

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Deuxième volet de la saison Amérique à la **cité de la musique** : le cycle consacré aux « pionniers ». Ce terme recouvre en fait deux sens différents.

Pour le premier concert, Joel Cohen propose de plonger dans les racines musicales américaines, celles des anciens colons européens qui, en même temps que la découverte de nouveaux territoires, ont apporté leur musique dans le Nouveau Monde.

Les deux concerts de David Robertson et des solistes de l'Ensemble Intercontemporain s'intéressent quant à eux aux pionniers du **xx^e** siècle, ces figures décalées et iconoclastes qui, de Charles Ives à John Cage, ont entretenu une véritable « tradition de l'excentricité » dans l'avant-garde américaine. « Les pionniers représentent une tradition très forte d'expérimentation, explique David Robertson. Il y a à mon sens deux familles : ceux qui sont des curieux insatiables (Ives, Cowell, Cage, Ashley), et ceux qui se focalisent de manière presque obsessionnelle sur une idée dense et précise (Ruggles, Nancarrow, Partch, Feldman). Comme ils n'avaient pas à faire face à plusieurs siècles d'histoire, ils ont composé leur musique en toute liberté, sans esprit de système, et ont développé un langage très individualiste souvent plus novateur et original que celui de leurs équivalents européens. »

mercredi 12 novembre - 15h (scolaire)

jeudi 13 novembre - 14h30 (scolaire)

jeudi 13 et vendredi 14 novembre - 20 h / amphithéâtre du musée

racines américaines

racines médiévales

Judicii signum (anonyme Europe du Sud, x^e siècle)

The Great Day (recueil *The Sacred Harp*, Philadelphie, 1860)

Calenda maia (R. de Vacqueras, Provence, ca. 1200)

Cuando por el oriente (Nouveau Mexique, 1953)

vieille France et nouvelle France

Rossignolet du bois joli (Québec, 1914)

Rossignolet del bos jolin (Borlet, ca. 1400)

Dans Paris y-a-t-une barbière (Québec, 1914)

Allons nous faire la barbe (Loyset Compère, ca. 1500)

Mon père m'a mariée (anonyme, ca. 1500)

Mon père m'a mariée (Québec, 1914)

Gabriel Nazareth (Canada, ca. 1900) (chanté en Huron, langue indigène d'Amérique du Nord-Est)

Une nymphe jolie (Jean Planson, 1587)

C'est en passant par Varennes (Québec, 1914)

Margot labourés les vignes (Jacob Arcadelt, ca. 1568)

Bransles de Village (Jean-Baptiste Besard, 1603)

Il était une cendrillon (Québec, 1914)

C'est dans la ville de Bytown (Québec, 1914 ; Amsterdam, 1620 ; Belgique, xx^e siècle)

entracte

chansons et ballades errantes

Il est venu le petit oysillon (France, ca. 1475)

An jenem Tag, nach Davids sag (Allemagne, 1619)

Barbara Allen (Angleterre, 1859)

Barbara Allen (Tennessee, 1937)

Heavenly Dove (Georgia, 1855)

Chevy Chase (Virginie, 1931)

The kinges hunt is upp (Angleterre, ca. 1550)

The English hunt's up (Angleterre, ca. 1590)

My love gave me a cherry (Ecosse, ca. 1650)

I gave my love a cherry (Nouvelle Ecosse, 1950)

Hey, ho nobody at home (Thomas Ravenscroft, 1611)

There were three crows (Texas, 1950)

There were three ravens (Thomas Ravenscroft, 1611)

The draggletail gipsies (Angleterre, 1904)

Christian race (Troy, New York, 1868)

Lady Cassille's lilt (Ecosse, ca. 1620)

Gipsy Davy (Ohio, 1925)

The Jolly Beggar (Ecosse, 1790)

Billy boy (Thaunton, Massachusetts, 1934)

Billy boy (Angleterre, ca. 1920)

Ricercada premera (Diego Ortiz, 1564)

Betty Anne (Caroline du Nord, 1916)

New Britain : chants populaires et spirituals

Singing School (Georgie, 1855)

I shall be satisfied (Troy, New York, 1868)

Go worship at Emmanuel's feet (Boston, 1849)

Nun sich die Nacht geendet hat (Pennsylvanie, XIX^e siècle)

New Britain (Amazing Grace) (Philadelphie, 1860)

(le public est invité à chanter)

Roll call (Troy, New York, 1868)

Glad tidings (Boston, 1849)

Hallelujah (Philadelphie, 1860)

Joel Cohen, direction

The Boston Camerata :

Anne Azéma, Margaret Swanson, sopranos

Elizabeth Anker, contralto

Richard Duguay, ténor

Donald Wilkinson, baryton

Joel Frederiksen, basse, guitare

Joel Cohen, luth, guitare, baryton

Shira Kammen, rebec, viole de gambe, violon

Jesse Lepkoff, flûte à bec, flûte traversière, guitare

Carol Lewis, vièle, viole de gambe

concert enregistré par *France Musique*

Les concerts des mercredi 12 novembre à 15h (scolaire) et jeudi 13 novembre à 14h30 (scolaire) seront présentés par Joel Cohen.

avec la collaboration de la Florence Gould Fondation

les racines de la musique américaine

La civilisation américaine est pour une grande part issue de la vieille Europe. Nous le savons, mais en sommes-nous intimement convaincus ? De fait, règne le mythe d'une Amérique moderne, industrielle, novatrice, à la technologie souveraine, et qui serait, somme toute, sans racine. Ainsi, dans l'esprit de la plupart des Européens, et de nombreux Américains, la musique américaine est avant tout un produit de l'âge moderne et de la ville. Pourtant, ceux qui connaissent et apprécient les traditions populaires américaines savent que la « nouveauté » du Nouveau Monde est quelquefois plus apparente que réelle.

Le programme de la Boston Camerata a été conçu et présenté pour la première fois en 1976, année du bicentenaire de la naissance des États-Unis. Son objectif est de questionner certaines idées reçues, de proposer une méditation sur l'histoire, sur les modèles de pensée, sur l'héritage et la transmission de la culture. Nous sommes reliés à notre passé - et à chacun d'entre nous - de manière merveilleusement troublante.

Pour une grande part, l'esprit de l'Europe ancienne, qu'il soit savant ou populaire, a survécu dans les campagnes. Au sein de la Vieille Europe évidemment, mais également dans le Nouveau Monde, la culture rurale a été plus résistante au changement, moins passible d'être influencée par les courants de la mode. Ce qu'ont rejeté les élites de la ville et de la cour, impatientes et avides de nouveautés, a continué à trouver grâce auprès des gens de la campagne, et ce jusqu'à aujourd'hui.

Notre voyage de découverte débute dans l'Europe méditerranéenne, contrée où l'on entendit pour la première fois, selon toute probabilité, le *Chant de la Sibylle*, l'une des plus anciennes mélodies de l'Europe médiévale. Plusieurs versions de cette œuvre circulaient dans l'Espagne et la Provence du Moyen-Âge. Mais quel étonnement de la retrouver toujours chantée dans le Sud des États-Unis ! Et quel délice d'entendre, au Nouveau Mexique, vers 1950, lors d'une célébration hispanique de la Nativité, une adaptation rythmée de *Calenda Maya*, chanson de troubadour originaire de la vallée du Rhône. Nombre de mélodies campagnardes collectées au Québec avant la Première Guerre mondiale ont des antécédents

dans les recueils de chansons françaises du début de la Renaissance. Il est tout à fait possible qu'un compositeur comme Arcadelt, par exemple, ait « collecté » l'air de la chanson Margot, labourez les vignes, auprès de sources populaires ; le folklore français a d'ailleurs abondamment décliné, depuis le seizième siècle, le thème de la bonne fille qui rencontre trois soldats. La chanson d'Arcadelt en est la plus ancienne version connue aujourd'hui.

Le Québec a ainsi préservé une grande partie de l'art populaire de la Vieille France. Pareillement, quel n'a pas été le bonheur des folkloristes anglais quand, il y a quelques générations de cela, ont été recueillies d'admirables versions de ballades élisabéthaines sorties de la bouche de paysans quasi analphabètes du sud des Appalaches. Comme pour le groupe franco-québécois, nous avons juxtaposé la version « moderne » de chaque chanson à ses « vieux » ancêtres.

Nous terminons ce programme par un choix de folk hymns (chants sacrés d'inspiration traditionnelle) du XIX^e siècle, harmonisés pour la plupart dans un style rappelant la polyphonie médiévale ou la chanson à plusieurs voix de la Renaissance plutôt que la musique concertante de l'Europe romantique. Nous avons là des œuvres fortes et émouvantes, malgré leur irrespect désinvolte des « règles ». Bien nous prendrait de reconnaître que le goût des gens ordinaires peut être au moins aussi bon – si ce n'est meilleur – que les jugements d'une coterie officielle. En Amérique particulièrement, l'art traditionnel et populaire d'un peuple riche de sa diversité et de sa vitalité a souvent surclassé les ouvrages académiques précieux comme les produits manipulateurs de l'industrie du spectacle. Dans nos racines partagées réside notre force.

Joel Cohen

(traduction Maurice Salem)

les pionniers

Judicii signum

Voici le signe du jugement :
la terre sera couverte de rosée ;
des cieux, le roi descendra
afin de régner à jamais ;
incarné, il jugera le monde.

The great Day

Il y a longtemps que je le sais :
il y aura un jugement ce jour-là.
Ô pêcheur, où seras-tu ce jour-là ?
Il y a longtemps que je le sais :
le soleil deviendra noir ce jour-là.
Ô pêcheur, où seras-tu ce jour-là ?
Il y a longtemps que je le sais :
la lune saignera ce jour-là.
Ô pêcheur, où seras-tu ce jour-là ?
Il y a longtemps que je le sais :
les étoiles tomberont ce jour-là.
Ô pêcheur, où seras-tu ce jour-là ?
Il y a longtemps que je le sais :
la terre brûlera ce jour-là.
Ô pêcheur, où seras-tu ce jour-là ?

Calenda maia

Ni les calendes de mai,
ni les feuilles de hêtre,
ni les chants d'oiseaux,
ni les fleurs de glaïeul ne me plaisent,
gaie et noble dame,
tant qu'un messager ne vienne
me parler de votre beau corps
qui m'apporte un plaisir renouvelé
par amour et joie et qui me
ramène à vous, vraie dame,
que tombe le jaloux blessé !

Cuando por el oriente

Quand l'aube est venue à l'est,
notre dame est sortie marcher.
Oh ! quelle joie, mon âme,

Reine des Cieux, soit bénie !
Viens, dis Saint Joseph ;
nous vous supplions, ami, logez-nous,
donnez asile à cette jeune fille qui est
enceinte.
Enceinte et belle jeune fille,
qui a jamais vu pareille grâce ?
Oh, amis voilà, avec ces fleurs,
la promesse de la disparition des idiots de ce
monde.
Ils prirent refuge dans un abri de fortune,
entourés d'un taureau et d'une mule.
Quelle joie de voir ces animaux joyeux :
quel exemple pour les humains !
Lorsque les rois sont entrés sans protocole,
ils ont formé un quadrille : un petit noir,
un italien, un étudiant, et un portugais
dansaient et sautaient ici et là ensemble.

Rossignolet du bois joli

Rossignolet du bois joli
Enseignez moi de la poison.

Rossignolet del bos jolin

Rossignolet del bos jolin
Donés al vilan le mal maytin
E poy le mort.

Dans Paris y a-t-une barbière - Allons nous faire la barbe

Dans Paris y a-t-une barbière
Si est belle que le jour
Allons nous y fair'fair' la barbe
Peut-être aurons-nous ses amours.

Mon père m'a mariée

Mon père m'a mariée à l'âge de quinze ans
Il m'a donné-t-un mari agé de soixante ans
Il avait barbe grise et les cheveux tout blancs.
Le premier soir qu'à Paris avec lui j' couchis

Le dr ôle de mari (bis)
 Il me tourna l'épaule, et puis s'est rendormi.
 Mon père m'a mariée
 Mon père m'a mariée
 Que je n'étais qu'un'enfant ;
 A un vieillard m'a donnée
 Qui a près de soixante ans ;
 Et moi, qui n'en ai que quinze,
 Passerai-je ainsi mon temps ?
 Vous qui êtes en présence,
 Je vous en prie, jugez-en.

C'est en passant par Varennes

C'est en passant par Varennes
 Cach' ton tine, Cach' ton bas,
 J'ai rencontré trois capitaines
 Ils m'ont traitée de vilaine,
 Je ne suis pas si vilaine.
 Ils m'ont donné pour étrennes,
 Une rose de marjolaine.
 Si elle flétrit, je s'rai vilaine,
 Si elle fleurit, je s'rai reine,
 Cach' ton joli bas de laine
 Car on le verra.

Margot labourés les vignes

Vignes, vignes, vignolet,
 Margot labourés le vignes bientôt.
 En revenant de Lorraine, Margot,
 Rencontray trois capitaines
 Ils m'ont appelée vialine
 Je ne suis pas si vilaine,
 Puisque le fils duç Roy m'aime.
 Ils m'ont donné pour étrennes,
 Un bouquet de marjolaine, Margot,
 S'il fleurit je serai Reine,
 S'il y meurt, je perds ma peine.
 Vignes, vignes, vignolet,
 Margot, labourés le vignes bientôt.

Une nymphe jolie

Une nymphe jolie
 Dormait en un vert pré,
 De mainte herbe fleurie
 Richement diapré,
 Le doux sommeil de cette créature
 Surpassoit la nature
 De beauté à mon gré.
 Quand je vis son visage
 Un petit vent se lève,
 Si rare et si parfait,
 Favorisant mes yeux,
 Sa gorge et son corsage,
 Que sa chemise lève
 Ses deux monts blancs de lait,
 Rien de si précieux
 Ce sous-lever alors qu'elle respire
 Je ne vis oncque sa cuisse polie,
 Soudain je la désire Grossette et arrondie,
 Et deviens son sujet.
 Dont je suis amoureux.

Il était une cendrillon

Il était une cendrillon
 Qui voulait s'y marier
 Ell'voulait un époux,
 Mais sans avoir de quoi manger.
 Manonlonla, matonturlalurette
 Ni trompeur y en aura.

C'est dans la ville de Bytown

C'est dans la ville de Bytown,
 Là où l'Anglais a demeuré (bis)
 Là où y'a trois joli'filles
 Qui sont parfait's en beauté,
 La plus jeune c'est ma maîtresse
 Que mon cœur a su charmer.

les pionniers

Il est venu le petit oysillon

Il est venu le petit oysillon
Ce moys de may certainement
Chanter auprès de ma maison
Le cueur de moy s'en éjouit souvent.

An jenem Tag

Ce jour, ainsi que David le promit,
la colère de Dieu sera brûlante ;
tout périra par les flammes,
comme la cire fond au feu.

Barbara Allen

In Scarlet-town où je suis né,
il y avait une belle fille
qui en faisait pleurer plus d'un ;
elle s'appelait Barbara Allen.

Barbara Allen

Au joyeux mai,
alors que les bourgeons s'ouvrent,
le jeune William Green
était allongé sur son lit de mort,
pour l'amour de Barbara Allen.

Heavenly Dove

Viens, Esprit Saint, sainte colombe,
accompagné de tes pouvoirs vivifiants ;
Viens répandre dans le monde
l'amour du sauveur qui ranimera le nôtre.

Chevy Chase

Que Dieu protège notre noble roi,
nos vies et notre sécurité.
Il y avait une fois une chasse
douloureuse à Chevy Chase.
Le comte Percy de Northumberland
a promis à Dieu de prendre son plaisir
dans les bois écossais pendant deux jours
d'été.

Il a fait voeu de tuer et de ramener
les cerfs les plus hardis.
Malheureux le pauvre enfant
qui n'était pas né pour voir cette chasse.

The king's hunt is upp

A la chasse, à la chasse,
il est grand'jour
et Harry notre roi est parti chasser
pour faire tomber le daim.
L'Est est resplendissant
et l'obscurité a fui ;
le joyeux cor réveille le matin
et lui fait quitter son lit indolent.
Les chevaux renâclent,
les chiens s'ébattent,
les bois se réjouissent aux joyeux
« tai-aut, tai-aut. »
Debout, je le répète,
soyez aussi joyeux que possible,
car Harry notre roi est parti chasser
pour faire tomber le daim.

My love gave me a cherry

J'ai donné à mon amour
une cerise sans noyau,
un poulet sans os
et un enfant sans pleurs.
Comment peut-il y avoir
une cerise sans noyau,
un poulet sans os
et un enfant sans pleurs ?
Quand la cerise est en fleur,
il n'y a pas de noyau ;
quand le poulet est dans l'œuf,
il n'y a pas d'os ;
et quand on est en train de le faire,
l'enfant ne pleure pas.

Hey Ho

Holà ! personne à la maison,
je n'ai ni viande, ni boisson,
ni argent ; dame, à boire !

There were three crows

Il y avait trois corbeaux assis sur un arbre ;
ils étaient aussi noir que peuvent l'être des
corbeaux ;
en battant des ailes ils crièrent :
cr ôa, cr ôa, cr ôa.

There were three ravens

Il y avait trois corbeaux assis sur un arbre,
ils étaient aussi noirs que se peut.
L'un d'eux dit : « Où allons-nous prendre
notre petit-déjeuner ? »
Là-bas, dans un champs vert, un chevalier
meurtri est couché sous son bouclier.
Ses chiens sont à ses pieds,
afin de veiller sur leur maître.
Ses faucons tournoient si assidûment,
qu'aucun oiseau de proie n'oserait l'approcher.
Une biche enceinte descend vers lui.
Elle soulève sa tête ensanglantée,
elle embrasse ses blessures rouges.
Elle l'enterra avant matines,
elle était morte avant vêpres.
Que Dieu envoie à tous gentilhommes
de tels faucons, de tels chiens,
et une telle dame.

The draggletail gipsies

Trois gitanes vinrent à ma porte ;
L'une chantait fort, l'autre doucement,
Oui, l'une chantait fort et l'autre doucement
Et l'autre encore avec un bel entrain.
La dame approcha, vêtue d'une robe de soie
Sur sa livrée espagnole ;
Il fallait, me dit-elle, cette nuit me résigner

A les suivre, elles, les bohémiennes.
Il était tard lorsque l'époux rentra au logis
Et demanda où était son épouse ;
Les domestiques répondirent de tous côtés
Que leur maîtresse était partie avec les
bohémiennes.
Pourquoi quitter votre demeure et votre pays ?
Pourquoi quitter votre argent aussi ?
Pourquoi quitter le mari que vous venez
d'épouser
En partant avec les bohémiennes ?
Pourquoi me soucier d'une demeure et d'un
pays ?
Pourquoi me soucier de mon argent aussi ?
Pourquoi me soucier du mari que je viens
d'épouser ?
Je partirai avec les bohémiennes.
La nuit dernière, vous pouviez dormir dans
un bon lit,
Entre les bras de votre Johnny.
Maintenant il vous faut parcourir les vastes
étendues
En compagnie des bohémiennes.

The Christian race

L'épreuve des chrétiens a commencé,
Gloire, gloire, alléluia !
Nous briguons une couronne céleste,
Gloire, gloire, alléluia !

Lady Castille's lilt - Gypsy Davy

Le bohémien Davy descendit la colline
vers la vallée ombragée.
En sifflant et chantant,
il faisait résonner les forêts,
et il conquit le cœur de la dame.
Mon seigneur revenant à la maison
ce soir-là, demanda sa dame.
Les serviteurs lui répondirent :
« Elle est partie avec le bohémien Davy. »

les pionniers

« Sellez-moi mon coursier noir de jais,
le brun est trop lent,
que je cherche et trouve ma dame. »
Il la chercha par monts et par vaux,
dans les forêts ombragées,
et près de l'étang bourbeux :
c'est là qu'il la trouva.
« Qu'est ce qui t'a fait quitter maison,
terres, enfants et époux, pour t'en aller avec
le bohémien Davy ? »
« De ma vie je n'ai jamais
aimé ni mon enfant, ni mon époux,
comme j'aime le bohémien Davy. »

Billy boy

« Où étais-tu Billy Boy ?
Où étais-tu ravissant Billy ? »
« J'étais me chercher une femme,
la joie de ma vie :
elle est jeune et ne peut quitter sa mère ! »

Billy boy

Où as-tu passé la journée, Billy Boy ?
Je me suis roulé dans le foin avec ma petite
Nancy
Grey, et ma Nancy était drôlement tentante.
Est-ce qu'elle sait repriser et cuisiner ?
Oui, elle sait repriser, elle sait cuisiner,
elle sait donner, elle sait prendre.
Est-ce qu'elle sait faire un ragoût irlandais ?
Ouais, et elle sait faire chanter les patates
dans la friture.
Est-ce qu'elle est faite pour être ta femme ?
Elle est aussi faite pour être ma femme que
la fourchette est faite pour le couteau. Billy
chéri !

Betty Anne

Bon Dieu, ma petite Betty Anne,
je m'en vais pour de bon.
Des joues rouges comme une rose,

des yeux brun comme un diamant,
ma p'tite demoiselle me manquera
d'ici le coucher du soleil. Bon Dieu...
Les bagues sur la main de ma bien-aimée
brillent comme de l'or ;
je m'en vais voir ma p'tite demoiselle
avant la neige, avant la pluie. Bon Dieu...
Quand j'étais au travail dans les champs,
je me suis assise pour pleurer
en pensant à mon chéri aux yeux bleus ;
je pensais mourir. Bon Dieu...
Vole par ici, vole par là, ma p'tite demoiselle,
tu me rends fou. Bon Dieu...
Vole par ici, p'tite demoiselle, ma jolie,
je ne veux plus de tes sucreries. Bon Dieu...

Singing School

Oh ! dites-moi jeunes amis,
tandis que le matin est clair et frais,
dites-moi, où trouverai-je votre école de
chant ?
Tu la trouveras sous le grand chêne
dont les feuilles frémissent et frissonnent ;
là, tu trouveras une cinquantaine d'élèves
chantant fa, sol, fa.

I shall be satisfied

Si je m'éveille, Ô Mon Dieu à ton image,
Et je reflète une pure image de toi,
Alors je serai satisfait quand je pourrai
rompre
Ces chaînes de chair et être libre.
Je sais que cette tablette salie doit d'abord
être lavée
Pour pouvoir y dessiner tes traits étincelants,
Je sais que je dois souffrir l'obscurité de la
nuit
Avant d'accueillir l'arrivée de l'aube.
Alors je serai satisfait quand je pourrai
Rejeter toutes les ombres de la nature,
Quand je ne verrai plus ce monde froid et

triste,
 Et que cette âme ouvrira les yeux,
 Je serai heureux de sentir l'approche du
 matin béni,
 Lorsque les mornes illusions du temps s'ef-
 facent,
 Si je peux alors apparaître à ton image,
 Je m'élèverai revêtu de ta beauté.

Go worship at Emmanuel's feet

Va vénérer Emmanuel à ses pieds,
 Vois, en son nom, quelles merveilles se
 confondent ;
 La terre est trop étroite pour exprimer
 Sa valeur, sa gloire ou sa grâce.
 Toute la création ne peut offrir,
 Qu'une faible ombre de mon Seigneur :
 La nature, pour représenter ses beautés,
 Doit mélanger des couleurs qu'elle ne pos-
 sède pas.
 Est-il une fontaine ? Je m'y baignerai,
 Et je guérirai la peste du péché et de la mort.
 Ces eaux renouvellent mon âme,
 Et lavent aussi mes vêtements tachés.
 Est-il un soleil ? Ces rayons sont la grâce,
 Sa course est la joie et la droiture.
 Est-il un arbre ? Le monde reçoit
 Son salut de ses feuilles qui guérissent.
 Est-il une Rose ? Saron n'offre pas
 Un tel parfum dans tous ses champs.
 Ou s'il prend la forme d'un lys
 Les vallées bénissent son riche parfum ;
 Est-il une étoile ? Il met fin à la nuit
 Et étend pour tous, la lumière de l'aube
 Je reconnais sa gloire de loin,
 Je reconnais l'Etoile brillante du Matin.
 Est-il un Chemin ? Il mène à Dieu,
 Le sentier est tracé avec une ligne de sang !
 C'est là que je marcherais avec espoir et zèle,
 Jusqu'à ce que j'arrive à la colline de Zion.

Est-il une porte ? J'y entrerai
 Je verrai les pâtures immenses et vertes,
 Un Paradis d'une beauté divine,
 Où tous les Saints sont libres.
 Est-il un Rocher ? Comme il est fort !
 Le Rocher des Temps ne bouge jamais ;
 Et pourtant les doux ruisseaux qui jaillissent
 de lui,
 Nous suivent partout dans le désert.
 Ni la terre, ni les mers, ni le soleil ni les
 étoiles,
 Ni les cieux ne sont totalement à sa ressem-
 blance
 Nous ne pourrons jamais trouver ses beautés,
 Avant de le voir face à face.

Nun sich die Nacht geendet hat

Maintenant que la nuit est finie,
 Que l'obscurité se dissipe,
 Réveillez-vous et sortez de votre torpeur.

New Britain (Amazing Grace)

Etonnante grâce ! Comme il est doux
 le son qui a sauvé un pêcheur comme moi !
 J'étais perdu, mais je suis sauvé, j'étais
 aveugle, et je vois.
 C'est la gr âce qui a enseigné à mon cœur la
 peur,
 et la grâce qui m'a relevé de mes peurs ;
 comme elle était précieuse, la première
 heure où j'ai cru.
 J'ai déjà vaincu maint dangers, peines et pièges.
 C'est la grâce qui m'a amené à bon port,
 et la grâce qui me conduis à la maison.
 Le seigneur m'a promis ses bontés,
 et ses paroles garantissent mes espoirs.
 Il sera mon bouclier et ma part,
 aussi longtemps que la vie dure.

les pionniers

Roll call

Si vous arrivez avant moi,
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Cherchez-moi, je viens aussi,
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Nous serons là, nous serons là, nous serons là ;
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Nous nous pressons vers la terre de Canaan,
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Nous nous joindrons au groupe des pèlerins
lavés de sang,
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Nous serons là...
Puis nous prendrons le chemin de lumière,
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Nous chanterons les louanges du Seigneur
tout le jour sans fin,
Quand l'appel général sera fait, nous serons là ;
Nous serons là...

Glad tidings

Quelle est la musique divine que j'entends,
Le salut sonne la liberté !
Ames en esclavages, prêtez une oreille,
C'est le Jubilé !
Comme les nouvelles se répandent avec
douceur
Partout, d'océan à océan,
De continent à continent, de pôle en pôle,
C'est le Jubilé !
Bonnes nouvelles, bonnes nouvelles pour la
race d'Adam ;
Que tous les Chrétiens acceptent,
De chanter l'amour et la grâce rédempteurs,
C'est le Jubilé !
Approchez, vous qui vous êtes rachetés,
apportez votre offrande
Avec des chants d'harmonie
Tout en chantant sur la route de Canaan
C'est le Jubilé !

Hallelujah

Que ce corps chétif disparaisse,
qu'il défaille et meure.
Mon âme quittera cette vallée lugubre,
et s'élèvera vers des mondes plus élevés.
Que sont mes souffrances ici,
Seigneur, si je vais à ta rencontre ;
que je puisse être élevé parmi tes saints
et t'adorer à tes pieds.
Donne-moi la joie ou la tristesse,
la facilité ou la souffrance ;
ôtes-moi la vie ou les amis,
mais que je les retrouve tous en ce jour éternel.
Et je chanterai alleluia, et tu chanteras
alleluia, et nous chanterons tous
alleluia quand nous serons rendus à la maison.

traduction : Joel Cohen et Anne Azéma

samedi 15 novembre - 18h / salle des concerts

rencontre

les pionniers américains du XX^e siècle

avec **David Robertson**, directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain
Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Carlos Salzedo

Sonate, pour harpe et piano

(durée : 10 minutes)

Henry Cowell

Quartet Romantic, pour deux flûtes, violon et alto

(durée : 12 minutes)

Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle, flûtes

Dimitri Vassilakis, piano

Frédérique Cambreling, harpe

Jeanne-Marie Conquer, violon

Christophe Desjardins, alto

rencontre enregistrée par *France Musique*

samedi 15 novembre - 20h / salle des concerts

Charles Ives

The Unanswered Question (durée : 6 minutes)

George Ives

Marching Interlude (arrangement David Robertson) (durée : 3 minutes)

Carl Ruggles

Angels (durée : 4 minutes)

Vox Clamans in Deserto (durée : 6 minutes)

Séparation au matin (texte de Robert Browning)

Mon fils (texte de Charles-Henri Melzer)

La clarté de minuit (texte de Walt Whitman)

Silvestre Revueltas

Planos (durée : 9 minutes)

entracte

Edgard Varese

Offrandes (durée : 7 minutes)

Chanson de là-haut (texte de Vincente Huidobro)

La Croix du Sud (texte de José Juan Tablada)

Henry Cowell

The Banshee, pour piano (durée : 3 minutes)

Ruth Crawford-Seeger

Music for Small Orchestra (durée : 8 minutes)

Charles Ives

Three Places in New-England (durée : 19 minutes)

The "St. Gaudens" in Boston Common (Col. Robert Gould Shaw and his Colored Regiment)

Putnam's Camp, Redding, Connecticut

The Housatonic at Stockbridge

David Robertson, direction

Marie Plette, soprano

Ensemble Intercontemporain

concert enregistré par *France Musique*

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Charles Ives

The Unanswered Question (1908)

effectif : 2 flûtes, hautbois, clarinette, trompette, 2 violons, alto, violoncelle ; éditeur : Peer.

Les trois différents groupes instrumentaux en présence – la trompette, les flûtes (qui peuvent être aussi 2 flûtes, hautbois et clarinette) et les cordes – doivent être placés en autant de zones distinctes. Le déroulement de l'œuvre obéit à un programme qui témoigne de l'intérêt de Ives pour la philosophie transcendantaliste d'Emerson et de Thoreau. Les cordes, jouant pianissimo et constituant un fond sonore continu, représentent en effet « le silence des Druides, qui ne connaissent, ne voient et n'entendent rien ». La trompette pose à sept reprises, « l'éternelle question de l'existence » sous forme d'une brève incise atonale. Quant aux flûtes qui représentent « la réponse invisible devenant peu à peu plus présente, plus rapide et plus forte », elles tentent par six fois, mais en vain, de donner une réponse. La dernière intervention de la trompette reste donc sans réponse. L'indépendance des trois groupes instrumentaux, en partie due au respect de ce programme, permet à Ives de superposer différentes couches musicales autonomes, notamment en ce qui concerne l'organisation des tempi et des durées. Cette courte page, sous-titrée « A Contemplation of a Serious Matter » forme un diptyque avec *Central Park in the Dark* qui porte, lui, le sous-titre de « A Contemplation of a Nothing Serious ».

George Ives

Marching Interlude

effectif : 2 flûtes piccolo, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 3 percussions ; éditeur : Helicon Music.

Ancien musicien de l'armée, Georges Ives (1845-1894), le père de Charles Ives, se livrait, avec les fanfares et les chorales de sa petite ville, à des expériences de « musiques simultanées ». Il faisait par exemple « partir de deux points opposés du village, deux fanfares s'avancant l'une vers l'autre et se croisant au son de deux musiques différentes, tandis qu'un troisième groupe de musiciens jouait au sommet du clocher de l'église » (Claude Rostand). C'est l'une de ses expériences singulières, donnant lieu à des rythmes et des harmonies multiples ou emmêlées, que David Robertson a reconstituée sous le titre de *Marching Interlude*.

Guy Lelong

Carl Ruggles

Angels

version originale pour 6 trompettes (1919-1920), version révisée pour 4 trompettes et 3 trombones (1938) ; éditeur : Presser ; œuvre créée dans sa version originale pour six trompettes le 17 décembre 1922 à New York.

Angels est un hymne pour six trompettes. Carl me déclara qu'alors qu'il y travaillait à Grantwood, Cowell amena avec lui le musicologue Charles Seeger, qui s'exclama : « Voilà ! C'est ainsi que la musique devrait être ! » Carl m'indiqua également que tandis que lui-même et Seeger y travaillaient ensemble, ils estimèrent s'être éloignés autant que possible du type de musique alors communément accepté. Mais un demi-siècle plus tard, ses phrases hymniques sonnent tonales. Dans le style mélodique propre à Carl : « Je ne répète jamais quoi que ce soit avant d'en être arrivé à la neuvième note, mais dans *Angels*, je n'en ai pas tenu compte. »

John Kirkpatrick

Vox Clamans In Deserto (1923)

effectif : mezzo-soprano, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, 2 trompettes, piano, 2 violons, alto, 2 violoncelles, contrebasse ; éditeur : Fischer ; œuvre créée à New York le 13 janvier 1924 par Greta Torpadie sous la direction de Carlos Salzedo lors d'un concert de l'International Composers' Guild.

Bien que datant de la maturité de Ruggles, ces trois chants ne présentent pas encore l'âpreté d'écriture qui caractérise les partitions pour orchestre ultérieures. « Les horizons soudains de Browning, les nostalgies douloureuses de Meltzer et l'âme 'émergeant complètement et poussée de l'avant' de Whitman trouvèrent leur expression adéquate dans les envolées mélodiques et les tournures dissonantes de Carl (intervalles de septième et de neuvième là où l'on attendrait des octaves) » (John Kirkpatrick).

Séparation au matin

Au détour du cap, tout-à-coup, la mer
vint à nous,
Et le soleil regarda par-dessus la crête des
montagnes.

Et tout droit devant lui s'ouvrait un che-
min d'or,
Et devant moi, la soif d'un monde
d'hommes.

Mon fils

Mon fils, mon âme est excédée de sa douleur,
J'ai laissé passer la joie de vivre.
Des nuages sombres ont terni l'ardeur du ciel.
Mon fils, voici qu'arrive la nuit solitaire.
Ô si je pouvais seulement vivre à nouveau mon rêve,
Connaitre la joie qu'en vain j'ai cherchée.
Ah, si tu étais à mes côtés, j'irais jusqu'à défier la mort.

La clarté de minuit

Voici ta demeure, ô mon âme, tu t'envoles libre dans un monde sans parole.
Loin des livres, loin de l'art, aboli le jour, apprise la leçon.
Te voilà toi-même, émergeant dans la plénitude de ta force, silencieuse,
le regard perdu dans l'infini,
penchée sur tes thèmes favoris :
La Nuit, le Sommeil, la Mort et les Etoiles.

traduction Dominique Richert

Silvestre Revueltas

Planos (1934)

effectif : clarinette, clarinette basse, basson, trompette, piano, 2 violons, violoncelle, contrebasse ; éditeur : Peer Southern ; œuvre créée en 1934 à Mexico, par l'Orchestra Sinfónica de Mexico sous la direction du compositeur.

Silvestre Revueltas a déclaré à propos de *Planos* : « Ma musique est une architecture fonctionnelle, ce qui n'exclut pas la sensibilité. Les fragments mélodiques découlent de la même impulsion, de la même émotion que dans mes autres œuvres. Ils se font entendre sur des rythmes opiniâtres, toujours en mouvement. Les sonorités qu'ils produisent peuvent paraître étranges, car elles ne sont pas habituelles. Mes rythmes et sonorités se souviennent d'autres rythmes et sonorités, exactement comme les matériaux de construction, en architecture, sont identiques d'une construction à l'autre, mais servent pour des constructions qui divergent par la signification, la forme et l'expression. » Le cadre formel de *Planos* est donné par les mesures *Molto lento* du piano, sur lesquelles commence et finit la pièce. A l'intérieur de ce cadre, le compositeur additionne et combine matériaux rythmique et mélodique dans une forme rondo qu'il rompt volontairement. L'œuvre témoigne d'une combinaison très originale d'abstraction moderniste et de tendances populaires. Des dissonances dures, la complexité mélodique et rythmique, la diversité des timbres, contrastent avec un lyrisme très émotionnel et des références aux rythmes de danses populaires. Le modernisme de l'œuvre se rapproche de celui de Varèse, dont Revueltas connaissait la musique (il la donna même en concert à Mexico). Le titre *Planos* (plans), par sa conception géométrique, fait d'ailleurs allusion à Varèse ; on peut aussi y voir un lien avec les cubistes. Dans son arrangement pour grand orchestre, l'œuvre a été rebaptisée *Danza Geometrica*. G. L.

Edgard Varese

Offrandes (1922)

effectif : soprano, flûte, flûte piccolo, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 7 percussions, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse ; éditeur : Ricordi ; œuvre créée le 23 avril 1922 à New York par Nina Koshetz sous la direction de Carlos Salzedo lors d'un concert de l'International Composers' Guild. *La Chanson de là-haut* est dédiée « à Louise » (la femme du compositeur) et *La Croix du Sud* à « Carlos Salzedo » (harpiste et compositeur américain).

« Un tout petit bout d'œuvre, quelque chose de purement intime » : ainsi Varèse a-t-il lui-même qualifié ces *Offrandes* qui s'appuient sur les versions françaises de textes de poètes chilien et mexicain. C'est en tout cas l'une de ses œuvres les plus intimistes où le style vocal présente une indéniable filiation avec la prosodie debussyste. La première *Offrande* fait fusionner la partie vocale avec une partie orchestrale transparente faite de sons répétés, reprise avec une intensité différente par d'autres timbres instrumentaux, de trames fluides ininterrompues, de lignes mélodiques entrelacées, de *glissandi* enveloppants de harpe. Un motif de cinq sons, typiquement varésien, s'y détache au début, énoncé par la trompette avec sourdine. La facture instrumentale de la seconde *Offrande*, beaucoup plus dense, massive et contrastée, utilise les ressources timbrales des percussions dans un sentiment de monotonie et de somnolence. Les superpositions inhabituelles des percussions annoncent les explorations sonores de *Ionisation* (1929-1931) exclusivement composée pour instruments à percussion.

Ivanka Stoïanova

Chanson de là-haut

La Seine dort sous l'ombre de ses ponts.
Je vois tourner la terre
Et je sonne mon clairon
Vers toutes les mers.
Sur le chemin de ton parfum
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont,
Reine de l'Aube des Pôles,
Rose des Vents que fane l'Automne !
Dans ma tête un oiseau chante toute l'année.

La Croix du Sud

Les femmes aux gestes de madrépore
Ont des poils et des lèvres rouges d'orchidée.

Les singes du Pôle sont albinos,
Ambre et neige, et sautent
Vêtus d'aurore boréale.
Dans le Ciel il y a une affiche,
D'Oléomargarine.
Voici l'arbre de la quinine
Et la Vierge des douleurs.
Le Zodiaque tourne dans la nuit de fièvre jaune
La pluie enferme tout le Tropique
Dans une cage de cristal.
C'est l'heure d'enjamber
Le crépuscule
Comme un zèbre vers l'Île de jadis
Où se réveillent les femmes assassinées.

Henry Cowell

The Banshee (1925)

effectif : piano ; éditeur : Associated Music Publ.

Cette brève pièce se déroule en jouant exclusivement à l'intérieur du piano. Les cordes y sont frottées, glissées, pincées par le pianiste qui, pour ce faire, doit être debout le long de la partie incurvée en creux du piano. Un autre instrumentiste est assis au clavier et maintient enfoncée la pédale forte pendant toute la composition. L'intérêt de la pièce réside notamment dans les différents modes de jeux qu'elle met en place :

- faire glisser la partie charnue du doigt depuis la corde la plus basse jusqu'à la note indiquée,
- faire glisser la partie charnue du doigt sur toute la longueur d'une corde à la note indiquée,
- faire glisser latéralement le doigt depuis le *la* le plus bas jusqu'au *si* bémol le plus haut de l'œuvre,
- pincer la corde avec la partie charnue du doigt,
- faire glisser un doigt sur trois notes en même temps sur toute la longueur des cordes,
- faire glisser l'ongle sur toute la longueur d'une corde à la note indiquée,
- faire glisser l'ongle sur une corde puis à mi-course continuer avec la partie charnue du doigt,
- balayer les cordes depuis le *la* le plus bas jusqu'au *si* bémol le plus haut de l'œuvre, mais avec deux doigts qui, partant chacun d'un côté, se croisent au milieu,
- faire glisser un doigt sur cinq notes en même temps sur toute la longueur des cordes,
- même chose avec l'ongle au lieu de la partie charnue du doigt,
- même chose avec les ongles des deux mains en même temps, en prenant toutes les notes comprises entre les deux limites extérieures,
- faire glisser latéralement le plat de la main depuis le *la* le plus bas jusqu'au *si* bémol le plus haut de l'œuvre.

G. L.

Ruth Crawford-Seeger

Music for Small Orchestra (1926)

effectif : flûte, clarinette, basson, piano, 4 violons, 2 violoncelles ; éditeur : A-R Editions, Inc. ; œuvre créée en 1969 à West Texas University in Canyon, Texas.

Comprenant deux mouvements de quatre minutes chacun, *Music for Small Orchestra* date de la première période créatrice du compositeur. Son style est qualifiable de « pluralisme post-tonal », dans la mesure où la tonalité y est effectivement suspendue et que différentes orientations stylistiques s'y mêlent encore. Conformément aux œuvres de cette période, la recherche de la dissonance est l'une de ses caractéristiques. *Music for Small Orchestra* se distingue des œuvres antérieures du compositeur par son instrumentation et son écriture. Faisant appel à dix parties indépendantes, l'œuvre est la première que Ruth Crawford-Seeger ait écrite pour plus de deux instruments. L'instrumentation est inhabituelle (avec son absence de hautbois et d'alto) et les instruments, souvent placés dans des registres extrêmes, produisent des timbres inédits.

Le premier mouvement, « lent, pensif », mêle divers ostinatos harmoniquement indépendants au sein d'une texture polyrythmique très dense qui peut faire penser à Charles Ives, bien que Ruth Crawford-Seeger ne connaissait pas sa musique à cette époque ; puis ces ostinatos s'annulent les uns les autres en une pulsation de l'ensemble qui conduit à une suite de phrases lyriques produisant un effet d'éclaircissement et de détente. Le second mouvement, « d'humeur espiègle », est un scherzo. Les ostinatos y sont employés de façon plus habituelle. Le matériel thématique, exposé à la flûte, puis à la clarinette, se distingue en effet nettement de son accompagnement (une double couche d'ostinatos confiés au basson, au violoncelle et au piano). Le mouvement atteint son point culminant grâce à une technique qui consiste à mettre successivement en mouvement les différentes parties en présence.

Judith Tick

Charles Ives

Three Places in New-England

version de chambre 1929 ; version originale pour grand orchestre achevée en 1914 ; effectif : flûte, flûte piccolo, hautbois/cor anglais, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, piano, célesta, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses ; éditeur : Mercury Presser ; œuvre créée à New-York le 10 janvier 1931 sous la direction de Nicholas Slonimsky.

Ces « Trois paysages de la Nouvelle Angleterre » comprennent deux pièces lentes qui encadrent un morceau central rapide. Chaque « paysage » est précédé, sur la partition, d'un texte introductif qui en explique le programme. Le premier paysage, *Le Saint-Gaudens in Boston Common* tire son nom de l'auteur d'un bas-relief exposé dans un jardin public de Boston, et élevé à la gloire d'un régiment noir de l'Union Army et de son chef. Le poème placé en exergue décrit l'avancée de ce régiment libérateur. La texture polyphonique fort complexe intègre deux chants de la Guerre de Sécession, ainsi que *Old Black* de Stephen Foster.

Le second paysage, *Putnam's Camp, Redding, Connecticut*, est un mémorial de la Guerre d'Indépendance. Le camp de soldats, qui s'y trouvait, est évoqué au travers de l'imagination et du rêve d'un enfant « qui espère y entr'apercevoir quelque survivance de ces vieux soldats ». Le récit de ce rêve permet à Ives d'organiser un collage exubérant de fanfares et de marches militaires selon une technique de juxtaposition qui reprend les expériences de « musiques simultanées » organisées par son père (cf. *Marching Interlude*).

Le troisième paysage, *The Housatonic at Stockbridge*, évoque l'écoulement d'une rivière, depuis les premières collines jusqu'à « la mer aventurière ». Une mélodie très ample se superpose ainsi à une polyphonie chromatique complexe.

G. L.

dimanche 16 novembre - 16h30 / salle des concerts

John Cage

4'33", pour ensemble (durée : 4 minutes 33)

First construction (in metal) (durée : 9 minutes)

Henry Cowell

Quartet Romantic, pour deux flûtes, violon et alto (durée : 12 minutes)

John Cage

Imaginary Landscape n° 2 (March n° 1) (durée : 7 minutes)

Conlon Nancarrow (arrangement Yvar Mikhashoff)

Study n° 1 (durée : 3 minutes)

Study n° 2 (durée : 3 minutes)

John Cage

Imaginary Landscape n° 4 (March n° 2) (durée : 4 minutes)

entracte

Silvestre Revueltas

Hommage à Federico García Lorca (durée : 13 minutes)

Colin McPhee

Tabuh - Tabuhan, pour orchestre et deux pianos (durée : 17 minutes)

ostinatos, nocturne, finale

David Robertson, direction

Sayet Zaman, Dominique Plancade, pianos

Ensemble Intercontemporain

Orchestre du Conservatoire de Paris

concert enregistré par *France Musique*

coproduction cité de la musique, Conservatoire de Paris et Ensemble Intercontemporain

John Cage

4'33" (1952)

effectif : 2 flûtes, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, 3 percussions, violon, contre-basse ; éditeur : Peters ; œuvre créée le 29 août 1952 à Woodstock par le pianiste David Tudor.

La partition de cette œuvre ne comporte qu'une page : dans la moitié supérieure sont inscrits, l'un sous l'autre, les chiffres romains I, II, III, qui suggèrent une numérotation en mouvements. Sous chacun de ces chiffres est écrit *tacet*, terme musical qui indique le silence continu d'un instrument pendant un long extrait ou le mouvement entier d'une composition. Aucun son ne doit être produit intentionnellement au cours de ces trois mouvements. Lors de la création, les durées des mouvements étaient respectivement de 33", 2'40" et 1'20" et le pianiste fermait le cylindre du piano à chaque début de mouvement pour ne le réouvrir qu'à chacune des trois fins. Le titre de l'œuvre, et donc sa durée (4'33"), proviendrait de cette première exécution. Mais certains commentateurs ont fait remarquer que sur les claviers des machines à écrire, les touches qui, en position majuscule, permettent d'obtenir les chiffres 4 et du 3, donnent en position minuscule le symbole des minutes (') et des secondes (")... Cependant le morceau peut être exécuté par n'importe quel autre instrument ou groupe d'instruments, et alors adopter n'importe quelle durée. Cage a travaillé quatre ans pour définir les termes de ce projet grâce auquel les bruits parasites du public, seuls événements sonores donnés à entendre au cours de l'exécution de *4'33"*, prétendent, de ce fait, accéder au statut d'œuvre musicale.

First Construction (in metal) (1939)

effectif : 6 percussions, piano ; éditeur : Peters.

« La musique à percussion est une révolution. Son et rythme ont été trop longtemps soumis aux restrictions de la musique du XIX^e siècle et, aujourd'hui, nous devons lutter pour son émancipation. Demain, les oreilles pleines de musique électronique, nous entendrons la liberté... Au stade actuel de cette révolution, une saine anarchie se justifie. Nécessairement, l'expérience doit se poursuivre en tapant sur n'importe quoi, en frappant, martelant, en produisant des sons de toutes les manières possibles. Il faut, en bref, explorer les matériaux de la musique. Ce que l'on ne peut pas faire soi-même sera fait par les machines. » (John Cage, 1937). *La First Construction in Metal* est exclu-

sivement composée pour percussions métalliques : gamelans, plaques de tôles, pièces de freins d'automobiles, etc. Par-delà l'hégémonie de la hauteur marquant la musique savante occidentale depuis plusieurs siècles, John Cage explore les dimensions du timbre et du rythme, travaillant avec des cellules de durées qui s'apparentent d'une certaine façon aux *talas* de la musique traditionnelle de l'Inde. Mettant en jeu seize instruments de percussions, cette construction contient seize parties de seize mesures chacune. Chaque groupe de seize mesures est divisé en cinq sections, respectivement de 4, 3, 2, 3 et 4 mesures. Selon Cage, ce qui différencie ce procédé de celui des *talas* de l'Inde, c'est que, dans ce dernier cas, la pulsation demeure un phénomène omniprésent et que le système se déploie dans une structure non fermée, tandis que, dans son propre cas, l'organisation structurelle suit un cours déterminé, depuis un début jusqu'à une fin définis. Il qualifie cette structure de « micromacroscopique », les petites sections étant reliées les unes aux autres de la même manière que les plus grandes.

Jean-Yves Bosseur

Henry Cowell

Quartet Romantic, pour deux flûtes, violon et alto (1919)

effectif : 2 flûtes, violon, alto ; éditeur : Peters.

Ce *Quartet Romantic*, ainsi que le *Quartet Euphometric* composé à la même époque selon des principes similaires, a été qualifié par Henry Cowell de pièce « rythmico-harmonique » (*rhythm-harmony piece*). Cowell était en effet convaincu qu'une identité physique entre rythme et harmonie pouvait être obtenue dès lors que des proportions identiques étaient affectées aux rapports harmoniques et rythmiques. Aussi Cowell a-t-il construit cette œuvre à partir d'équivalences numériques (exprimées en ratios) entre rythme et harmonie, un même ratio étant censé correspondre à une unique relation physique, perçue comme rythme quand la vitesse est lente, et comme hauteur quand la vitesse est rapide. Il découle de ce principe que les durées relatives affectées aux notes dérivent strictement des relations harmoniques. L'œuvre est polyphonique et chaque ligne mélodique a son propre rythme. Dans le premier mouvement, qui est un canon, des durées de note différentes sont même affectées aux quatre voix. Le second mouvement s'assouplit selon un rythme plus conventionnel (d'où le nom de « Romantique »),

mais le même contrepoint dissonant se poursuit. Le matériau tonal (hauteurs) ne s'appuie ni sur des modes ni sur des échelles. En raison d'une utilisation libre des douze sons de la gamme chromatique, l'œuvre est atonale. Mais contrairement aux styles des musiques atonales développées alors en Europe – et que le compositeur ne connut que plus tard –, les lignes mélodiques sont le plus souvent conjointes, et les combinaisons verticales sont aussi bien consonantes que dissonantes selon des degrés variables, les dissonances n'étant, bien sûr, jamais conventionnellement résolues. L'intention musicale de ce quatuor n'est en rien sévère pour autant, mais bien plutôt toute de fluidité lyrique. Cowell a même signalé en 1964 que le premier mouvement, s'il devenait un jour réellement jouable, avec toutes ses complexités rythmiques, avait été conçu comme quelque chose d'humain devant sonner de façon chaleureuse et ample, avec un peu de *rubato*.

G. L.

John Cage

Imaginary Landscape n° 2 (March n° 1) (1942)

effectif : 5 percussions ; éditeur : Peters.

Les œuvres de Cage écrites entre 1939 (année de la *First Construction in Metal*) et 1950 sont toutes réglées par une esthétique précise et catégorique, définie à partir de quatre éléments : la structure, la méthode, les matériaux et la forme. Par structure, Cage entend la division d'un tout en parties ; par méthode, la progression réglée d'un son à un autre ; par matériaux, les sons et les silences d'une composition ; et par forme, la morphologie d'une continuité. Comme le seul paramètre valant à la fois pour le son et le silence est la durée, la structure est donc fondée sur ce paramètre. Dès lors, les matériaux sonores peuvent ne pas se limiter aux hauteurs, mais également englober le bruit. Quant à la structure, fondée sur la durée, elle est le plus souvent conforme à ce que Cage a appelé la formule de la « racine carrée » : le tout se divise en parties égales, elles-mêmes groupées en sections inégales ; chaque partie est scindée en sous-parties présentant des mêmes types de groupement. Ainsi l'*Imaginary Landscape n° 2* s'appuie sur une structure rythmique de 3, 4, 2, 3, 5. Les instruments de percussions de ce second paysage imaginaire (boîtes en fer blanc, conque marine, roue dentelée, grosse caisse, sirène, tambour à eau, corbeille à papier en métal, tambour à friction imi-

tant le rugissement du lion) sont combinés avec un rouleau de fil de fer dont le son est amplifié.

William Brooks et Jean-Yves Bosseur

Conlon Nancarrow

Study n° 1 et n° 2 pour piano mécanique (1948)

(transcription pour ensemble de Yvar Mikhashoff)

effectif : flûte piccolo, hautbois/cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, saxophone soprano, cor, trompette, trombone, marimba/xylophone, vibraphone, piano, célesta, clavecin amplifié, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse ; éditeur : Schott.

Ayant renoncé, à partir de 1947, à écrire pour les instruments traditionnels inaptes à jouer les complexités rythmiques de sa musique, Nancarrow a presque exclusivement composé, jusqu'à la fin de sa vie, des *Etudes* pour piano mécanique, au nombre d'une cinquantaine : « J'ai toujours été coincé par les limites des interprètes. Avec le *player piano*, j'ai pu réaliser exactement ce que je voulais. » Il fabriquait lui-même les rouleaux à l'aide d'une poinçonneuse et d'un système de règles à graduations variées lui permettant de programmer de nombreux *tempi* simultanément. De cette façon, il pouvait obtenir non seulement l'indispensable précision pour la réalisation de ses œuvres, mais également une totale indépendance pour leur interprétation. Une des caractéristiques de ses *Etudes* réside dans la vitesse extrême de jeu, alliée à des structures contrapuntiques complexes. Différents processus polyrythmiques, métriques et temporels s'y déroulent souvent simultanément, et élargissent ainsi, d'une façon jusque-là inconnue, la pensée et l'écoute polyphonique. Si l'intérêt des *Etudes* tient d'abord à leurs processus rythmiques (modification et superposition de mètre ou de tempo), il réside aussi dans leurs textures polyphoniques et, partant, dans le nouveau type de perception qu'elles proposent. Les premières *Etudes* que Nancarrow ait composées (1 à 12) sont clairement tonales (ou modales) et leurs partitions sont notées métriquement (les *Etudes* ultérieures mettront en place une notation rythmique proportionnelle). Les influences du blues, du ragtime ou du jazz s'y font nettement entendre et certaines ont un indéniable caractère espagnol. Les *Etudes* n° 1 et 2a, qui appartiennent à ce groupe, comptent parmi les moins complexes du compositeur, et ont donc pu être transcrites pour ensemble de chambre.

James Tenney

John Cage

Imaginary Landscape n° 4 (March n° 2) (1951)

effectif : douze récepteurs radiophoniques ; éditeur : Peters ; régie son : Jean Radel.

Comme pour l'*Imaginary Landscape n° 3*, l'*Imaginary Landscape n° 4* s'appuie sur une structure rythmique rigoureuse, cette fois constituée par la suite 2, 1, 3. Mais comme pour toutes les œuvres de John Cage composées après 1950, le contrôle systématique qu'il avait élaboré à partir de 1939 est nettement assoupli et une place de plus en plus grande est laissée à l'indétermination. Ainsi les matériaux de cet *Imaginary Landscape n° 4* sont indéterminés puisqu'ils consistent en émissions radiophoniques, alors que les autres éléments (structure, méthode et forme) restent précisément notés. En fait, seules les longueurs d'ondes des émetteurs et le volume des récepteurs sont indiqués aux exécutants. De plus, ces modifications, fixées dans une partition de synchronisation scrupuleusement élaborée, sont dues au hasard (jet des monnaies) ; de même, ce qui est transmis sur chaque émetteur et qui devient effectivement audible lors d'une exécution par les haut-parleurs est imprévisible et ininfluçable ; on en arrive à une situation où chaque interprétation de l'œuvre se distingue fondamentalement des autres. Le lieu et l'heure de l'exécution s'allient au hasard et créent ainsi ensemble quelque chose d'impossible à répéter, d'unique.

William Brooks et Herbert Henck

Silvestre Revueltas

Hommage à Federico García Lorca (1936)

effectif : flûte, clarinette, basson, 2 trompettes, trombone, tuba, 2 percussions, piano, 12 violons, 5 contrebasses ; éditeur : Southern Music Pub./Peer ; œuvre créée en novembre 1936 au Palacio de Bellas Artes de Mexico sous la direction du compositeur.

L'*Hommage à Federico García Lorca* a été composé peu après le meurtre de l'écrivain espagnol, tout au début de la guerre civile espagnole, alors que le compositeur mexicain participait aux activités culturelles des républicains. L'œuvre comporte trois mouvements intitulés *Baile*, *Duelo* et *Son* (Danse, deuil et « son »), en référence à une forme mexicaine traditionnelle. Cet hommage à Lorca est l'une des pièces à la fois les plus « mexicaines » et les plus « modernes » de Revueltas : deux aspects qu'il parvient magnifiquement à réunir dans sa musique de chambre, comme si le nombre plus restreint d'instruments lui permettait une focalisation plus

intense aussi bien sur le plan des timbres, des nuances, de l'articulation rythmique et du contraste – à l'encontre de ses œuvres pour orchestre, marquées par un large flot mélodique. Le solo de trompette, introduit par un arpège au piano, recrée l'atmosphère d'un petit orchestre de scène. Revueltas y a même écrit les « fausses notes » qui évoqueraient le mieux un petit orchestre de village mexicain débitant un morceau de musique. Ce sont des dissonances qui s'intègrent bien au modernisme des sonorités de Revueltas. Le spectacle se termine par le même solo de trompette, une mélodie directe et expressive qui se démarque du timbre plutôt sardonique de l'ensemble. C'est la transition avec *Duelo* (Deuil). Les *ostinati* sombres du piano et des cordes, avec une trompette qui mène à nouveau la mélodie, et à laquelle répond la mélodie souterraine du tuba... C'est bien la mort, une mort de style espagnol et mexicain – on l'entend dans l'accord étrangement crispé qui suit le premier coup de tam-tam peu avant la fin du mouvement – un accord fait de timbres instrumentaux et de valeurs harmoniques dignes d'un Varèse. Le troisième mouvement est de la pure musique mexicaine, vivante : le « son », la forme classique du Mexique. Exactitude dans la précision rythmique et passion dans l'expression mélodique. La trompette et les cordes chantent comme dans la musique de *marachi* (quelques « fausses notes » y sont encore une fois parsemées là où il faut). La mort est un aspect important de la culture mexicaine, et l'*Hommage à Federico García Lorca* de Revueltas (qui, comme Lorca, devait mourir jeune) chante la mort sans peur et avec passion.

Peter Garland

(traduction Hélène Chen-Ménissier)

Colin McPhee

Tabuh-Tabuhan, toccata pour deux pianos et orchestre (1935-1936) effectif : 2 pianos solo, 4 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, xylophone, marimba, glockenspiel, 3 percussions, célesta, harpe, cordes ; éditeur : Associated Music Publisher ; œuvre créée en été 1936 par l'Orquesta Sinfónica de México sous la direction de Carlos Chávez.

Tabuh-Tabuhan fut écrit alors que le compositeur canadien était à Bali depuis quatre ans, engagé dans des recherches sur les techniques musicales du gamelan balinais. Ces techniques ont largement inspiré la composition et surtout l'orchestration de cette œuvre dont le titre désigne différents rythmes de tambour, diverses formes métriques et ponctua-

tions de tambour. Première œuvre orchestrale du compositeur à incorporer de la musique de Bali, *Tabuh-Tabuhan* propose ainsi une étonnante fusion de mélodies balinaises transcrites et de techniques structurelles occidentales.

L'œuvre est conçue comme un concerto grosso en trois mouvements, le groupe soliste – deux pianos, célesta, xylophone, marimba, glockenspiel et deux gongs balinais – formant un « gamelan élémentaire », qui se trouve opposé à l'orchestre traditionnel. La construction générale est fondée sur le principe de la musique balinaise qui tend à enchaîner l'une à l'autre les différentes mélodies et sections, encore que McPhee ait été tenté d'y ajouter en conclusion, ou du moins de sous-entendre, une réexposition conforme aux goûts des musiciens occidentaux.

Dans le premier mouvement, *Ostinatos*, il utilise une technique de collage pour emboîter différents rythmes et mélodies balinais. Dans *Nocturne*, il s'éloigne souvent du matériau initial en ornant des mélodies indigènes de sonorités orchestrales plus typiquement occidentales. Pour le *Finale*, le compositeur revient aux éléments emboîtés et rythmes dansants du mouvement initial, mais sans recourir ici à la transcription directe.

Marc Sweed

Charles Ives

(Danbury, Connecticut, 1874 - New York, 1954)

Il apprend la musique auprès de son père et est organiste de sa ville natale dès l'âge de quatorze ans. Il étudie entre 1894 et 1898 à l'Université de Yale. En 1898, il décide d'entrer dans les affaires, et devient ainsi, en toute indépendance, un « musicien du dimanche » qui se consacre à la composition lors de ses week-ends et vacances. En 1899, il fonde avec Julius Myrick une compagnie d'assurances qui devint l'une des plus importantes des Etats-Unis. Une déficience cardiaque le réduit en 1930 à un état de semi-invalidité. Son œuvre – qui a principalement été écrit entre 1900 et 1918 et qui comporte une centaine de mélodies, quatre symphonies, deux sonates pour piano, deux quatuors à cordes et un grand nombre de pièces instrumentales pour des formations diverses – n'a guère été joué avant les années 1950.

Carl Ruggles

(Massachusetts, 1876 - Vermont, 1971)

D'abord violoniste amateur, il étudie ensuite professionnellement le violon et la composition à Boston. Il dirige, de 1907 à 1912, un orchestre dans une

ville du Minnesota. A partir de 1917, il noue, à New York, des relations avec Varèse, dans le cadre des concerts de l'International Composer's Guild où ses œuvres sont jouées, ainsi que celles de Cowell et Ives. Professeur de composition à l'Université de Miami de 1938 à 1943, il s'installe ensuite dans le Vermont où il restera jusqu'à la fin de sa vie. Il n'a écrit qu'une douzaine d'œuvres, toutes assez brèves.

Silvestre Revueltas

(Santiago Papasquiaro, Mexique, 1899 - Mexico, 1940)

Il étudie le violon et la composition au Mexique et aux Etats-Unis. Entre 1924 et 1926, il donne en tant que violoniste une série de récitals de musique moderne avec le compositeur Carlos Chávez au piano. Il dirige de nombreux orchestres dont l'Orchestre symphonique du Mexique, en tant qu'assistant de Carlos Chávez, de 1928 à 1936. Il se rend en Espagne en 1937 pour prendre part aux activités culturelles des républicains au sein de la guerre civile. Il se joint à la section musicale du gouvernement républicain, organisant et dirigeant des concerts. En 1938, il retourne à Mexico, où il vécut dans la misère. Il a écrit

pour différentes formations : musique de chambre, pièces vocales, pages pour orchestre, ainsi qu'un bon nombre de musiques de films.

Edgard Varese

(Paris, 1883 - New York, 1965)

Il est, à partir de 1903, l'élève de d'Indy, Roussel et Widor. Il travaille ensuite à Berlin avec Busoni. Emigrant aux Etats-Unis en 1915 (il prend la nationalité américaine en 1926), il fonde à New York, en 1921, l'International Composer's Guild, où les œuvres qu'il écrit alors sont créées (*Octandre*, *Hyperprism*, *Intégrales*). Il séjourne de nouveau à Paris de 1928 à 1933 où il compose *Ionisation* pour quarante percussions. De 1935 à 1949, dérangé par une série d'échecs et d'insuccès, il ne compose pratiquement pas. Reconnu à partir de 1950 par la jeune génération, il se remet à la composition avec *Déserts* pour orchestre et « deux pistes de sons organisés sur bande magnétique ».

Henry Cowell

(Californie, 1897 - Etat de New York, 1965)

Il étudie le piano et la composition à Stanford, Berkeley et San Francisco. Il se produit, dans les années vingt, aux Etats-Unis et

en Europe, comme pianiste et compositeur au cours d'une série de récitals qui font généralement scandale. Il s'intéresse, dès 1931, aux musiques non occidentales. Défenseur inlassable de l'avant-garde musicale américaine, il enseigne aux universités de Stanford, de Californie et Columbia (il eut comme élève Gershwin et John Cage). Son œuvre, qui compte plus de 900 pièces majoritairement « expérimentalistes », comprend vingt symphonies, des concertos, des pages pour orchestre et de la musique de chambre.

Ruth Crawford-Seeger

(Ohio, 1901 - Maryland, 1953)

Elle étudie le piano et la composition en Floride, puis à Chicago où elle écrit les œuvres de sa première période (pluraliste postonale). Elle gagne New York en 1929 et étudie notamment avec le musicologue Charles Seeger qu'elle épousera. Sa musique devient plus constructiviste et elle est d'ailleurs l'un des premiers compositeurs à avoir envisagé la généralisation de la série à l'ensemble des paramètres du son. Elle s'est parallèlement intéressée à la musique folk américaine, dont elle a édité plusieurs recueils.

John Cage

(Los Angeles, 1912 - New York, 1992)

Après avoir hésité entre plusieurs disciplines artistiques, il choisit finalement la musique sur les conseils de Henry Cowell dont il suit les cours de composition, avant de suivre ceux, entre autres, d'Arnold Schoenberg en Californie (1934-1937). Se fixant en 1942 à New York, il rencontre Marcel Duchamp et commence à collaborer avec Merce Cunningham. Il s'initie à la philosophie zen et au I Ching à partir de la fin des années quarante. Le piano préparé, le happening, l'indétermination comme principe d'organisation, l'élargissement de la musique à toutes les sources sonores possibles sont quelques-unes des inventions de Cage qui ont progressivement fait de lui, à partir de la fin des années cinquante, l'une des figures marquantes de la musique contemporaine internationale.

Conlon Nancarrow

(Texarkana, Arkansas, 1912 - Mexico, 1997)

Après des études au Conservatoire de Cincinnati (1929-1932), il s'installe à Boston où il suit les cours de composition de Nicolas Slominsky, de Walter Piston et

de Roger Sessions. De 1937 à 1939, il participe à la guerre civile espagnole dans les rangs des Brigades Internationales. De retour aux USA, il subit d'incessantes tracasseries en raison de cet engagement et, en 1940, s'exile définitivement à Mexico. Les complexités de sa musique apparaissant toujours plus inexécutables par des interprètes, il se tourne vers le piano mécanique pour lequel il écrira presque exclusivement.

Colin McPhee

(Montréal, 1901 - Los Angeles, 1964)

Etudiant à Montréal, à Toronto, à Baltimore puis à Paris, il s'établit aux Etats-Unis en 1926. Ayant entendu vers 1930 un enregistrement d'un gamelan balinais, il est fasciné par les sonorités de cet instrumentarium, au point qu'il part pour Bali en 1933 et y reste jusqu'en 1937. Il y forme un gamelan et apprend à jouer de chacun de ses instruments. Premier occidental à avoir étudié sérieusement sur place la musique balinaise, il a réussi à recréer ses sonorités à l'aide d'un orchestre occidental. La malaria qu'il avait contractée à Bali lui interdit peu à peu toute activité créatrice, et il finit par sombrer dans l'alcoolisme.

biographies

Joel Cohen

Luthiste, chef d'orchestre et musicologue américain, il est né à Providence (Rhode Island) en 1942. Il étudie d'abord la composition à Harvard puis la musicologie à la Faculté de Brown avec Nino Perotta et John Ward pour enfin venir compléter sa formation à Paris auprès de Nadia Boulanger. Dans les années soixante, Joël Cohen apparaît comme luthiste en compagnie du Cambridge Consort qu'il dirige parfois et donne également de nombreux récitals. En 1968, il revient dans son pays natal pour prendre la direction du Boston Camerata dont il renouvelle totalement le répertoire et le style d'interprétation. Sous sa direction, cette formation, qui ne se produisait à l'origine que localement, est devenue l'un des plus remarquables ensembles de musique

ancienne au monde interprétant des œuvres allant du XII^e au XVII^e siècle. A partir de 1975, Joël Cohen effectue des tournées régulières en Europe avec The Boston Camerata et organise des stages de musique ancienne tout en enseignant aux Universités de Harvard et Yale. Il est également producteur pendant deux ans à Radio France. En 1993, Joël Cohen a donné un concert parisien au Théâtre de la Ville. En octobre de la même année, deux disques sont parus : *Un Noël Américain*, présentant des chants de Noël qui ont pour la plupart été négligés ou oubliés jusqu'à aujourd'hui, et *Nueva Espana*, qui propose un programme de musique née à l'époque des grands explorateurs et des colonisations de l'Amérique Latine de la confrontation des cultures indiennes et espagnoles.

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. David Robertson a récemment reçu le Seaver/National Endowment for the Arts pour la direction d'orchestre, le premier dans cette catégorie, récompensant la carrière d'un chef américain exceptionnellement doué.

Marie Plette
Diplômée de la Hartt School of Music et du Juilliard Opera Center, Marie Plette a chanté la plupart des rôles de soprano des opéras de Mozart : Donna Elvira dans *Don Giovanni*, la comtesse dans *Les Noces de Figaro*, Fiordiligi dans *Così fan tutte*... Mais

elle a aussi chanté le rôle de Mimi dans *La Bohème*, le rôle titre de *Madame Butterfly*, ainsi que dans des opéras de Janacek, Wagner ou Zemlinsky. En concert ou en récital, elle a notamment abordé Haydn, Beethoven, Rossini, Strauss et Poulenc. Elle se produit sur les plus grandes scènes internationales : Metropolitan Opera de New York, opéras de San Francisco, Chicago, Stuttgart, Rome, Carnegie Hall de New York, etc.

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 proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

hautbois

Laszlo Hadady
Didier Pateau

clarinettes

Alain Damiens
André Trouttet

clarinette basse

Alain Billard

bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

cors

Jens McManama
Jean-Christophe
Vervoitte

trompettes

Antoine Curé
Jean-Jacques Gaudon

trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

tuba

Gérard Buquet

percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Daniel Ciampolini

pianos/claviers

Florent Boffard
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

saxophone

Vincent David

trompettes

Laurent Bomont
Dominique Collin

trombone

Jean-Pierre Moutot

percussions

Abel Billard
Cyrille Gabet
Nicolas Guijarro
Guillaume Lamas
Claire Talibart

piano/clavier

Tamaki Niga

violon

Sylvie Gazeau

violoncelles

Raphaël Chrétien
Renaud Dejardin

contrebasse

Titus Oppmann

Les orchestres du Conservatoire de Paris

La participation des étudiants du Conservatoire à diverses manifestations publiques fait partie intégrante de la scolarité. Il est en effet nécessaire qu'un instrumentiste puisse au cours de ses années d'apprentissage pratiquer la musique d'ensemble sous toutes ses formes - de la musique de chambre à l'orchestre symphonique en grande formation - et acquérir l'expérience de la scène. Les orchestres du Conservatoire sont constitués à partir d'un « pool » de plus de 500 instrumentistes, qui se réunissent en des formations variables, par session, selon le programme et la démarche pédagogique retenus. Les sessions se déroulent sur des périodes de deux à trois semaines, en fonction de la difficulté et de la longueur

du programme. Le processus est généralement le suivant : 1 ou 2 services de trois heures sont consacrés à une première lecture avec l'effectif complet pour donner à chaque instrumentiste une idée de l'objectif artistique à atteindre et permettre un premier « débroussaillage ». Dans un deuxième temps, les étudiants participent à des répétitions de pupitre ou de section, au cours desquelles un travail technique instrumental de groupe est réalisé, en relation avec l'apprentissage individuel de l'instrument. La dernière phase consiste à rassembler les morceaux du puzzle par un nombre déterminé de répétitions en tutti. Les principes de programmation des orchestres du Conservatoire sont simples : faire aborder aux étudiants des chefs-d'œuvre de périodes et de styles variés, avec le meilleur encadrement possible.

Pendant l'année scolaire 1996/1997, les étudiants ont ainsi abordé des œuvres telles que *La Passion selon Saint Jean* de Bach, *Le Concerto pour la main gauche* de Ravel, des symphonies de Beethoven, Schubert, Brahms, ainsi que des pages maîtresses du langage classique sous diverses approches stylistiques confiées aux meilleurs spécialistes actuels tels que : Leon Fleisher, Jean-Jacques Kantorow, Christophe Coin, Markus Stenz, Jaap Schröder, Jos Van Veldhoven, qui motivent et forment au plus haut niveau les instrumentistes concernés. Le travail de pupitre est généralement assuré par des professeurs du Conservatoire qui sont également solistes d'orchestres.

flûtes

Delphine Casteller
Sylvain Chapon
Dorota Imieninska
Sandrine Poncet

hautbois

Alexandre Gattet
Alexei Ogrintchouk
Guillaume Pierron
clarinettes
Cécile Costhiles
Benjamin Duthoit
Mathieu Fèvre

clarinette basse

Shizuyo Oka

bassons

Thomas Dubos
Ignacio Echepare
France Gantier

cors

Cédric Berger
Erwan Burban
Eric Du Fay
David Harnois

trompettes

Jean-François Dewerd
Franck Paque
Philippe Robert

trombones

Laurent Auguste
François Michels

trombone basse

Christophe Bezie

tuba

Jean-Paul Nuyet

percussions

Philippe Bajard
Laurent Dewaele
Pierre Gourier
Renaud Muzzolini
Yannick Paget
Gianny Pizzolato

harpe

Céline Mata

celesta

Kyoko Nojima

pianos

Aline Bartissol
Dominique Plancade
Sayat Zaman

violons

Sonia Alexandre
Sophie Antelmi
Matthieu Arama
Arnaud Chaudruc
Karine Croquenoy
Guillaume Cubero
Gautier Dooghe
Delphine Douillet
Virginie Dupont
Morgane Dupuy
Alice Estienne
Jasmine Eudeline
Eliad Florea
David Galoustov
Sarah Guiguet
Lyodoh Kaneko
Erina Kato
Djamilia Lagarosse
Matthieu Lochot

Fabien Mastrantonio
Sarah Nemtanu
Marie Nonon
Axel Schacher
François Sochard
Anouk Terriez
Arnaud Vallin

altos

Claire Bobij
Cécile Brossard
Aurore Cany
Laurence Carpentier
Valentina Cieslar
David Gaillard
Stéphanie Lalizet
Delphine Millour
Lucia Peralta
Cédric Rousseau

violoncelles

Pauline Bartissol
Pierre Cordier
Jérémy Maillard
Suzanne Muller
Dorothea Noack
Jacques Perez
Clément Vandamme
Sébastien Van Kuijk

contrebasses

Esther Brayer
Etienne Chevalier
Hugo Correia
Stéphane Goasguen
Frédéric Jaffre
Pénélope Poincheval
Jean-Baptiste Sagnier

technique

cité de la musique

salle des concerts
Olivier Fioravanti
régie générale
Jean-Marc Letang
Christophe Gualde
régie plateau
Marc Gomez
régie lumières
Bruno Morain
régie son

amphith atre

Noël Le Riche
régie générale
Eric Briault
régie plateau
Guillaume Ravet
régie lumières

Ensemble

Intercontemporain
Gilles Blum
régie générale
Jean Radel
régie son
Damien Rochette
régie plateau