, la Nouvelle-Calédonie et le territoire des

Tuvalu. Ces régions, aux musiques toujours mystérieuses, m'ont particulièrement stimulé, parce que je ne les connais pas encore personnellement. Raison de plus pour mettre en musique, de loin, la fascination du lointain.

Les sons de cette partie du monde, c'est avant tout dans les instruments à percussion qu'on les retrouve : log drums, conque-trompette, tam-tam et gongs, planchette ronflante (*bull roarer*), *angklungs* [selon André Schaeffner, *l'angklung* représente «un véritable carillon de cloches tubulaires», généralement en bambou, soigneusement accordées sur une gamme pentatonique*], et quelques autres bruits fabriqués au moyen d'instruments difficiles à décrire. Il s'agit de se laisser inspirer par cette région de la Terre, pour en faire une libre transposition. L'auditeur jugera si j'y suis parvenu, dans la mesure où j'aurai aiguillonné son propre imaginaire.»

*NDT.

Nord (1993-1994)

Ce n'est pas un hasard si *les Pièces de la rose des vents* s'achèvent avec cette œuvre. Même si je n'avais pas prévu un ordre déterminé pour l'exécution des huit numéros de ce cycle, cette succession de points cardinaux - lorsque je l'écrivis - ne me laissa aucunement indifférent. Parfois mon imagination sonore s'embrasait spontanément, les pensées semblaient se bousculer. Certaines régions de cette rotation géographique me fournirent l'occasion bienvenue de scruter les analogies apparentes et néanmoins énigmatiques, de relier acoustiquement cultures et continents. Mais, pour le Nord le plus septentrional - comme pour le Sud le plus austral - les comparaisons sont le plus souvent incertaines, et conduisent à des indices douteux. Ici, où à tous égards règne un «rien-ne-va-plus* » intégral, ce n'est pas la musique qui vient d'abord à l'esprit, mais l'infinie blancheur, la permanence du vent et l'absence quasi-totale de vie humaine.

Comme je supporte déjà mal la froideur d'un hiver doux, l'idée d'entreprendre une promenade imaginaire le long du cercle polaire relevait d'une réjouissante provocation. Après avoir commencé mon voyage d'hiver en Sibérie mongole, je l'aurais achevé au Canada, dans la baie d'Hudson, chez les Eskimos-Inuits, en participant à une cérémonie rituelle. Mais, car il y a un mais : chaque fois que j'eus la ferme intention de m'envoler vers le Canada, jusqu'aux confins des Septentrions, des répétitions et colloques imprévus me contraignirent à différer mes plans.

En fait, la véritable raison de la concrétisation de ce désir était tout autre. Lors d'un séminaire consacré à l'histoire des religions, voici plus de quarante ans, je fis lecture d'un exposé sur les mythes sibériens décrivant l'origine des chamans, le symbolisme de leur costume folklorique et le rôle transcendantal joué par l'omniprésence des tambours enchantés. C'est avant tout la fonction de la musique pour les guérisons miraculeuses, qui, plus jamais, ne me sortit de la tête**. Malheureusement, un si long temps me fit oublier le nom de l'auteur, tout comme le titre de cet écrit.

Aussi décidai-je de prendre une tout autre direction : j'allai me promener en moi-même***. Au lieu de rechercher une approche réelle du thème, je me résolus de transposer en musique les impressions jadis éprouvées à la lecture de ce texte. Pour reconstruire chaque sonorité et rythme que j'avais imaginés à ce moment, sans connaître la moindre note de musique originale. Ainsi naquit *Nord* : comme si l'on avait écrit le compte rendu acoustique d'un livre depuis longtemps disparu, dont le seul matériel de travail ne fût plus que des lambeaux de souvenirs.

Cette musique n'a aucun rapport avec une situation physique vécue à tel ou tel endroit, ni avec des enregistrements de musique ethnique ; elle ne relève par conséquent aucune prétention à une réelle authenticité. Néanmoins, pour ce qui est de la percussion, par exemple, l'auditeur pourra reconnaître des instruments et des accessoires qui, dans une large mesure, ressortissent à des conceptions rudimentaires. Peaux de bêtes, pierres, vent, feu, eau, le crissement de la neige, le cassement de la glace se manifestent ou explicitement, ou alors sont imités plus réellement que le réel, comme on dit dans le jargon des bruiteurs.

Lors de la composition, je me laissai guider bien moins par un savoir spécifique sur le sujet que par mon seul souvenir, lui qui fit la mise en scène. Il en résulte une dramaturgie robuste et un état de transe - véritable soubassement de l'œuvre.

Cette pièce était en passe d'être achevée, quand je découvris, dans une librairie, un ouvrage parmi beaucoup d'autres exposés là. Il me sembla le connaître et, effectivement, je l'avais retrouvé, celui qui fut à la source de mes inventions****. Comme je ne crois que très peu à la hasarderie du hasard, je considèrai ce livre comme le geste amical d'un esprit serviable, dont la résurrection fut un peu tardive.

Nord est dédié à Karl Rarich.

* - en français dans le texte.

** - «Quand j'avais dix-huit ans, j'ai lu beaucoup de livres sur le chamanisme, sur le côté magique de la musique. Il n'y a pas beaucoup de livres, mais j'ai lu toute la littérature possible, et j'ai trouvé très intéressant le côté influence de l'esprit, et l'influence de la digestion...» (Kagel 1972).

*** - «Le chemin mystérieux va vers l'intérieur» (Novalis). On peut aussi penser à Victor Segalen, ce «voyageur ontologique», ou à la «géopoétique», au «surmihilisme atopique» de Kenneth White (NDT).

**** - Mircea Eliade : *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Zurich 1957, Frankfurt 1991. Titre de l'original : *Le chamanisme et les Techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951 (note de Kagel). L'ouvrage d'Eliade est paru chez Payot, et fut réédité en 1968. On peut lire aussi, de Gilbert Rouget (qui reprend certaines thèses d'Eliade) : *La musique et la transe*, préface de Michel Leiris. Gallimard, collection tel, Paris, 1990 (NDT).

Ouest **(1993-1994)**

Kagel : «S'il y avait un point cardinal qui s'appelait à peu près *Eost* ou *Chut*, je les aurais choisis comme titre de ma pièce. Car, ici, la rose des vents ne désigne pas un lieu de destination unique, que l'on atteint en maintenant le même cap, mais elle ressemble à un poteau indicateur qui, telle une tête de Janus, indique des destinations opposées.

Le thème de cette composition est le donner et le prendre réciproques de deux cultures musicales, lesquels se manifestèrent avant tout par une africanisation profonde de l'Amérique du Nord, mais qui ne conduisirent plus tard, que partiellement et de façon très précaire, à l'américanisation de la musique africaine. Alors musique des Noirs ? des Blancs ? des Bloirs ?

Trouver une réponse univoque à ces questions est devenu de plus en plus difficile, car l'identité culturelle des peuples n'a pas aujourd'hui son point nodal dans le domaine esthétique mais, principalement et avec toute sa virulence, dans la sphère socio- et géopolitique.

Le fait que les esclaves africains firent des Américains - musicalement parlant - un peuple primitif, est peut-être une ironie du dieu de la Vengeance. Toujours est-il que, mesuré à l'aune de l'effet à long terme, ce sont les Noirs qui ont colonisé les Blancs.

Tout cela m'a toujours intéressé, sans doute parce que l'accent mis sur les rapports qu'entretient la pureté avec le concept de culture, m'a souvent paru fadasse, voire suspect. Alors seulement je deviens attentif à la plus-value fondamentale des influences manifestes et cachées, qui se dévoilent visuellement et acoustiquement.

En août 1970, je présentai un synopsis en vue d'une production télévisée. Pour différentes raisons, mais avant tout à cause des données du problème, le projet fut refusé. Le film avait pour titre Blanc sur Noir ; son histoire, dont je ne voudrais priver les gens qui vont écouter Ouest, et qui peut élucider certaines réflexions évoquées plus haut, est la suivante : "Une expédition d'anthropologie musicale arrive d'Europe en Afrique. Le but de ce voyage de recherches est d'établir l'inventaire des traditions musicale et de danse d'une tribu nègre ; celle-ci, grâce à sa position géographique désavantageuse, a peu de contacts avec la partie plus civilisée du continent noir. Les Blancs, richement armés de cadeaux (miroirs à main, perles de verre, couteaux de poche, etc.), ainsi que de transistors, les distribuent dès leur arrivée. Après quelques jours de tractations, le travail commence. La convention prévoit une procédure minutieuse ! Les plus vieux, puis les plus jeunes doivent chacun présenter leurs chants et leurs danses.

Quelques semaines plus tard, les Noirs constatent avec horreur que des morts inexplicables subitement se multiplient. Ce qui est d'autant plus surprenant que les hommes de cette tribu manifestent une durée de vie extrêmement longue. Il ne règne pourtant ni maladies, ni épidémies. Les Noirs se regroupent autour de leur guérisseur et, tendus, tiennent conseil plusieurs jours durant. Pour arriver à la constatation que seuls sont morts ceux qui ont présenté aux Blancs toutes les mélodies qu'ils avaient conservées en mémoire. Une foule en hargne s'oppose aux scientifiques. Ceux-ci, grâce à de nouveaux cadeaux et à la promesse de laisser sur place tout l'équipement de cuisine à la fin de leur travail, parviennent nonobstant à les tranquilliser.

Le travail se poursuit. Mais quelque chose a changé dans le comportement des Noirs ; ils semblent maintenant montrer une mémoire bien plus profonde ; une tradition orale insoupçonnée se répand. Les séances se font

plus longues, et le folklore, naguère simple et clairement dessiné, devient plus riche et plus complexe. Mais les scientifiques sont inflexibles aux répétitions : ils les interrompent subitement et exigent d'eux des mélodies encore inconnues. Anxieux de devoir payer de leur vie un tarissement de leur imagination, les Noirs commencent de s'appropriier des éléments de musique occidentale, qu'ils avaient entendus sur les disques qu'un preneur de son passait le soir sous sa tente. Peu à peu, imperceptiblement mais irrésistiblement s'accomplit le passage à une imitation parfaite.

Quelques semaines plus tard, les scientifiques abandonnent le village, satisfaits. Non sans s'être acquittés de la promesse concernant l'équipement de la cuisine, et en laissant généreusement aux Noirs de nombreux disques et tourne-disques. Quelques années plus tard, une expédition d'anthropologie musicale débarque d'Afrique en Bavière..."

Ouest, commande du WDR, est dédié à mon ami et accoucheur-rédacteur Klaus Schöning. Durant toutes les années de notre collaboration, je pus observer avec joie que l'art de l'acoustique peut vraiment aider à toujours entendre d'où vient le vent. »

traduit de l'allemand par Jean-Noël von der Weid

Morceau de concours pour deux trompettes

A l'origine l'interprète jouait, entre autres, de la trompette, du clarino (trompette baroque) et du trombone à tirasi (trombone à coulisse). La richesse des couleurs sonores de cette instrumentation a été remplacée par une technique d'attaques et d'articulations plus étendue, dans laquelle la bande sonore originelle a été remplacée par un second interprète.

Vox humana ? cantate pour haut-parleur solo, voix de femmes et orchestre

Né en Argentine, Mauricio Kagel apprit en même temps que l'espagnol, sa langue maternelle, des éléments du «ladino», langue utilisée par les juifs d'Espagne au Moyen Age, et aujourd'hui encore dans la diaspora - comparable au yiddish. Depuis le XVIIe siècle, le ladino est utilisé comme soupape et comme instrument de la poésie musicale. Liée à la musique populaire, une langue ne peut devenir obsolète ; bien au contraire, elle reste vivante et hors du temps. Kagel trouva dans *les Chants judéo-espagnols* d'Isaac Lévy, parus à Jérusalem en 1973, le modèle approprié pour une commande de Recha Freier (à qui cette pièce est dédiée), qui lui demandait une œuvre pour la communauté des juifs d'Espagne. Lévy écrit ce commentaire : «Ce texte est une adaptation du chant *Le désert de Néguev* qui fut très populaire pendant la guerre de libération d'Israël en 1948. L'auteur, une femme, écoutait à la radio "Kol Israël" les émissions journalières en ladino et m'envoya le texte en 1960.»

Jean-Noël von der Weid

biographies

Mauricio Kagel

Mauricio Kagel, né à Buenos Aires le 24 décembre 1931, devient «autodidacte grâce aux contacts avec des professeurs aux connaissances insuffisantes». Cela est vrai, surtout pour ce qui concerne la composition. Il étudie le piano, le violoncelle, l'orgue, le chant, tout comme la théorie musicale et la direction d'orchestre auprès de professeurs privés. Il mène déjà de front diverses activités : premières compositions (après 1950 ; il connaît très bien - pour les avoir analysées et entendues - les principales œuvres de musique de chambre de Schoenberg et de Webern, ainsi que celles de Varèse et de Ives), cofondateur de la Cinémathèque argentine, critique de cinéma et de photographie pour la revue *Nueva visión*, études de littérature (anglaise, avec Jorge Luis Borges notamment) et de philosophie (Kagel s'intéresse surtout à Spinoza), corépétiteur à l'Opéra de chambre et chef d'orchestre au Teatro Colón de sa ville natale (1955). Ce large éventail de l'imaginaire fait que, aujourd'hui, la variété de l'œuvre de Kagel ne laisse pas rêveur. Pour preuve, ses compositions de musique de chambre, pour orchestre, piano et pour voix, ses très nombreux et différents ouvrages scéniques, ses films, ses *Hörspiele* (pièces radiophoniques).

En 1957, Kagel reçoit une bourse qui lui permet de séjourner un an en République fédérale d'Allemagne. A la fin de cette année, il s'établit définitivement à Cologne (« la seule raison importante de ma venue en Allemagne, était mon amour de la musique allemande, a-t-il écrit), où Kagel vit encore aujourd'hui. Dès 1958, il participe aux Cours d'été de Darmstadt, où il enseigne de 1960 à 1974. Et, après sa partition majeure de jeunesse, la *cantate de l'absurde Anagrama* (1957-1958), Kagel fait sien le monde du théâtre musical et celui de la théâtralisation de la musique. Vers 1960, il est à l'origine, du « théâtre instrumental » ; ainsi il met en scène l'entrée des instrumentistes [dans les *Quatuor à cordes III* (1965-1967)], ou les activités étranges (jouer aux dés) du violoncelliste » [dans *Match* (1964)] ; ou alors il perturbe et sabote les rythmes d'un quintette de percussions et ses cinq acteurs [*Pas de cinq* (1965)] ; ou enfin il confie aux décors seuls le rôle d'une action théâtrale muette [*Die Himmelsmechanik* (1965)]. Le point culminant en est la « composition scénique » Staatstheater (1967-1970) dont la caractéristique est une continue narration qu'accompagne l'analyse : « Dans le théâtre lyrique, déclare Kagel, il n'est possible d'analyser que si l'on réussit à rendre distinctement visible les attitudes musicales des interprètes. Analyser le chanteur et son attitude sur scène est un des thèmes de ma pièce. » Pour la première fois, le compositeur étendait aux matériaux non sonores les principes de la composition musicale, et d'abord la pensée en séries et en proportions.

Au début des années soixante-dix, Kagel s'intéresse au premier chef, après le film beethovénien *Ludwig van* (1969), à la tradition - de Bach à Brahms. Ainsi, dans les *Variationen ohne Fuge pour grand orchestre* (1971-1972), Kagel traduit en terme d'atonalité - tout en respectant l'original - les *Variations et fugue sur un thème de Händel pour piano op. 24* de Brahms, tout comme 49 des 371 chorals à quatre voix de Bach [*Chorbuch* (1975-1978)]. C'est dans *Aus Deutschland - Eine Lieder-Oper* (1977-1980) que le compositeur met en application son principe compositionnel le plus efficace et le plus significatif : le montage - sur une série de lieder familiers qu'il

découpe, manipule, colle et met en scène (y apparaît Schubert lui-même, âgé, car la gérontologie serait l'opposé parfait du romantisme !). Kagel parachève cette histoire sonore avec la *Sankt-Bach -Passion* (1981-1985), où il narre musicalement la vie et le destin de Jean-Sébastien Bach.

Kagel peut bien s'occuper de tradition musicale, il n'en demeure pas moins un compositeur universel, toujours empressé d'étendre ses ramifications. En témoigne une contre-allée de sa création, la théologie acoustique, dont font partie l'opéra scénique peu dévot *Diè Erschöpfung der Welt* (1976-1978 ; le titre peut se traduire par «L'exténuation du monde», ou sa «Décréation», pour respecter le jeu de mots et l'allusion à Haydn), ou *La trahison orale* (1981-1983), un montage sur des histoires traitant de la figure du Diable ; pour Kagel, Dieu est Diable, car, dit-il, « la distinction » entre Bien et Mal est trop simple. Dieu et le Diable sont deux personnages surnaturels, deux produits de l'imagination humaine, point de départ de la foi. Plus vous imaginez Dieu et le Diable intensément, plus grande est votre richesse intérieure. L'athéisme n'existe pas ! Supposer la non-existence de Dieu est impossible, car la sensibilité humaine a besoin de croyance. »

Au début des années quatre-vingt, Kagel se tourne vers la forme canonique de la tradition ; ce sont alors *Rrrrr...* (1980-1982), une collection de quarante et une pièces de caractères, commençant toutes par le phonème «R» (comme *Réjouissance, Ring Shouts, Ripieno ou Ranz des vaches*), ou l'œuvre aujourd'hui maîtresse de cette tendance *le Troisième Quatuor à cordes* (1988). Par là même, Kagel dissèque le passé en fonction de ses incidences sur le présent, démarche qui ne délaisse aucunement les rebonds et significations pluri- et équivoques, l'étrangeté (*Verfremdungseffekt*), la création de malentendus (au sens propre du mot). Toutes ces références au jadis visent à stimuler cette perception des modèles, tout en instillant l'embaras, voire le doute. En 1990, Kagel donne *Liturgien* pour soli, double chœur et grand orchestre, puis débutera la composition du cycle *les Pièces de la rose des vents*, où disparaît la dérision au profit du mystère, du crépuscule de barrières...

Depuis 1989, Mauricio Kagel est compositeur en résidence à la Philharmonie de Cologne.

Jean-Noël von der Weid

Mathilde Giraud d'Hartoy soprano

Née à Grasse, elle fait des études supérieures en langues, littérature et orgue à Nice puis en chant à Lyon. Après avoir travaillé dans le journalisme et l'édition musicale, elle poursuit une triple carrière : d'animatrice (direction d'ensembles vocaux, cours de culture vocale pour de nombreuses formations en France et à l'étranger), de pédagogue (diplômée d'Etat) à l'Université Lyon II, à Villefranche-sur-Saône, à Romans...et de chanteuse (membre de l'Ensemble Musique Ancienne de Lyon, puis des Chœurs de Lyon depuis leur création par Bernard Tétu).

Continuant à se former en chant, en théâtre (Royal Art Théâtre) et en danse (ancienne et contemporaine), elle est régulièrement invitée à se produire comme soliste en récital de mélodies et lieder, en concerts voix et orgue et en oratorio ainsi qu'en musique contemporaine.

Antoine Curé **trompette**

Né en 1951, Antoine Curé 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 disque consacré à *Trois concertos pour trompette et orchestre* de Jean-Michel Defaye. En novembre 1994, il crée *Midtown* de Philippe Fénelon

Jean-Jacques Gaudon **trompette**

Né en 1945. Il 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 formations 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.

Michel Barré **trompette**

Originaire de Metz, Michel Barré obtient en 1987 un Premier prix de trompette au Conservatoire de Paris. Depuis 1990, il est également titulaire du Certificat d'Aptitude de trompette et enseigne en région parisienne.

Trompettiste du quintette de cuivres Magnifica, qu'il crée en 1985, il poursuit aujourd'hui une brillante carrière internationale de musique de chambre. Lauréat de la Fondation Yehudi Menuhin en 1986, puis Premier prix au concours international de quintette de cuivres Rafaël Mendez à Baltimore (Etats-Unis) en 1989 et lauréat du concours international de quintette de cuivres de Narbonne en 1990, le quintette Magnifica vient d'éditer son troisième CD consacré à la musique à la cour d'Angleterre.

Jean-Luc Ramecourt **trompette**

Originaire de Troyes, Jean-Luc Ramecourt a obtenu son premier prix de trompette au Conservatoire de Paris en 1971, puis fut lauréat de concours internationaux notamment ceux de Genève (1975), Toulon (1976).

Après avoir été trompette solo à l'Orchestre national de Lyon, il est depuis 1976 à l'Orchestre philharmonique de Radio France.

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

	<i>Président</i>	Pierre Boulez
	<i>Directeur Musical</i>	David Robertson
	<i>Administrateur Général</i>	Claude Le Cleach
<i>Directeur</i>	<i>Administratif et Financier</i>	Pierre Choffé

musiciens participant aux concerts

<i>hautbois</i>	Laszlo Hadady
	Didier Pateau
<i>clarinettes</i>	Alain Damiens
	André Trouttet
<i>bassons</i>	Pascal Gallois
	Paul Riveaux
<i>cor</i>	Jean-Christophe Vervoitte
<i>trompettes</i>	Antoine Curé
	Jean-Jacques Gaudon
<i>trombone</i>	Jérôme Naulais
<i>tuba</i>	Gérard Buquet
<i>percussions</i>	Vincent Bauer
	Michel Cerutti
	Daniel Ciampolini
<i>piano</i>	Dimitri Vassilakis
<i>harpe</i>	Frédérique Cambreling
<i>violons</i>	Jeanne-Marie Conquer
	Maryvonne Le Dizès
	Hae Sun Kang
<i>violoncelle</i>	Pierre Strauch

musiciens supplémentaires

<i>flûtes</i>	Olivier Tardy Tristan Hayoz Florence Souchard
<i>clarinette basse</i>	Laurent Boulanger
<i>cor</i>	Vincent Léonard
<i>trombone</i>	Charly Verstraete
<i>pianos</i>	Lorenda Ramopoulou Pascal Godart
<i>violon</i>	Jane Peters
<i>altos</i>	Béatrice Gendek Diederick Suys Corinne Chevauché Geneviève Strosser
<i>violoncelles</i>	Robin Clavreul Pierre Morlet Isabelle Veyrier Véronique Marin-Queyras Metzger Hillary
<i>contrebasses</i>	Marc Marder Pierre Maindive Joseph Carver
<i>régisseur général</i>	Gilles Blum
<i>régisseurs de plateau</i>	Jean Radel Damien Rochette Serge Reynier

Chœurs de Lyon - Bernard Tétu

Ils regroupent plusieurs formations : Ensemble de Solistes et Chœur de Chambre, Chœur d'Oratorio, Chœur Symphonique. Ils ont ainsi, depuis quinze ans, abordé un vaste répertoire vocal qui les a portés vers les plus grandes manifestations musicales tant en France qu'à l'étranger sous la direction de Bernard Tétu ou des plus grands chefs (E. Krivine, M. Janowski, A. Lombard, J.E. Gardiner, P. Boulez, M. Kagel...). Les Chœurs de Lyon-Bernard Tétu ont donné plus de 500 concerts et réalisé 20 disques.

C'est l'ensemble professionnel des Chœurs de Lyon qui fait entendre les grandes œuvres modernes ou contemporaines à 12 ou 16 voix réelles (Messiaen, Ohana, Ligeti, Dusapin, Kagel...) avec orchestre (Ensemble Intercontemporain, orchestre national de Lyon...). Cette carrière est indissociable de la personnalité de leur directeur musical Bernard Tétu dont les qualités professionnelles et l'ouverture d'esprit ont favorisé la reconnaissance.

Celui-ci exerce une triple activité de chef de chœur, de chef d'orchestre et de professeur de direction. Il a créé au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon la première classe en France destinée à la formation de chefs de chœurs professionnels. Il est régulièrement invité à diriger de grands orchestres en France et dans de nombreux pays (Allemagne, Canada, Belgique, Espagne, Angleterre...). Bernard Tétu est considéré aujourd'hui comme un des meilleurs interprètes de la musique française des XIX^e et XX^e siècles, et de la musique romantique allemande.

Les Chœurs de Lyon-Bernard Tétu sont subventionnés par le Ministère de la Culture et de la Francophonie, la Région Rhône-Alpes, le département du Rhône et la ville de Lyon. Ils sont soutenus par la Fondation d'entreprise France Telecom depuis 1991.

soprano

Isabelle Bonnadier	Françoise Broisin
Mathilde Giraud D'Hartoy	Elisabeth Grard
Isabelle Malfray	Claire Marbot
Catherine Molmerret	Pasquale Mourey
Laure Pouradier Duteil	Marie-Jo Saury
Elisabeth Grard (uniquement le 23 avril)	

alto

Landy Andriamboavonjy	Félicitas Bergmann
Françoise Biscara	Anne Crabbe
Mireille Guigui	Geneviève Marchand
Sandra Raoulx	Catherine Robin
Valérie Tremeau	Michèle Waag

ténor - uniquement le 22 avril

Claude Belmudes	Christain Cabiron
Jean-Yves Carrier Sidoit	Jean-Pierre Chavent
Jean Duquesnois	Michel Challoit
Lucien Kandel	Graham O'Reilly
Jean-Pierre Payrat	Richard Rittelmann

basse - uniquement le 22 avril

Patrick Ardagh-Walter	Jean-Charles Bonniel
Jacques Coueffe	Raoul Dureau
Hugues Georges	Guy Lathuraz
Alain Lyet	Pascal Pariaud
Gédéon Richard	Emmanuel Robin

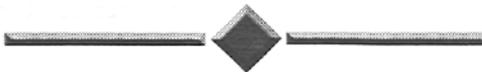
prochains concerts

mystère médiéval du XIII^e siècle

vendredi 12 et samedi 13 mai - 20h
dimanche 14 mai - 16H30

Laudario di Cortona

Marcel Pérès, direction
Toni Casalonga, mise en scène
Jérôme Casalonga, décors
Ensemble Organum



renseignements
l. 44 84 45 45

réservations
l. 44 84 44 84

3615 citémusique

cité de la musique

75019 Paris

Ⓜ Porte de Pantin

téléphone 1.44 84 45 00

télécopie 1.44 84 45 01

FRANCE

MUSIQUE

Un événement
Télérama

France inter

Culture
Francophonie

Direction
de la musique
et de la danse