

cité de la musique

**Jonathan Nott
Ensemble Intercontemporain**



dimanche 22 décembre 1996

notes de programme

cité de la musique

François Gautier, président
Brigitte Marger, directeur général

Installé en Suisse pendant le Grande Guerre, Stravinsky s'enrichit de rencontres multiples, voyage en compagnie des Ballets Russes, s'intéresse aux instruments mécaniques, à la vie du music-hall et des bals populaires. Période charnière qui le mènera du *Sacre du Printemps* (1911-1913), son chef-d'œuvre dit « fauve », à l'*Histoire du Soldat* (1918) que l'on rapproche du style cubiste de son ami d'alors, Picasso. Il complète notamment une série d'œuvres ludiques, dont ses *Suites* et son *Ragtime*, stylisations de danses du siècle passé, du cante jondo ou du jazz. A travers ces pages resserrées et tout en puisant dans d'autres cultures, il poursuit sa recherche d'un langage personnel, épure son écriture, pousse la superposition d'éléments hétérogènes, développe l'utilisation de timbres contrastés et se libère de l'influence du maître, le grand orchestrateur Rimsky Korsakov.

Son disciple américain le « Bad-Boy » George Antheil, poursuit sa propre synthèse de l'esprit du jazz avec *A Jazz Symphony*, œuvre dont le titre provocateur marie l'archétype de la musique américaine à une forme classique. Le *Ballet mécanique* pousse à son paroxysme sa recherche d'une nouvelle écriture du temps et son esthétique « mécaniste ». A cette musique sauvage, répond le film de Dudley Murphy et Fernand Léger, combinatoire satirique d'images surréalistes.

Un saut dans le temps et voici les enfants terribles des années 90. Le *Double concerto* de Benedict Mason, compositeur et cinéaste, révèle un talent pour le montage, une liberté et une ironie qui font écho à l'esprit de ses aînés. Le *Dead Elvis* de Michael Daugherty, fait quant à lui référence explicite à l'*Histoire du Soldat* de Stravinsky, lui empruntant son instrumentation et sa thématique pour les transposer dans l'univers de la musique populaire américaine autour de la figure emblématique d'Elvis Presley.

Mais peut-on assimiler motivations et signification des démarches de ces deux générations ? Au-delà de leur esprit festif, l'une et l'autre font écho à la question implicite du *Coq* dans *le Coq et l'Arlequin* de Cocteau : « Le tact dans l'audace, c'est de savoir jusqu'où aller trop loin », question à laquelle seul, peut-être, saurait répondre le livre magique que le Soldat troqua avec le Diable, livre capable de « dire les choses avant le temps ».

Anne Grange

dimanche 22 décembre - 16h30 / salle des concerts

Igor Stravinsky

Ragtime (durée 5 minutes)

Suite n°1 pour petit orchestre (durée 4 minutes)

Suite n° 2 pour petit orchestre (durée 6 minutes)

George Antheil

A jazz Symphony (durée 8 minutes)

Michael Daugherty

Dead Elvis pour basson solo et six instruments (durée 10 minutes)

entracte

Benedict Mason

Double concerto pour cor, trombone et ensemble (durée 19 minutes)

George Antheil

Ballet mécanique

avec le film de Dudley Murphy et Fernand Léger (1924)

(durée 18 minutes)

Jonathan Nott, direction

Paul Riveaux, basson

Jens McManama, cor

Jérôme Naulais, trombone

Hidéki Nagano, piano

Ensemble Intercontemporain

le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain, CINÉMEMOIRE

Igor Stravinsky

Ragtime (1918)

éditeur Chester - effectif : flûte, clarinette, cor, cornet, trombone, percussion, cymbalum, 2 violons, alto, contrebasse

Dès 1918, Stravinsky découvre le jazz à travers d'approximatives partitions qu'Ernest Ansermet lui ramène des États-Unis. Stravinsky ne désire ni ne prétend réaliser ici une copie fidèle d'un jazz qu'il dit ne pas encore avoir eu l'occasion d'entendre in vivo. Il cherche à « tracer un portrait type » d'une musique populaire dont l'esprit et le rythme l'intéressent, et à l'amener au concert, tout comme il le fait avec le tango et d'autres danses.

Stravinsky compose *Ragtime* peu après l'écriture d'une pièce du même nom intégrée à *l'Histoire du Soldat*. Il explore son traitement de la syncope qu'il met en évidence grâce à un canevas rythmique inébranlable. Mais l'intérêt de cette pièce réside tout autant dans son orchestration. En 1915, Stravinsky avait découvert le cymbalum grâce au musicien hongrois Aladar Racz que lui avait présenté Ansermet. Fasciné par la forme, la technique des baguettes et le timbre de cet instrument qu'il apprit à jouer, il réalisa pour lui une version de la Polka des *Pièces faciles*, et développa sa technique dans *Renard*. Avec *Ragtime*, Stravinsky fait à nouveau appel au cymbalum, mariant un timbre né du folklore de l'Europe orientale à une danse venue du Nouveau Monde. Donnant à cet instrument doublement exotique un rôle concertant, Stravinsky joue de la richesse de son timbre qui n'est pas sans rappeler celui d'un vieux pianola, ici proche du pizzicato des cordes, là de certaines percussions, où encore de la couleur nasillarde d'instruments à vent.

La petite histoire veut que Stravinsky achève *Ragtime* le 11 novembre 1918 et mette quelques mois plus tard le point final d'une *Piano-Rag-Music* à l'heure même de la signature du Traité de Versailles. Symbole humoristique du maître de la coïncidence ?

Igor Stravinsky

Suite n° 1 pour petit orchestre (1925)

Andante - Napolitana - Española - Balalaïka

Suite n° 2 pour petit orchestre (1921)

Marche (version pour piano dédiée à Alfredo Casella) - *Valse* (version pour piano dédiée à Erik Satie) - *Polka* (version pour piano dédiée à Serge Diaghilev) - *Galop*

éditeur Chester - effectif : flûte, flûte/flûte piccolo, hautbois, 2 clarinettes en sib/clarinettes en la, 2 bassons, cor, 2 trompettes, trombone, tuba, 2 percussions, piano, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

La *Suite n°1* résulte de l'orchestration de quatre des cinq *Pièces faciles* pour piano à quatre mains composées en 1916-1917 et dédiées « à Madame Eugenia Errazuriz - hommage très respectueux ».

Pour ouvrir et clore cette *Suite*, Stravinsky choisit les deux seules *Pièces faciles* inspirées du folklore russe : l'*andante*, unique pièce non satirique de ces recueils et qui anticipe la sérénade de *Pulcinella*, et *Balalaïka*, mouvement préféré du compositeur.

Mais en 1917, Stravinsky séjourne à Rome puis à Naples dont il gardera le puissant souvenir du théâtre de Goldoni et de la commedia dell'arte. De ce voyage naît sa *Napolitana* ainsi que le projet de *Pulcinella* qui marquera le début de sa période « néo-classique ».

Un an auparavant, Stravinsky avait suivi les Ballets Russes à Madrid, découvrant les couleurs de Tolède et l'austérité de l'Escorial. Il passa la Semaine Sainte à Séville à écouter les orchestres de corrida en compagnie de son guide Picasso, se délectant de paso doble et de cante jondo. De retour, il composera *Española* dont les motifs rythmiques s'inspirent du toque jondo de la guitare andalouse.

En 1921, en réponse à la commande d'un music-hall parisien, Stravinsky réunit dans sa *Suite n° 2* la dernière des cinq *Pièces faciles* et les trois *Pièces faciles* composées pour ses enfants en 1914-1915. Il sélectionne quatre danses de salon formant une suite d'études parodiques et burlesques. Ouverte en fanfare par une marche, elle se conclut en un galop virtuose et éclatant.

Sa valse utilise des motifs simples rappelant la danse de Petrouchka (1910-11), elle-même tirée des *Steyrische Tänze* de Joseph Lanner, et parodie l'orgue de barbarie, instrument populaire que Stravinsky

met en scène dans l'*Histoire du Soldat*. Un simple motif repris en boucle, une base harmonique rigide et cependant bancal, une structure rythmique évoquant la main irrégulière d'un tourneur de manivelle, autant de principes simples et efficaces soulignés par une orchestration faisant appel aux vents et cuivres.

Sa polka joue quant à elle de motifs burlesques, avec ses gestes mélodiques qui semblent glisser par mégarde et se perdre en doubles notes dans l'aigu, gaucherie là encore accentuée par l'exploitation du registre étendu des instruments à vent.

George Antheil

A Jazz symphony (version originale) (1925)

éditeur Schirmer/Weintraub - effectif : piano solo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 3 saxophones, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 2 percussions, 2 banjos, guitare, 2 pianos, 5 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

Après avoir tourné la page du *Ballet mécanique*, Antheil revient avec sa *Jazz Symphony* au second versant de son travail : le développement d'une synthèse du jazz. Il l'avait abordée notamment dans le ragtime de sa *Première symphonie* (1922) évoquant *Petrouchka* de Stravinsky, ou la *Jazz Sonata* (1922), puis la deuxième *Sonate pour violon* (1923).

A Jazz Symphony répond à une commande émanant de Paul Whiteman, la création devant avoir lieu peu après celle de la *Rhapsody in blue* (1923) de Gershwin, dans le cadre des grands concerts que Whiteman et son orchestre donnaient au Carnegie Hall. *A Jazz Symphony* sera finalement créée dans ce même lieu en 1927, dans sa première version pour vingt-deux instruments - une réduction devant être créée à New York en 1960.

Au début des années vingt, Antheil ne s'intéresse pas au jazz en tant que phénomène de mode, mais reconnaît à ce langage appartenant au folklore américain depuis un siècle, sa vitalité et sa force d'innovation rythmique, mélodique et harmonique. Cette commande représentait pour le jeune Antheil un véritable challenge « auquel tout compositeur américain devait se confronter, le jazz représentant un point de repère essentiel de l'art moderne ». Elle le réjouissait aussi par ce que l'association entre jazz et symphonie, issus d'idiomes a priori antinomiques, pouvait avoir de ludique et d'humoristique.

Composée en un seul mouvement - et en cela échappant à la forme classique - cette symphonie n'en est donc pas une, comme aime à le souligner Antheil. Elle s'élabore autour de trois thèmes principaux, sillonnant toute l'œuvre et lui donnant son unité. Largement inspirés du jazz et soulignées par une instrumentation faisant la part belle aux cuivres, percussions et claviers, ces trois thèmes sont très nettement différenciés, ancrés sur une base tonale fixe et sur une métrique binaire. Ils peuvent être traités en canon ou superposés les uns aux autres en un clair contrepoint. Le piano, s'il n'est pas utilisé comme base percussive en ostinato, est quasiment concertant, intervenant à plusieurs reprises en soliste. L'œuvre s'achève sur l'apparition d'un quatrième thème, à trois temps celui-ci, en un étonnant changement d'atmosphère. Quoi qu'évoquant l'esprit festif de la musique de baltringue, *A Jazz Symphony* n'est cependant pas exempte de cette étrange tristesse mêlée, réelle essence du jazz selon Antheil.

Pour la création, en 1927, tout New York sera là. Quoi de plus excitant en ces années que de voir un compositeur « sérieux » fréquenter la « musique du diable » ! Et les meilleurs amis de Gershwin d'annoncer à l'issue du concert que cette pièce de « superjazz » était « un tour de force de l'Amérique d'aujourd'hui... qui fera de l'ombre » au grand Gershwin lui-même. Antheil en sortira amer, haïssant du même coup, et Amérique et Jazz ; il renouera avec le jazz deux ans plus tard, et s'installera finalement à Hollywood.

Michael Daugherty

Dead Elvis pour basson solo et six instruments (1993)

Commande de l'ensemble Musica Viva de Boston et de Chuck Ullery, premier basson du St Paul Chamber Orchestra. éditeur Peer-Southern - effectif : basson solo, clarinette, trompette, trombone, percussion, violon, contrebasse

Avec *Dead Elvis*, Daugherty rend ostensiblement et doublement hommage à Stravinsky et à *l'Histoire du Soldat* (1918). Il lui emprunte son instrumentation, sa thématique, et son ironie mordante. Chez Stravinsky, l'ensemble joue un rôle concertant, le violon tenant la place soliste. Cette œuvre, au style tendu, presque burlesque, marque par son traitement de l'orchestre de chambre, et appartient à la phase dite « cubiste » de Stravinsky. Avec une grande précision linéaire, il y

fait usage d'instruments contrastés et équilibrés, évitant le mélange des timbres. Stravinsky et Ramuz y contaient l'histoire d'un soldat pris au piège par le diable. Après avoir accepté de lui échanger son violon contre un livre capable magique, le soldat tentera de lui résister, mais le diable finira par emporter son âme.

Chez Daugherty, le basson prend la place de soliste, associé au personnage d'Elvis - sa partition suggérant d'ailleurs que le soliste arbore les lunettes d'Elvis ou un costume rappelant la combinaison que portait le King à Las Vegas dans les années soixante-dix.

Toute l'œuvre s'organise autour du thème du *Dies Irae* - chant latin du jugement dernier, thème exploité par Stravinsky notamment dans les deux chorals de l'*Histoire du Soldat*. Daugherty fait avec lui référence au mythe d'Elvis dont certain pense qu'il vivrait toujours.

Avant d'être énoncé dans sa totalité, le *Dies Irae* apparaît sous la forme d'un ersatz, simple tierce descendante présentée par le basson dès le début de l'œuvre et doté d'un *vibrato* « à la Elvis », mode de jeu que Daugherty utilise tout au long de la pièce tant pour les instruments à vent que pour le violon.

Presque toute l'œuvre s'inscrit dans un schéma rythmique à quatre temps, souvent marqué par les cordes et percussions en ostinato, et s'organise en épisodes contrastés et en brusques ruptures d'atmosphère. Daugherty fait subir au thème du *Dies Irae* de multiples variations, le montrant tantôt désincarné, tantôt furieux, ou encore plaintif et burlesque dans le seul passage où la structure métrique change. Dans cette section, tout va jusqu'à s'éteindre sur le vibrato du violon - mais au glissando impétueux du trombone, tout repart. S'oppose au *Dies Irae* un seul thème, le célèbre *O sole mio*, sucré, typique du style Las Vegas de Presley. Le style Jazz, outre l'écriture rythmique, est souligné par le choix des percussions et le jeu instrumental, tel celui de la contrebasse au tout début de l'œuvre.

Au-delà du drame faustien, Daugherty utilise ici comme trame de sa dramaturgie musicale, l'opposition des deux images d'un Elvis génial et beau, au pur rock-and-roll, à celle de l'Elvis vulgaire de Las Vegas. Il pose ainsi la question de la pérennité du phénomène Presley et de cette figure incontournable de la culture musicale américaine.

A. G.

Benedict Mason*Double concerto pour cor, trombone et ensemble* (1989)*Determined - Scherzo Notturmo / Trio Diurno / Scherzo Reprise :**Double - Molto Adagio - Determined*

éditeur Chester - effectif : cor solo, trombone solo, flûte/flûte piccolo/flûte en sol, hautbois/cor anglais, clarinette/clarinette basse, basson/contrebasson, trompette/trompette piccolo, tuba, percussion, piano/synthétiseur, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse
 créée en 1989 par le London Sinfonietta

Benedict Mason est un compositeur qui ne considère la mélodie, la « tonalité » et la mesure ni comme des tabous ni comme des objets de nostalgie, mais comme des paramètres qui doivent être revivifiés par de nouveaux moyens d'organisation musicale. *Le Double concerto* en est un bon exemple : il satisfait aux attentes traditionnelles liées au genre du « concerto » tout en les subvertissant.

Sans préliminaires, l'auditeur est propulsé dans un univers dynamique de structures rythmiques complexes, rappelant les exemples les plus subtils de polyrythmie africaine ; l'effet de désorientation rythmique est profond. En variant sans cesse les subdivisions et les groupements d'une forte pulsation de base, et en modifiant continuellement la superposition de processus de modulation métrique, Mason a tissé une toile pluridimensionnelle de formules musicales, dans laquelle l'ensemble de quatorze musiciens n'est jamais relégué au rôle de simple « accompagnement ».

Le matériau, pour ce qui est des hauteurs, est fondé sur différents types d'intonation et d'échelle avec, parmi eux, des déviations micro-tonales par rapport à la série harmonique. Ceux-ci sont formulés par les solistes, qui jouent parfois en notes naturelles, et par le synthétiseur, accordé en micro-intervalles (Mason est de ceux qui utilisent la technologie à bon escient, de façon réaliste sans mystifier ni craindre les machines). Une grande partie de la musique résultante comprend des fragments de mélodie quasi diatonique et d'harmonie déformée et fragmentée en un pur plaisir à l'effet kaléidoscopique et imprévisible. Mason a le don rare de tirer un parti bizarre du matériau le plus ordinaire allié à un esprit véritable.

Les solistes forment un étrange couple beckettien, tantôt partenaires, tantôt protagonistes (avec une palette de timbres enrichie de sourdines variées), qui se parlent l'un à l'autre dans des envolées de fantaisie, riva-

lisent l'un avec l'autre et partagent un monde qui est leur propre création. Le premier mouvement est un défilé fluctuant de différentes musiques marquées de différentes indications descriptives : « déterminé », « frappé », « propre », « en mourant », « en filant », « acéré », « hérissé de pointes » et ainsi de suite, comme on pourrait imaginer des plans qui se succèdent dans un film. Dans le deuxième mouvement, scherzo, le trio est en fait un triple concerto miniature, où, comme Mason le note dans la partition, la trompette piccolo joue le rôle d'« arbitre », tandis que le cor et le trombone échangent leurs coups. Cet aspect sportif ne finit cependant pas par triompher : après un mouvement lent fait de cascades qui ne cessent d'implorer, la dernière section du concerto (qui commence par une reprise du début et qui semble se développer en un finale de bravoure traditionnel) est soudain coupé net et se termine sur une note de perturbation et d'ambiguïté. Jusqu'à la dernière mesure, le *Double concerto* subvertit la tradition, tout en paraissant simultanément l'affirmer. Ives et Stravinsky font tous deux partie du tableau, mais Mason est un original.

Peter Niklas Wilson et Paul Griffiths

(traduction : Dennis Collins)

George Antheil

Ballet mécanique (1923 - 1925, révisé en 1953)

éditeur : Schirmer/Shawnee Press inc. n - effectif : 4 pianos, timbales, 2 xylophones, glockenspiel, 7 percussions - première version créée le 19 juin 1926 au Théâtre des Champs Élysées sous la direction de Golschmann, dernière version créée le 21 février 1954 à l'Université de Columbia - titres originaux *Message to Mars*, puis *Ballet pour Instruments mécaniques et percussion*.

Durant ses premières années en Europe, Antheil développera une ambitieuse théorie musicale centrée sur le rapport fondamental entre Temps et Espace. Fasciné par les machines, il cherchera à stigmatiser tout à la fois les beautés et les dangers d'une philosophie mécaniste, pour lui symbole de l'« épuisement spirituel de cette période anti-sentimentale du Long Armistice ». Son écriture s'avère quant à elle fortement marquée par l'influence de son aîné et maître à penser, Stravinsky.

Préfiguré par les œuvres pour piano *Airplane Sonata*, *Sonate Sauvage*, ou encore sa *Troisième sonate pour violon*, le *Ballet mécanique* est le manifeste musical, la synthèse aboutie, fougueuse et radicale, comme

le point de non retour de sa théorie musicale. Le silence qui suit l'accord final du Ballet en est pour Antheil l'essence même : « là était l'accomplissement ultime de ma poésie ; là j'avais du temps en mouvement sans avoir à le toucher. »

Un texte de la main d'Antheil, rédigé sur le mode du propre manifeste des Futuristes, résume sa philosophie d'alors. « *Mon Ballet mécanique* est une nouvelle musique à quatre dimensions », « la première pièce jamais composée sur terre à partir de machines et pour elles », affranchi de toute référence à la tonalité, « fait de temps et de sons ». Il veut se libérer de tout schéma formel, tel celui de la sonate ou de la symphonie, qui ne seraient que de simples « parades » permettant d'organiser en séquence une série de moments, rien de plus. Il préconise un schéma formel de type A, et espère trouver ainsi une nouvelle dimension permettant de construire un espace-temps musical infini, une forme gigantesque jusqu'à l'absurde, hors cadre.

Le *Ballet mécanique* est une œuvre monolithique, quoique pouvant être comprise selon le schéma A. Il s'élabore autour d'un même matériau formé de courts modules répétés et continuellement transformés, comme chez Stravinsky. L'absence de variation de la dynamique expressive - Antheil demande à ses interprètes un jeu « mécanique » - souligne l'importance de la structure rythmique et de la texture sonore verticale, faite d'agréments complexes en ostinato - il utilise notamment le principe des clusters, inauguré par son ami Henry Cowell. Les motifs mélodiques s'inscrivent sur cette trame, en une homophonie quasi constante. Enfin, les sons de cloche ou de sirène construisent la dramaturgie de la dernière partie de l'œuvre. Ignorant l'architecture de l'harmonie tonale, les variations de tension et de détente sont prises en charge par l'organisation des blocs sonores successifs, générant une œuvre toute d'énergie et de force dynamique - parente en cela aussi du *Sacre du Printemps* de Stravinsky.

Antheil visionnaire incompris de son temps ? Ou simple épiphénomène, pur produit éphémère des années folles ? Telle fut l'opinion de certains, dont John Cage, Bad Boy des Bad Boys s'il en est - et qui fut d'ailleurs élève de Henry Cowell, ami d'Antheil. Pour Adorno, l'ensemble de l'œuvre d'Antheil, quoi que montrant quelque difficulté à cristalliser plusieurs influences combinées, fait preuve d'un élan et d'un talent indéniables. Créatif et entreprenant, Antheil l'était au plus haut point, travailleur fébrile, pétri de toutes les contradictions.

Ballet Mécanique

(1924) - signé par Fernand Léger et Dudley Murphy.

film de 35 mm, noir et blanc. version colorisée au Stichting Nederlands Filmuseum d'Amsterdam

L'histoire de la paternité du film *Ballet mécanique*, inspiré de Picabia et réalisé avec la participation de Man Ray, est plus que trouble. Projet initié en 1923, sa première aura lieu à Vienne en octobre 1924. En raison des problèmes de synchronisation que présentaient les versions avec pianolas de l'œuvre de Antheil - le compositeur tentant de résoudre la question en multipliant la répétition de certains accords ou en insérant de longues plages de silence -, film et musique n'auraient pas été présentés ensemble avant 1935 au Musée d'Art Moderne de New York, avec une version pour un pianola.

L'un et l'autre connurent une longue carrière, quoi que séparément, le film étant reconnu comme le meilleur produit du cinéma Dadaïste. Léger le dira fortement marqué de sa période néo-réaliste. On retrouve dans cette machinerie géante filmée en mouvement la fascination de Léger pour le personnage de Charlot comme pour le montage accéléré d'Abel Gance, Dudley Murphy et Man Ray lui apportant leur part d'humour. Ce film consiste en un contrepoint temporel, combinatoire complexe d'images abstraites et de scènes jouées -. Léger le résumera ainsi : « objets contrastés, passages lents et rapides, repos et intensité ».

A. G.

George Antheil

Né dans le New Jersey, Antheil étudie auprès de C. Von Sternberg, E. Bloch et Clark Smith à Philadelphie. Brillant pianiste virtuose, il qui les Etats-Unis à 22 ans, passe une année de travail fructueux à Berlin où il rencontre son idole Stravinsky, et s'installe à Paris, au-dessus de la maison d'édition Shakespeare and Co. Il y rencontre James Joyce avec il pensera à deux projets d'opéras, et s'y fait pour amis Gertrude Stein, Hemingway, Yeats et Pound qui écrira un petit ouvrage sur l'harmonie chez Antheil. Le *Ballet mécanique* marque son œuvre des années vingt. Suite au développement de sa théorie de l'espace-temps et de son travail sur une synthèse du jazz, Antheil adoptera un style néo-classique. En 1936, il s'installe à Hollywood, écrit musiques de films, symphonies, et opéras, toujours soucieux de participer au développement d'un nouveau style américain.

Benedict Mason

Après avoir obtenu une bourse pour le Kings College de Cambridge, Benedict Mason étudie la réalisation cinématographique au Royal College of Art de Londres. Ses œuvres, dont les premières datent de 1987, ont remporté nombre de prix et de bourses, entre autres le Prix Ernst von Siemens Stiftung, Paul Fromm Award, un Fulbright Fellowship et le prestigieux Britten Award. Il a beaucoup écrit pour grand ensemble et à ce jour douze commandes ont été réalisées par l'Asko Ensemble, Avanti!, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern et le London Sinfonietta. Parmi ces œuvres *Hinterstoisser Traverse*, *Animals and the Origins of the Dance*, *Colour and Information* et !. *Le String Quartet n° 1* interprété par le Quatuor Arditti est disponible sur CD associé au *Double concerto* (London Sinfonietta) et aux *Self Referential Songs and Realistic Virelais* (Ensemble Modern, avec qui Mason entretient une relation particulièrement suivie). Parmi ses autres œuvres, *Lighthouse of England and Wales*, *Chaplin Operas*, *Nodding Trilliums and Curve-lined Angles*, *Dreams that do what they're told*,

Concerto for the Viola Section accompanied by the rest, et son opéra *Playing Away* ayant pour thèmes l'Allemagne, l'opéra, la musique pop et le football. A travers ses récentes « installations », notamment *third music for a european concert hall* (*espro ; eic : i love my live*) (commande créée le 25 novembre 1995 par l'Ensemble Intercontemporain), Mason se consacre à une recherche sur la théâtralité et les dimensions spatiales et acoustiques de l'interprétation.

Michael Daugherty

Né dans l'Iowa, Michael Daugherty complète ses études de piano tout en se produisant dans le domaine du jazz et des musiques rock et funk. Il compose sa première pièce orchestrale à l'Université du North Texas. Par la suite, il étudie l'informatique musicale à l'Ircam, compose des musiques électroniques d'accompagnement de films muets, et collabore avec Gil Evans à New York. Il obtient son Doctorat de composition en 1986 à Yale, puis étudie auprès de compositeurs tels Earle Brown ou Roger Reynolds à New Haven, puis à Hambourg auprès de Ligeti. Il enseigne aujourd'hui à l'Université du Michigan. Son œuvre est très largement interprétée par les formations orchestrales des Etats-Unis, comme en Angleterre, Hollande ou au Japon, plusieurs de ses pièces ayant été enregistrées par le Baltimore Symphony Orchestra et le Kronos Quartet. Les titres de ses pièces, tels *Sing Sing : 7*, *Elgar Hoover*, *Elvis Everywhere* ou *P*, révèlent l'influence de sa culture américaine.

biographies

Jonathan Nott

Après des études musicales au Royal Northern College of Music, Jonathan Nott chef de chœur au National Opera Studio à Londres où il étudie également la direction d'orchestre avec David Parry. 1988 marque les débuts de Jonathan Nott en tant que chef d'orchestre pour l'œuvre de Stephen Oliver, *Mario & the Magician* au Festival Battignano en Italie. La même année, il accepte le poste de chef de chœur à l'Opéra de Francfort, où il a l'opportunité de diriger trois opéras d'Heinz Holliger ainsi qu'une reprise de *La Finta Giardiniera* de Mozart. En 1991, il prend la direction musicale du Hessisches Staatstheater à Wiesbaden. Son répertoire comprend de l'opéra, des ballets et même des comédies musicales avec des œuvres de compo-

teurs aussi divers que Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, Bernstein, Bibalo et Peter Maxwell-Davies. En concert, il dirige régulièrement l'Ensemble Modern, le Kammerensemble, l'Ensemble Asko et le London Sinfonietta et bien d'autres orchestres. Parmi ses projets figure le Ring à Wiesbaden en mai prochain.

Paul Riveaux

Né en 1959, Paul Riveaux obtient un premier Prix de flûte au Conservatoire de Mulhouse. Trois ans plus tard, il est première médaille de basson et de musique de chambre du Conservatoire de Strasbourg. Après quelques mois d'activité à l'Orchestre Philharmonique de cette même ville, il se voit attribuer le premier prix de basson du Conservatoire de Paris dans la classe de Maurice Allard.

Lauréat du Concours international de Toulon en 1980 et du Concours de sonate piano-vent de Vierzon en 1988, il est soliste à l'Orchestre symphonique et lyrique de Nancy, puis à l'Orchestre du théâtre national de l'Opéra de Paris. C'est en 1990 que Paul Riveaux rejoint l'Ensemble Intercontemporain. Il a créé le concerto de Suzanne Giraud *Crier vers l'horizon*, La conquête de l'espace de François Evans (avec harpe, percussion, technique) et *Five Distances pour quintette à vent* de Harisson Birtwistle, également enregistré chez Deutsche Grammophon (en première version mondiale). Il est également invité comme soliste, chambriste ou pédagogue en France et à l'étranger.

Jens McManama

Né en 1956 à Portland (Oregon),

Jens McManama donne son premier concert soliste à treize ans avec l'Orchestre de Seattle. Après des études à Cleveland avec le corniste Myron Bloom, il devient cor solo à la Scala de Milan en 1974 sous la direction de Claudio Abbado. Soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1979, Jens McManama a créé à Baden Baden, en 1988, la version pour cor de *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen. Il participe aussi aux différentes créations en formation de musique de chambre comme *Bagatelles* de Jean-Baptiste Devillers pour cor et piano. Depuis 1982, il est membre du Quintette à vent Nielsen. Il a participé à de nombreux stages de formation pour jeunes musiciens notamment au Conservatoire Américain de Fontainebleau et à

Saint-Céré. C'est aussi dans un but pédagogique qu'il a pris la direction de l'Harmonie de l'Ariège en 1992. Il donne des master-classes sur le répertoire contemporain en Amérique et en France et est professeur de musique de chambre depuis 1994 au Conservatoire de Paris.

Jérôme Naulais

Né en 1951. Après avoir été trombone solo à l'Orchestre d'Ile-de-France et à l'Orchestre Colonne, il entre à l'Ensemble Intercontemporain dès sa création en 1976. Jérôme Naulais a été professeur à l'Ecole nationale de musique de Ville d'Avray. Pour les Cuivres de l'Intercontemporain, il a composé *Labyrinthe pour sept cuivres* et *Miroir pour cor solo*, œuvres déjà présentées au Japon, aux USA, au Canada et en Europe. Il est actuelle-

ment Directeur de l'Ecole municipale de musique de Bonneuil-sur-Marne et est l'auteur de nombreux ouvrages pédagogiques.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon. Hidéki Nagano commence ses études de piano à l'âge de 5 ans. Dès 12 ans, il participe à de nombreux concours nationaux, remportant notamment le premier Prix du concours national de la musique réservé aux étudiants. Après ses études au Lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le premier Prix d'accompagnement vocal en 1990, le premier Prix de piano à l'una-

nimité en 1991 et le premier Prix de musique de chambre en 1992. Médaillé au concours international Maria Canals de Barcelone (1990), sixième prix du concours international de Montréal (1992), il a remporté le prix Samson François au premier concours international de piano du XX^e siècle qui s'est déroulé à Orléans en mars 1994. Hidéki Nagano entre à l'Ensemble Intercontemporain en février 1996.

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e 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^e 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 déve-

loppé 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

Lászlo 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
Daniel Ciampolini

percussions / cymbalum

Michel Cerutti

pianos/claviers

Florent Boffard
Hidéki Nagano
Dimitri Vassilakis

harpe

Frédérique
Cambreling

violons

Jeanne-Marie
Conquer
Hae Sun Kang
Maryvonne Le Dizès

altos

Christophe
Desjardins
Odile Duhamel

violoncelles

Jean-Guihen
Queyras
Pierre Strauch

contrebasse

Frédéric Stochl

musiciens

supplémentaires

saxophones

Vincent David
Daniel Gremelle
Christian Wirth

trompette

Dominique Brunet

trombones

Yves Favre
Christophe Gervais

percussions

Abel Billard
Emmanuel Curt
Jean-François Durez
Cyrille Gabet

Nicolas Guijarro
Philippe Limoge
Damien Petitjean
Gilles Ranticelli

pianos

Florence Millet
Delphine Bardin

banjos

William Cadieux
Philippe Mariotti

violons

Christophe
Giovaninetti
Xavier Julien-
Laferrière

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

prochains concerts

réservations : 01 44 84 44 84

Orchestre Français des Jeunes

jeudi 2 janvier - 20h

Félix Mendelssohn, Serge Prokofiev, Ludwig van Beethoven, Richard Strauss

Marek Janowski, direction

Raphaël Oleg, violon

Orchestre Français des Jeunes

les maîtres de musique

samedi 4 et dimanche 5 janvier - 16h30 et 15h

la flûte indienne

Hariprasad Chaurasia, bansuri

samedi 18 et dimanche 19 janvier - 16h30 et 15h

la flûte japonaise

katsuya Yokoyama, shakuhachi

Ensemble Intercontemporain

fête ses 20 ans

vendredi 10 et samedi 11 janvier - 20h

Elliott Carter (création), Philippe Schœller,

Helmut Lachenmann, György Kurtág

Pierre Boulez et David Robertson, direction

Ensemble Intercontemporain

Ensemble Modern

samedi 11 janvier - 16h30

Iannis Xenakis (création), Philippe Manoury, Frédéric Durieux

soliste de l'Ensemble Intercontemporain

cité de la musique

réservations

individuels

01 44 84 44 84

groupes

01 44 84 45 71

visites groupes musée

01 44 84 46 46

3615 citémusique

(1,29F TTC la minute)

renseignements

01 44 84 45 45

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

Ⓜ Porte de Pantin

