cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Academy of 20th century music

Following a first session held in July 1995 under the leadership of Pierre Boulez and David Robertson, the **cit de la musique**, the Ensemble Intercontemporain and the Conservatoire de Paris present a second edition of the Academy of 20th Century Music from July 6 - 20, 1997. Students have been selected from the Conservatoire de Paris and from conservatoires throughout Europe. Unlike other chamber music courses and youth orchestras, this project is unique in that it offers participants the possibility of devoting two weeks to the exclusive study of 20th century music. David Robertson, artistic director of the Ensemble Intercontemporain, and George Benjamin, composer and conductor, are in charge of the artistic direction of the Academy, with the soloists of the Ensemble Intercontemporain working on an individual basis with participants. The aim of this session is to prepare chamber music and orchestra concerts, while encouraging an artistic dialogue between soloists and participants. David Robertson emphasizes the high artistic standards needed for the repertoire of this century : «I would like students to understand the role played by performance quality in the success of contemporary music. In certain works which feature very specific intonations, a vague approximation is nothing short of disastrous. Without precision, these works become meaningless.» All told, a lesson in excellence.

Académie de musique du XX^e siècle

Après une première session qui s'est tenue en juillet 1995 sous la direction de Pierre Boulez et David Robertson, la **cité de la musique**, l'Ensemble Intercontemporain et le Conservatoire de Paris coproduisent du 6 au 20 juillet 1997 la deuxième édition de l'Académie de musique xx^e siècle qui réunit de nombreux étudiants sélectionnés au Conservatoire de Paris et dans les conservatoires européens. Ce projet est unique puisque, à la différence des stages de musique de chambre et des orchestres de jeunes, il propose à ses participants de se consacrer deux semaines exclusivement à l'interprétation de la musique du xx^e siècle. David Robertson, directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain, et George Benjamin, compositeur et chef d'orchestre, assurent la direction artistique de l'Académie. Les solistes de l'Ensemble Intercontemporain en assurent l'encadrement : Sophie Cherrier (flûte), Didier Pateau (hautbois), Alain Damiens (clarinette), Pascal Gallois (basson), Jean-Christophe Vervoitte (cor), Antoine Curé (trompette), Benny Sluchin (trombone), Gérard Buquet (tuba), Michel Cerutti (percussion), Frédérique Cambreling (harpe), Florent Boffard (piano), Maryvonne Le Dizès (violon), Christophe Desjardins (alto), Jean-Guihen Queyras (violoncelle), Frédéric Stochl (contrebasse). L'objectif de cette session est de préparer des concerts de musique de chambre et d'orchestre, tout en instaurant entre les étudiants et les solistes de l'Ensemble Intercontemporain un échange artistique. David Robertson insiste en effet sur l'exigence artistique qui doit accompagner le répertoire de notre siècle. « J'aimerais, explique-t-il, que les étudiants prennent conscience du rôle que la qualité d'exécution joue dans le succès de la musique contemporaine. Dans certaines œuvres qui ont des intonations très pointues, l'à-peu-près est fatal. Sans précision, ces œuvres ne veulent plus rien dire. » Une leçon d'excellence en somme.

mardi 15 juillet - 20h / amphithéâtre du musée

Philippe Manoury

Le Livre des claviers II (durée : 8 minutes)

Peter Ronn-Poulsen, Catherine Nyheim, marimbas

Heinz Holliger

Trio, pour hautbois, alto et harpe (durée : 16 minutes)

Luis Marques, hautbois

Estelle Villotte, alto

Anne Vonau, harpe

Karlheinz Stockhausen

Adieu, pour quintette à vent (durée : 14 minutes)

Nadine Eder, flûte

Dominic Kelly, hautbois

Milan Rericha, clarinette

Jon-Halvor Lund, basson

Arnaud Delepine, cor

Franco Donatoni

Alamari, pour violoncelle, contrebasse et piano (durée : 13 minutes)

Edvardas Armonas, violoncelle

Hans-Joachim Tinnefeld, contrebasse

Tamaki Niga, piano

Philippe Manoury

Le Livre des claviers II (1988)

Ce duo de marimbas fait partie du cycle *Le Livre des claviers* qui est entièrement consacré à l'étude des instruments de percussion à clavier. Cette particularité vient du fait que les techniques des claviers ont eu un développement sans précédent dans la musique de ces dix dernières années. Le jeu à quatre baguettes qui permet, outre la polyphonie, une densité harmonique et une virtuosité plus souple a, par ce fait, hissé ces instruments à une place qu'ils n'occupaient pas autrefois. Vingt-six séquences composent cette pièce, allant de structures amorphes (simples *glissandi*), en passant par des états intermédiaires (traits brisés mais directionnels) jusqu'à des séquences complètement polarisées autour d'un centre. J'ai privilégié dans cette musique, faite de points reliés par des lignes, un jeu « coulé » pouvant simuler un phrasé *legato* par la grande vitesse avec laquelle doivent être joués certains traits.

Philippe Manoury

Heinz Holliger

Trio (1966)

Les années 60 furent pour Heinz Holliger le moment de la mise en application de techniques acquises lors de sa formation. Dans *Glühende Rätsel* (1964) et dans ce *Trio* de 1966 notamment, transparaissent des influences évidentes - comme celle de Pierre Boulez - au moment où le compositeur effectuait une transition entre les techniques sérielles et la recherche instrumentale. L'association hautbois-alto-harpe, qui pourrait évoquer a priori la musique française du début du siècle, est d'ailleurs « détournée » par Holliger vers une conception assez « radicale », typique de sa démarche : « Mon rapport à la musique réside entièrement dans le fait que j'essaie toujours d'atteindre des limites. L'une de mes pièces s'intitule *Ad Marginem...* En tant qu'instrumentiste, j'essaie toujours de porter ce que je fais aux limites extrêmes. Et lorsque je compose, j'essaie d'épuiser un matériau jusqu'à ses limites, jusqu'à ce que débute quelque chose de nouveau. » Les trois parties de l'œuvre offrent trois regards sur l'« aléatoire

contrôlé » : la première suppose des *tempi* différents - à la manière de *Zeitmasse* de Stockhausen - , la seconde laisse partiellement aux interprètes le choix de l'ordre de la succession de ses huit feuillets selon un système de « signal », la troisième (enchaînée à la précédente et où apparaît le cor anglais) désolidarise progressivement la harpe de ses partenaires, et fait apparaître finalement pour chaque instrument des motifs à jouer dans un ordre libre - on pense un peu ici aux *Domaines* (1961-68) de Boulez. A cette dimension « écrite » se superpose l'exploration des timbres et des techniques des différents instruments, en particulier ceux du hautbois dont la sonorité, « historique » par excellence, est un peu bousculée par les modes d'attaque non conventionnels, les « saturations » provoquées par le souffle, les mouvements mélodiques sinueux (où l'arabesque rejoint parfois celle de la musique de Boulez de cette époque), ou les ouvertures vers le registre suraigu. Holliger contribuait déjà ici, comme il l'a fait par la suite de façon plus poussée dans *Pneuma*, à l'élargissement du « répertoire acoustique » des instruments tout en maintenant un lien - parfois conflictuel - avec l'écriture.

Pierre Michel

Karlheinz Stockhausen *Adieu* (1966)

La genèse d'*Adieu*, telle que Stockhausen lui-même l'a décrite, porte l'empreinte de la conjonction de deux événements : la mort accidentelle de l'organiste Wolfgang Sebastian Meyer, à la mémoire duquel la pièce est dédiée ; une exposition des œuvres de Piet Mondrian à La Haye, que Stockhausen a visitée juste avant d'entreprendre la composition d'*Adieu*. L'équilibre et les proportions que le peintre réalisait avec quelques éléments simples - des lignes droites verticales ou horizontales, deux ou trois couleurs primaires - ont eu une incidence certaine sur la partition d'*Adieu*. La pièce est en effet composée de champs harmoniques non-mesurés, dont les proportions variables sont définies par une suite dite de Fibonacci. Au sein de ces trente et un champs, les actions de chaque interprète sont soit indépendantes les unes des autres, soit synchrones par groupes d'instruments ; ces actions peuvent être régulièrement ou irrégulièrement

répétées ; les hauteurs sont ou bien fixes, ou bien fluctuantes. A l'exception de quelques inserts au rythme obligé et de quatre longs silences qui viennent scander la forme, chaque moment est ainsi librement déterminé par un faisceau de quelques traits distinctifs, qui lui confèrent son individualité dans le système gestuel de l'œuvre. Stockhausen a attiré l'attention sur les exigences de l'exécution d'*Adieu*, malgré l'apparente simplicité de la partition : « l'équilibre dynamique des instruments, les *glissandi* libres autour de la note, les groupes synchrones et les changements parfois très rapides de mode de jeu nécessitent un ensemble très soudé. Et les musiciens devraient être capables de ressentir profondément et de formuler en sons ce qui, dans cette musique, oscille au voisinage de la mort. »

Peter Szendy

Franco Donatoni

Alamari (1983)

Le titre, tout comme le matériau musical, dérive de pièces antérieures du compositeur : *Lame* (1982) pour violoncelle, *Lem* (1982) pour contrebasse, et *Rima* (1982) pour piano - elle-même dérivée de ... *ed insieme bussarono...* (1978). Ce souci d'écrire à partir de matériau préexistant est une constante dans l'œuvre de Franco Donatoni, que ce matériau provienne de ses propres compositions ou d'autres compositeurs tels que Schoenberg ou Stockhausen. Il ne s'agit en aucun cas de citation ou de collage. Utilisant des techniques d'écriture extrêmement précises et presque automatiques, le compositeur développe un court extrait de pièce rendant impossible toute identification du modèle. La contrebasse, instrument central de cette pièce, est accordée de façon tout à fait inhabituelle, ce qui lui donne une couleur étrange. Les instruments donnent des éléments allant de sons *pizzicato* (produisant des effets de « mécanique de précision ») à des traits de virtuosité très intenses. Entre ces deux extrêmes, des mouvements désarticulés suggèrent de singulières danses, plongeant l'atmosphère de cette musique dans un climat nocturne et funèbre.

Cécile Gilly

mercredi 16 juillet - 20h / amphithéâtre du musée

André Jolivet

Sonatine, pour hautbois et basson (durée : 7 minutes)

ouverture, récitatif, ostinato

Luis Marques, hautbois

Marc Ternel, basson

Gilbert Amy

Relais, pour quintette de cuivres (durée : 10 minutes)

Erik Sandberg, cor

David Lacruz-Martinez, Christopher Horn, trompettes

Richard Harris, Robert Workman, trombones

Pascal Dusapin

Stanze, dyade pour quintette de cuivres (durée : 10 minutes)

Erik Sandberg, cor

David Lacruz-Martinez, Christopher Horn, trompettes

Richard Harris, trombone

Benoît Fourreau, tuba

Philippe Schøeller

Lamento, pour basson et alto (durée : 10 minutes)

Jon-Halvor Lund, basson

David Gaillard, alto

Mauricio Kagel

Atem, pour un « souffleur » (durée : 15 minutes)

Dominic Kelly, hautbois

Joël-François Durand

Trio à cordes (durée : 8 minutes)

Irina Roukavitsyna, violon

Yaël Senamaud, alto

Alexis Descharmes, violoncelle

André Jolivet

Sonatine (1963)

Après l'originalité des timbres combinés de la *Sonatine* pour flûte et clarinette (1961), et avant le sombre et le pathétique de ses dernières œuvres pour instrument seul, la *Sonatine* pour hautbois et basson mène au simple dépouillement, à la subjectivité d'un poète et musicien qui « fait table rase des coquetteries *ad usum delphini* », pour citer Arthur Honegger. Divisée en trois mouvements, la *Sonatine* présente successivement une *ouverture*, un *récitatif* et un *ostinato*. Après une introduction au cours de laquelle les deux instruments dialoguent à l'octave, l'ouverture développe une brève ligne du hautbois qui conduit à une polyphonie fondée explicitement sur des notes polaires. Une respiration, puis le hautbois et le basson transposent et varient l'incise initiale, tout en préservant son fugitif balancement. Le trille du basson aboutit à une réexposition de la polyphonie naissante et de ses rythmes caractéristiques. Enfin, seul le hautbois présente la ligne introductive dans sa « tonalité » originale, avant une ultime variation des éléments polyphoniques sans cesse dénaturés et évasés par la précipitation de l'unité rythmique. Hautbois et basson alternent leurs lignes mélodiques dans le *récitatif* librement composé, aux rythmes quasi improvisés, et aux notes polaires obsédantes jusque dans leur ornementation. Jolivet retrouve ici l'inspiration incantatoire, à laquelle n'est pas étranger l'intervalle conclusif de septième, des partitions précédant sa mobilisation. Enfin, le néo-classicisme scolastique de l'*ostinato* reprend les techniques d'écriture définies par Jolivet dès ses premières œuvres : « ... pour pivot des notes, des accords, des groupes sonores, des rythmes clefs autour desquels la masse mouvante de la musique s'organise et s'épanouit ; des formes renouvelées où le développement prend une place prépondérante, développement élargi, par opposition, commandant aussi bien la mélodie que l'harmonie, que les groupes rythmiques ou que même les masses sonores, écriture instrumentale elle aussi renouvelée... ».

Laurent Feneyrou

Gilbert Amy (1967)

Relais

Au moment où il succède à Pierre Boulez à la tête du Domaine Musical, Gilbert Amy compose *Relais* pour quintette de cuivres, à l'intention de l'American Brass Quintet. Il s'agit d'une partition d'écriture « ouverte » faisant appel à l'initiative des exécutants. La pièce se présente en effet sous la forme de feuillets indépendants, dont l'ordre d'exécution n'est pas imposé. C'est au premier trombone, qualifié de « chef de relais », et dont le rôle de coordinateur tout au long de la pièce est confirmé par sa position centrale sur scène, qu'il revient de déterminer le parcours suivi. La partition proprement dite fait alterner parties d'ensemble où les instrumentistes jouent en coordination, et sections plus libres, où chacun n'est confronté qu'à des indications générales lui permettant une certaine liberté. Le contraste est d'autant plus accusé que certains des « ensembles » sont parfaitement homorythmiques, les autres offrant plutôt l'aspect d'« improvisations à cinq », bien que notés précisément.

Jacques-Marie Longchamp

Pascal Dusapin

Stanze (dyade pour quintette de cuivres) (1991)

Stanze : en italien, du singulier *stanza* : pièce, chambre, salle, (définition littéraire : voir strophe, stance...)

Stance : en français, nom donné, depuis le XVI^e siècle à des poèmes lyriques d'inspiration grave (religieuse, morale, élégiaque) composés d'un nombre variable de strophes habituellement du même type.

Dyade :

- philosophique : réunion de deux principes qui se complètent réciproquement.
- biologique : ensemble de deux chromosomes, l'un d'origine paternelle, l'autre d'origine maternelle, dont la séparation est à la base de la disjonction du caractère héréditaire.
- géopolitique : ligne de frontière séparant deux Etats.

Pascal Dusapin

Philippe Schøeller
Lamento (1996)

Registre-couleur. Du souffle rocailleux : anche double du basson, à la vibration granulaire de l'alto, crin sur la corde. Médium de notre ouïe ici en proie à la « Nuance Ardente ». Ce *Lamento*, loin d'une monotone et languissante litanie, arrache à ces deux instruments leur nature acoustique tout autant que leurs affinités électives. Présence commune : évoquer ce flux incessant, ce sentiment (*Gefühl*) de la durée, sentiment intime, éprouvé face au volcan, face aux pierres ou au visage. Par-delà le vocal.

Philippe Schøeller

Mauricio Kagel
Atem (1969-70)

Éléments authentiques

Dans mon voisinage habite un instrumentiste à vent à la retraite. Son activité principale consiste aujourd'hui à couper des anches pour ses collègues. Pour examiner la qualité des anches, il joue constamment la même suite de sons (phrase / gamme rapide / phrase / pause / phrase). Son fils habite la même maison. Il est musicien, de 50 ans plus jeune, et est tromboniste.

Éléments fictifs

Un instrumentiste à vent en retraite se consacre constamment à la même activité : maintenir ses instruments dans un état parfait. Il revient sans cesse à l'armoire, ouvre les boîtes, démonte les instruments pour les remonter ensuite, huile les mécaniques, souffle dans le tube, sèche les restes de salive, chauffe les anches et les embouchures, s'exerce silencieusement, aime à se parler à lui-même tout en continuant sans cesse de polir. Il ne joue que très rarement. En même temps, on voit apparaître un jeune instrumentiste à vent qui s'assied sur une chaise basse et interprète sa partie en changeant souvent de sourdine et d'instrument. Les sons qu'il est capable de jouer réussissent rarement. Ce sont des sons sans éclat et déraillés, pro-

duits avec un mouvement de langue imparfait et des lèvres molles. Au cours du morceau, ce musicien avance en âge. Il finit par ne plus être capable de souffler sans défaut et par s'étendre par terre, mort en apparence, en attendant la retraite.

Mauricio Kagel

Joël-François Durand
Trio à cordes (1980-81)

« L'homme possède ou un dieu ou une idole » (Max Scheler).
Lors de mes recherches sur la conception globale de la pièce, je retrouvai dans la pensée de René Girard sur le phénomène du désir triangulaire (*Mensonge romantique et vérité romanesque*) les rapports que je voulais instaurer, expressivement et structurellement, entre les trois instruments : l'alto jouant le rôle de médiateur entre les deux autres, d'abord en rapport direct avec l'un puis l'autre, ensuite motivant leur union. Les quatre parties enchaînées de l'œuvre présentent en effet des rapports de cet ordre : au début, le violoncelle reste à l'écart du jeu entre le violon et l'alto ; dans la 2^{ème} partie, c'est le violon qui s'éloigne, se contentant de répéter, de manière déformée, ce qu'il avait exposé auparavant, alors que le violoncelle joue en imitation de l'alto. Il faut d'ailleurs noter, à ce propos, le rôle important joué, dans toute la pièce et à des niveaux divers, par la répétition : un fragment de la fin de la 1^{ère} partie est repris plusieurs fois dans la 2^{ème}, comme un souvenir qui revient avec obsession, et s'intègre au flot musical en lui imposant son caractère expressif. Dans la 3^{ème} partie, ce sont d'autres fragments de la 1^{ère} partie qui vont « fermenter » et organiser toute cette section en étant entrecoupés de silences. C'est dans celle-ci que l'alto parvient à réunir les deux autres instruments, mais au détriment de son identité propre : son matériel se déstabilise de plus en plus, et entraîne les deux autres, qui continuent de l'imiter. Le violon, resté seul dans la dernière partie, tente d'organiser son indépendance. Mais ici, ces fragments repris aux sections précédentes, interrompent sans cesse la ligne ascendante de basse. L'ascension vers l'aigu de l'instrument n'aboutit qu'à une séquence, courte et diaphane, d'interrogation.

Joël-François Durand

jeudi 17 juillet - 20h / amphithéâtre du musée

Sofia Goubaidouline

Cinq études, pour harpe, percussion et contrebasse (durée : 12 minutes)

largo, allegretto, adagio, allegro disperato, andante

Anne Vonau, harpe

Christophe Roldan, percussion

Marius Knudsen-Flatby, contrebasse

Emmanuel Nunes

Versus III, pour flûte en sol et alto (durée : 13 minutes)

Henrik Johansson, flûte

Yaël Senamaud, alto

George Crumb

Black Angels, pour quatuor à cordes électrifié (durée : 18 minutes)

I - Departure

1 - *Threnody I : Night of the Electric Insects*

2 - *Sounds of Bones and Flutes*

3 - *Lost Bells*

4 - *Devil-music*

5 - *Danse macabre*

II - Absence

6 - *Pavana Lachrymae (Der Tod und das Mädchen)*

7 - *Threnody II : Black Angels !*

8 - *Sarabanda de la Muerte Oscura*

9 - *Lost Bells (Echo)*

III - Return

10 - *God-music*

11 - *Ancient Voices*

12 - *Ancient Voices (Echo)*

13 - *Threnody III : Night of the Electric Insects*

Irina Roukavitsyna, Giulio Plotino, violons

Estelle Villotte, alto

Yanik Lefort, violoncelle

Sofia Goubaidouline *Cinq Etudes* (1965)

Le moment de la rupture avec les milieux musicaux conservateurs de Moscou correspond précisément chez Sofia Goubaidouline à l'année 1965, aux *Cinq Etudes* et à la *Sonate* pour piano. De façon consciente ou non, le choix des timbres s'est fixé sur trois instruments qui devaient revenir fréquemment par la suite à travers ses œuvres marquantes : la harpe (dans *Stunde der Seele* et *Offertorium*), la contrebasse (dans le *Concerto* pour basson et cordes graves et dans *Hommage à T.S. Eliot*), la percussion dans de nombreuses pièces auxquelles elle participe aussi en tant qu'interprète. S'il n'y a plus de traces d'académisme soviétique dans les *Cinq Etudes*, on ne passe pas pour autant au style post-sériel ou à des formes aléatoires. Le titre se réfère surtout au rythme, un domaine dont l'élaboration peut souvent être considérée comme le fondement de la technique de composition de Sofia Goubaidouline - l'une de ses meilleures œuvres pour percussions ne s'appelle-t-elle pas *In the Beginning There was Rhythm* ? La pièce élabore différentes qualités rythmiques à travers ses cinq parties : divisions irrégulières et changeantes à l'intérieur des mesures (2+3+2 croches par exemple), souplesse de la métrique, polyrythmie (notamment dans le cinquième mouvement) et même superposition de tempi différents - lors du solo de contrebasse dans le quatrième mouvement, où l'on peut penser à une éventuelle influence de Lutoslawski. La notion d'« étude » renvoie aussi à un travail sur le son global de cet ensemble : chaque instrument est reconsidéré dans sa technique propre - glissandi avec des baguettes sur la harpe, trémolos spéciaux au marimba, etc. - afin de générer différentes situations de timbre, de couleurs, dont l'articulation est aussi pensée dans la « grande forme ». Cette pâte sonore particulière, adoucie par la harpe, fut décrite par Viktor Suslin comme « une sorte d'aquarelle, presque impressionniste... ».

Pierre Michel

Emmanuel Nunes

Versus III (1991)

Versus III a été créée le mardi 19 novembre 1991, au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, par les solistes de l'Ensemble Intercontemporain. Cette œuvre fait partie d'un cycle entrepris par Emmanuel Nunes en 1978, et intitulé *La Création*. Il s'agit d'un ensemble de partitions pour un ou deux instruments - toutes dédiées à la fille du compositeur. Dans *Versus I* pour violon et clarinette, le compositeur créait un véritable contrepoint. Dans *Versus III*, au contraire, il s'agit d'une « ligne unique qui sera comme multipliée par deux » : par le jeu des timbres. Dans cette pièce, l'évolution des rythmes et des modes de jeu est conçue en termes de proximité ou de distance. « Tout un travail de confusion ou d'éloignement », qui peut être systématisé selon les régions harmoniques. Les sons éoliens, mêlés de souffle, s'allient au jeu sur le chevalet de l'alto. Les *pizzicati* ou les cordes frappées par le bois de l'archet se joignent aux bruits percussifs des clefs ou de la langue projetée dans l'embouchure de la flûte. Le « fil conducteur » de la pièce se réfère à *Duktus*, pièce pour vingt et un instruments : de même que dans *Duktus*, un des aspects rythmiques les plus importants de la pièce est la fluctuation des mouvements métronomiques, exigeant des interprètes la pratique d'un « étagement » du tempo selon le temps imparti pour les accélérations ou les retards. On peut presque y suivre le même « labyrinthe » de hauteurs.

Peter Szendy

Georges Crumb

Black Angels (1970)

J'ai conçu *Black Angels* (treize images du Pays des Ténèbres) comme une sorte de parabole sur notre époque troublée. On peut considérer la pièce comme une œuvre à programme en ce sens qu'on y trouve de nombreuses allusions symboliques bien que l'axe essentiel de la pièce - Dieu contre Satan - ait des conséquences autres que sur un plan purement métaphysique. L'image de l'« Ange Noir » était un pro-

cédé conventionnel employé par les peintres primitifs pour symboliser l'ange déchu. La structure de *Black Angels* est comme une grande arche suspendue aux trois pièces intitulées *Threnody*. L'œuvre dépeint un voyage de l'âme dont les trois étapes seraient le Départ (la perte de l'état de grâce), l'Absence (l'anéantissement spirituel) et le Retour (la rédemption). Il y a plusieurs allusions à la musique tonale dans *Black Angels* : une citation du *Quatuor* « *La Jeune fille et la mort* » de Schubert (dans la *Pavana Lachrymae* et aussi en un faible écho dans la dernière page de l'œuvre) ; une *Sarabanda* inédite écrite dans un style synthétique ; la tonalité soutenue en *si* majeur de *God Music* et différentes références au *Dies irae*. On trouvera souvent des symboles traditionnels dans la musique tels que le *diabolus in musica* (l'intervalle du triton) et que le *trillo di diavolo* (le « trille du diable » de Tartini). L'amplification des cordes dans *Black Angels* cherche à produire un effet « de nature surréaliste ». Ce surréalisme est rehaussé par l'usage de certains effets inhabituels aux cordes. Par exemple les « sons pédale » (les sons obscènes de la *Devil-music*) ; le jeu de l'archet entre la main gauche et le sillet (pour produire un effet de consort de viole) ; trilles sur les cordes avec des dés à coudre. Les musiciens utilisent aussi des maracas, des tam-tams et des verres de cristal accordés qui sont joués à l'archet pour produire un effet d' « harmonica de verre » dans *God Music*. *Black Angels* est une commande de l'Université du Michigan et a été créée par le Stanley Quartet. En exergue de la partition sont ces mots : « achevée ce vendredi 13 mars 1970 (in tempore belli) ».

George Crumb

vendredi 18 juillet - 20h / amphithéâtre du musée

Pierre Boulez

Livre pour quatuor (extrait)

(durée : 19 minutes)

Anke Metzing, Dainius Puodziukas, violons

David Gaillard, alto

Alexis Descharmes, violoncelle

Magnus Lindberg

Ablauf, pour clarinette et percussion

(durée : 12 minutes)

Frans Moussault, clarinette basse

Catherine Nyheim, percussion

Elliott Carter

Quintette, pour piano et vents

(durée : 22 minutes)

Arco Van Zon, hautbois

Stefan Hörrmann, clarinette

Marc Ternel, basson

Virginie Maillard, cor

Ami Fujiwara, piano

Pierre Boulez

Livre pour quatuor (1948)

Le *Livre pour quatuor* est une partition capitale, à la gestation complexe, et que l'auteur aujourd'hui écarte de son catalogue au profit d'une version plus étoffée, d'ailleurs inachevée. On s'arrêtera ici surtout sur l'œuvre première. Sa date (1948) la rend contemporaine de la 2^{ème} *Sonate* à laquelle d'ailleurs elle emprunte, surtout dans les sections paires (*II*, *IV*, et *VI*), une partie de son matériau sériel et de ses procédés de développements, d'interpolations, de variation et de « prolifération motivique ». De même poursuit-elle le mouvement amorcé dans la *Sonate* pour dépasser le strict « sérialisme des hauteurs » propre à Schoenberg. Première œuvre de Boulez dont le piano soit absent, le *Livre pour quatuor* s'inscrit dans une histoire exemplaire qui, de Haydn au Berg de la *Suite Lyrique* - en passant naturellement par les deux autres Viennois et Bartók, dont la présence est ici nettement perceptible - s'est toujours efforcée de jouer avec la sonorité très homogène du quatuor à cordes dans le sens d'une différenciation maximum des timbres et des gestes instrumentaux. Les différents mouvements qu'on connaît du *Livre* permettent d'apprécier les jeux multiples, tant des attaques (*arco/pizzicato*, *col legno*, *am Steg*, *am Griffbett*, etc.) que des sons soutenus. Le rapport entre sons ponctuels et sons tenus organise pour l'essentiel les diverses parties, assez différentes les unes des autres, lyrisme de *I a*, importance des silences et des petits motifs très prestes dans *I b*, présence d'un « *cantus firmus* » aux différentes parties dans *III a*, densité de la texture et de la polyphonie dans *III b*, avec cette fin brusquée très remarquable, caractère davantage concertant et à l'espace bien rempli dans *III c*, le souple contrepoint à trois avec scansion en *pizzicati* du quatrième instrumentiste dans *V*... Il ne s'agit pas de « mouvements », mais plutôt de « feuillets » que l'auteur a déclaré pouvoir être joués sélectivement et dans un ordre *ad libitum*. Cette licence, toutefois, ne semble pas avoir été envisagée dès le départ - mais rencontra au fil des différentes créations partielles de l'ouvrage, la préoccupation majeure de Boulez à l'époque 1957-60 : le *Livre* mallarméen.

Dominique Jameux

Magnus Lindberg

Ablauf (1983)

Ablauf se situe entre ...*de Tartuffe, je crois...* (1981, premier grand succès public du compositeur) et *Kraft* (1983-85, l'un de ses chefs-d'œuvre). Cette pièce dont le titre peut se traduire par « Décharge » fut destinée au célèbre clarinettiste finlandais Kari Kriikku qui la joua pour la première fois le 15 avril 1983 à Helsinki dans le hall de la salle de concert de l'Académie Sibelius, accompagné de deux percussionnistes - répartis aux extrémités de la salle - qui donnaient (sans notation précise à l'époque, la partition fut révisée sur ce plan en 1988) un caractère de rituel primitif... La structure musicale en deux parties fait du reste nettement apparaître cette dimension : après avoir joué de la clarinette en *si* bémol, le soliste doit utiliser sa voix pour une brève section intermédiaire très proche du cri, après quoi il prend la clarinette basse. La partie initiale, jouée à la clarinette, offre une sorte d'interaction entre deux types d'écriture : la présentation lente - riche en sons multiples et trilles - d'un espace clairement défini au départ (du *mi* grave de la clarinette à son *fa* suraigu) et le surgissement d'une écriture virtuose en arabesques articulées irrégulièrement, très détachées (« *Tempo giusto* », « *Ben marcato* »). Ces croisements fusionnent finalement dans l'élément parlé pour s'enchaîner à la seconde partie où la clarinette basse passe progressivement d'un profil impulsif et percussif (avec un emploi fréquent du « slap tongue ») à une dimension plus lente (« *Tranquilo* »), de caractère presque « chanté » malgré les micro-intervalles. L'ultime retour au son multiple se fait l'écho d'un partage équitable entre le son et la voix dans le traitement de l'instrument à vent.

Pierre Michel

Elliott Carter

Quintette (1991)

Lorsque j'ai accepté de Heinz Holliger et Köln Musik la commande d'écriture d'un quintette pour ces merveilleux artistes, le chef-d'œuvre de Mozart employant la même combinaison m'est venu à l'esprit et m'a amené à examiner sérieusement l'éventail de ses possibilités d'ex-

pression. Pour faire ressortir l'interaction entre les instruments, j'ai décidé d'envisager l'ensemble selon trois éléments contrastés : le piano, le cor et le trio des bois, en assignant à chacun son propre vocabulaire musical et son propre caractère expressif. Ainsi l'interaction entre commentaire, réponse, démenti humoriste, ironie, encouragement et modestie a été envisagée comme faisant partie de la pensée et de l'expression musicales. Bien que ce *Quintette* ne comporte qu'un seul mouvement continu, il y a de fréquents changements d'états d'âme, affectant ici une seule partie instrumentale, là un groupe. Cette œuvre fut composée à Southbury dans le Connecticut, pendant l'été de 1991.

Elliott Carter

samedi 19 juillet - 20h / salle des concerts

Harrison Birtwistle

Secret Theatre

(durée : 28 minutes)

Luciano Berio

Chemins IV, pour hautbois et cordes

(durée : 9 minutes)

entracte

George Benjamin

Three Inventions for Chamber Orchestra

(durée : 17 minutes)

George Benjamin, direction

Dominie Kelly, hautbois

Etudiants de l'Académie de musique du XX^e siècle

Harrison Birtwistle *Secret Theatre* (1984)

effectif : flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette, basson/contrebasson, cor, trompette/trompette piccolo, trombone ténor basse, percussion, piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Secret Theatre date de 1984, soit l'année même des cinquante ans du compositeur, l'exact contemporain de son compatriote Peter Maxwell Davies. Les deux compositeurs ont, en outre, tous deux suivi leurs études au Royal College of Music de Manchester. L'œuvre a été créée en octobre 1984 par le London Sinfonietta. Comme l'indique son titre, *Secret Theatre* révèle l'intérêt de Birtwistle pour le rapport théâtre/musique. Elle se présente comme une scène d'opéra virtuelle, où divers instruments jouent tour à tour le rôle des protagonistes, tantôt en accord, tantôt en conflit. Le compositeur va même jusqu'à inclure dans le discours musical des cadences de type vocal, n'hésitant pas à noter l'indication « colla voce » que l'on trouve traditionnellement dans les parties d'accompagnement des cadences d'opéra. Mais une autre référence possible est, du fait de l'opposition entre un petit groupe d'instruments et le reste de l'effectif, le dialogue entre *concertino* et *ripieno*, caractéristique du *concerto grosso* du XVIII^e siècle. Dès le début de la pièce s'instaure, en effet, une division de l'ensemble en deux groupes dont l'effectif va évoluer sensiblement et se déplacer au cours de l'œuvre. Le plus réduit, nommé « cantus » par le compositeur, jouant debout, est d'abord représenté par la flûte en une ample et souple mélodie, dont on notera la polarisation sur certaines notes. Le second groupe, assis, appelé *continuum*, est pris en charge par les cordes en *pizzicati* dont la fonction d'accompagnement est d'emblée perceptible. La flûte, d'abord seule, est progressivement rejointe, puis relayée par divers instruments, aboutissant à un quintette comptant exclusivement des vents. On notera, surtout dans un premier temps, le travail en hétérophonie du groupe, c'est-à-dire en variations autour d'une ligne globale commune. Le dialogue avec le *continuum* mène progressivement à un premier affrontement dramatique, se résorbant soudain, alors qu'il parvient à son paroxysme. Dans une ambiance calmée, le *cantus* se reconstruit progressivement d'abord en trio, flûte-hautbois-clarinette, contrepointé par un basson très « vocal », puis intègre au bout d'un assez long

développement, les deux violons, allant une deuxième fois se heurter violemment au *continuum*, combat à son tour brutalement stoppé. Ce sont le piano et les crotales qui ouvrent alors la conclusion en accords agressifs suivis d'un dernier solo du basson et d'un ultime rappel du *cantus*, sur un accompagnement obstiné des cordes graves qui disparaissent dans le silence.

Jacques-Marie Longchamp

Luciano Berio

Chemins IV(1975)

effectif : hautbois solo, 3 violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses - dédié à Nicholas Snowman.

On peut donc entendre *Chemins IV* comme le commentaire de la *Sequenza pour hautbois*, le principe de « commentaire » étant l'amplification et le développement de certains aspects harmoniques des pièces qui sont à l'origine des *Chemins*. Pourquoi en fait, l'insistance à vouloir élaborer et transformer le même matériau musical ? Peut-être est-ce un tribut à l'idée que rien, en soi, n'est jamais fini. Même l'œuvre achevée est rituel et commentaire de quelque chose qui est venu avant, de quelque chose qui viendra après... Comme une question qui ne provoque pas seulement une réponse, mais encore un commentaire, d'autres questions et d'autres réponses. Dans *Chemins IV*, les surfaces et les développements harmoniques en transformation continue sont perpétuellement mis en perspective par la présence permanente d'un son - *si* toujours présent - qui fonctionne comme un point de repère, comme un pivot, même quand le paysage sonore des transformations et des densités semble l'absorber et le détruire.

Luciano Berio

George Benjamin

Three Inventions for Chamber Orchestra (1993-95)

effectif : 2 flûtes/flûte piccolo/flûte en *sol*, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette/clarinette basse, clarinette basse/clarinette contrebasse, basson/contrebasson, 2 cors, trompette/trompette piccolo/bugle, trombone/euphonium, 2 percussions, harpe, piano, célesta, 3 violons, 3 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses - Commande de Betty Freeman pour le 75^e Festival de Salzbourg le 27 juillet 1995 par l'Ensemble Modern dirigé par George Benjamin.

Trois mouvements, tous très contrastés au niveau de leurs formes et de leurs couleurs, écrits pour vingt-quatre exécutants. Le premier, un tissu transparent de lignes mélodiques s'entrelaçant dans une atmosphère à dominante sereine et lumineuse, est dédié à la mémoire d'Olivier Messiaen. Le deuxième constitue une miniature énergique, dans laquelle des solos instrumentaux d'une grande virtuosité rencontrent un sens capricieux de la pulsation et du mètre. Quant au dernier mouvement - dédié à Alexander Goehr -, il est de loin le plus développé des trois. Des grosses caisses et des gongs accordés de manière antiphonique encadrent un réseau de matériaux qui tissent comme une trame au sein de l'ensemble. Au cœur de ce dispositif, une ligne mélodique s'élève des profondeurs d'un solo de contrebasson. Au fur et à mesure que la musique progresse, l'harmonie et le rythme dessinent des territoires à chaque fois renouvelés, mais la pulsation pesante à dominante de basses qui sous-tend la texture complexe, maintient son implacable régularité jusqu'à la toute fin de la pièce.

George Benjamin

dimanche 20 juillet - 16h30 / salle des concerts

György Ligeti

Melodien

(durée : 11 minutes)

Tristan Murail

Serendib

(durée : 16 minutes)

entracte

Alban Berg

Kammerkonzert

tema scherzoso con variazioni, adagio, rondo ritmico con introduzione

(durée : 30 minutes)

David Robertson, direction

Tamaki Niga, piano

Irina Roukavitsyna, violon

Etudiants de l'Académie de musique du XX^e siècle

György Ligeti

Melodien (1971)

effectif : flûte/flûte piccolo, hautbois/hautbois d'amour, clarinette, basson, 2 cors, trompette, trombone ténor-basse, tuba, percussion, piano/célesta, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Destinée à un petit orchestre ayant la particularité de comporter un hautbois d'amour, cette pièce a été écrite en 1971. Elle fut créée par l'Orchestre Philharmonique de Nuremberg, placé sous la direction de Hans Gierster, le 10 décembre de la même année. György Ligeti en a donné lui-même le commentaire suivant : « Le titre de *Melodien* vient de ce que les lignes mélodiques autonomes, fermées sur elles-mêmes, jouent dans cette œuvre un rôle déterminant. Il s'agit de mélodies très différentes, hétérogènes, qui ne sont retenues ensemble que par la structure harmonique qui les ordonne. De nombreuses configurations et lignes mélodiques résonnent en même temps. Elles sont de vitesse et d'articulation métrique et rythmique différentes ». *Melodien*, par ses préoccupations polyphoniques, marque le retour de son auteur à une certaine idée du classicisme.

Philippe Olivier

Tristan Murail

Serendib (1992)

effectif : flûte/flûte piccolo, flûte/flûte en *sol*, hautbois/cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 cors, trompette, trombone ténor-basse, 3 percussions, harpe, piano, synthétiseurs, 2 violons, alto, 2 violoncelles, contrebasse à 5 cordes. Création le 18 juin 1992 par l'Ensemble Intercontemporain à l'Auditorium du Châtelet, sous la direction de Kent Nagano.

Serendib : le double mythique de l'île de Ceylan : Sindbad le Marin la découvre par hasard à son sixième voyage. Horace Walpole (1717-1797) invente le mot « serendipity » dans le conte *Les Trois Princes de Serendib* pour désigner « la faculté de faire des découvertes heureuses et inattendues par accident » (*American Heritage Dictionary*). Formes et contours se lovent à l'intérieur des sons : il faut savoir les révéler. La musique, sur une houle de fond continue, se brise et revient sur

elle-même : turbulences locales à l'image des mouvements globaux. Tel Sindbad, le compositeur est drossé d'écueil en écueil, de naufrage en naufrage. Avec un peu de chance, il sera jeté sur des rivages toujours plus lointains et fantastiques, pour y découvrir les architectures imprécises mais impérieuses de nos rêves collectifs. Couleurs brumeuses et dorées, les ports antiques du Lorrain, flux et reflux sur des rocs à nu. On pourrait dire encore :

*Par manière de mues ces reculs de la mer
Laisant les rochers mis à vif souffrir
Mais exulter des yeux dans les poches d'azur
Reviennent bien toujours
Marquant le temps de repeupler l'œil du hasard.*
(Gérard Murail, *Herpes et Lagans*)

Tristan Murail

Alban Berg

Kammerkonzert (1924)

effectif : piano solo, violon solo, flûte, flûte/flûte piccolo, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, basson/contrebasson, 2 cors, trompette, trombone ténor-basse.

Le *Concerto de chambre* pour piano, violon et treize instruments à vent d'Alban Berg fut composé en 1923-1924, soit durant la période qui suit l'achèvement de l'opéra *Wozzeck* qui ne sera créé qu'en 1925. C'est une époque heureuse pour Berg qui prend définitivement conscience de son génie, et commence à être relativement reconnu par le public viennois. Ce *Concerto* est en outre un témoignage de l'indéfectible amitié qui le lie à Schoenberg (à qui l'œuvre est dédiée à l'occasion de son cinquantième anniversaire) et à Anton Webern. Leurs trois noms sont d'ailleurs placés en exergue du premier mouvement, sous leur forme musicale (suivant la notation alphabétique en usage en Allemagne), le chiffre trois jouant un grand rôle dans l'œuvre. On retrouvera cette mise en musique d'éléments d'ordre affectif dans l'autre œuvre de cette période, la *Suite Lyrique* pour quatuor à cordes, qui reprendra également la structure en arche du

mouvement central du *Concerto*. Cette forme est à rapprocher (à l'instar des artifices contrapuntiques du premier mouvement, tels que rétrogradations et renversements) de la technique dodécaphonique que Schoenberg vient de mettre définitivement au point avec sa *Suite pour piano op. 25*. Il convient enfin de noter que, comme souvent chez Berg, les contraintes formelles qu'il impose ne font qu'attiser l'expressivité bouillonnante du discours musical que sert également une grande science instrumentale.

Jacques-Marie Longchamp

biographies

George Benjamin, né en 1960 en Grande-Bretagne, il entre en 1977 au Conservatoire de Paris et devient l'un des élèves privilégiés d'Yvonne Loriod et d'Olivier Messiaen. De retour dans son pays, il poursuit ses études de composition à Cambridge sous la direction du compositeur britannique Alexander Goehr. Menant un grand nombre d'activités (piano, direction d'orchestre, direction artistique de plusieurs festivals), il est amené à faire connaître sa musique dans de nombreux pays. Il a notamment composé *Ringed by the Flat Horizon* pour orchestre (1982), *Antara*, œuvre réalisée à l'Ircam (1987), *Upon Silence* pour voix et sept cordes (1992) et *Sudden Time* pour orchestre (1993).

David Robertson, né en 1958 à Santa Monica (Californie), vit actuellement entre Francfort et Paris. Après avoir étudié le cor et l'alto, il s'oriente vers la direction d'orchestre et poursuit ses études à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille ensuite avec Kiril Kondrachine puis avec Rafael Kubelik. A 21 ans, il obtient le second prix au concours Nikolai Malco à Copenhague. De 1985 à 1987, il est chef titulaire à l'Orchestre de Jérusalem. Il est nommé directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain en 1992. En août 1993, il participe au festival international d'Edimbourg en dirigeant des opéras de Schubert, Janáček et Verdi. En 1995-1996, il dirige *Norma* à Bologne, *l'Affaire Makropoulos* à New

York et crée *Outis*, opéra de Luciano Berio à Milan. Cette saison, il dirige *La Flûte enchantée* à Bruxelles, et crée *60^e Parallèle*, opéra de Philippe Manoury au Châtelet. Pour les prochaines saisons, il a inscrit à son calendrier des concerts avec les orchestres de Cleveland, Chicago, Birmingham et San Francisco.

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 1500 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 développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en pro-

posant 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.

flûte

Sophie Cherrier

hautbois

Didier Pateau

clarinette

Alain Damiens

basson

Pascal Gallois

cor

Jean-Christophe Vervoitte

trompette

Antoine Curé

trombone Benny Sluchin	Arco Van Zon	
tuba Gérard Buquet	clarinettes Milan Rericha Stefan Hörrmann	violons Anke Metzting Irina Roukavitsyna Dainius Puodziukas Giulio Plotino
percussion Michel Cerutti	clarinette basse Frans Moussault	
piano Florent Boffard	bassons Marc Trenel Jon-Halvor Lund	altos Estelle Villotte David Gaillard Yaël Senamaud
harpe Frédérique Cambreling	cors Erik Sandberg Virginie Maillard Arnaud Delepine	violoncelles Edvardas Armonas Alexis Descharmes Yanik Lefort
violon Maryvonne Le Dizès		
alto Christophe Desjardins	trompettes David Lacruz-Martinez Christopher Horn	contrebasses Marius Knudsen-Flatby Hans-Joachim Tinnefeld
violoncelle Jean-Guihen Queyras	trombones Richard Harris Robert Workman	
contrebasse Frédéric Stochl	tuba Benoît Fourreau	technique
Etudiants de l'Académie de musique du XX^e siècle	percussions Christophe Roldan Peter Ronn-Poulsen Catherine Nyheim	Ensemble Intercontemporain Gilles Blum régie générale Jean Radel Damien Rochette régie plateau
flûtes Henrik Johansson Nadine Eder Magali Mosnier	harpe Anne Vonau	
hautbois Luis Marques Dominic Kelly	pianos Ami Fujiwara Tamaki Niga	