

**Roch-Olivier Maistre,**  
Président du Conseil d'administration  
**Laurent Bayle,**  
Directeur général

Dimanche 14 novembre  
**Solistes de l'Ensemble intercontemporain**

Dans le cadre du cycle **Les musiciens de Brecht**  
Du 5 au 14 novembre



**LiRE:**



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : **[www.citedelamusique.fr](http://www.citedelamusique.fr)**

# Cycle Les musiciens de Brecht

Auteur de *L'Esprit de l'utopie* et du *Principe espérance*, le philosophe Ernst Bloch entendait dans la *Chanson du pirate* de Polly dans *L'Opéra de quat' sous* de Brecht et Weill l'un des moments clés de l'histoire de l'opéra, porteur d'une vision capable de suspendre le cours fatal des événements dramatiques et historiques. Dans *L'Art d'hériter* (1935), Bloch avait en effet souligné que, sous ses allures de « tube », ce song affichait une « mine de travers », et le philosophe louait la voix contradictoire de Lotte Lenya, « suave, aiguë, légère, dangereuse, froide », idéale pour la fiancée du pirate qui chante la révolution en essuyant des verres.

Le chant et cette interprétation étaient si connus que, lorsque Bloch, fuyant l'Europe, émigra aux États-Unis, Adorno écrivit à Benjamin le 28 août 1938 : « Bloch a débarqué. Possible que ce soit sur un bateau à huit voiles », allusion au refrain de ce chant avec ce « huit-voiles aux cinquante canons » qui accoste et bombarde la ville avant de disparaître, emportant la jeune fille loin de son hôtel miteux.

Certains textes de Brecht mis en musique sont devenus ainsi mondialement célèbres grâce à des interprètes qui les reprennent en allemand ou en d'autres langues : Lys Gauty, Florelle, Marianne Oswald en français au début des années 1930, Teresa Stratas, Marianne Faithfull ou Milva (dans *Io, Bertolt Brecht* avec Giorgio Strehler, montré jadis à Paris), sans parler des reprises par les musiciens de jazz. Mais en dehors de quelques morceaux célèbres, notre mémoire s'est raréfiée et commence seulement à renaître. Les compositeurs de Brecht sont peu (re)connus ou méconnus, et cela tient d'une part aux conceptions musicales de Brecht, d'autre part à l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle : les exils américains et le retour en RDA ont pesé doublement sur la réception des œuvres des compositeurs inspirés par Brecht.

Le rapport de Brecht à la musique était complexe. L'auteur de *Mahagonny* considérait la musique comme un élément essentiel du théâtre ; peu musicien lui-même, dépourvu de connaissances techniques et théoriques, il n'en formule pas moins, pour chacune de ses pièces, des « remarques sur la musique », et entretient des relations durables avec les compositeurs. Cependant, comme pour le personnage de Settembrini dans *La Montagne magique* (personnage dont, selon Hanns Eisler, Brecht aurait pu être le modèle), la musique est « suspecte, irresponsable, indifférente » et provoque des sentiments incontrôlables et irrationnels, c'est pourquoi il serait indispensable de l'allier à un élément producteur d'un sens moins évasif.

Ces réserves face à la musique doivent être saisies comme des considérations esthétiques d'ordre général (et, par là, peu originales), mais également dans l'époque où elles ont été formulées : Brecht réagit à l'institution du concert comme expérience « culinaire », délectation gratuite ou échauffement des sens, à une esthétique postromantique, à l'œuvre d'art total wagnérienne. Il a donc pour principes fondateurs à l'usage de la musique : réduction du volume sonore, des moyens instrumentaux et de la durée, primauté de la mélodie et du rythme, alliance avec la parole ou un contexte qui situe la musique par rapport à un sens, recours parfois parodique à des musiques connues, méfiance envers l'avant-garde musicale. Cela bride la musique, mais ne la rend pas grise ; au contraire, la musique contribue aussi au plaisir et aux vertus pédagogiques du théâtre, art charnel et vocal.

## Aiguiser la conscience et la raison

Weill, Dessau et Eisler, les trois principaux compositeurs ayant travaillé avec et pour Brecht – on laissera de côté Hindemith, compositeur en 1929 de la seule pièce didactique, opéra dérivé de la pièce radiophonique *Le Vol de Lindbergh* de Hindemith et Weill et succès scandaleux à Baden-Baden –, ont tous composé opéras, musiques de scène et mélodies, mais ils incarnent des positions esthétiques et historiques différentes.

Kurt Weill (1900-1950), le plus célèbre des trois, accompagne Brecht durant la république de Weimar mais se sépare de lui avant leur exil américain ; élève de Busoni, inspiré aussi par les revues de variétés de l'entre-deux-guerres, il expérimente toutes les formes, du « petit » au « grand » *Mahagonny*, les chants et cantates à teneur politique comme le *Requiem berlinois*.

Paul Dessau (1894-1979), un peu plus âgé que Brecht, lui survécut presque un quart de siècle ; élève de René Leibowitz qui le forma au dodécaphonisme et admirait sa cantate *Les Voix* d'après Verlaine, il devint « plus brechtien que Brecht » dans sa volonté de réduction des moyens. Auteur de musiques de scène (notamment *Mère Courage* et *Le Cercle de craie caucasien*), il encourut avec Brecht les foudres du régime socialiste des débuts de la RDA avec les critiques de « formalisme » lancées contre leur opéra *La Condamnation de Lucullus*. Auteur, après la mort de Brecht, d'un opéra d'après *Puntilla*, ouvert à la musique de l'Ouest, ami de Hans Werner Henze, grand pédagogue, il chercha constamment à concilier ses convictions avec un refus de se plier à ce qu'il appelait le « mauvais goût des masses » que le régime encourageait plutôt.

Hanns Eisler enfin (1898-1962) fut le plus proche de Brecht humainement, politiquement et intellectuellement, et l'on peut paraphraser à son sujet la caractérisation que Benjamin donna de Brecht : « un phénomène difficile à saisir [qui] se refuse à utiliser "librement" ses grands talents ». Brillant élève de Schönberg qu'il taxa de « réactionnaire musical », sans oublier son enseignement, penseur intransigeant et subtil luttant contre la « bêtise en musique », Eisler veut que le plaisir musical aiguise la conscience et la raison au lieu de les endormir. Des chants politiques entonnés par les milliers d'ouvriers à l'opéra *La Décision*, de la musique de chambre et de film aux innombrables poèmes mis en musique, il accompagne Brecht pendant plus de trente ans.

Et à la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle, Heiner Goebbels créait un « Matériau Eisler » (*Eislermaterial*) où, quasi postmoderne, il prolongeait cette recherche constante chez Brecht et ses musiciens de la citation productrice et de combinaisons entre les musiques et les textes.

*Bernard Banoun*

## DU VENDREDI 5 AU DIMANCHE 14 NOVEMBRE

### VENDREDI 5 NOVEMBRE – 20H

#### **Nada Strancar chante Brecht/Dessau**

Nada Strancar, chant  
François Martin, piano, direction  
Jean-Luc Manca, accordéon  
Guillaume Blaise, percussions

### DIMANCHE 7 NOVEMBRE – 16H30

#### **Kurt Weill**

*Suite panaméenne*  
*Zu Potsdam unter den Eichen*  
*Die Legende vom toten Soldaten*  
*Bastille Music*

#### **Bertolt Brecht / Kurt Weill**

*Der Lindberghflug / Der Ozeanflug*

#### **Die Kölner Akademie - Orchester**

**Damals und Heute**  
Michael Willens, direction  
Paul Kaufmann, ténor  
Christian Hilz, baryton  
Stephan McLeod, basse

### MERCREDI 10 NOVEMBRE – 20H

#### **Kurt Weill**

*Vom Tod im Wald*  
*Das Berliner Requiem*

#### **HK Gruber**

*Busking*, concerto pour trompette  
(création française)

#### **Orchestre Philharmonique**

#### **de Radio France**

#### **Chœur de Radio France**

HK Gruber, direction  
Hakan Hardenberger, trompette  
Denis Comtet, chef de chœur  
Rainer Trost, ténor  
Florian Boesch, baryton

### SAMEDI 13 NOVEMBRE – 20H

#### **Paul Hindemith**

*Kammermusik op. 24 n° 1*

#### **Hanns Eisler**

*Kammer-Symphonie op. 69*  
Chansons et ballades sur des textes  
de Bertolt Brecht

#### **Kurt Weill**

*Kleine Dreigroschenmusik*

#### **Heiner Goebbels**

*Industry & Idleness*

#### **Ensemble intercontemporain**

Peter Rundel, direction  
Dagmar Manzel, voix  
Alain Billard, clarinette basse

### DIMANCHE 14 NOVEMBRE – 16H30

#### **Dialogues d'exilés**

#### **Bertolt Brecht**

*Dialogues d'exilés* (extraits)

#### **Mauricio Kagel**

*Unguis incarnatus est*  
*Rrrrrr... / 5 jazz-Stücke*  
*MM51*  
*Le ranz des vaches*  
*Klangwölfe*

#### **Solistes**

#### **de l'Ensemble intercontemporain**

Jörn Cambreleng, conseiller artistique  
et récitant, Vincent Németh, récitant

## **DIMANCHE 14 NOVEMBRE - 16H30**

Amphithéâtre

### ***Dialogues d'exilés***

**Mauricio Kagel** *Unguis incarnatus est*

**Bertolt Brecht** « Des passeports. De la parité bière-cigare. »\*

**Mauricio Kagel** 4. *Rhythm-Bone & Brush*, extrait de *Rrrrrrr ... : 5 Jazzstücke*

**Bertolt Brecht** « Du réalisme vulgaire. Ziffel écrit ses mémoires. »\*

**Mauricio Kagel** 3. *Reeds*, extrait de *Rrrrrrr ... : 5 Jazzstücke*

**Bertolt Brecht** « L'école n'exige pas assez des élèves. Monsieur Herrnreiter. »\*

**Mauricio Kagel** *MM51*

**Bertolt Brecht** « Mémoires de Ziffel II. Monsieur « Comment s'appelle-t-il déjà ? » possède-t-il une fortune personnelle ? »\*

**Mauricio Kagel** 5. *Riff*, extrait de *Rrrrrrr... : 5 Jazzstücke*

**Bertolt Brecht** « De la notion de bonté. Du sérieux. »\*

**Mauricio Kagel** *Le Ranz des vaches*, extrait de *Rrrrrrr ... : 6 Schlagzeugduos*

**Bertolt Brecht** « La Suisse : pays réputé pour son amour de la liberté et son fromage. »\*

**Mauricio Kagel** *Klangwölfe*

**Bertolt Brecht** « La France ou le patriotisme. De l'enracinement. »\*

**Mauricio Kagel** 2. *Rrrrrrr-Bop*, extrait de *Rrrrrrr ... : 5 Jazzstücke*

**Bertolt Brecht** « De la dialectique hégélienne. »\*

**Jörn Cambreleng**, conseiller artistique et récitant

**Vincent Németh**, récitant

**Solistes de l'Ensemble intercontemporain :**

**Alain Billard**, clarinette basse

**Jeanne-Marie Conquer**, violon

**Sébastien Vichard**, piano

Didascalies lues et enregistrées par **Caroline Barillon**

**Nicolas Berteloot**, régie son

\* Extraits des *Dialogues d'exilés* de Bertolt Brecht (montage d'extraits des dialogues I, II, III, V, VIII, IX, X et XI, dans la traduction française de Gilbert Badia et Jean Baudrillard)

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

**Fin du concert vers 18h.**

*La meilleure école pour la dialectique, c'est l'émigration. Les dialecticiens les plus pénétrants sont les exilés. Ce sont les changements qui les ont forcés à s'exiler, et ils ne s'intéressent qu'aux changements.*  
Bertolt Brecht

*C'est par une régularité parfaite qu'on peut le mieux rendre compte de l'horreur, la seule chose qui puisse avoir un effet apaisant est le boitement du métronome.*

Mauricio Kagel

Kurt Weill, Hans Eisler et Paul Dessau, à travers leurs collaborations avec Brecht, ont popularisé ses poèmes et opéras. Mais l'athlète du paradoxe, le dialecticien ironique et mordant est peut-être moins connu des mélomanes. Son fameux « *effet de distanciation* » a été source de bien des malentendus. Loin d'être l'ennemi de l'émotion, Brecht est un adepte du « pas de côté », attitude salutaire qui permet de réfléchir. En introduisant le « *song* » dans ses pièces, moment qui s'extrait du fil narratif pour faire le point sur la situation, il veut conférer à la musique un nouveau statut dramaturgique. Pour faire résonner le raisonnement, le mettre en dialogue avec une musique qui préserve l'espace de la critique et de la réflexion, faire appel à Kagel s'est imposé. *Unguis incarnatus est* : quand l'ongle s'incarne, il devient possible de gratter les surfaces lisses, d'écailler les idées reçues musicales, de déconcerter le concert. Au dialogue socratique entre un physicien et un ouvrier au buffet de la gare d'Helsingfors (nom suédois d'Helsinki), répond le dialogue entre deux consciences du siècle dernier, toutes deux confrontées au totalitarisme et réunies dans l'exil.

*Jörn Cambreleng*

## **Mauricio Kagel (1931-2008)**

*Unguis incarnatus est*, pour piano et clarinette basse

Composition : 1972.

Commande : Westdeutscher Rundfunk de Cologne.

Création : 12 mai 1972 à Cologne, Musik der Zeit II, Köln par Aloys Kontarsky, piano et Siegfried Palm, violoncelle.

Effectif : « pour piano et... » (ici : piano et clarinette basse).

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 6 minutes.

Les cinq premières notes qui constituent la mesure mélodique et harmonique de cette composition de 1972 sont les mêmes que celles du début de la pièce pour piano *Nuages gris* de Franz Liszt (1881). C'est précisément dans ses œuvres tardives que Liszt arrive à prouver que l'on peut atteindre l'intensité dans l'expression par une réduction profonde des moyens. Cette limitation tendant à un effet plus durable révèle le rôle de Liszt comme innovateur d'un expressionnisme avec « un nombre limité de tons ». Il faudra attendre plusieurs décennies pour que Schönberg dans les *Six Pièces pour piano op. 19* ou Anton Webern avec les *Bagatelles pour quatuor à cordes* lui donnent une promotion stylistique et une postérité. On pourrait comparer le rapport musical entre *Unguis incarnatus est* et *Nuages gris* avec celui existant entre les paraphrases de Liszt et les œuvres des autres compositeurs qui lui servirent de point de départ pour la réflexion musicale. Liszt pratique consciemment un accroissement des tendances inhérentes au modèle et met ainsi à nu des marques stylistiques inflationnistes chez Wagner ; j'ai procédé ici de manière semblable : par une économie persistante de la sonorité, j'ai essayé d'intensifier la paix intérieure et l'immuable musicalité de ces nuages gris.

Le terme technique « unguis incarnatus » est utilisé en médecine pour désigner un ongle incarné. Il ne serait certes pas juste vis-à-vis de l'auditeur de fixer précisément le rapport avec la musique interprétée. Le rôle particulier attribué à la pédale du piano peut assurément être considéré comme un indice parfait pour déchiffrer cette énigme.

*Mauricio Kagel (Tam-tam, Christian Bourgois, Paris, 1983)*

*Rrrrrr... : 5 Jazzstücke*

Cycle : *Une fantaisie radiophonique*

Composition : 1981-1982, révision en 1986.

Effectif : clarinette en *si* bémol/clarinette basse, saxophone alto en *mi* bémol, piano, violon.

Éditeur : Peters.

Durée : environ 9 minutes.

Au début de mes réflexions sur cette œuvre, je me suis imaginé d'Alembert aux prises avec la tâche immense que représentait son *Encyclopédie*, s'assoupissant maintes fois sur les feuilles

de son manuscrit, pages couvertes d'articles tous commençant par la lettre R. Les significations précises des définitions se mêlaient dans son demi-sommeil – de manière plutôt antiscientifique – ce qui lui permettait toutes sortes de combinaisons, par associations allant des plus logiques aux plus fantaisistes. Il me suffit de transformer légèrement cette idée pour étendre clairement mon savoir – au sens de Diderot – et pour que le projet devienne réalisable. J'échangeai l'encyclopédie d'intérêt général contre l'édition de poche d'un dictionnaire de la musique, et immédiatement je me trouvai parmi des domaines qui se multipliaient à l'infini, depuis la sémantique univoque jusqu'aux régions éloignées de la musicologie comme art poétique.

Le cycle complet *Rrrrrr...* se compose de 41 pièces autonomes, toutes commençant par la lettre R. Chaque partie est éditée séparément (orgue – chœur et piano – duo de percussion – vents, contrebasse et percussion – voix soliste – ensemble de jazz). L'ensemble constitue la *Radio-Phantasie Rrrrrr...* Le cycle des *Jazzstücke* (1981-1982) comprend cinq pièces brèves : *Rackett*, *Rrrrrr-Bop*, *Reeds*, *R : Old/New* (1986) et *Riff*.

2. *Bebop* : style de jazz apparu au début des années quarante par réaction contre le swing à succès commercial. Cette musique ouvre une nouvelle voie à l'improvisation (très poussée). Elle se caractérise notamment par l'irrégularité et la versatilité de sa structure rythmique et mélodique, par son harmonie, moderne – le triton (*flattened fifth*) y joue un rôle privilégié – et proche des modes d'expression de la musique contemporaine ; ce style de jazz doit d'ailleurs son nom à l'imitation onomatopéique du triton dans le scat (*bob scat*).

3. *Reed section* : ensemble des anches réunissant les clarinettes et les saxophones d'un big band ; en opposition à *brass section* (cuivres).

4. *R : Old/New* : cette brève étude jazzistique a été composée en 1986 pour trompette solo. Puisqu'elle s'intègre tout à fait naturellement au cycle des *Rrrrrr...*, je l'ai désignée comme numéro 4, pour clarinette. On pourrait aussi bien parler de « Rhythm-and-Blues », un terme employé pour définir la musique pratiquée dans les années trente par les Noirs de Harlem. Ou bien : Old (Rhythm)-and-New (Blues).

5. *Riff* : formule mélodique du jazz selon laquelle la section rythmique et les vents répondent aux improvisations solistes par une phrase mélodique courte de structure simple, répétée sans cesse à la manière d'un ostinato, qu'une variation futile permet d'adapter au déroulement harmonique général.

*Mauricio Kagel* (d'après F. Hirsch, *Wörterbuch der Musik*, Verlag Neue Musik, Berlin, 1977)

## *MM51, une musique de film pour piano*

Composition : 1977.

Création : 19 mars 1977, Stuttgart, dans le cadre de « Musik in unserer Zeit » (Kageliade '77, rétrospective Mauricio Kagel).

Effectif : piano.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 8 minutes.

Tout comme dans *Musique d'accompagnement pour une scène de film* d'Arnold Schönberg, ma pièce pour piano a pour thème la menace de peurs et de dangers inexprimés. Mais contrairement à l'œuvre pour orchestre de Schönberg, qui fut écrite dans une langue musicale expressionniste à part entière, ne sont employés ici que des stéréotypes de la musique commerciale présente dans de nombreuses productions de l'industrie cinématographique. L'association de cette musique avec le souvenir de situations d'horreur typiques des films policiers évoque chez l'auditeur des scènes fragmentaires, elles-mêmes à l'origine de visions d'horreur propres à chacun.

On remarquera également la présence d'un métronome au tempo 51. Le tic-tac régulier augmente cette tension rythmique indispensable à l'atmosphère musicale du morceau. Mais cet objet implacable déclenche chez le pianiste des émotions inattendues et sournoises lorsque, tel un spectre animé d'une volonté propre, il prend la position oblique.

## *Mauricio Kagel*

### *Le Ranz des vaches*

(extrait de *Rrrrrr... : Schlagzeugduos*)

Composition : 1981-1982.

Effectif : 2 percussions.

Éditeur : Peters.

Durée : environ 3 minutes.

**RANZ-DES-VACHES** Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. [...] Voyez aussi l'article **MUSIQUE** où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

### **MUSIQUE**

[...] le célèbre *Ranz-des-vaches*, cet air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercherait en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances

qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La musique alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif.

*Jean-Jacques Rousseau (Dictionnaire de la musique, 1756)*

### *Klangwölfe*, pour violon et piano

Composition : 1979.

Commande : VII<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle.

Création : 7 juillet 1979 à La Rochelle, Oratoire, par Saschko Gawriloff, violon, et Aloys Kontarsky, piano.

Dédicace : à Saschko Gawriloff.

Effectif : violon, piano.

Éditeur : Peters.

Durée : environ 11 minutes.

Lorsque j'entendis pour la première fois le son de violon plaintivement voilé de cet instrument qui m'était inconnu, je me suis aussitôt décidé à écrire pour lui. Le violoniste que j'accompagnais en 1949 dans la *Sonate* de César Franck ne comprit heureusement pas ma proposition d'exécuter tout le concert en utilisant la sourdine appelée « Tonwolf ». Aujourd'hui, en 1978-1979, je me réjouis de son refus car cela m'a donné l'occasion d'écrire une composition qui rend encore plus problématique la problématique de la combinaison violon-piano. On a souvent fait le reproche au violon de ne pas se mêler de manière suffisamment insidieuse au piano. C'est la même attitude qui ressort dans la classique désapprobation de l'art instrumental de Schumann. Ce reproche m'est étranger. Tant que la musique reste exceptionnelle, les moyens de sa réalisation sonore demeurent faibles.

Le « Tonwolf » est un cas limite de sourdine ; il a été développé pour que les violonistes puissent répéter sans déranger leur entourage. Le timbre est fortement amoindri ; il en résulte un son frêle, nasal et pauvre en aigus ; le volume sonore normal de l'instrument en est par trop diminué. Pour pouvoir mieux accorder le piano à ce son inhabituel, on joue surtout « una corda » ; le couvercle du piano à queue reste à demi ouvert ou même fermé. Les deux instruments doivent avoir approximativement le même volume sonore. Le violon et le piano, leur puissance sonore annihilée, sont mis au service d'une tendresse fondamentale qui s'exprime en *piani* ou encore par des *pianissimi*. À de rares exceptions près, on emploie uniquement ces deux données dynamiques ; *Klangwölfe* est probablement un essai inconscient pour écrire mon premier nocturne. [...]

*Mauricio Kagel (Tam-tam, Christian Bourgois, Paris, 1983)*

## Mauricio Kagel

Artiste prolifique et polymorphe, esprit subversif, Mauricio Kagel restera une figure hors norme de la musique contemporaine. La richesse de sa formation – théorie musicale, chant, direction, piano, violoncelle et orgue, mais aussi littérature et philosophie – comme de son parcours – du Teatro Colón de Buenos Aires aux Kurse für Neue Musik de Cologne, en passant par Darmstadt – a certainement nourri son œuvre, aussi étendue que variée. Au début des années 1960, avec *Sur Scène*, il impose la forme du théâtre instrumental – qui l'impose à son tour comme une personnalité musicale de premier plan. Il compose également des œuvres radiophoniques – les fameux *Hörspiele*, qui à ses yeux sont le lieu du « vrai théâtre » – ainsi que des œuvres symphoniques de forme ouverte. À l'orée des années 1970, Kagel mêle humour et provocation dans le choix de ses instruments (le tuyau d'arrosage dans *Der Schall*, le violon à pointes de fer dans *Acustica*) mais aussi dans sa façon d'égratigner les mythes (*Ludwig van*). La décennie suivante est en effet marquée par un travail sur la déconstruction de la grande tradition (Bach, Beethoven, Brahms) qu'il confronte à des formes de musique de variété. L'esprit théâtral et l'humour de Kagel resteront sous-jacents dans toute son œuvre, quoiqu'il revienne de plus en plus souvent par la suite à une instrumentation traditionnelle, comme dans le cycle *Die Stücke der Windrose* pour orchestre « de salon » (1991-1994).

## Biographies des interprètes

### Jörn Cambreleng

Jörn Cambreleng est homme de théâtre et traducteur (depuis l'allemand). Son parcours théâtral, en tant qu'interprète et en tant que conseiller artistique, est jalonné de rencontres avec l'œuvre de Brecht, avec notamment pour metteurs en scène Hélène Vincent (*La Noce chez les petits bourgeois*), Pierre-Étienne Heymann (*Le Débit de pain, Trois fables morales*), Christian Schiaretti (*L'Opéra de quat' sous*)... Il a toujours privilégié l'expérience des spectacles musicaux, dans un premier temps comme violoniste, puis comme comédien et chanteur (les œuvres de Brecht précitées, mais aussi *Beau soir* de Gérard Pesson, *Nuit noire* de Susan Yankovitz, ou comme récitant de mélodrames de Liszt). Parallèlement à son parcours d'interprète, il a traduit pour la scène Schiller (*Les Brigands*, mis en scène par Paul Desveaux), Wedekind (trois pièces parues aux Éditions Théâtrales), Gerhart Hauptmann (*Âmes solitaires*, mis en scène par Anne Bisang), Fassbinder (*Les Ordures, La Ville et la Mort*, mis en scène par Pierre Maillet), Jelinek (*La Reine des aulnes*, pour France Culture), et participe avec la Maison Antoine Vitez à l'exploration et à la traduction du répertoire le plus contemporain (Lothar Trolle, Andreas Marber, Anja Hilling). Après avoir été responsable des études à l'École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine, il dirige actuellement le Collège International des Traducteurs Littéraires à Arles. Sa complicité avec

Vincent Németh s'est nouée autour d'un essai de Kleist (*Sur le théâtre de marionnettes*) qu'ils ont porté à la scène en version bilingue.

### Vincent Németh

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans les classes de Denise Bonal, Claude Régy, Gérard Desarthe, Daniel Mesguich et Bernard Dort (promotion 1988), il joue au théâtre sous la direction de Bernard Sobel, Pierre Santini, Dominique Quéhec, Alain Marcel, Agathe Alexis, Alain Barsacq, Laurent Hatat, Tatiana Stépantchenko, Grégoire Ingold, et Éric Vigner entre autres. Il tourne pour le cinéma et la télévision avec Jean-Paul Rappeneau, Arnaud Desplechin, Jeanne Labrune, Roland Joffé, Bob Swaim, Caroline Huppert, Fabienne Godet, Bertrand Blier, Raoul Peck, Sam Karmann, Valentin Bardawil, Lucas Belvaux, Anne Fontaine, Vincent Garenq, Philippe Le Guay. En 2006 il a mis en scène et interprété *Sur le théâtre de marionnettes* de Kleist dans une version bilingue au Théâtre de l'Atalante avec Jörn Cambreleng.

### Sébastien Vichard

Né en 1979, Sébastien Vichard étudie le piano et le piano-forte au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il enseigne à son tour l'accompagnement et la musique de chambre depuis 2002. Dès les premières années de sa formation il s'est employé à multiplier les expériences et les rencontres autour de la musique, de la danse et de l'improvisation. Depuis 2006, c'est au

sein de l'Ensemble intercontemporain et aux côtés des principaux compositeurs de notre temps qu'il diffuse les classiques du XX<sup>e</sup> siècle et la musique d'aujourd'hui, se produisant en soliste au Royal Festival Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, aux Berliner Festspiele, à la Philharmonie de Cologne, au Suginami Kokaido à Tokyo, à la Cité de la musique à Paris. Sa discographie comprend des œuvres de Schubert, Webern, Carter, Mantovani, Manoury, Schoeller, Huber. Le disque où il accompagne Alexis Descharmes dans les œuvres pour violoncelle et piano de Franz Liszt a été élu Diapason d'or de l'année 2008.

### **Alain Billard**

Titulaire du DESM du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon dans la classe de Jacques di Donato, Alain Billard est depuis 1995 membre de l'Ensemble intercontemporain où il occupe le poste de clarinette basse (jouant aussi clarinette, cor de basset et clarinette contrebasse). Membre fondateur du Quintette à vent « Nocturne », avec lequel il obtient un premier Prix de Musique de chambre au Conservatoire de Lyon, le deuxième Prix du Concours international de l'ARD de Munich et le Prix de Musique de Chambre d'Osaka (Japon), il crée aux côtés d'Odile Auboin (alto) et Hidéki Nagano (piano) le Trio Modulations, auquel Marco Stroppa, Bruno Mantovani ou Philippe Schoeller ont déjà dédié de nouvelles œuvres. Régulièrement invité comme soliste par des orchestres nationaux

et internationaux, il crée et enregistre de nombreuses œuvres parmi lesquelles *Machine for Contacting the Dead* (2001) de Lisa Lim, *Génération* (2002), triple concerto pour trois clarinettes de Jean-Louis Agobet, *Mit Ausdruck* (2003), concerto pour clarinette basse et orchestre de Bruno Mantovani, *Décombres* de Raphael Cendo (2007), *Art of Metal I-II-III* (2007-2008) pour clarinette contrebasse, ensemble et électronique de Yann Robin, et le Quintette pour clarinette basse et quatuor à cordes de Alberto Posadas (2010) avec le quatuor Diotima. Soucieux d'élargir les possibilités de ses instruments, Alain Billard collabore aux recherches de l'Ircam et de la manufacture Selmer. Il participe également activement aux actions éducatives de l'Ensemble en direction du jeune public et des futurs professionnels de la musique.

### **Jeanne-Marie Conquer**

Née en 1965, Jeanne-Marie Conquer obtient à l'âge de 15 ans le Premier Prix de violon au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et suit le cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle devient membre de l'Ensemble intercontemporain en 1985. Jeanne-Marie Conquer développe des relations artistiques attentives avec les compositeurs d'aujourd'hui et a en particulier travaillé avec György Kurtág, György Ligeti (pour le *Trio avec cor* et le *Concerto pour violon*), Peter Eötvös (pour son opéra *Le Balcon*) et Ivan Fedele. Elle a gravé pour Deutsche Grammophon la *Sequenza*

*VIII* pour violon seul de Luciano Berio, *Pierrot lunaire* et *l'Ode à Napoléon* de Schönberg ainsi qu'*Anthèmes* et *Anthèmes II* de Pierre Boulez pour la publication d'un ouvrage de Jean-Jacques Nattiez consacré à l'œuvre du compositeur. Jeanne-Marie Conquer a notamment été la soliste d'*Anthèmes II* au Festival de Lucerne en 2002, une œuvre dont elle a assuré la création en Amérique latine à Buenos Aires en 2006, et du *Concerto pour violon* de György Ligeti pour son 80<sup>e</sup> anniversaire en 2003 à la Cité de la musique (Paris). Parallèlement à sa carrière de soliste, Jeanne-Marie Conquer enseigne au Conservatoire Municipal W. A. Mozart (Paris 1<sup>er</sup>) et au Conservatoire de Paris (CNSMDP).

### **Ensemble intercontemporain**

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter

aux chefs-d'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle.

Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble intercontemporain se produit et enregistre en France et à l'étranger, où il est invité par de grands festivals internationaux.

*Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble intercontemporain reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création en 2010, l'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.*