

MAURICIO KAGEL

CYCLE DE CREATIONS



ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
CHŒUR DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE LYON

CHEF DE CHŒUR : BERNARD TÉTU

MARTINE VIARD, MARK FOSTER

DIRECTION

MAURICIO KAGEL

OPERA - COMIQUE

LUNDI 4 DECEMBRE 1989

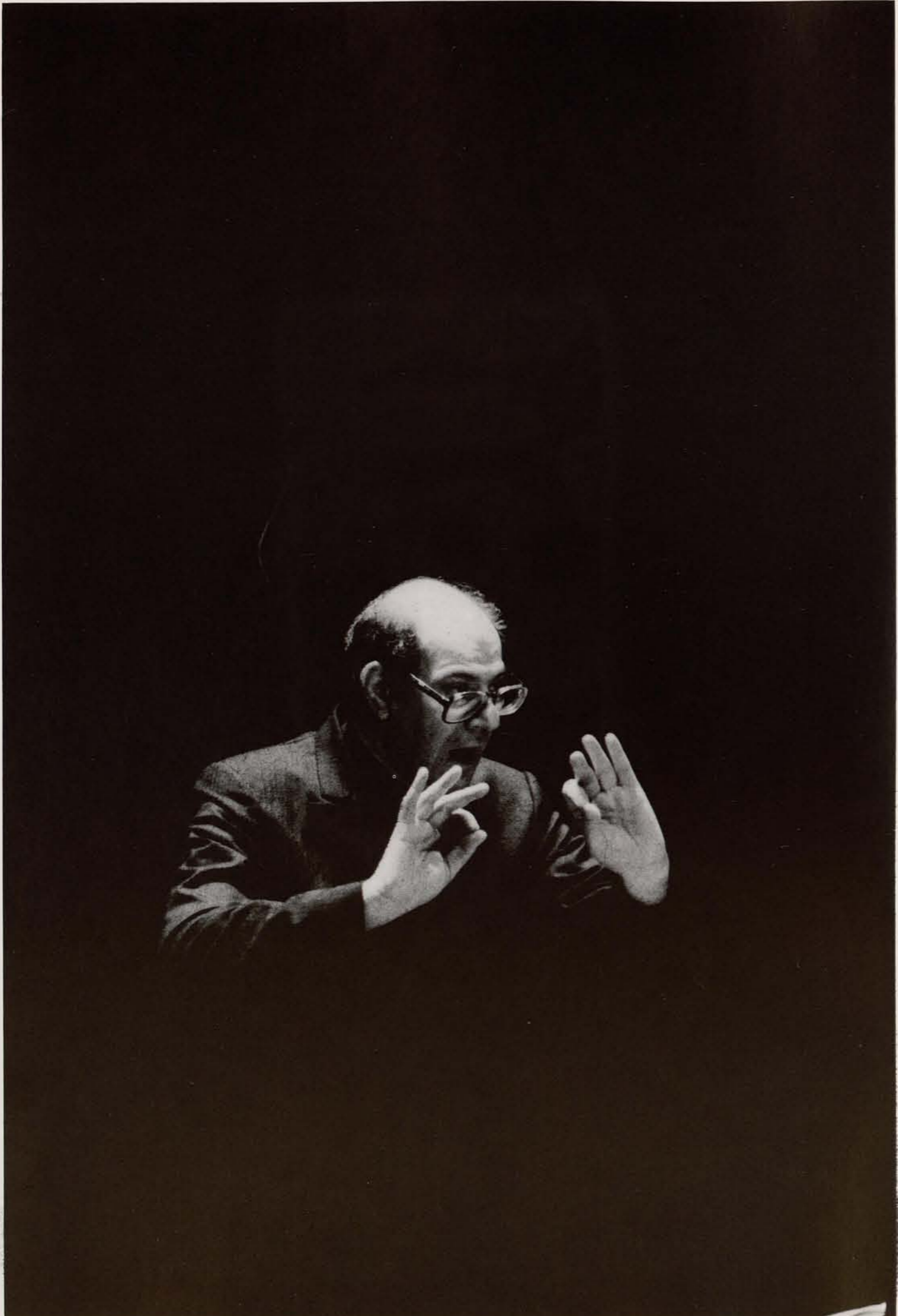


Photo : Marc Beziat

CYCLE DE CREATIONS

MAURICIO KAGEL

DIE MUTATION, pour chœur d'hommes et piano (1971)

GEGENSTIMMEN, pour chœur mixte et clavecin (1972)

QUODLIBET, pour voix et ensemble, sur des textes français de XVe siècle (1986-88)

entracte

VOM HORENSAGEN, pour chœur de femmes et harmonium (1972)

LES IDEES FIXES, rondo pour orchestre de chambre (1989), création

Mark Foster, piano, harmonium et clavecin
Martine Viard, soprano

CHŒUR DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE LYON

Chef de chœur, Bernard Tétu

Solistes : Laurent Vieuble et Pascal Pariaud

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

direction, Mauricio Kagel

L'œuvre de Mauricio Kagel, *Les idées fixes*, a été commandée par le Festival d'Automne à Paris et la Caisse des dépôts et consignations, avec le concours de l'Etat, à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution Française.

Coproduction : Festival d'Automne à Paris, Caisse des dépôts et consignations, Ensemble InterContemporain

Ce concert sera également présenté à Lyon le 5 décembre, à l'Auditorium Maurice Ravel.

Production : Orchestre National de Lyon

1. DIE MUTATION pour voix d'hommes et piano obligé (1972)

2. VOM HORENSAGEN pour voix de femmes et harmonium obligé (1972)

3. GEGENSTIMMEN pour chœur mixte et clavecin obligé (1972)

1. "Die Mutation" ("La Mutation") est une cantate fondée sur un morceau de musique autonome, le Prélude en la mineur de la deuxième partie du "Clavecin bien tempéré" de Bach. Il est interprété à deux reprises, intégralement et sans modification, par le piano, tandis que le texte du chœur masculin, réparti en cinq voix parlées et chantées, est pour sa part constitué de fragments parlés: "Ce ne sont pas exactement des modèles de textes, mais les titres des chorals à plusieurs voix, qui sont également les titres des cantates. Les cantates de Bach rayonnent d'une joie hystérique et d'une foi hystérique. Il suffit de bien vouloir les écouter attentivement: "Oh toi bel édifice du monde!" "Ecoutez vous pécheurs!" "Oh peur du cœur, dernière époque de ma vie." "Pourquoi donc dois-je m'affliger?" "Pas si triste, pas tant!" Nous pouvons prendre un titre après l'autre, ils ont tous quelque chose en commun: leur caractère lapidaire et l'ambiguïté de tout ce qui est dit (...). Cette ambiguïté réside au commencement de toute déclaration sur la foi. Projeter les changements de contexte sur une structure achevée au lieu de modifier le prélude était d'une nouveauté rafraîchissante. Les titres des cantates, en relation avec cette musique "expressionniste" de Bach, déclenchent chez l'auditeur une série d'associations d'idées et de mises en relation du sens. Mon refus d'écrire aujourd'hui pour les chœurs exclusivement avec des bruits parlés ou des mots rappelant le langage, qu'il s'agisse d'inventions ou de quasi-onomatopées, repose sur la conviction que ce type de composition sur le mot est totalement épuisé, et n'éveille que des oreilles fatiguées. (1972)

Kagel emploie, dans les deux sens, le terme d'"objet trouvé congelé", puisque l'on ne garde pas seulement la forme générale du prélude, mais qu'une telle musique sans mot a mieux préservé, au fil du temps, l'expression de la louange adressée à Dieu, que ne l'ont fait toutes les configurations verbales. Les trois paliers hétérogènes du morceau ne sont qu'occasionnellement reliés entre eux immédiatement - la montée du chœur avant la répétition du prélude, par exemple. Dans la plupart des passages, ils n'entrent en contact les uns avec les autres que pour faire ressortir leur caractère inconciliable. L'unité dérobée de la musique instrumentale fonctionne comme un reflet de la désintégration du message divin, qui ne vient souvent aux lèvres des chanteurs que sous la forme d'un chuchotement, comme s'il s'agissait de nouvelles secrètes. Le feu de l'Apocalypse jaillit à la fin de l'œuvre, qui utilise ici en contrepoint des citations musicales et textuelles du "Wozzeck": "Le Seigneur dit, laissez venir à moi les petits enfants", "Nous pauvres gens (chrétiens)", et le "Hop, hop" de l'orphelin abandonné par Dieu et les

hommes, et qui n'a toujours pas compris; un "Sieg Heil" crié avec "vulgarité" surgit - lui aussi tiré des chorals de Bach - et l'on constate, platement, "Ton père, là-haut, est mort" - "Le nouveau-né est mort". Un passage d'expression fantomatique. Le sommeil de Dieu a donné naissance à une monstruosité, à la vue de laquelle les enfants qui balbutient ont perdu l'espoir.

2. On retrouve un sentiment de solitude enfantine dans "Vom Hörensagen" ("Par oui-dire"), le plus grand voyage dans le passé, qui s'étend jusqu'au "Parzival" de Wolfram von Eschenbach. "Der junge Parzival" (Le jeune Parzival), décrit la situation du héros après la mort de son père; élevé dans la solitude, le chant des oiseaux le réjouit; une nostalgie grandit en lui, elle met sa mère mal à l'aise, et celle-ci fait donc tuer tous les oiseaux. Ici débute la citation de Kagel. L'enfant parla: "Votre grâce, pourquoi faire porter la faute aux oiseaux?" Sa mère l'embrassa sur la bouche. Elle dit: "Qu'ai-je à violer son commandement, à lui qui est pourtant le plus haut des dieux? Les petits oiseaux doivent-ils être tristes à cause de moi?" L'enfant parla bientôt à sa mère: "Ecoute, maman, qu'est-ce que c'est, Dieu?..." Kagel concentre le dialogue sur une seule des deux voix solo du morceau, entourée, comme par des sarments, de sons et d'exclamations de la seconde voix. De nouveau, des titres de chorals, pulvérisés en syllabes et dispersés sur toutes les voix portent l'articulation d'un autre groupe sonore, trois groupes de chœurs, comportant chacun trois voix, comme les jeunes filles-fleurs dans le "Parsifal" de Wagner. S'y ajoute, en guise de fond de déroulement vocal, quelques accords à trois sons de l'harmonium, instrument de la bigoterie cécilienne et de la musique de salon étouffante. Le matériau musical de cette composition, conçue uniquement pour voix de femmes, est soumis à un ordre rigoureux. Les groupes de chœurs, dont les passages tantôt se succèdent, tantôt se superposent, constituent une progression ininterrompue d'accords parfaits majeurs et mineurs, de quinte diminuée et augmentée, liés les uns aux autres par intervalles de seconde et en croches. Ce type de mouvement régulier arrive parfois à un point de repos, des valeurs de durée plus longues et liées, qui servent également d'axe de symétrie à chaque groupe de croches, comprenant un nombre égal de valeurs les précédant et leur succédant.

3. Que ce soit les annonces matrimoniales chez Eisler ou les catalogues de machines agricoles chez Milhaud, très souvent, déjà, la langue triviale a été anoblée par la mise en musique. Il serait d'ailleurs difficile de trouver un texte plus quotidien que celui des "Gegenstimmen" ("Contrevoix"): "oui - non, s'il vous plaît - merci, dedans et dehors, de A à Z". Sans doute les fragments de texte de la composition proviennent-ils une fois encore des chorals de Bach, mais ils décrivent également une situation de répétition musicale. Un chef d'orchestre, ou plutôt un *Kapellmeister*, puisqu'il se produit devant un clavecin,

cherche, en comptant rythmiquement, à maintenir les chanteurs dans le bon tempo: "Une, deux, une, deux...". Les chœurs masculin et féminin, qui comportent chacun deux voix et un soliste, répondent d'abord d'un "oui", composé comme un chant parlé ou un chant mélismatique, souvent en tierces chromatiques. Le "un" tombe toujours, bien sûr, au mauvais endroit. Le chef d'orchestre s'embrouille bientôt complètement - cela n'a du reste aucune conséquence: de toute façon, le chœur ne suit pas ses signaux.

L'un des motifs de l'œuvre pourrait résider dans la tension de la domination autoritaire, qui finit par se libérer dans la moquerie; un rire stupide et des répétitions simiesques, qui désagrègent la mélodie grégorienne en secondes de cette phase. La langue résiduelle des répétitions musicales, mélange de dialecte informatique binaire du robot qui dirige et de formules d'alchimie tronquées, caractérise de nouveau, ici, un moment spirituel. Avec d'innombrables répétitions implorantes, qui créent l'intensité, du mot "bitte" (s'il vous plaît), apparaît dans le deuxième tiers de "Gegenstimmen" un tutti dont la structure régulière et la dynamique en terrasses, structure soulignée, rappellent un concerto baroque, et dont la répétition insistante fait penser à une litanie.

Werner Klüppelholz

(Le texte en italique est de Mauricio Kagel)
Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni

Durée : environ 6 minutes pour chacune des trois œuvres
Editions Universal

QUODLIBET (1986-1988)

pour voix de femme et orchestre sur des textes de chansons françaises du XV^e siècle.

Quand j'ai trouvé pour la première fois, dans un concert de musique ancienne, l'équivalent espagnol pour « quodlibet », il m'a mis en appétit: « ensalada ». Le synonyme français de l'époque est moins végétarien: « fricassée ». L'allemand « bettlermantel » (manteau de mendiant) n'évoque ni les légumes ni la viande - des fragments mélodiques et des bouts de texte sont cousus ensemble dans un vêtement pauvre. Ce qui est certain en tous les cas, c'est que le terme latin « quodlibet » (« ce qu'on veut », « ce qui vous plaira ») a été introduit vers la moitié du XVI^e siècle et désigne sans doute la forme la plus ancienne du collage. Les recherches ont prouvé qu'il y a un rapport entre les « disputationes de quodlibet » (un exercice de rhétorique sur des sujets choisis au hasard) à la Sorbonne et le « Durcheinander - mischmäscherl » (le grand mélange), comme le désigne Roth en 1571. Il est passionnant de voir que l'articulation de pensées musicales s'inspirait d'un modèle extra-musical, et que la musique se calquait sur des procédés rhétoriques. Les compositeurs de la Renaissance ont créé ainsi des anthologies compressées de mélodies en vogue: l'un des exemples les plus étonnants réunit dans l'espace de seulement 58 mesures des fragments de 39 chansons, dans un ragoût à quatre voix - une sorte de *reader's digest* pour les auditeurs de l'époque.

J'ai utilisé pour mon *Quodlibet* uniquement des textes de chansons françaises du XV^e siècle, mais aucune des mélodies originales. Les vers sont d'origine courtoise ou populaire, mais la frontière n'est pas rigoureuse, plutôt floue. Le contenu et les thèmes ne sont pas interchangeable mais reviennent dans beaucoup de chansons de façon variée. Le train de vie, les coutumes, la morale - trop ou trop peu - l'amour comme étiquette et comme mesure de la politesse, la chasteté et son contraire: tout ce qui concerne les affaires du cœur est abondamment traité à la Renaissance. On reconnaît les échos de la poésie amoureuse des troubadours, le sentiment lyrique, la description d'une sensualité vertueuse ou le récit d'une vie. La politique et le métier des armes ne sont pas absents; c'est sur ce fond que se profile la chevalerie, ce code et cette norme qui savaient justifier toute action.

Dans la partie vocale de *Quodlibet*, j'ai essayé de rétablir clairement quelques ambiguïtés du texte, mais aussi de relativiser et d'enrichir certaines paroles trop univoques. L'interprète doit emprunter très souvent pour cela une voix d'homme. Ainsi naissent des monologues clairement délimités qui deviennent presque insensiblement et immédiatement des dialogues. L'une des principales caractéristiques des vers d'origine est un besoin - parfois dévié - de sincérité. On n'a pas besoin cependant d'un confessionnal. Dans cette poésie, le partenaire, qu'il soit près ou loin, est toujours omniprésent, même s'il est muet. Il est donc logique que l'auditeur tienne ici ce rôle et ne reste pas exclu comme un voyeur acoustique.

Mauricio Kagel

QUODLIBET

« Ma... ma fantazie... est...
Est tant... troublée
De quoy faites si long séjour
Sans venir... sans venir vers moy...
De retour...
J'ay paour que ne soyez changée. »

« Sy j'ayme mon amy
Trop plus que mon mary,
Ce n'est pas de merveille :
Il n'est ouvrier que luy
De ce mestier joly
Que l'on fait sans chandelle. »
Oh ! Oh oh oh

« Tirez, tirez, bombardes, serpentines, canons.
Nous suymes gentilzhommes : prenez nous a rançon ! »
« Vous mentés par la gorge, vous n'estes que larons,
Et violeurs de femmes, et bruleurs de maisons :
Vous en aurez la corde par-dessoubz le manton,
Et sy orrez matines au chant des oysoillons,
Et sy orrez la messe que les corbins diront. »

« Ruez, faulcons, ruez, bombardes,
Serpentines et gros canons ;
Sonnez, trompettes et clairons ;
Affin que bon butin gaingnons.
Entre nous, gentils compagnons,
Suyvons la guerre. La paix n'est pas bonne. »

« La nuit le jour, le jour la nuit,
Je suis en painne en painne je suis ;
Le jour la nuit, la nuit la nuit la nuit,
Les nuits les jours les nuits,
Je suis en painne et grant tourment ;
J'ay mal de... dent.
Helas ! ce sont amours certaine... »

« La nuit le jour, le jour la nuit,
Je suis en painne en painne je suis ;
Le jour la nuit, la nuit la nuit la nuit,
Les nuits les jours les nuits,
Je suis en painne et grant tourment ;
J'ay mal de... hélas ! c'est... »

« Mon amy est gaillard,
Et mon mary fetard,
Quant suys avecques luy
Je n'ay que tout ennuy
Toute la nuyt chaque fois...
Toute la nuyt... chaque fois
Ne chose qui me plaise : chaque fois...
Et quant j'ay mon amy
Couché auprès de my,
Ah ! il me tient embrassée ;
Aussi fais je moy luy :
Et... et... et... ah !
Reculés vous, soucy, de moy.
Arrière ! arrière !
Recullez vous ! »

« Resjouissons nous, chantons ensemble.
Allez !
Allez, chantons ! resjouissons nous ensemble.
Resjouissons nous, chantons ensem...
Vray Dieu ! mon jolly temps se passe...
J'ay un vouloir si treshumain...
Alors : mmmmmmmmm
Esperons donc ung chacun d'avoir myeux,
Et ne soyons plus melencolieux. Allez !
Resjouissons nous, chantons ensemble,
Chantons tousjours de myeux en myeux »

« J'ay enduré paine et douleur,
Par mon serment, le temps passé,
Qui bien m'ont fait changer couleur :
Quant est de moy, j'en suys lassé.
Le bon espoir que mon cœur a
Sur le temps qui est a venir
Me fait tousjours en joye tenir :
Ce qui doit advenir viendra. »

« Ladinderindine ladinderindene ladinderindin.
Ladinderindine ladinderindene ladinderindin.
Lalaladinderindine ladinderindene ladinderindin.
Lalalaladinderindine ladinderindene ladinderindin.
Lalalalaladinderindine ladinderindene ladinderindin... »

« Despechez vous je vous supply
Vous le saviez que je vous dy.
Je vous ame, vous me hayez !
Si vous... je vous ! et vous...
Mais vous ! que vous... en vous... !
Le vostre... hahahaha !
Ma chere dame, c'est assez.
Mariée couchée nuitée tannée levée
Habillée dorée obly ycy mercy.
Etendy. Respondy : adieu vous dy.

Revenez lundy. Adieu, ma popine.
Adieu, petit musequin.
Oh ! Mon parchemin...
Reste sur le chemin.
Je ne vous oblire jamès !
Ouy ? Non. Ouy ? Non. Non !
Non ? Non ? Non ? Non ?
Ouy... »

« Ma... ma fantazie... est...
Etait troublée...
De quoy faictes si long sejour
Sans venir... sans venir vers moy...
De retour... »

composition du texte et
montage du compositeur.

LES IDEES FIXES

Rondo pour orchestre de chambre (1988-1989)

Il aurait été peut-être plus exact de mettre au pluriel le sous-titre de l'œuvre - rondos au lieu de rondo -, car il s'agit ici d'une série de cinq rondos de caractères différents. Mais craignant que le "s" ne passe pour une coquille à éliminer, j'ai adopté ce singulier imprécis.

Titre et sous-titre constituent souvent une tentative de trouver une abréviation, pour rendre compte en termes justes de la nature de la musique et de la forme choisie. Il est évident que l'on n'y parvient qu'approximativement : la musique, fort heureusement, ne peut être rendue audible par des descriptions, qu'elles soient brèves ou assez longues.

Chaque rondo de cette composition est aussi l'illustration sonore d'une *idée fixe* dont le retour sert, presque imperceptiblement, à articuler le déroulement de l'œuvre. Quand la structure formelle est exposée comme cela, chaque modification non prévue, chaque répétition insignifiante apparaît comme une pierre soigneusement disposée sur un chemin clairsemé. L'auditeur affine sa perception en relevant les différences. Les multiples aspects et structures polyphoniques que l'on peut encore aujourd'hui tirer d'une forme nettement linéaire, comme le rondo, m'ont conduit à multiplier encore les méandres des refrains et des couplets. Pendant le travail, j'ai souvent eu un rôle de chroniqueur, en interrogeant comme des témoins muets toutes ces métamorphoses que je ne pouvais exploiter dans leur ensemble.

Mauricio Kagel

Durée : environ 18 minutes
Editions Peters

Instrumentation :
voix de femme, 2 flûtes (piccolo, flûte en sol),
hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse,
2 bassons (et contrebasson), 2 cors, 2 trompettes,
2 trombones, tuba, 2 percussions, piano, orgue,
harpe, 4 violoncelles, 3 contrebasses.

Durée : environ 20 minutes
Editions Peters

Instrumentation :
2 flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette
basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones,
tuba, 3 percussions, harpe, célesta, piano, 4 violons,
4 altos, 4 violoncelles, 3 contrebasses.

MARTINE VIARD

Etudes de piano, de chant et d'art dramatique.
Martine Viard a consacré l'essentiel de sa carrière à la musique d'aujourd'hui. Elle a participé entre autres aux réalisations suivantes : Donna Mobile, de Claude Prey, Pandemonium, Liebestod, Récitations, La tour de Babel, Histoire de Loup de Georges Aperghis, Hugo Symphonie de Pierre Henry, La Conférence des oiseaux de Michael Levinas, la Trahison orale de Mauricio Kagel.

MARK FOSTER

Né en Australie en 1957. Etudes de piano et de composition. Bourse d'études pour la RFA. Chef de chant et chef-assistant à l'opéra de Zurich (1980) puis de Berlin (1981-83). Depuis 1983, Mark Foster travaille souvent avec Peter Eötvös et dirige de nombreux orchestres européens ; en France notamment l'Ensemble Inter-Contemporain et l'Itinéraire. Il a fondé en 1985 l'Ensemble Forum pour la musique du XXe siècle.

BERNARD TÉTU

Etudes musicales et universitaires à Dijon, Paris et Stuttgart. En 1970, conseiller musical à la Maison de la Culture de Chalon s/Saône et professeur au Conservatoire de la même ville. Pendant 10 ans, il se consacre au développement de la musique en Bourgogne. A partir de 1974, professeur à l'Université Lyon II (cours de direction, direction du chœur universitaire, création d'un ensemble instrumental, direction de concerts...). En 1978, chef des chœurs stagiaire à l'Opéra de Paris et à l'Orchestre de Paris. En 1979, professeur de direction de chœurs au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon ; la première classe en France destinée à la formation des chefs de chœurs professionnels. La même année, il forme à la demande de Serge Baudo, "Les Chœurs de l'Orchestre National de Lyon".

CHŒUR DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE LYON

Les Chœurs de l'Orchestre National de Lyon, créés en 1980 à l'initiative de Serge Baudo et dirigés par Bernard Tétu sont organisés selon une structure originale à géométrie variable.

Le Chœur de Chambre, 28 chanteurs.
Le Chœur d'Oratorio, 60 chanteurs recrutés sur audition et dont le rôle premier est d'assurer la partie vocale de toutes les œuvres avec chœur programmées par l'ONL

Le Chœur Symphonique est l'ensemble de ces deux formations : il chante régulièrement avec l'ONL et avec d'autres orchestres symphoniques.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

| | |
|-----------------|------------------------|
| Pierre Boulez | Président |
| Peter Eötvös | Directeur musical |
| Brigitte Marger | Administrateur général |

| | |
|-----------------------|------------------|
| Sophie Cherrier | flûte |
| Emmanuelle Ophèle | flûte |
| Laszlo Hadady | hautbois |
| Didier Pateau | hautbois |
| Alain Damiens | clarinette |
| André Trouttet | clarinette |
| Guy Arnaud | clarinette basse |
| Pascal Gallois | basson |
| Jacques Deleplancque | cor |
| Jens Mac Manama | cor |
| Antoine Curé | trompette |
| Jean-Jacques Gaudon | trompette |
| Jérôme Naulais | trombone |
| Benny Sluchin | trombone |
| Gérard Buquet | tuba |
| Vincent Bauer | percussion |
| Michel Cerutti | percussion |
| Daniel Ciampolini | percussion |
| Pierre-Laurent Aimard | piano/claviers |
| Florent Boffard | piano/claviers |
| Alain Neveux | piano/claviers |
| Marie-Claire Jamet | harpe |
| Jeanne-Marie Conquer | violon |
| Jacques Ghestem | violon |
| Maryvonne Le Dizès | violon |
| Garth Knox | alto |
| Jean Sulem | alto |
| Pierre Strauch | violoncelle |
| Frédéric Stochl | contrebasse |

Musiciens supplémentaires

| | |
|-------------------|----------------|
| Michel Giboureau | hautbois |
| Amaury Wallez | basson |
| Thierry Baudry | basson |
| Anne Berteletti | piano/claviers |
| Frédéric Chaslin | piano/claviers |
| Agnès Sulem | violon |
| Louis Fima | alto |
| Nathalie Baudoin | alto |
| Valérie Michaud | alto |
| David Simpson | violoncelle |
| Eduard Valenzuela | violoncelle |
| Robin Clavreul | violoncelle |
| Michel Maldonado | contrebasse |
| Gilles Since | contrebasse |

| | |
|------------------------|-------------------------|
| Régisseur général | Marie-Béatrice Bertrand |
| Régisseurs d'orchestre | Jean Radel |
| | Philippe Boses |

La flamme du mécénat



La Caisse des dépôts et consignations a pour mission première de protéger et gérer les fonds privés qui lui sont confiés. Institution financière au service de l'intérêt général, elle est aussi la banque du logement social et du développement local. Dans le prolongement de ses activités, la Caisse des dépôts et consignations a développé une longue tradition de mécénat, dans les domaines humanitaire, social et médical, et plus récemment culturel et artistique.

Ainsi, depuis 1983, la Caisse des dépôts et consignations apporte chaque année son concours financier aux productions du Théâtre des Champs Elysées dont elle a également financé la rénovation.

L'aide aux jeunes artistes et le soutien à la pédagogie musicale et théâtrale constituent deux autres volets majeurs de ses actions de mécénat culturel.

Les commandes d'œuvres d'art, le concours apporté au Festival d'Automne, au Festival d'Avignon, au Centre Acanthes, à la Fondation Dubuffet, à l'École des comédiens de Nanterre sont les symboles d'une passion partagée pour la création contemporaine.



CAISSE DES DÉPÔTS ET CONSIGNATIONS

FRFAP - 1989 - N° 13 - PAGES

SURFACE