



# concerts

## grand auditorium

Lundi 11 mai 1981 : Atelier

Mardi 12 mai 1981 : Concert



### L'OEIL ET L'OREILLE

Cycle présenté par Pierre Boulez

- |   |                   |
|---|-------------------|
| . Funérailles I   | Brian Ferneyhough |
| . Concerto pour neuf instruments,<br>op. 24   | Webern            |
| . Symphonie pour clarinette, clarinette<br>basse, deux cors, deux violons, alto<br>et violoncelle, op. 21 | Webern            |
| . Funérailles II  | Brian Ferneyhough |
| . Concerto de chambre pour piano, violon<br>treize instruments à vent                                     | Berg              |

Myriam Fried, violon  
Elisaveta Leonskaia, piano

Ensemble InterContemporain

Direction : Pierre Boulez



A cette fin, j'ai choisi une instrumentation et un code de techniques d'articulation propres à souligner ce détachement : les cordes jouent le plus souvent "con sordino", ou bien dans les harmoniques ; tous les instruments sont traités avec retenue, bien qu'une insistance presque névrotique sur le détail préside à l'articulation de chacun. Les trames microscopiquement scrupuleuses qui résultent de ce procédé empêchent le matériau de s'échapper du cadre conceptuel, par définition claustrophobe. Au mieux, on atteint une espèce de frénésie haletante, qui sert tout simplement, en dernière analyse, à souligner l'état fondamental de non-liberté que le langage du rite impose généralement à la sensibilité de l'individu - interprète.

La simplification outrancière, drastique, de la forme de l'oeuvre en ses grandes lignes pourrait déplacer l'accent sur la dualité structurelle tout au long présente. Il y a d'une part, immédiatement audibles, les différentes couches de registre, de technique d'interprétation, de contrepoint, d'ambitus d'expression. D'autre part, on rencontre un réseau souterrain de phrases enchevêtrées, qui sert à situer les divers modes et niveaux exemplaires de transformation/complexité dans la dimension temporelle. Comme la plupart des cérémonies, celle-ci se caractérise aussi par des hiérarchies...

L'origine de "Funérailles" remonte à une oeuvre inachevée, composée en 1968-69. Une première révision en fut faite en 1977 et jouée la même année. Une refonte en profondeur eut lieu ultérieurement, dans les premiers mois de 1978. L'oeuvre présentée est donc tout à la fois un commentaire, un prolongement et une nécrologie de celle qui lui a donné le jour.

Brian Ferneyhough

---

A propos de "Funérailles I"

Votre commentaire sur la structure harmonique de l'oeuvre vient fort à propos : il est vrai qu'il n'y a pas qu'un seul moule valable pour toute la pièce. J'ai essayé plutôt de faire se chevaucher plusieurs systèmes à partir du matériau de base, de manière que le résultat final insiste sur les chocs sonores inouis et/ou sur les correspondances irrégulièrement réparties à certains moments. Le but était de s'alimenter à des substances modelées de différentes façons, dont les limites, dans cette version, correspondraient, à tout prendre, à celles des divisions structurelles, à d'autres niveaux. Dans la seconde version, en contraste, j'ai usé de moules nés de modèles étrangers, et cela de façon calculée, afin d'obscurcir les références aux limites primitives, et, en même temps, en exposant ce que je vois être leur essence intime, qui les fait fonctionner, plutôt que le résultat de ce fonctionnement...

Quelles tendances, quelles forces sont à l'oeuvre dans la musique contemporaine ? C'est à cette question fondamentale, aussi excitante que difficile, que les ateliers présentés par Pierre Boulez s'efforcent de répondre.

On pourrait presque dire l'oeil *ou* l'oreille tant, dans certaines oeuvres contemporaines, une tension se manifeste entre la complexité de l'écriture et la perception de l'auditeur, entre ce qui a été construit sur le papier et ce qui est réellement entendu, entre l'intention et la réalisation.

"Je tiens résolument, écrit Pierre Boulez, à ce que l'oeil et l'oreille, même dans les conflits, maintiennent chacun leurs privilèges. Au compositeur de s'arranger de cette situation inconfortable, à l'auditeur de juger des degrés de confort ou d'inconfort qu'on lui propose : il arrive parfois que l'entente règne entre les deux parties prenantes. Cependant, ne nous berçons pas d'illusions, les cas resteront d'exception dans cette alliance volatile. Et le reste est purgatoire !"

(Conclusion d'un texte à paraître dans un numéro spécial de la revue "Critique".

---

#### Notes sur le programme

\* \* \*

#### Funérailles, de Brian Ferneyhough

##### Funérailles, obsèques, célébration rituelle et solennelle de deuil

L'apparente contradiction entre les associations d'idées nées du titre et l'univers émotionnel réel de l'oeuvre peut éventuellement sembler friser la perversité délibérée : en fait, ni la superstructure dramatique des cérémonies de ce type, ni leur symbolisme soigneusement contrôlé n'ont été intégrés ici. Ce n'était pourtant nullement mon propos de créer une déformation ironique de ces diverses significations : j'ai plutôt cherché à canaliser tout le flot d'associations d'idées dans la dimension de l'imaginaire et du mythe. Une cérémonie se déroulant derrière un rideau ou dans le lointain.

Le traitement presque illogique dans les parties ultimes de l'oeuvre est destiné à retenir l'attention éloignée de ce qui fait leur unité pour la guider vers le fragmenté aux couleurs de prisme et leurs intervalles : porter le regard vers la matière devenue translucide. Un autre point de vue pour l'OEIL théorique qui ne se matérialise que dans l'instant même de la perception.

Brian Ferneyhough

Extrait d'une lettre à Jonathan Harvey  
22 janvier 1979

---

A propos de "Funérailles", version II

La petite pièce\* que je joins à cette lettre constitue la première partie d'une oeuvre qui en comporte deux. La seconde version utilise en grande partie le même matériau de base, mais étudié de façon à ce que les divisions implicites de structure du modèle original s'affirment plus fortement ou s'infirment de par la concentration systématique de certains des aspects qui caractérisent le mieux le son de chaque instant (hauteur, contrastes de mouvement à l'intérieur des différents groupes, sélection d'une ou deux formes comprises dans l'oeuvre, etc...) J'ai conçu l'acte de reconstitution exactement comme une projection de diapositives : un cadre de longueur déterminée est posé sur la partition (version 1) et glissé vers la droite, soit de longueurs exactement multiples de la sienne propre, soit de distances inférieures - dans ce cas on est en présence d'une situation intéressante, puisqu'un passage donné peut être conservé d'un cadrage au suivant (ou même à plusieurs). Il est ainsi envisagé plus d'une fois, mais toujours à la lumière d'une accentuation particulière, soulignée par l'obscurcissement de la diapositive en question. Toute cette démarche se résume en une approche différente du problème de la création d'un premier plan et d'un arrière-plan. En termes de pouvoir d'invention, au lieu de se contenter d'en décrire le phénomène. On établit des priorités qui prennent l'allure d'une pseudo-objectivité, le geste de cadrer étant conçu comme base d'un processus créateur.

\* Partition définitive, "Funérailles I"

Brian Ferneyhough

Extrait d'une lettre à Jonathan Harvey  
22 septembre 1978

---

Symphonie pour clarinette, clarinette basse, deux cors, deux violons, alto et violoncelle, op. 21, de Webern (1928)

Article extrait du livre de Claude Rostand : "Anton Webern" - Editions Seghers - Paris - Collection : Musiciens de tous les temps.

On se rappellera ici les lignes que Pierre Boulez écrit à propos de cette symphonie de chambre pour l'opposer au précédent opus 20 : "On voit, en revanche, dans la Symphonie op. 21, en particulier dans le premier mouvement qui utilise pourtant la forme-sonate, que Webern a vite surmonté ces divergences pour arriver à une cohésion de style absolument remarquable : on se trouve face à une conception où caractères sériels, forme classique, rigueur de l'écriture préclassique se trouvent combinés dans un mélange unique, jetant les fondements d'un langage totalement dégagé de références."

Comme le fait observer Pierre Boulez, le premier mouvement est "pourtant" en forme-sonate rigoureuse. Et on sait que Webern avait un moment projeté un troisième mouvement auquel il renonça vite. Il y a donc encore, en fait, des souvenirs classiques, et les deux parties du premier morceau de la Symphonie op. 21 sont textuellement reprises aux doubles-barres, mais les souvenirs sont complètement transcendés dans une vision entièrement nouvelle de la plastique musicale occidentale.

Comment ce langage se dégage-t-il ainsi que toute référence passéiste ? La réponse est donnée par un simple coup d'oeil à la partition. Ce qui frappe tout oeil même non prévenu c'est, d'une part, la multiplication des grands intervalles, et, d'autre part, l'abondance de grands silences. Ces deux phénomènes sont complémentaires et se justifient de la façon suivante : Webern veut échapper au souvenir de tout rapport tonal, et sa conception du langage, comme de la forme, exclut toute fonction tonale ; or il est évident, pour toute oreille même peu exercée, que les grands intervalles disjoints évitent les tentations cadenciennes de l'ancien système tonal. Mais les grands intervalles ont aussi une autre conséquence : celle d'isoler les sons, c'est-à-dire d'accentuer leur valeur en soi. Or on sait que l'un des buts, que l'une des tendances naturelles et instinctives de Webern est l'exploitation du son en soi. Mis ainsi en valeur par son isolement dans un registre éloigné, il l'est encore davantage s'il est entouré de silence.

Donc, par le grand intervalle d'une part, et par l'entourage du silence d'autre part, le son devient un phénomène autonome et fondamental. Une telle constatation va nous conduire à la compréhension de la plastique webernienne, et nous faire saisir la façon dont il transcende celles des références passéistes qu'il utilise encore : le son, isolé par la hauteur et le silence ambiant, n'a plus (comme dans les "Six pièces pour grand orchestre" opus 6 par exemple) une

fonction décorative ou de coloration sensuelle, et cet isolement même en fait un élément structurel relevant du domaine morphologique. Le timbre devient, par ses qualités sonores propres, un élément de structure. C'est l'idée de la musique spatiale qui est en train de naître. Et c'est Pierre Boulez qui fait observer à ce sujet que le silence permet au son ainsi isolé d'échapper aux enchaînements rythmiques traditionnels. Dans ces phénomènes résident les secrets de cette plastique webernienne qui a dès lors débordé les schémas linéaires et rythmiques utilisés jusqu'alors. C'est là où est la grande ouverture sur un univers musical entièrement nouveau, univers qui comporte une dimension supplémentaire, ce qui appelle une rééducation totale de l'écoute musicale.

Ce sont là les réflexions extrêmement fructueuses auxquelles donne lieu à lui seul ce premier mouvement, *Ruhig schreitend* (allant avec calme) de la Symphonie op. 21 qui, ajoutons-le, utilise une écriture canonique dont le pointillisme transparent trouve son équivalence et son complément dans l'extraordinaire et délicate transparence de l'orchestration, laquelle reprend l'ancien principe webernien (et schönbergien) de la Klangfarbenmelodie. Mais ici, pour des raisons énoncées ci-dessus, il ne s'agit plus de la Klangfarbenmelodie décorative des Six pièces op. 6, mais d'une "mélodie de timbres" à fonction structurelle - ce que Pierre Boulez appelle une "mélodie abstraite".

On s'arrêtera moins longtemps au second mouvement pour lequel valent la plupart des observations précédentes. Il consiste en un thème suivi de sept variations, donnant lieu à un splendide exercice de polyphonie sérielle où l'ancienne technique thématique est, à son tour, transcendée. Le thème est fourni par la série originale du premier mouvement et sa récurrence tout à la fois, ingéniosité que René Leibowitz souligne en disant : "Le dépouillement de cette présentation s'accroît du fait que la deuxième partie du thème est déjà la récurrence de la première, ce qui fait que le thème en entier se confond avec sa récurrence."

Avec ses caractères stylistiques ainsi établis, affirmés, et équilibrés, la Symphonie op. 21 est la première grande oeuvre totalement accomplie du Webern de la maturité, dans cette ambiance de musique atomisée qui est la marque de bien des compositions de cette période où l'on a déjà pénétré au coeur du nouvel univers musical ouvert par le compositeur.

---

## Concerto pour neuf instruments, op. 24, de Webern

Le "Concerto opus 24" succède à trois partitions particulièrement neuves : le trio à cordes opus 20, la symphonie opus 21 et le quatuor opus 22 (saxophone, clarinette, violon et piano). Webern vient, dans une longue série d'oeuvres vocales (opus 12 à 19), d'adopter la méthode de composition à douze sons de Schönberg. Immédiatement touché par cette découverte, qu'il avait du reste pressentie ("Bagagelles", opus 9, pour quatuor à cordes), il va l'infléchir selon sa conception de l'oeuvre comme unité, son mythe fondamental. Souci qui n'est d'ailleurs pas seulement musical : il dit avoir été intéressé, au moment de la composition du concerto, à manipuler l'anagramme latin *sator arepo tenet opera rotas*, rapport de l'oeuvre et de celui qui sème...), qu'on peut lire non seulement horizontalement dans les deux sens mais encore verticalement.

La série génératrice de l'oeuvre est engendrée par ses trois premiers sons qui gouvernent les relations et la hiérarchie de tous les autres. C'est donc au moment où il est le plus proche de Schönberg - dans la lettre - qu'il s'en éloigne le plus. L'opus 24 est écrit pour un ensemble original : flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, violon, alto et piano, c'est-à-dire pour un ensemble très différencié au point de vue du timbre, aspect essentiel à la mise en valeur d'un matériau harmonique très simple. Pierre Boulez, qui regroupe les opus 20, 21, 22 et 24 sous l'appellation de "période didactique" (comme on pourrait le dire de "L'art de la fugue"), a d'ailleurs remarqué que la difficulté d'écoute d'une telle musique ne provient pas seulement de sa brièveté : "Un art arrivé à un tel degré de dépouillement de l'évidence peut paraître pauvre ; on a souvent entendu dire, spécialement de cette oeuvre, qu'elle manque de substance ou de pâte : on reproche en quelque sorte une absence d'épaisseur qui va à l'encontre de toute la musique harmonique du XIXe siècle. Au même titre que Schönberg ("Symphonie de chambre", opus 9), ou que Berg ("Concerto de chambre"), Webern crée ici un groupement sonore fonctionnel qui est la source d'une nouvelle conception de l'"orchestre de chambre". L'absence de toute rhétorique connue dans cette oeuvre n'a pas manqué de fasciner les musiciens de l'Ecole de Darmstadt. On peut cependant s'étonner qu'on la réduise aujourd'hui encore à une illustration de la série, ramenée à un piètre mécanisme, cela au détriment de tout le reste. Par son parti pris de clarté, l'oeuvre n'est en effet pas fondamentalement différente de l'esprit du divertimento classique : la conjonction d'une expérience d'écriture avec l'esprit du divertissement présidait de la même manière au "Divertimento pour trio à cordes", K. 563 de Mozart.

Ecrite en 1934, l'oeuvre est dédiée à Schönberg pour son soixantième anniversaire et comporte trois mouvements dans l'ordonnance traditionnelle depuis l'ouverture italienne du XVIIIe siècle : vif, lent, vif.

Jean-Pierre Derrien



Concerto de chambre pour piano, violon et treize instruments à vent,  
de Berg. (1927)

Le concerto de chambre appartient avec "Wozzeck" (1914-1921) et la "Suite lyrique" (1925-1926) à la maturité de Berg. Dédié à Arnold Schönberg pour son cinquantième anniversaire, il a été créé à Berlin le 20 mars 1927, sous la direction de Hermann Scherchen. Il s'agit, bien davantage encore que la "Suite lyrique", d'une entreprise de totalisation d'éléments hétérogènes, telle que celle représentée par l'"Ulysse" de Joyce (1914-1922).

Tout le matériau thématique est emprunté aux noms des trois Viennois (on sait qu'en allemand les notes portent le nom de lettres de l'alphabet). Berg choisit donc dans les noms d'Arnold Schönberg, d'Anton Webern et dans le sien, les lettres qui ont une signification musicale. En frontispice de l'oeuvre est ainsi inscrit un "motto" au piano d'abord (Schönberg), au violon (Webern), au cor enfin (Berg), représentant ici l'ensemble d'instruments à vent de l'orchestre. Cette "anagrammatique" musicale, née avec la polyphonie franco-flamande, a été déjà utilisée par Bach, Schumann et Brahms pour ne citer que quelques musiciens immédiatement proches de Berg. Ainsi, l'oeuvre oscille entre le matériau, préalablement à toute intervention (cf. "Structures de Boulez, I"), et une complexité de plus en plus grande, pour retomber enfin au néant - démarche qui se trouve déjà dans la première pièce de l'opus 6.

Le type d'écriture est lui aussi totalisateur : tonalité abolie ; sérialisation (du matériau motivique, de la forme, du groupement instrumental) ; dodécaphonie au sens historique du terme, tel que Schönberg vient de le mettre à jour.

L'unification de l'oeuvre se trouve opérée dans le troisième mouvement : les deux premiers ont chacun 240 mesures et font appel à un seul soliste, le piano d'abord, le violon ensuite ; si l'on fait la reprise exigée (ce qui n'est pas la solution la plus courante) le troisième mouvement, qui réunit les deux solistes, fait 480 mesures. Le principe d'unification est dans ce mouvement un "Hauptrythmus" accompagné de motifs secondaires empruntés aux mouvements précédents. Enfin, le dernier mouvement utilise, successivement ou simultanément, le matériau des mouvements précédents. Si l'on ajoute que le mouvement central est formé de deux parties dont la seconde est l'exacte rétrograde de la première, on aura une idée du systématisme bergien. Celui-ci n'est pourtant pas générateur d'une oeuvre aride : si ce concerto ne se développe pas dans le lyrisme traditionnel, achevé par "Wozzeck", il marque la permanence de la frénésie chez Berg, ainsi que le goût pour la valse lente. (Autre point commun avec Joyce, par exemple, que cet usage du matériau le plus trivial dans une oeuvre hautement élaborée). On notera que le geste d'opéra est facilité par la présence de solistes : dans le rondo. On ne peut oublier le retour au silence par décomposition du matériau dans les dernières mesures de l'oeuvre, geste identique à celui de la fin de "Wozzeck" ou de la "Suite lyrique".

Si l'on recherche l'origine fantasmagorique d'une telle constance dans l'oeuvre de Berg, il est à trouver dans l'adagio terminal de la "IXe Symphonie" de Mahler, oeuvre où Berg voyait l'irruption de la mort. Un autre lieu d'inspiration, noté par Berg lui-même, est la "Symphonie de chambre", opus 9, de Schönberg : même nombre d'instruments, même alternance horizontale-verticale de quartes. L'écoute de l'oeuvre marque néanmoins à l'évidence absolue originalité de cette oeuvre où la rigueur de la composition tend au maximum le dramatisme du propos, dans une synthèse organique propre, à cette époque, au seul Berg.

Jean-Pierre Derrien

Les mouvements se succèdent ainsi :

1. Tema scherzoso con variazioni ;
2. Adagio ;
3. Rondo ritmico con introduzione.

---

Pierre Boulez

Naissance en 1925 à Montbrison (Loire). Premières études de piano. 1941, classe de mathématiques spéciales à Lyon pour préparer le concours d'entrée à l'Ecole polytechnique. 1942, s'installe à Paris et se consacre définitivement à la musique. 1944, admis dans la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen. 1945, travaille le contrepoint avec Andrée Vaurabourg, la composition avec Olivier Messiaen et la technique dodécaphonique avec René Leibowitz. En 1946 est nommé directeur de la musique de scène, à la Compagnie Renaud-Barrault. 1954-1955, fondation des Concerts du Petit Marigny puis du Domaine Musical. 1955-1960, cours d'analyse musicale à Darmstadt. 1960-1966, enseignement d'analyse, de composition musicale et de direction d'orchestre à la Musik Akademie de Bâle. 1962-1963, professeur invité à l'Université de Harvard. 1967-1972, Premier chef invité du Cleveland Orchestra. 1971-1976, Chef principal du BBC Orchestra. 1971-1977, Directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. 1976, dirige la Tétralogie pour le centenaire de Bayreuth et jusqu'en 1980. 1979, dirige la première mondiale à l'Opéra de Paris de la version intégrale de "Lulu" d'Alban Berg.

Directeur de l'IRCAM

Président de l'Ensemble InterContemporain

Professeur au Collège de France

Musiciens de l'Ensemble InterContemporain

et musiciens supplémentaires participant au concert

flûte et piccolo	Lawrence Beauregard
flûte	Sophie Cherrier
hautbois	Didier Pateau
cor anglais	Laszlo Hadady
clarinette	Alain Damiens
clarinette	Michel Arrignon
clarinette basse	Guy Arnaud
basson	Jean-Marie Lamothe
contrebasson	Michel Tavernier
cor	Jens McManama
cor	Jacques Blanc
trompette	Jean-Jacques Gaudon
trombone	Benny Sluchin
piano	Alain Planes
harpe	Marie-Claire Jamet
violon	Jacques Ghestem
violon	Maryvonne Le Dizes-Richard
alto	Sylvie Altenburger
alto	Gérard Causse
alto	Jean Sulem
violoncelle	Pierre Strauch
violoncelle	Robin Clavreul
contrebasse	Frédéric Stochl

EN COPRODUCTION AVEC L'IRCAM

L'OEIL ET L'OREILLE

CYCLE PRÉSENTÉ PAR PIERRE BOULEZ

- Lundi 11 mai à 20 h 30 au Grand Auditorium  
ATELIER présenté par Pierre BOULEZ
  
- Mardi 12 mai à 20 h 30 au Grand Auditorium  
CONCERT : oeuvres de Brian FERNEYHOUGH, WEBERN, BERG  
Ensemble InterContemporain  
Solistes : Myriam Fried, violon - Elisaveta Leonskaia, piano  
Direction : Pierre BOULEZ
  
- Vendredi 15 mai à 20 h 30 au Grand Auditorium  
ATELIER présenté par Pierre BOULEZ
  
- Lundi 18 mai à 20 h 30 au Grand Auditorium  
CONCERT : oeuvres de Pierre BOULEZ, Elliott CARTER,  
Olivier MESSIAEN  
Solistes : Almut Rössler, orgue - Bruno Canino, Antonio  
Ballista, pianos  
Quatuor ARDITTI
  
- Vendredi 22 mai à 20 h 30 au Grand Auditorium  
ATELIER présenté par Pierre BOULEZ
  
- Mardi 26 mai à 20 h 30 au Grand Auditorium  
CONCERT : oeuvres de BARTOK, Karlheinz STOCKHAUSEN,  
Luciano BERIO  
Ensemble vocal New Swingle Singers - Direction : Ward SWINGLE  
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE dirigé par Pierre BOULEZ



## Cassettes IRCAM/Radio-France

SÉRIE 2 : MATÉRIAU ET INVENTION MUSICALE  
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN  
PIERRE BOULEZ

Cette série de trois cassettes consacrée au thème MATERIAU ET INVENTION MUSICALE succède à une première série - LE TEMPS MUSICAL - publiée en février 1980.

Elle a été enregistrée par Radio France lors d'un cycle d'ateliers de l'IRCAM et de l'Ensemble InterContemporain au Théâtre d'Orsay (22/28 avril 1980). Pierre Boulez présente un ensemble d'oeuvres parcourant la musique du XXe siècle de 1913 à 1978. Il scrute ainsi les influences réciproques de l'invention et du matériau, que celui-ci soit traditionnel - piano, quatuor, orchestre- ou électronique. Il montre en particulier que le travail de l'invention commence dès le choix du matériau et souvent même par la composition de ce matériau.

Avec cette deuxième série de cassettes, l'IRCAM et Radio France poursuivent la constitution d'archives vivantes de la pratique musicale contemporaine.

Les trois cassettes peuvent se consulter soit séparément, soit dans leur succession. Chaque cassette concerne deux ou trois oeuvres dont les extraits les plus caractéristiques sont commentés par Pierre Boulez.

### Contenu des cassettes

Réalisation : Jean-Pierre Derrien

Assistante de réalisation : Marianne Manesse

<u>cassette 1</u> (55')	Pierre Boulez présente	
	Claude Debussy	Etude pour les quarts (1915) (extraite du 1er Livre d'Etudes) Alain Neveux, piano
	Edgard Varèse	Intégrales (1926) (extraits) Ensemble InterContemporain Direction : Peter Eötvös
<u>cassette 2</u> (53'55")	Pierre Boulez présente	
	Anton Webern	Six Bagatelles, opus 9 (1913) Quatuor InterContemporain
	Pierre Boulez présente et dirige	
	Anton Webern	1ère Cantate, opus 29 (1939) (1er et 3ème mouvements) Groupe Vocal de France Ensemble InterContemporain

cassette 3 (57'56") Pierre Boulez présente John Chowning Stria (1977) pour bande réalisée par ordinateur (extraits) (Commande de l'IRCAM)

Karlheinz Stockhausen Kontakte (1960) version pour sons électroniques, piano et percussion (extraits) Pierre-Laurent Aimard, piano Michel Cerutti, percussion

York Höller Arcus (1978) pour ensemble instrumental et bande réalisée par ordinateur (extraits) (Commande de l'IRCAM) Ensemble InterContemporain Direction: Peter Eötvös

RAPPEL

SERIE 1 : LE TEMPS MUSICAL  
Ensemble InterContemporain  
Pierre Boulez

Contenu des cassettes

Réalisation : Jean-Pierre Derrien

Assistante de Réalisation : Marianne Manesse

cassette 1 (51'55") Pierre Boulez présente et dirige Pierre Boulez Eclat (1964) Ensemble InterContemporain

cassette 2 (54'13") Pierre Boulez présente et dirige György Ligeti Concerto de chambre (1969/1970) Ensemble InterContemporain

cassette 3 (54'40") Pierre Boulez présente Olivier Messiaen Modes de Valeurs et d'Intensités (1949), Pierre-Laurent Aimard, piano Pierre Boulez présente et dirige Elliott Carter A mirror on which to dwell (1976) (extraits : Argument et Sandpiper) Deborah Cook, soprano Ensemble InterContemporain

Cassette 4 (54'36") Pierre Boulez Introduction à une histoire du temps musical de Guillaume de Machaut à nos jours. Ensemble InterContemporain

Les cassettes des Séries 1 et 2 sont en vente :

- à l'IRCAM - 31 rue Saint-Merri - 75004 Paris aux prix de 40 F la cassette pour la Série 1 et de 45 F la cassette pour la Série 2
- par RADIO FRANCE par correspondance aux tarifs suivants frais de port inclus :

Quantité	France		Europe		Autres pays	
	Série 1	Série 2	Série 1	Série 2	Série 1	Série 2
1 cassette	48 F	53 F	42,50 F	46,25 F	42,50 F	46,25 F
2 cassettes	91	101	77	84,50	83	90,50
3 cassettes	131	146	112,50	123,75	121,50	132,75
4 cassettes	173		145		162	

Commandes à adresser à CASSETTES RADIO FRANCE (75786 Paris cedex 16) accompagnées du règlement libellé à l'ordre de Radio France