

IRCAM

Centre Georges Pompidou

Passage du XX^e siècle
II^e partie

septembre / décembre 1977

PROGRAMMES

Passage du XX^e siècle II^e partie

septembre / décembre 1977



129
IRC
Sai 77

Avant de se consacrer complètement, et exclusivement, à la recherche, l'IRCAM désire faire le point - en public - sur ce qui existe: l'actualité, immédiate ou lointaine, ainsi que sur les perspectives futures, ce qui devra exister.

Une permanence de notre activité sera, de toute façon, le contact constant avec les divers publics, l'investigation, aussi, des formes différenciées que ce contact peut, et doit, prendre.

Au seuil de notre existence, donc: Passage du XXe siècle

Ce qu'il n'y faudrait pas voir:
un bilan statique,
des lignes droites,
des choix arrêtés,
des idées fixes...

L'IRCAM est une équipe;
c'est comme une équipe qu'elle présente ces manifestations, chaque série reflétant plus ou moins directement la personnalité de celui qui la prend en charge.

Passage:

Ce mot décrit notre attitude commune
devant les changements qui n'ont cessé de modifier
la musique elle-même
comme les forces de la vie musicale.

Regardons ensemble
passer ce siècle

avec les certitudes qu'il a abondamment dispensées,
avec les incertitudes dont il est non moins prodigue:
se confronter aux unes et aux autres nous aidera
à dessiner publiquement notre projet,
à en décrire quotidiennement la nécessité.

Nous voulons constante
la transition

de l'oeuvre (devenue) modèle
à l'expérience résolue et aventureuse.

Pierre Boulez

Mercredi 28 septembre
20 h 30
Théâtre des Champs-Élysées

ORCHESTRE DE PARIS
Direction : Daniel Barenboïm
avec Swingle II
Régie technique : Luciano Berio

Pierre Boulez : Rituel, in memoriam Maderna
entracte
Luciano Berio : Sinfonia

Pierre Boulez
Rituel, in memoriam Maderna (1975)

Comparable en cela aux autres oeuvres pour orchestre de Pierre Boulez (Eclats/ Multiples, Figures, Doubles, Prismes, 1958/1964), Rituel modifie la situation et le volume des familles d'instruments tels qu'ils étaient définis de Haydn à Mahler et Debussy. La disposition de l'orchestre n'est pas, en effet, celle des quatre familles habituelles de timbres, disposées les unes derrière les autres : ici, on a huit groupes instrumentaux de densités différentes mais placés face au chef et non, comme dans Domaines, autour de lui. Ces groupes vont du solo (hautbois) à un ensemble de quatorze cuivres (quatre trompettes en ut, six cors en fa, quatre trombones) et sont tous "dirigés" par un percussionniste placé devant eux - derrière pour les cuivres. Ces percussionnistes disposent tous d'un instrument au timbre très caractérisé et ont pour fonction de garder la pulsion propre du groupe lorsque les huit groupes jouent ensemble. Le matériau de base consiste en une série de sept sons présentés soit horizontalement soit verticalement. Sept sections "modéré" et huit sections "très lent" alternent et s'agrandissent progressivement. Le principe de construction de l'oeuvre est, on le voit, assez proche de celui de Domaines quoique moins systématique et plus raffiné quant au fondement de l'alternance des tempi et des groupes.

La musique de cette pièce ne se réfère aucunement à celle de Bruno Maderna ; il s'agit plutôt d'un hommage à l'ami disparu. Boulez s'en explique d'ailleurs ainsi : "l'alternance se perpétue : sorte de versets et répons pour une cérémonie imaginaire. Cérémonie du souvenir, d'où ces nombreux retours sur les mêmes formules, tout en changeant profils et perspectives. Cérémonie de l'extinction, rituel de la disparition et de la survivance : ainsi s'impriment les images dans la mémoire musicale, présentes/absentes dans le doute".

L'oeuvre a été créée à Londres le 2 avril 1975 par le BBC Symphony Orchestra placé sous la direction de Pierre Boulez.

(J.P. Derrien)

Ce fascicule est le complément du livre-programme publié par l'IRCAM en janvier 1977. Il contient les programmes de la deuxième partie du Passage du XXe siècle (28 septembre - 1er décembre 1977), les notes relatives à chaque manifestation et à chaque oeuvre, ainsi qu'une documentation sur les compositeurs qui ne figuraient pas au sommaire du premier volume. En revanche nous n'y avons pas repris la documentation sur la musique au XXe siècle qui formait l'essentiel du livre-programme puisqu'aussi bien cette documentation s'applique aux deux parties de cette année musicale. Pour l'auditeur ou le lecteur qui souhaiterait s'y référer, nous en rappelons ici la teneur :

- Introductions à la musique du XXe siècle: Pierre Boulez - Invention/Recherche; Susan Bradshaw - (1) Les sources du XXe siècle; la seconde Ecole de Vienne (2) Au-delà des Viennois; Michael Gielen - L'orchestre et le musicien d'orchestre; John R. Pierce - Technologie et musique au XXe siècle.
- Documentation sur les Ensembles participant à Passage du XXe siècle.
- Tableau synoptique du XXe siècle (Musique - Arts - Lettres - Sciences).
- Discographie

Le livre-programme Passage du XXe siècle le partie est en vente à la librairie du Centre Georges Pompidou, à l'IRCAM et dans les salles de concerts. Il peut également être commandé par correspondance au Service Edition/Diffusion du Centre Georges Pompidou.

En raison de certaines difficultés propres à la programmation de la musique contemporaine, l'IRCAM a été contraint de modifier quelques uns des programmes initialement prévus pour cette deuxième partie de l'année. C'est le cas par exemple lorsque des oeuvres commandées spécialement pour Passage du XXe siècle n'ont pu être achevées par les compositeurs. En tout état de cause, l'équipe de l'IRCAM s'est efforcée de veiller à ce que ces quelques changements-dont elle s'excuse auprès du public-ne modifient pas sensiblement l'équilibre artistique de la programmation, c'est-à-dire le rapport des oeuvres à l'intérieur d'un même programme ou les échos qui doivent s'établir entre elles sur toute la trajectoire de ce Passage du XXe siècle.

Luciano Berio
Sinfonia pour huit voix et instruments (1968)
 Swingle II
 Régie : Luciano Berio

Le titre doit être pris au sens étymologique désignant des instruments (ici huit voix et instruments) "jouant ensemble" ou, au sens plus large, de "jeu collectif" d'éléments, de situations, de significations, de références, etc. différentes. Le développement musical de Sinfonia est constamment conditionné par la recherche d'une identité et d'une continuité entre voix et instruments, entre texte et musique, entre mots parlés et mots chantés et entre les différentes étapes harmoniques de l'oeuvre. Souvent, le texte n'est pas immédiatement perceptible en tant que tel. Les mots et leurs composantes sont soumis à une analyse qui est partie intégrante de la structure musicale générale : voix et instruments. C'est précisément parce que le degré de perception du texte, variable au cours de l'oeuvre, s'intègre à la structure musicale que le fait de "ne pas entendre clairement" doit être compris comme essentiel à la nature même de l'oeuvre.

I De courts fragments du livre de Claude Lévi-Strauss, Le cru et le cuit, et, en particulier, des passages où l'anthropologue français analyse la structure et la symbolique des mythes brésiliens de l'origine des eaux et des mythes voisins de structure similaire, constituent le texte de la première partie.

II La seconde partie de Sinfonia est dédiée à la mémoire de Martin Luther King. La partie vocale est constituée exclusivement par les lettres de son nom.

III La plus grande partie du texte de la troisième section est formée d'extraits de l'Innomable de Samuel Beckett qui, à leur tour, engendrent des citations et des références à la "vie quotidienne".

IV Le texte de la quatrième partie, après une brève référence au début du quatrième mouvement de la 2ème symphonie de Gustav Mahler, rassemble de courts fragments de ceux utilisés dans les trois mouvements précédents.

V Le texte de la cinquième partie récapitule, développe et complète ceux des précédentes, donnant réalité narratrice et continuité aux fragments (tirés du cru et du cuit), qui dans la première partie, avaient été énoncés comme les bribes de récits imaginaires.

Le troisième mouvement de Sinfonia exige un commentaire plus approfondi car c'est peut-être la musique la plus "expérimentale" que j'aie jamais écrite. C'est un hommage à Gustav Mahler (dont l'oeuvre semble porter le poids de toute l'histoire de la musique de ces deux derniers siècles) et, en particulier, au troisième mouvement - le scherzo - de sa 2ème symphonie. C'est une sorte "d'embarquement pour Cythère" à bord de ce scherzo.

Mahler est à la musique de cette troisième partie de Sinfonia ce que Beckett est au texte.

Ce mouvement est traité comme un "container" ou, plutôt, comme un générateur, à l'intérieur duquel prolifèrent un grand nombre de références musicales, de Bach à Schoenberg, de Beethoven à Strauss, de Brahms à Stravinsky, de Berg à Boulez, etc. Les différentes citations musicales sont toujours intégrées à la structure harmonique du scherzo de Mahler. Elles signalent et commentent les événements et les transformations. Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un "collage". En outre, ces citations de musiciens célèbres agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels.

Dans cette méditation sur un "objet trouvé" mahlérien qu'est le troisième mouvement de Sinfonia, j'ai voulu surtout combiner et unir des musiques différentes, voire même éloignées, étrangères les unes aux autres.

Si je veux décrire la présence du scherzo de Mahler dans Sinfonia, l'image qui me vient spontanément à l'esprit est celle d'une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir dans un décor totalement différent, dont le cours est parfois visible, parfois caché, parfois sous une forme reconnaissable et parfois comme une multitude de petits détails perdus dans l'environnement musical.

Les cinq parties de Sinfonia diffèrent beaucoup, en apparence. Néanmoins, la cinquième a pour rôle d'annuler cette différence en mettant en lumière et en développant l'unité latente des mouvements précédents. Dans cette cinquième partie, le discours, commencé et laissé en suspens dans le premier mouvement, trouve sa conclusion : tous les autres mouvements, y concourent, soit en partie (3ème et 4ème mouvement), soit en totalité (2ème mouvement).

Cette cinquième partie doit donc être considérée comme la véritable analyse de Sinfonia conduite avec le langage de l'oeuvre elle-même.

Sinfonia, composée pour le 125ème anniversaire de l'orchestre philharmonique de New York, est dédiée à Léonard Bernstein.

(L. Berio)

29 septembre - 29 octobre
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

La voix des voies

dans la musique électronique

Spectacle audiovisuel conçu et réalisé par Luciano Berio
Réalisation technique : Département audiovisuel du Centre
Georges Pompidou.

Audiovisuel à 15 h - 18 h 30 et 20 h 30 selon les jours

Créations électroacoustiques les Jeudi 29 septembre - Vendredi
30 septembre - Samedi 1er octobre - Jeudi 6 octobre -
Mercredi 12 octobre - Jeudi 13 octobre - Samedi 15 octobre -
Samedi 22 octobre - Dimanche 23 octobre - Lundi 24 octobre -
Mercredi 26 octobre - Jeudi 27 octobre - Vendredi 28 octobre -
Samedi 29 octobre à 20 h 30

Programmes et horaires définitifs disponibles au Centre Georges
Pompidou et par téléphone (277 11 12)

Ce spectacle audiovisuel fait entendre les VOIX qui sont à la base des différentes VOIES parcourues jusqu'à maintenant par la musique électronique et ses annexes. Il s'agit à la fois d'un spectacle, d'un documentaire et d'un concert. De temps en temps sur le parcours de l'exposition s'ouvrent des "fenêtres" permettant de présenter tantôt des oeuvres nouvelles (avec ou sans musiciens) commandées pour l'occasion par l'IRCAM à John Chowning, Michel Decoust, Edisson Denisov, Jacob Druckman, Jean-Claude Eloy, Henri Pousseur -, tantôt des oeuvres anciennes (Différences de Luciano Berio et Kontakte de Karlheinz Stockhausen).

Lorsque je me suis intéressé pour la première fois à la musique électronique, en 1953, le Studio di Fonologia Musicale de Milan n'était pas encore établi de façon officielle. A cette époque je travaillais avec les moyens du bord - c'est-à-dire avec trois magnétophones, trois oscillateurs, un filtre passe-bande et des ciseaux. C'est seulement en 1954-1955 que, grâce à l'aide de A. Lietti, le studio a été équipé de possibilités techniques plus cohérentes. Cohérentes, cela voulait dire pour moi (c'est encore vrai aujourd'hui) la possibilité de contrôler les processus sonores d'une façon continue et non pas d'une façon segmentée et "discrète". S'il y a un espace musical où le développement continu est fondamental c'est la musique électronique : pas seulement sur le plan de la conception musicale mais aussi sur le plan de la conception technologique, des systèmes de production sonore. C'est à cette condition qu'on peut poursuivre, au niveau de la création, ce dépassement de toute opposition élémentaire entre "musique électronique" et "musique exécutée". Un studio qui ne prévoit pas au départ la possibilité de se dépasser, de se développer et même de pouvoir se "détruire" pour se reconstituer d'une façon différente est mort dès la naissance. Il ne faudrait jamais oublier qu'un studio, un ordinateur, un synthétiseur ou n'importe quoi dans la musique électronique n'est jamais un instrument de musique mais un potentiel musical plus ou moins riche, plus ou moins flexible. Un instrument de musique est autre chose et il semble que beaucoup de musiciens qui s'occupent de musique électronique

ont une certaine difficulté à le comprendre. A cet égard l'évolution des synthétiseurs est significative. Au lieu de développer les possibilités élémentaires et générales de ces équipements, on les a réduits à des gadgets immédiatement commercialisables. Les synthétiseurs commerciaux américains sont devenus des "machines à faire La Musique" et pas nécessairement des moyens pour réaliser ce qu'on peut penser et envisager musicalement. Il ne faut donc pas s'étonner si, récemment, la publicité d'un petit synthétiseur américain disait : "do it now learn later"⁺. Il ne faut pas non plus s'étonner si presque toutes les réalisations sonores des synthétiseurs (même si elles sont signées par des musiciens très compétents) appartiennent plus au domaine des effets sonores qu'à celui de la pensée et de la nécessité musicales.

Un studio aujourd'hui doit être le plus ouvert, général, neutre et hybride possible. Il ne doit pas seulement s'adapter aux exigences des diverses visions musicales - connues et inconnues - mais il ne doit à aucun prix imposer une ligne de conduite qui soit implicite dans la conception même de l'équipement. Cette nécessité d'un équipement ouvert et hybride répond à une logique profonde qui touche des raisons musicales, elles aussi très générales. Si l'on croit comme moi à une musique de musiques - utilisant un langage de langages - on peut très bien développer la technologie des studios dans une direction semblable qui ne soit ni trop spécifique, ni indéterminée. Un studio des "studios", donc, qui puisse assimiler d'une façon homogène et continue les possibilités technologiques actuelles. Cette nécessité musicale de non spécificité (au départ), d'ouverture technique n'est pas seulement un de mes désirs les plus fondamentaux - que j'avais déjà pendant mes premières années de travail à Milan - c'est aussi la direction de mon travail à l'IRCAM et celui de Giuseppe Di Giugno qui dans sa recherche est en train de réaliser quelque chose de nouveau et de très important dans la musique électronique. Tout cela évidemment a beaucoup à faire avec ma tendance à travailler par "déduction", par soustraction, à accepter une masse de phénomènes, d'informations et de matériaux (même historiques) puis à les réduire, à les mettre en relation et à les canaliser vers des fonctions déterminées et spécifiques.

C'est un peu ce que j'ai fait aussi dans ce spectacle audiovisuel qui est, entre autres, un filtrage d'une énorme, même encombrante, quantité de discours sur la musique...

(L. Berio)

Luciano Berio Différences (1959)

Cette oeuvre écrite en 1959 pour cinq musiciens (flûte, clarinette, alto, violoncelle et harpe) fait usage d'une bande magnétique pré-enregistrée utilisant et modulant les mêmes instruments. Le développement enregistré du discours musical - restitué par quatre haut-parleurs - est soit totalement identifié, soit séparé de plusieurs manières différentes du développement musical confié aux cinq exécutants.

John Chowning Stria (commande de l'IRCAM)

Commencée il y a plusieurs années, cette oeuvre a été réalisée à l'aide d'un ordinateur PDP-10 pendant l'été 1977 au "Center for Computer Research in Music and Acoustics" de l'Université de Stanford.

L'oeuvre est fondée sur la possibilité de contrôler avec précision les composantes spectrales du son que seul l'ordinateur peut fournir. Dans Stria une division non tonale de l'espace des fréquences est fondée sur un rapport qui est également utilisé pour déterminer les relations entre les composantes

⁺ Faites tout de suite de la musique, vous l'apprendrez plus tard

spectrales inharmoniques. Ainsi le spectre n'est pas traité uniquement comme "timbre" mais également d'une façon fonctionnelle qui confère un certain degré de transparence et d'ordre à des sons utilisés d'habitude en fonction de leur "couleur".

La composition de Stria est liée à des procédures de programmation spécialement écrites pour obtenir des relations complémentaires entre hauteur et spectre. En outre ces procédures sont parfois récurrentes: elles permettent aux événements musicaux qu'elles décrivent de se reproduire à plusieurs niveaux à l'intérieur d'eux-mêmes.

(J. Chowning)

Michel Decoust

Interphone (commande de l'IRCAM)

Le poème de Claude Minière, véritable "générateur d'enveloppe" dans la signification électronique et dramatique du terme: le sens des mots, leur prononciation, leur ponctuation graphique, leur sonorité entrechoquée avec leur pesanteur psychologique ont entièrement généré la réalisation d'Interphone. Le passage entre ce qui a été "rentré" dans l'ordinateur et "généré" à partir de celui-ci est effectué par le programme Music V de Max Mathews.

La participation technique de Daniel Arfib est à souligner tout particulièrement pour l'écriture et l'utilisation inventive des programmes. La voix est celle d'Irène Jarsky.

Triangles miroirs du ciel son tam-tam
des régates: les pierres alignées
Symétrie

Il semble impossible ici de COMMETTRE

maintenant le souvenir parle

(Poème de C. Minière
Extrait de l'Application des lectrices au champs,
Editions du Seuil)

Henri Pousseur

Liège à Paris (commande de l'IRCAM)

La préposition "à" renvoie à plusieurs verbes possibles: d'abord Liège pense à Paris, et sa première façon de l'exprimer, c'est de s'y rendre de manière fictive, de jouer à la visiter, à y être. Aussi peut-elle percevoir (et faire percevoir) qu'il ne s'agit pas là que d'une illusion, que Liège (tout comme Genève ou Montréal) est bien à Paris, dans tous les sens du mot, y compris celui d'appartenir. Toutes ces villes, parts d'un vaste tissu linguistique et culturel, dont Paris est sans doute le coeur, sont solidaires, voire dépendantes d'elle, et peuvent donc aussi avoir à son égard certaines exigences. Elles peuvent lui parler, elles peuvent lui adresser des éloges, certes, des déclarations d'amour, mais aussi parfois, lorsqu'elles trouvent son comportement inacceptable pour l'ensemble, des reproches. Car enfin, elles rêvent à un Paris méritant vraiment entièrement son titre de "Ville-lumière", auquel Liège s'efforcera de répondre (même si ses haut-fourneaux s'éteignent les uns après les autres) par celui de "Cité ardente".

A part les paroles spontanées, quotidiennes, improvisées, glanées de-ci de-là par des magnétophones plus ou moins indiscrets, à part quatre groupes de brèves citations tirées d'Arcane 17 d'André Breton, et à part une promulgation à caractère assez officiel, facile à identifier (et que notre auteur a d'ailleurs déjà intégrée à l'une de ses proses), les textes utilisés sont tous des extraits d'ouvrages de Michel Butor (Je hais Paris, texte principal, repris dans Où et L'île au bout du monde, dans Répertoire III).

Voix de Frédéric Bosseur, Jean-Yves Bosseur, Jean Drèze, René Hainaux, Isabelle Pousseur, d'un groupe d'élèves des classes de déclamation du Conservatoire de Liège, d'un groupe de collaborateurs du Centre de Recherches Musicales de Wallonie et des enfants d'un atelier du CRMW.

Bruits enregistrés par Michel Gonneville à Liège, à Paris, et dans des trains reliant ces deux villes. Travail de montage et de mixage effectué au studio du CRMW, avec utilisation d'oeuvres électroniques antérieures de compositeur. Certains sons (ceux qui accompagnent systématiquement les "comptines", et qui constituent une variation du Temps des cerises), ainsi que le mixage à quatre pistes, ont été réalisés dans les studios de l'IRCAM.

La composition visuelle (projections), intitulée La Ville au bout du Monde, a été dessinée par Denis Pousseur, avec utilisation de photos aimablement réalisées à Paris par Jean-Pierre Armand.

Une partie instrumentale sera ajoutée ultérieurement; elle constituera, par son mariage avec les sons de la bande, une oeuvre originale indépendante. Les trois grandes parties de l'oeuvre, faciles à localiser, pourraient s'intituler: Cap sur les Antipodes, L'île de l'autre Côté, Temps du Sabbat moqueur.

L'ensemble est dédié à Théo Pousseur et à Ernest Bloch, mort le jour où la bande fut achevée, et dont la pensée "espérante" a fécondé celle du compositeur, pour cette oeuvre comme pour plusieurs autres.

(H. Pousseur)

Karlheinz Stockhausen

Kontakte (1960)

La première version de Kontakte est une bande enregistrée à quatre pistes réalisée au Studio de Cologne. La deuxième version fait fusionner la diffusion de cette bande par quatre groupes de haut-parleurs avec l'exécution simultanée d'une partition instrumentale pour piano et percussion.

Kontakte utilise six "catégories" instrumentales: son et bruit "métalliques"; son et bruit produits par les percussions à peau; son et bruits produits par les percussions en bois.

La fonction du piano est de relier ces catégories sonores. La diffusion de la bande est soumise à différents mouvements dans l'espace tandis que les instrumentistes sont des sources sonores fixes.

NB. Les notes sur les oeuvres de Edison Denisov, Jacob Druckman et Jean-Claude Eloy ne nous étant pas parvenues au moment de la mise sous presse seront distribuées le soir de leur exécution.

Vendredi 7 octobre
20 h 30
Théâtre de la Ville

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Direction : Michel Tabachnik
avec Linda Di Martino, Alain Marion, flûte,
Carlos Roque Alsina, piano

Carlos Roque Alsina : Señales (création à Paris)
Yoshihisa Taïra : Trans-Apparence (commande de l'Ensemble
InterContemporain)
entracte
Paul Mefano : Ondes, Espaces Mouvants (création à
Paris)
Cristobal Halffter : Mizar (commande de l'Ensemble
InterContemporain)

Carlos Roque Alsina
Señales (1977)
Carlos Roque Alsina

Señales pour piano solo et orchestre de chambre, commande des Rencontres Internationales d'Art Contemporain de la Rochelle, est une oeuvre basée fondamentalement sur les différentes formes de communication qui s'établissent entre le soliste et l'orchestre. En effet, en dehors de l'aspect concertant - commun aux oeuvres avec soliste - ce dernier prend ici un rôle important comme générateur des diverses fonctions de la pièce ; il est ainsi un véritable "émetteur" qui rayonnera indépendamment du fait que ces signaux seront ou non recueillis quelque part (comme les lumières des phares).

Les signaux "inaperçus" resteront dans le domaine du soliste, les autres auront la possibilité de se cristalliser à nouveau en de nouvelles formes.

Señales a été créé le 3 juillet 1977 à la Rochelle, par l'Ensemble InterContemporain, sous la direction de Michel Tabachnik.

(C.R. Alsina)

Yoshihisa Taïra
Trans-Apparence pour vingt-neuf instruments (1977)

Autour de moi flotte une infinité de sons dont certains me touchent plus intensément que d'autres. Commencer à faire de la musique équivaut alors pour moi à écouter vivre attentivement chacun des sons que j'ai retenus. Leur respiration engendre des mouvements spontanés qui se correspondent mutuellement et qui viennent s'opposer au silence qui, lui aussi, il faut le reconnaître est doué d'un souffle de vie. Il se crée ainsi, pour quelques instants, une certaine atmosphère, un certain univers que ma musique tente de capter et de rendre communicable. J'aimerais être un musicien qui puisse entendre le silence

vivant... Tout en ménageant des changements divers dans une durée sonore, je veux libérer les sons de la conception habituelle. A travers cette image, j'espère que quelque chose apparaîtra.

Commande de l'Ensemble InterContemporain, Trans-Apparence est donné en création mondiale.

(Y. Taïra)

Paul Mefano
Ondes, Espaces Mouvants (1977)

La nomenclature de cette pièce utilise dix musiciens : une flûte (plus flûte basse), un hautbois (plus cor anglais, plus heckelphone, plus baryton), une clarinette (plus clarinette basse, plus contrebasse), un basson (plus contre-basson), trois cuivres (trompette, cor, trombone), deux cordes (deux violons), un timbalier.

Une série en quarts de tons (nécessitant des mains, des jeux et des doigtés spécifiques des exécutants) sous-tend et projette l'architecture générale. Le style archaïque présente un certain développement de réalisation, les intervalles n'y étant pas visuels (principalement pour les vents). Ondes, Espaces Mouvants, quelles qu'en soient les vertus esthétiques a pour principal mouvement de restituer la musique (ni descriptive, subjective ou biographique) que j'entendais intérieurement au moment de sa réalisation. Ondes, Espaces Mouvants est en quelque sorte une extension, un développement des processus initiaux et a été écrite ultérieurement.

(P. Mefano)

Cristobal Halffter
Mizar (1977)
Linda Di Martino, Alain Marion

Mizar est le nom d'une étoile de la Grande Ourse, étoile multiple dont l'oeil de l'homme ne peut capter qu'une seule unité à la fois. C'est cet aspect de multiplicité dans l'unité qui a inspiré l'idée de l'oeuvre. Deux flûtes solistes y développent un dessin très volubile, qu'elles suspendent parfois pour se figer en tenue de sons "multiphoniques" (sorte d'accords obtenus au moyen de doigtés inhabituels et par une pression particulière des lèvres), en trémolos, ou encore en effets spéciaux : souffles dans le tube, impressions de pizzicati, percussions, etc... Les flûtes "normales" en do cèdent la place, vers le milieu de la pièce, aux grandes flûtes en sol, pour une sorte de contrepoint mobile, en valeurs longues et larges intervalles. Les deux instruments solistes cheminent avec une relative indépendance dans un paysage de cordes (longues tenues parfois ponctuées d'accents, sons harmoniques, petits motifs répétés le plus vite possible, etc...) coloré par l'apport d'une abondante percussion, servie par trois exécutants. Les instrumentistes jouissent parfois d'une relative liberté, dans des espaces de temps bien délimités. L'ensemble de la pièce s'articule en structures différentes, qui s'influencent en s'imbriquant les unes dans les autres.

Commande de l'Ensemble InterContemporain, Mizar a été achevé le 23 mars 1977, et est dédié à Alfred Schlee, Directeur d'Universal Edition.

(J.M. Morel)

Lundi 10 octobre
20 h 30
Théâtre National de l'Opéra

Concert franco-américain

ORCHESTRE DU THEATRE NATIONAL DE L'OPERA

Direction : Pierre Boulez
avec Yvonne Minton, mezzo-soprano, Siegmund Nimsgern, baryton,
Pierre-Laurent Aimard, piano, Jean-Louis Barrault, récitant

Elliott Carter : Symphonie de trois orchestres (création européenne)
Olivier Messiaen : Oiseaux exotiques
entracte
Béla Bartók : Le Château de Barbe-Bleue

Elliott Carter Symphonie de trois orchestres (1976)

L'orchestre est divisé en trois petits orchestres, comme dans les nombreuses oeuvres orchestrales de Mozart. Le premier orchestre comprend des cuivres, des cordes et des timbales. Le second des clarinettes, le piano, le vibrapone, les carillons, la marimba, les violons et les contrebasses solo ainsi qu'un groupe de violoncelles ; le troisième les flûtes, les hautbois, les bassons, les cors, des violons, des altos, des contrebasses et les instruments à percussion à hauteur non déterminée.

Au début de l'oeuvre, les trois orchestres attaquent dans le registre le plus élevé, puis redescendent lentement, tandis que la trompette annonce l'un des thèmes que reprendra fréquemment l'orchestre. Cette ouverture qui se termine par une série de descentes rapides m'a été suggérée par le début du poème de Hart Crane, *Le Pont*, décrivant le port de New York et le Pont de Brooklyn.⁺ Cette première descente conduit immédiatement à un thème "Giacoso" joué par les bassons, idée centrale du premier mouvement de l'orchestre III qui ouvre la section principale de la partition. A partir de là jusqu'à la coda se déploient douze mouvements différemment caractérisés, comportant chacun leurs thèmes adjacents, à raison de quatre pour chaque orchestre. Ces quatre mouvements qui divergent par l'expression et la vitesse sont naturellement en relation du fait de leur position dans l'espace, de leur couleur orchestrale et enfin de leurs harmonies et de leurs rythmes caractéristiques. Aucun orchestre ne joue deux de ses mouvements à la suite ; chaque mouvement débute alors qu'un autre orchestre est encore en train de jouer le mouvement précédent ; puis on l'entend brièvement seul avant qu'il ne redevienne l'arrière fond sur lequel se détachera l'entrée d'un autre mouvement.

Ainsi se superposent des nappes musicales à la fois continues et changeantes, un tissu sonore en perpétuelle mutation dont l'auditeur ne peut bien entendu identifier les détails à la première audition, pas plus qu'il ne peut identifier les modulations de *Tristan et Isolde*. Ce qu'il peut en revanche entendre et saisir est le kaléidoscope de thèmes musicaux qui lui sont présentés au fur et à mesure dans des contextes différents. La section principale s'achève par une série de courts accords répétés très forts par l'orchestre tout entier, qui interrompent le flot précédent. La partition se termine par une coda qui rappelle des fragments de la musique précédente, alternant des passages répétitifs et des éclats expressifs avant de sombrer

jusqu'aux registres les plus bas des trois orchestres, faisant ainsi écho au début de l'oeuvre.

Commandée par le New York Philharmonic en l'honneur du Bicentenaire des Etats-Unis l'oeuvre est dédiée à l'orchestre et à Pierre Boulez, qui en était alors le directeur musical.

(E. Carter)

*How many dawns, chill from his rippling rest
The seagull's wings shall dip and pivot him,
Shedding white rings of tumult, building high
Over the chained bay waters Liberty.

Then, with inviolate curve, forsake our eyes
As apparitional as sails that cross
Some page of figures to be filed away;
- Till elevators drop us from our day...
(Hart Crane)

Combien d'aubes encore, transi de son repos, de murmures et de rides
Les ailes de la mouette en plongeant le salueront et le feront tourner
Laisant dans leur sillage de blancs anneaux de tumulte, portant haut
Au-dessus des eaux enchaînées de la baie la Liberté -

Puis, d'une courbe inviolée, désertent nos regards
Aussi fantomatiques que des voiles traversant
Quelque page de chiffres à classer ;
- Jusqu'à ce que les ascenseurs nous débarquent de notre journée....

(Traduction : Michel Vallois)

Olivier Messiaen Oiseaux exotiques (1956) Pierre-Laurent Aimard

Conçue comme un vaste contrepoint de chants d'oiseaux exotiques, l'oeuvre fait suite aux recherches de Messiaen des années 40-50 (*Quatuor pour la fin du Temps*, *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, *Turangalîla Symphonie*, *Réveil des oiseaux*) qui intègrent, de façon toujours différente, les sons-bruits des oiseaux comme composante essentielle de l'énonciation musicale, permettant l'enrichissement considérable des rythmes, des figures mélodiques, des timbres. Une écriture très précise et très détaillée définit les interventions solistes de tous les instruments, de tous les "personnages"-oiseaux - "personnages" en couleurs rythmiques, mélodiques, timbrales qui tissent la trame multicolore, joyeuse, étincelante de cette symphonie des timbres. La partie très développée du piano rend *Oiseaux exotiques* presque un Concerto pour piano : de grandes cadences virtuoses du piano disposées à distance dans le temps et toujours basées sur le chant des oiseaux (Mainate hindou, Liothrix de Chine, Grive des bois, Cardinal rouge de Virginie, Doliconyx, Oiseau-chat ou Moqueur de la Caroline etc.) structurent l'oeuvre en étendant de vastes arcs organisateurs. Les parties des deux clarinettes, du xylophone, mais aussi des cuivres pour les parties tutti (c'est-à-dire les parties jouées par tous les instruments) ont une importance considérable. *Oiseaux exotiques* utilise en fait tous les instruments en tant que solistes dans les conditions d'un tissu orchestral relativement dense ou bien en tant que solistes dans les interventions solo des cadences pour le piano.

La forme de l'oeuvre relève d'une utilisation particulièrement originale des principes conventionnels de structure symétrique qui reproduit à distance des caractéristiques sonores similaires. Ainsi, la cadence terminale du piano et la partie conclusive de l'oeuvre enchaînent dans le sens inverse les matériaux sonores du début de la pièce : La fin de l'oeuvre retrouve l'atmosphère sonore initiale caractérisée par l'élan vibrant, "éclatant, ensoleillé" (indique le compositeur dans la partition) de la Grive des bois d'Amérique, par les traits scintillants, "brillant (s) comme un crépitement de gouttes d'eau" du Cardinal rouge de Virginie, par le scandé violent - "vocifération implacable" de la

Garrulaxe de l'Himalaya. La cadence la plus étendue du piano qui utilise les chants de l'Oiseau-chat et du Doliconyx intervient dans la zone de la section d'or de l'oeuvre - entre le tutti central (un développement continu où le rôle des deux grandes clarinettes exécutant le chant du Merle migrateur est essentiel) et le tutti de la "reprise" très modifiée comprenant un développement ininterrompu où les cuivres enchaînent des formules répétées, très brèves et intenses, enveloppées dans le bouillonnement effervescent des sons-couleurs.

Commandée par Pierre Boulez pour ses concerts du Domaine Musical au Petit Théâtre Marigny, l'oeuvre, dédiée à Yvonne Loriod, a été créée par elle en 1956, l'orchestre étant placé sous la direction de Rudolf Albert.

(I. Stoïanova)

Béla Bartók

Le Château de Barbe-Bleue (1911)

Yvonne Minton, Siegmund Nimsgern, Jean-Louis Barrault

Composé en 1911, cet opéra, en un acte, sans véritable action, sinon psychologique, met en jeu Barbe-Bleue et Judith dans un décor unique et neutre. Déroulement linéaire, donc, évolution climatique (à la manière de Debussy), de "porte à porte", chacune des sept portes à ouvrir apportant une couleur particulière : la première, une chambre de torture ; la seconde, une salle d'armes ; la troisième, une salle de riches trésors ; la quatrième, un jardin merveilleux ; la cinquième, un vaste paysage ; la sixième, "des eaux blanches et mornes" ; la septième, enfin, laissant apparaître les trois premières femmes de Barbe-Bleue.

Ces évocations, pour différentes qu'elles soient, agissent néanmoins dans un même sens, celui de faire surgir la mort présente derrière chacune de ces étapes : du sang dont le jardin même se nourrit, de ces eaux mornes qui se révèlent être des larmes... Ainsi, à chaque impression visuelle évoquée par l'ouverture d'une porte, correspondra une donnée climatique à l'orchestre qui, loin de demeurer statique, évoluera toujours tragiquement.

Dans cette oeuvre, Bartok, comme l'a dit Kodaly, a voulu "affranchir et rendre musicale l'inflexion naturelle de la voix." C'est dire qu'ici Bartok applique l'intonation propre à la langue et qui donne à la voix le naturel d'une énonciation parlée : le parler dans son usage est fonctionnel et répond à des exigences immédiates de communication. Il est sobre et économe : une dynamique en dit souvent plus qu'une longue phrase. C'est ce caractère de nervosité et d'affirmation que l'on retrouve ici car Bartok, en refusant la redondance du discours musical classique, la transition formelle, impose plus qu'il ne compose dans le sens traditionnel : ses mélodies sont là pour le prouver : d'expression populaire, elles ne se laissent pas domestiquer, impossibles à "tempérer", elles suggèrent une différence radicale qui ne cesse d'étirer notre oreille. La coordination qui s'opère entre ces mélodies et l'harmonie savante, ne se fait jamais au détriment des unes ou de l'autre, mais par soudure progressive, à l'aide de processus répétitifs qui énoncent par de fines modifications, le trajet à parcourir : l'harmonie se dissout et s'éparpille en de courts dessins rapides et concis ; la mélodie se stabilisera sur une longue tenue "harmonique".

(V. Dehoux)

Mardi 11 octobre

20 h 30

Théâtre National de l'Opéra

ORCHESTRE DU THEATRE NATIONAL DE L'OPERA

Direction : Pierre Boulez

avec Phyllis Bryn-Julson, soprano, Anna Ringart, mezzo-soprano, Ursula Boese, alto, Thomas Herndon, ténor, Franz Grundheber, baryton, Franz Mazura, basse, pour l'oeuvre de Zimmermann; et Yvonne Minton, mezzo-soprano, Siegmund Nimsgern, baryton, Jean-Louis Barrault, récitant pour l'oeuvre de Bartók

Bernd Aloïs Zimmermann : Die Soldaten - Symphonie Vocale
(création française)

entracte

Béla Bartók : Le Château de Barbe-Bleue +

Co-production avec le Théâtre National de l'Opéra

Bernd Aloïs Zimmermann

Die Soldaten - Symphonie Vocale (1958-1960)

Phyllis Bryn-Julson, Anna Ringart, Ursula Boese, Thomas Herndon, Franz Grundheber, Franz Mazura

Bernd Aloïs Zimmermann est né en 1918, année où Igor Stravinsky et Charles-Ferdinand Ramuz créaient en Suisse Romande leur Histoire du Soldat. Mais alors que cette oeuvre, conçue loin de la guerre, s'inspire de l'idylle d'un conte de fée, l'opéra que Zimmermann entreprendra quarante ans plus tard (1958) va au contraire déployer une réalité complexe et virulente.

Die Soldaten est fondé sur le drame du poète allemand Reinhold Michael Lenz (1750-1792), figure bizarre et tragique du Sturm und Drang, ce mouvement sentimental et révolutionnaire qui contesta le Siècle des Lumières devenu absolutiste, aride et hypocrite. En reprenant cette matière de Lenz, Zimmermann ne met pas au centre la figure d'un soldat - comme Stravinsky et Ramuz dans l'Histoire du Soldat - mais une femme, Marie Wesener. Celle-ci, après avoir été éblouie, exploitée et ensuite trahie par un officier imbu de l'esprit cynique de sa classe finit par crever dans l'abjection d'une fille à soldats.

Le style de Die Soldaten reflète la vision profondément pluraliste de Zimmermann qui, tout en ayant adopté les techniques dodécaphoniques de l'Ecole de Vienne et l'écriture sérielle, se considérait lui-même comme un outsider. Sa technique de citation et de collage est particulièrement brillante et l'on retrouve dans Die Soldaten des citations du plainchant grégorien, du Dies Irae et des mélodies de Bach. Pour Zimmermann l'opéra est un "espace omnimobile de

+ Pour cette oeuvre, voir programme du 10 octobre

forme sphérique" qui est marqué par une densité croissante des moyens et un rythme de changement de plus en plus violent. A la fin de l'opéra, dans sa version scénique, Zimmermann emploie des haut-parleurs répartis dans toute la salle ainsi qu'un véritable tourbillon de projections cinématographiques afin que le public s'identifie au drame humain représenté sur la scène et ressente quasi corporellement la catastrophe de l'héroïne.

La Symphonie vocale *Die Soldaten* ne représente pas, comme on pourrait le croire, une réduction concertante de l'opéra. Elle antécède plutôt l'opéra définitif. Le compositeur, après avoir reçu en 1958 du Théâtre de Cologne la commande de la mise en musique du drame de Lenz, présenta l'opéra en 1960. Mais la direction jugea cette oeuvre inexécutable. Comme pour prouver le contraire, Zimmermann fit interpréter en 1963 par la Radio de Cologne trois scènes extraites de l'opéra et réunies sous le titre de "Symphonie vocale". Ultérieurement il se remit à la révision de l'opéra qui fut créé dans sa version définitive à Cologne en 1965 par Michael Gielen dans une mise en scène de Hans Neugebauer.

(B. von Scarpatetti)

Lundi 17 octobre
20 h 30
Théâtre de la Ville

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Direction : Michel Tabachnik

avec Sarah Walker, mezzo-soprano, Philippe Muller,
violoncelle, Pierre Thibaud, trompette, David Wetherill, cor
et l'Ensemble Vocal (Direction : Henri Farge)

Jean-Claude Eloy : Equivalences

Betsy Jolas : Onze Lieder pour trompette et orchestre
de chambre (commande de l'Ensemble
InterContemporain)
entracte

Harrison Birtwistle : Meridian (création française)

Jean-Claude Eloy
Equivalences (1963)

Le titre *Equivalences* se réfère à de nombreux aspects de la pièce et doit être interprété dans le sens d'un équilibre entre des forces contraires. Au niveau le plus simple, il décrit la disposition instrumentale : triple symétrie en arc de cercle de six percussions, des trois groupes de vents, et du piano-celesta avec la harpe. A un niveau supérieur, il explicite les principaux vecteurs de cette composition, souvent basée sur des antinomies: densité : nulle/maximum ; registres : fixes/mobiles : coordination : absolue/relative, etc... La forme globale elle-même reflète ces oppositions, ce jeu dialectique, d'où un phénomène sonore contrasté, une extension du champ dynamique. (Un certain "expressionnisme" musical ne trouve-t-il pas bien souvent sa matérialisation au moyen de ce champ dynamique, pris dans son acception la plus large - intensité, densité, débit, flux, etc.)

Certaines structures sont localement variables d'une exécution à l'autre ; elles utilisent des intensités modifiables qui affectent principalement les durées de résonances des percussions. Cependant la forme demeure close, refermée sur elle-même, déterminée par des fonctions directrices globales. Pour donner un exemple simple : une opposition est créée entre instruments à vent (bois, cuivres) longues tenues/matière sonore continue, d'une part, et d'autre part, percussions, piano, harpe - structures de points/matière sonore discontinue. Peu à peu ces caractères antagonistes évolueront l'un vers l'autre au point de se confondre et, poursuivant leur mouvement, se retrouveront à l'état initial, mais inversé ; (vents - structures de points - percussions - sons continus, par trilles complexes, etc.) Ainsi, la forme tend à se déployer en un seul geste ou, suivant l'expression de Henri Pousseur, en un seul "arc de durée".

Dans les longs silences, l'immobilisme, les tenues aiguës des bois, ou les séquences de cuivres graves, semble percer le souvenir des musiques traditionnelles d'Extrême-Orient, Japonaises ou Tibétaines.

Equivalences a été créée au Festival de Darmstadt en Juillet 1963, sous la direction de Pierre Boulez.

(J.C. Eloy)

Betsy Jolas

Onze Lieder pour trompette et orchestre de chambre (1977)

Pierre Thibaud

De ce qu'évoque pour le musicien le mot "lied", on retrouvera ici, attribué à un instrument rarement associé à ce mode d'expression, outre l'articulation familière en pièces brèves parcourues d'un subtil fil conducteur, une certaine manière d'être que l'on peut bien appeler "vocale", non pas tant pour sa qualité "chantante" que pour cette façon de lier la musique la plus pure aux choses de ce monde...

Commande de l'Ensemble InterContemporain, l'oeuvre fut achevée en août 1977. Elle est dédiée au trompettiste Pierre Thibaud.

(B. Jolas)

Harrison Birtwistle

Meridian

Sarah Walker, Philippe Muller, David Wetherill

Ensemble Vocal (Direction : Henri Farge)

Meridian est une chanson d'amour; l'oeuvre traite en outre de la nature du chant et de l'activité créatrice.

La partie "chanson" met en musique l'une des treize chansons d'amour de Christophe Logue, poème d'une sexualité violente bien que déguisée en une imagerie de la nature.

Ce qui concerne le thème "chant/créativité" est emprunté aux deux premiers vers de deux poèmes de Thomas Wyatt ainsi qu'à un vers significatif de Logue : "Le chant est mensonge ou bêtise..."

Les instruments, à part le cor et le violoncelle, sont utilisés en tant que groupements de timbres plutôt qu'en tant qu'individualités: deux choeurs de sopranos à trois parties, le piano et deux percussions, deux harpes, trois cors anglais et trois clarinettes basses... Les ensembles instrumentaux sont utilisés comme des groupes reliés les uns aux autres rayonnant à partir de la voix de différentes manières. Par exemple les choeurs articulent les paroles, chantent de façon percussive, jouent des instruments à percussion et doivent également mimer certains éléments.

Le cor et le violoncelle solo sont les artisans directs de la progression musicale; leur couplet active partiellement la forme mais d'une façon moins violente que dans Tragoedia. Les deux instruments (masculin/féminin?) sont initialement unis sur un mi qui est le fondement de toute l'oeuvre et qui revient à la fin juste avant la première entrée de la mezzo-soprano - chantant le second des deux vers de Wyatt "Ne blâme pas mon luth" - Le cor commence à montrer sa supériorité qui ne s'épanouit pleinement qu'avec le premier couplet de la chanson proprement dite. Pendant le premier épisode instrumental, le cor domine, se joignant en égal à la mezzo-soprano pendant le deuxième couplet. Dans la deuxième section instrumentale, le cor et le violoncelle jouent rythmiquement à l'unisson, le violoncelle finissant par s'affirmer et par dialoguer avec la voix dans le troisième couplet. Le cor reprend le dessus dans le quatrième couplet mais les deux solistes sont de nouveau unis dans l'Extroduction.

(d'après M. Nyman)

My lute awake ! perfourme the last
Labor that thou and I shall wast,
And end that I have now begon ;
For when this song is sung and past,
My lute be still, for I have done.

Blame not my lute for he must sownde
Of thes or that as liketh me;
For lake of wytt the lute is bownde
To gyve suche tunes as plesithe me
Tho my songes be some what strange,
And spekes suche wordes as toche thy change
Blame not my lute.

(T. Wyatt)

The image of love grows,
Petal to petal
Thorn and thorn
And is the root and briar
And at once the rose.

And on the briar
Swings the dunce of birds :
And in the moon
His comb is like a wizard's
Hat, and words
Are in his beak, and rose
Coloured as if it trapped
The blizzard,
in his eye.

And like the moon his comb
Is figured, white and skew :
He sings, as if, he, phoenix;
Knew the origin of flames
That burn his thigh

The song is lie or nonsense
The rose grows on
Year into year and waits
Flowering, for when
He comes again, to thorn and curl
And lacerate his wing's dihedral.

(C. Logue)

Now is this song boeth sung and past :
My lute be still, for I have done.

(T. Wyatt)

Eveille-toi mon luth ! Accomplis la dernière
Tâche que toi et moi avons entreprises
Et achève ce que j'ai maintenant commencé ;
Lors que cette chanson sera chantée et finie
Mon luth, tu pourras te taire, j'en aurai terminé.

Ne blâme pas mon luth s'il lui faut résonner
Comme ceci ou comme cela, à mon gré ;
Car faute d'esprit le luth est tenu
De jouer les airs qui me plaisent.
Bien que mes chansons soient un peu étranges
Et que leurs paroles disent comme tu changes
Ne blâme pas mon luth.

L'image de l'amour croît
Pétale par pétale
Épine par épine
Elle est la racine et le rameau
Et la rose, soudain.

Et sur ce rameau
Se balance le plus sot des oiseaux :
Et dans le clair de lune
Sa crête est pareille au chapeau d'un sorcier
Il a des mots au bec, tout rose
Comme s'il avait piégé
La tempête,
dans son oeil.

Et comme la lune, sa crête
Se dessine, blanche et sinuose :
Il chante comme si, lui, le phénix
Connaissait l'origine des flammes
Qui lui brûlent les pattes.

Son chant est mensonge ou bêtise
La rose croît
D'année en année, et en fleurs
Attend son retour
Afin de piquer
De retrousser
Et de lacérer le dièdre de son aile.

Maintenant ma chanson est chantée et finie
Mon luth tu peux te taire, car j'en ai terminé.

(Traduction : Michel Vallois)

Mercredi 19 octobre et Vendredi 21 octobre
20 h 30
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

3^e Atelier Ordinateur

son et interprétation

Présentation : Michel Decoust et Jean-Claude Risset
avec les solistes de l'Ensemble InterContemporain (Alain Planès, piano, Jacques Ghestem, violon, Alain Moglia, violon, Gérard Caussé, alto, Philippe Muller, violoncelle)

Exemples sonores synthétisés par ordinateur

Stanley Haynes : Pyramids-Prisms, pour piano, modulateur
en anneau et sons d'ordinateur
(création mondiale)

Anton Webern : Bagatelles pour quatuor à cordes
entracte

L'ordinateur permet de produire des sons et de les façonner avec une très grande précision. Cette finesse de contrôle débouche sur des possibilités musicales nouvelles. On expliquera d'abord comment l'ordinateur peut fabriquer des sons. Des exemples sonores illustreront la synthèse de timbres rappelant les sons instrumentaux ; la composition de sons "inharmoniques" ; la simulation de mouvements imaginaires du son dans l'espace, la production de figures sonores paradoxales : sons qui montent et descendent, ou qui accélèrent et ralentissent à la fois.

On entendra ensuite Pyramids-Prisms, pour piano et dispositif électronique, du jeune compositeur anglais Stanley Haynes. Dans le premier mouvement, Pyramids, (créé le 8 novembre 1977 au Queen Elizabeth Hall de Londres par Ronald Lumsden) le son du piano est modifié par un modulateur en anneau. Un second mouvement réunit le piano solo et une bande synthétisée sur ordinateur à l'aide du programme "Music V". Dans quelques sections le pianiste joue seul, dans d'autres sections il est accompagné par la bande ; enfin dans certaines sections le modulateur en anneau réalise un contact entre les sons du piano et les sons électroniques (ou informatiques) de la bande.

La pièce de Haynes pose le problème de l'interprétation. Pour l'instant, le processus de synthèse directe par ordinateur, qui permet de façonner les sons avec une grande précision, ne fonctionne pas "en temps réel" : il ne permet pas de réagir au son à mesure qu'il se produit. Or cette réaction est essentielle pour les instrumentistes lorsqu'ils interprètent une oeuvre. Peut-on imaginer un mode de synthèse des sons par ordinateur qui préserve ces possibilités d'interprétation ? La réponse est oui, à condition (pour l'instant) de sacrifier un peu de la précision et la richesse des sons possibles à la souplesse de leur commande. Max Mathews a ainsi mis en oeuvre un système de synthèse des sons, "Groove". On montrera sur une oeuvre du répertoire, comment Groove préserve une véritable liberté d'interprétation dans la réalisation sonore.

On entendra donc les Bagatelles pour quatuor à cordes de Webern (1905). Ces pièces, aérées et concises, utilisent les ressources du quatuor en explorant d'une manière tout-à-fait nouvelle les possibilités de sonorités, de timbres, de couleurs. Une des Bagatelles sera présentée dans des versions réalisées sur ordinateur par divers musiciens, confrontées avec l'interprétation d'un quatuor de solistes de l'Ensemble Intercontemporain.

(J.C. Risset)

Mercredi 26 octobre
20 h 30
Théâtre des Champs-Élysées

ORCHESTRE DE PARIS

Direction : Pierre Boulez
avec Yvonne Minton, mezzo-soprano

Anton Webern : Cinq mouvements pour cordes, opus 5
: Variations pour orchestre, opus 30
: Six pièces pour orchestre, opus 6

Arnold Schönberg : Quatre Lieder, opus 22
entracte

Peter Maxwell-Davies: Worldes-Blis (création française)

Anton Webern

Cinq mouvements pour cordes, opus 5 (1909)

Heftig bewegt - Sehr langsam - Sehr bewegt - Sehr langsam -
In zarter bewegung

Six pièces pour orchestre, opus 6 (1909)

Langsam - Bewegt - Mässig - Sehr Mässig - Sehr langsam -
Langsam

Ces oeuvres datent toutes deux de 1909. L'opus 5 est originellement écrit pour quatuor à cordes ; il ne sera transcrit qu'en 1929. Au moment d'effectuer cette transcription, Webern écrira d'ailleurs qu'elle lui fit apparaître la nécessité de ce qu'il avait écrit plusieurs années auparavant. C'est, avant les Bagatelles opus 9 et l'opus 28, le premier quatuor à cordes publié par Webern.

Ces pièces pour cordes sont caractérisées par leur brièveté - tendance qui ira grandissant, jusqu'aux microcosmes des opus 9 à 11 - leur économie de moyens (l'alternance de deux secondes mineures dans la première). En conséquence, la non-répétition comme exigence structurelle, présentée avec l'opus 9, assumée par l'invention de la série chez Schönberg, apparaît déjà ici implicite.

Instrumentalement, l'opus 5 utilise abondamment, systématiquement des techniques de jeu alors inusitées (col legno, sul ponticello) et un éventail dynamique exacerbé.

La version orchestre de 1929 est destinée à un très grand ensemble ; de ce fait, il s'agit d'une recomposition de l'oeuvre. Si les pièces 3 et 4 sont pratiquement inchangées, de grandes modifications affectent les pièces extrêmes, où les quatre parties originales se voient démultipliées jusqu'à quinze, avec des oppositions sols/tutti et des mélanges instrumentaux pour une même voix.

Les pièces pour orchestre opus 6 étendent au grand orchestre le travail de l'opus 5 : concentration formelle, non-répétition, exaspération dynamique. Tout cela pris en charge par un souci évident de diversifier cet acquis dans une utilisation d'un orchestre vaste et différencié. Quoiqu'il existe une version tardive pour un orchestre standard, la version originale utilise flûtes et hautbois par quatre, cinq clarinettes, trois bassons, cors, trompettes et trombones par six, tuba, cordes, harpe, célesta, timbales et de nombreuses percussions. Comme dans les contemporaines Pièces opus 16 de Schönberg, le goût

est affirmé de confier un même complexe à plusieurs instruments successivement (début de la première pièce : flûte, puis trompette, à nouveau flûte puis cor). La pièce la plus frappante, la quatrième est du reste construite comme la pièce centrale (Farben) de l'opus 16, sur un triple accord constamment réorchestré. L'opus 6 a vu sa création à Vienne sous la direction de Schönberg, lors d'un concert mémorable qui s'achève par un chahut interdisant la création des Altenberglieder de Berg...

(J.P. Derrien)

Anton Webern

Variations pour orchestre, opus 30 (1940)

Les variations sont l'avant dernière oeuvre achevée de Webern, avant la deuxième cantate. Elles datent de 1940 et sont dédiées au mécène suisse Werner Reinhart. L'orchestre en est restreint : bois et cuivres soli, timbales, célesta et cordes. C'est une des oeuvres sur lesquelles Webern s'est le plus exprimé : "le thème s'étend jusqu'à la première double barre; il est conçu comme une période mais possède un caractère introductif. Six variations suivent (chacune jusqu'à la double barre suivante). La première présentant le thème principal (si l'on peut dire) de l'ouverture (forme andante) qui se déploie à plein; la seconde est un tout; la troisième présente le deuxième motif; la quatrième présente la reprise du premier motif, car il s'agit d'une forme-andante, mais développé; la cinquième reprend l'introduction et le tout conduit à la coda qui est la sixième."

Tout ce qui survient dans cette pièce est donc fondé sur deux idées exposées dans les deux premières mesures (hautbois et contrebasse). C'est en fait encore plus réduit puisque le motif de hautbois est lui-même récurrence : les deux derniers sons constituent la récurrence des deux premiers mais augmentée rythmiquement. Ils sont suivis au trombone par la répétition de l'idée-contrebasse, mais en diminution ! Et en récurrence quant aux motifs et intervalles. Voilà comment ma série est construite : elle est contenue dans ces trois fois quatre sons".

Webern atteint là une virtuosité de pensée et de conception qu'il va mettre à profit dans la deuxième cantate, la problématique de cette oeuvre lui permettant d'étendre encore ses conquêtes.

(J.P. Derrien)

Arnold Schönberg

Quatre Lieder, opus 22 (1913-1916)

Yvonne Minton

C'est l'oeuvre terminale de la période exploratoire de Schönberg : après le Pierrot Lunaire (1912), entre 1913 et 1916, seule oeuvre achevée de cette période de réflexion, - avant les pièces pour piano, opus 23 où la méthode de composition à douze sons se fait jour, timidement.

L'oeuvre retourne à la vocalité typique du lied allemand, avec une voix à la tessiture étendue.

Le premier poème, d'E. Dowson (traduit par S. George) concerne le mythe de l'androgynie qui hante bien des esprits à l'époque, tels que Weininger, Karl Kraus, Freud, Proust, mais aussi Schönberg. Celui-ci prévoyait, en 1912, selon Berg, un vaste opéra en trois soirées sur la Séraphita de Swedenborg. (Berg lui-même rêvait à l'époque d'une symphonie avec voix sur le même thème : à l'évidence l'ancêtre lointain de Lulu). Ce lied est vraisemblablement tout ce qui reste de ce projet. Les trois autres poèmes sont empruntés à Rilke (Livre des Heures pour les deuxième et troisième, Livre des Images pour le quatrième).

L'oeuvre enfin, est capitale par une direction que Schönberg ne devait plus poursuivre avec autant de systématisme : une orchestration par groupes, avec pour corollaire l'hypertrophie de certains groupes et la disparition de certains autres. On obtient ainsi une fonction-timbre de certains accords préférés par un seul groupe, ce qui est peut-être encore à cette époque, une manière de ruser avec l'harmonie traditionnelle. On peut à titre d'exemple signaler l'instrumentation de Séraphita : six clarinettes, trompette, trois trombones, tuba, percussion, vingt-quatre violons, douze violoncelles et neuf contrebasses. Nécessitant donc un vaste orchestre, l'oeuvre est rarement exécutée.

(J.P. Derrien)

I. SERAPHITA

Erscheine jetzt nicht,
traumverlorne Gesicht,
mir windverschlagen
auf des Lebens wilder See
sei meine Fahrt auch voll
von finster Sturm und Weh:
hier jetzt vereinen oder küssen
wir uns nicht!

Sonst löscht die laute Angst
der Wasser vor der Zeit
das helle Leuchten,
deines Angedenkens Stern,
der durch die Nächte herrscht
bleib von mir fern
in deines Ruhortes
Heiterkeit!

Doch wenn der Sturm am höchsten
geht und kracht
zerrissen See und Himmel.
Mond in meiner Nacht!
Dann neige einmal dem
Verzweifelten dich dar.
Lass deine Hand (wenn
auch zu spät nun) hilfbereit
noch gleiten auf mein fahles Aug
und sinkend Haar
eh grosse Wege siegt
im letzten leeren Streit!

(Extrait des Poèmes d'Ernest Dowson)

II. ALLE, WELCHE DICH SUCHEN

Alle, welche dich suchen, versuchen dich.
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.

Ich aber will dich begreifen,
wie dich die Erde begreift;
mit meinem Reifen
reift
dein Reich.

Ich will von dir keine Eitelkeit,
die dich beweist.
Ich weiss, dass die Zeit
anders heisst,
als du.

Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinen Gesetzen recht,
die von Geschlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind

(Rilke : Le livre des Heures, Livre II
Le livre du Pèlerinage, n.15)

I. SERAPHITA

Ne m'apparais pas maintenant,
visage de rêve,
à moi que le vent emporte
sur la mer sauvage de la vie,
même si mon voyage est plein
de sombre tempête et de peine,
ce n'est pas ici ni maintenant
que nous allons nous unir et nous embrasser!

Ou alors la grande peur
que les eaux ont du temps
éteindra la lumière claire,
l'étoile de ton souvenir
qui règne sur les nuits;
reste loin de moi
dans la sérénité de ta demeure !

Mais quand la tempête sera à son comble
quand grondera le tonnerre
et que se déchireront mer et ciel,
oh lune de ma nuit !
Penche-toi alors, une fois,
sur mon désespoir.
Même s'il est trop tard,
laisse ta main secourable
une fois encore effleurer mes yeux pâles
et ma chevelure qui se noie
avant que triomphent les grandes vagues
dans l'ultime et vain combat !

(Traduction : Michel Vallois)

II. TOUS CEUX QUI TE CHERCHENT

Tous ceux qui te cherchent t'éprouvent.
Et ceux qui te trouvent te lient
à l'image et au geste.

Mais moi je veux te comprendre,
comme la terre te comprend;
pendant que je mûris
mûrit
ton règne.

Je ne veux de toi aucun signe vain
qui te prouve.
Je sais que le temps
se nomme autrement
que toi.

Ne fais pas de miracle pour moi.
Donne raison à tes lois,
de génération en génération
toujours plus visibles

(Traduction : Michel Vallois)

III MACH MICH ZUM WÄCHTER DEINER WEITEN

Mach mich zum Wächter deiner Weiten,
mach mich zum Horchenden am Stein,
gib mir die Augen auszubreiten
auf deiner Meere Einsamkeit;
lass mich der Flüsse Gang begleiten
aus dem Geschrei zu beiden Seiten
weit in den Klang der Nacht hinein.

Schick mich in deine leeren Länder,
durch die die weiten Winde gehn,
wo grosse Klöster wie Gewänder
um ungelebte Leben stehn.
Dort will ich mich zu Pilgern halten,
von ihren Stimmen und Gestalten
durch keinen Trug mehr abgetrennt,
und hinter einem blinden Alten
des Weges gehn, den keiner kennt.

{Rilke : Le Livre des Heures,
Livre III. de la pauvreté et de la mort.}

IV. VORGEFÜHLE

Ich bin wie eine Fahre von Fernen umgeben.
Ich ahne die Winde, die kommen, und muss sie leben,
während die Dinge unten sich noch nicht rühren:
Die Türen schliessen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille;
die Fenster zittern noch nicht und der Staub ist noch schwer.

Da weiss ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.
Und breite mich aus und falle in mich hinein
und werfe mich ab und bin ganz allein
in dem grossen Sturm.

{Rilke : Le Livre d'Images}

III. FAIS-MOI GARDIEN DE TES ESPACES

Fais-moi gardien de tes espaces,
mets-moi à l'écoute de la pierre,
donne-moi d'ouvrir grands les yeux
sur la solitude de tes mers;
laisse-moi accompagner le cours des fleuves
loin des cris de leurs rives
et m'enfoncer dans le chant profond de la nuit.

Envoie-moi dans tes terres vides,
que parcourent les vastes vents,
où de grands cloîtres, comme des vêtements,
drapent des vies non vécues.
Là, je me joindrai aux pèlerins,
aucune tromperie ne me séparera plus
de leurs voix ni de leurs formes,
et derrière un vieil aveugle
je suivrai le chemin que nul ne connaît.

IV. PRESENTIMENTS

Je suis comme un drapeau entouré de lointains.
Je sens venir les vents, et il me faut les vivre
quand en bas rien encore ne bouge :
Les portes ferment doucement, et les cheminées sont calmes ;
les fenêtres ne trament pas encore, la poussière est encore lourde.

Mais je flaire déjà la tempête et me soulève comme la mer.
Je me déploie et retombe
et m'élançe, tout seul
dans la grande tempête.

{Traduction : Michel Vallois}

Peter Maxwell-Davies
Worldes-Blis (1966-1969)

Dans cette oeuvre je me suis particulièrement intéressé à la façon d'articuler de très grandes structures, à l'intérieur de vastes espaces temporels avec la plus grande concision de moyens: il s'agissait de mettre en relation des événements séparés par de longues durées, de telle façon que cette relation soit non seulement claire mais que la tension entre les événements soit évidente.

La musique, bien qu'une double barre ait été tirée à la fin est "incomplète". Le pouvoir générateur des processus de transformation utilisés laisse au moins les deux tiers des possibilités suggérées inexplorées. Il se peut que je les développe un jour dans des mouvements supplémentaires.

La mélodie du poème - une mélodie du 13^{ème} siècle - n'est pas perçue comme telle mais elle est utilisée comme le "filtre" principal. Au départ deux harpes exposent le "modèle" qui est ensuite longuement transformé, principalement par des cordes, dans un tempo très lent.

La section suivante, de tempo rapide, expose vivement l'un après l'autre les résultats les plus angulaires de ces transformations, après quoi deux "commentaires" élaborés décortiquent des éléments "statiques" - rythmiques, mélodiques et harmoniques - tirés des résultats les moins angulaires de ces transformations. La lente transformation finale (la seconde) est une préparation à un autre mouvement hypothétique, qui laisse le matériau dans un état amorphe et sans conclusion. On peut l'envisager comme une dissolution finale du matériau précédent mais pour moi, elle évoque une issue possible, ou en tout cas une manière de sortir du climat psychologique de la musique existante.

(P. Maxwell-Davies)

Worldes Blis

Worldes blis ne last no throwe,
hit wit and wend a-wey a-non ;
the lengur that hich hit i-knowe
the lasse his fiinde pris ther on,
For al hit is imeynd wyd kare,
mid sorowe ant wid uuel fare,

ant at the laste pouere ant bare
hit let mon, wen hit ginnet gon.
al the blisse this here ant there
bl-louketh at hend wop ant Mon.

Plaisir du monde ne dure pas longtems
Il paraît et disparaît en un instant.
Plus je l'ai connu
Moins je l'ai apprécié
Car il est tout mêlé
De chagrin et de malheur,

Et à la fin pauvre et nu
Il laisse l'homme, quand il a disparu
Tout le plaisir qu'il y a ici et là
Inclut finalement pleurs et lamentations.

Jeudi 3 novembre
20 h 30
Palais des Congrès

ORCHESTRE DE PARIS
Direction : Pierre Boulez
avec Deborah Cook, soprano et le Choeur d'enfants de Paris
(Direction : Roger de Magnée)

George Crumb : Star Child (création européenne)
Giuseppe Sinopoli : Tombeau d'Armor II (création française)
entracte
Béla Bartók : Concerto à confirmer

Co-production avec l'Orchestre de Paris

George Crumb
Star Child (1977)
Deborah Cook,
Choeur d'enfants de Paris (Direction : Roger de Magnée)

L'oeuvre requiert quatre chefs, dont deux principaux et deux supplémentaires. Le premier chef dirige tous les passages vocaux, tous les vents et six des percussionnistes jusqu'à la section finale de l'oeuvre. Le deuxième chef dirige toutes les cordes et deux des percussionnistes d'un bout à l'autre. Vers la fin les vents se répartissent en deux groupes et à ce moment le troisième chef dirige les cuivres et trois percussionnistes, tandis que le quatrième chef prend les clarinettes, les flûtes et le vibraphone. Chaque chef donne un tempo différent, ce qui produit l'effet d'une surimpression de musiques.

(P. Ramey)

L'oeuvre utilise des textes latins dont la signification transcende l'interprétation doctrinale et prend une valeur universelle... L'idée centrale de l'oeuvre est celle d'une progression à partir de l'obscurité (ou désespoir) jusqu'à la lumière (joie ou accomplissement spirituel) - exprimée à la fois par la musique et le texte, selon une conception qui est à la fois médiévale et romantique...

Star-Child contient certaines allusions programmatiques et pictoriales. Les sept trompettes de l'Apocalypse sont représentées, très littéralement, par sept trompettes - deux dans l'orchestre et cinq autour de la salle... De même les quatre cavaliers de l'Apocalypse sont représentés, d'une façon un peu moins littérale par quatre percussionnistes qui jouent sur seize tam-tams. Le Dies Irae est cité à plusieurs reprises à l'aide d'une transformation de tons entiers d'effet plutôt irréel. La première phrase est utilisée en entier dans l'Apolyptica, tandis que les deux autres englobent la musique jouée doucement par les cuivres qui accompagnent le choeur des enfants à la fin. "La voix criant dans le désert" sur un texte d'extraits du Dies Irae est un long duo pour soprano solo et trombone solo (le trombone est devant l'orchestre sur le côté de la scène pendant cette section). La "voix" est donc une voix composite, dans laquelle le trombone fonctionne comme une sorte de "doppelgänger".

(G. Crumb)

Soprano

Délivre-moi, Seigneur, de la mort
Eternelle, lors de ce jour terrible
Où les creux et la terre se mettront en marche,
Où tu viendras juger
Le Siècle par le feu
Seigneur, délivre-moi de la mort
Eternelle!

Je me mets à trembler
Et suis saisi de crainte, à la pensée
De ton jugement et de ta colère
Délivre-moi, Seigneur, de la mort
Eternelle

Soprano

" Arrivée des enfants de lumière "
Seigneur, donne-leur la lumière
L'ancienne loi n'est plus
Les rites antiques ont disparu
Déjà le peuple des aveugles
Voit un rayon de lumière!
Ils sont rompus les liens de la mort !

Enfants

"Hymne pour les nouveaux temps"
La lumière luit dans les ténèbres
Exultez dans le Seigneur!
Gloire au plus haut des cieux
Réjouissez-vous dans le Seigneur!

Soprano

Leurs chaînes sont presque rompues
Car il est né le roi glorieux!

Enfants

La lumière luit dans les ténèbres!
Exultez dans le Seigneur
Réjouissez-vous dans le Seigneur!

Soprano

Les flots de la mort s'apaisent
Car nous est donnée la loi de miséricorde

Enfants

Louons le Seigneur!

Soprano

Qu'il est joyeux le jour
Où la lumière se répand sur
Le joug des chanteurs!
Célébrons cette fête
Réjouissons-nous!

Enfants

Gloire au plus haut des cieux

Soprano

Puisque vous avez la lumière,
Croyez à la lumière

Afin que vous soyez les enfants de lumière.

"Vox clamans in deserto"
Libera me, Domine, de morte
Aeterna, in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et
Terra, dum veneris judicare)
Saeculum per ignem.
Domine, libera me de morte
Aeterna!
Tremens factus sum ego et
Timeo, dum discussio venerit
Atque ventura ira.
Libera me, Domine, de morte
Aeterna.

"Adventus puerorum luminis"
Domine, dona eis lucem!
Vetus abie littera,
Ritus abie veterum!
Lam plebs caeca gencium
Videns lucis radium!
Fracto mortis carcere!

"Hymnus pro novo tempore"
Lux lucet in tenebris!
Esultate in Domino!
Gloria in excelsis!
Jubilate in Domino!

Funis pene rumpitur,
Nato rege glorie!

Lux lucet in tenebris!
Gloria in excelsis!
Esultate in Domino!
Jubilate in Domino!

Mortis torrens bibitur,
Data lege gratiae!

Laudemus Dominum!

Dies est leticia,
Lux iugis psallencium!
Munus festi solvitur,
Gaudemus igitur!

Gloria in excelsis!

Dum lumen habetis,
Credite in lucem,
Ut filii lucis sitis.

Giuseppe Sinopoli
Tombeau d'Armor II (1977)

Tombeau d'Armor II pour grand orchestre représente la deuxième partie, c'est-à-dire la continuation de Tombeau d'Armor I composé en 1975. En effet cette composition participe également au renoncement d'une conception purement expérimentale au profit d'une esthétique de "l'individu". Je pense que cela doit suffire pour l'auditeur lequel "... intuitivement..." percevra ce qui vit dans la composition ; si malheureusement il n'y trouve rien de vivant, on s'excuse, car on ne voulait pas exprimer aussi littéralement le titre.

Commande du Festival d'Automne de Gratz (Styrie). Tombeau d'Armor II a été écrit entre janvier et juillet 1977.

(G. Sinopoli)

Extension du langage musical

A partir de la Renaissance jusqu'au début de notre siècle, s'est développé un langage musical central commun à tous les compositeurs qu'elles qu'aient été leurs différences stylistiques. Aujourd'hui ce langage commun et compris par tous a cessé d'exister.

De nombreux compositeurs ont essayé d'en compenser le manque, soit en utilisant dans leur musique des sources non traditionnelles - par exemple en déterminant les notes par des opérations mathématiques - soit en liant leur musique à d'autres actions, tels le film ou la danse.

Les trois programmes de ce cycle conçus et présentés par Gerald Bennett illustrent un certain nombre de manières par lesquelles le langage musical de notre temps a été élargi.

Lundi 7 novembre
20 h 30
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

1

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Présentation : Gerald Bennett
Direction : Jacques Mercier

Iannis Xenakis : ST 10
Karlheinz Stockhausen : Aus den sieben Tagen
entracte
John Cage : Atlas Eclipticalis

Ce programme illustre l'extension "par l'intérieur" du langage musical. Dans chacune des trois oeuvres le matériau musical est engendré par un processus lui-même non "musical" au sens traditionnel du terme. Ce processus opère à l'intérieur du matériau, le transformant en oeuvre musicale de forme conventionnelle, oeuvre qui peut être interprétée et écoutée au concert.

La partition de ST10 de Xenakis a été calculée par un ordinateur utilisant des formules de distribution aléatoire et de calcul des probabilités. Les résultats sous forme numérique ont ensuite été traduits en notation musicale traditionnelle.

Autrefois les matériaux musicaux paraissaient structurés de façon hiérarchique par exemple certains intervalles semblaient plus stables que d'autres. Pour Xenakis cette ordonnance hiérarchique du matériau n'existe plus. C'est le compositeur qui institue sa propre hiérarchie en décidant à quelle fréquence telle note suivra telle autre ou tel instrument jouera... Dans la mesure où ces probabilités globales sont respectées, le contenu détaillé de la séquence de hauteurs, de durées, de couleurs etc... importe peu. Cette vision de la composition est évidemment très éloignée de la conception traditionnelle où chaque hauteur, chaque rythme et couleur était choisi avec le plus grand soin en fonction de sa valeur expressive.

Dans Atlas Eclipticalis John Cage a adopté une position encore plus radicale. Les quatre-vingt-six parties individuelles ont été écrites en plaçant des feuilles de plastique transparent sur les pages d'un atlas astronomique et en traçant la position de certaines étoiles. Tous les choix - orientation de l'atlas, sélection des étoiles - ont été faits au hasard. L'oeuvre peut être jouée par n'importe quelle combinaison des quatre-vingt-six instruments pour lesquels il existe une partie.

Karlheinz Stockhausen a adopté une approche très différente dans Aus Den Sieben Tagen. La partition consiste en textes qui disent à l'interprète ce qu'il doit faire ("joue un son avec la certitude que tu as tout le temps et tout l'espace"). Les textes sont rédigés de façon à ne pas donner à l'interprète d'indications techniques précises sur ce qu'il doit jouer mais plutôt à suggérer une attitude et à l'encourager à la fois à écouter les autres et à suivre sa propre inspiration.

(G. Bennett)

Lundi 21 novembre
20 h 30
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

2

ENSEMBLE VOCAL DE PAU
Présentation : Gerald Bennett
Direction : Guy Maneveau

Carlo Gesualdo : Ecco, moriro dunque
: Io tacero
: Moro lasso al mio duolo
Gerald Bennett : A Glass of the Earth (création à Paris)
: entracte
Cristobal Halffter : Gaudium et Spes

Parallèlement à l'extension interne (programme du 7 novembre) et externe (programme du 28 novembre) du langage musical, un élargissement important est intervenu dans le domaine de la technique instrumentale. Ce dernier programme illustre certains aspects de ce développement dans la musique chorale.

Il peut paraître étrange d'avoir introduit Gesualdo et Monteverdi dans un programme de musique contemporaine. Naturellement leur oeuvre représente un double élargissement du langage de leur temps (Gesualdo appartenant à la génération précédant celle de Monteverdi). Toutefois la vraie raison de l'insertion de cette musique si ancienne dans ce programme est de situer dans une perspective plus générale le problème de l'extension du langage musical.

Du fait de leur nouveauté les Madrigaux de Monteverdi causèrent un schisme dans le monde musical du XVII^e siècle. Le style ainsi formulé par Monteverdi marqua le début de ce que nous considérons comme "notre" musique. En revanche la musique de Gesualdo n'a eu pratiquement aucune influence sur la musique ultérieure. A peine connue à son époque, elle disparut entièrement pendant trois-cent-cinquante ans pour réémerger récemment, en raison d'une sorte de congruence accidentelle avec notre passé le plus récent. Aujourd'hui où il n'existe plus de tradition établie contre laquelle lutter pour la remodeler, il est vraisemblable que le sort des oeuvres expérimentales de notre temps ressemblera davantage à celui de la musique de Gesualdo qu'à celui de la musique de Monteverdi. Ces oeuvres réapparaîtront peut-être un jour, prenant - ou reprenant - une signification immédiate.

A Glass of the Earth est un contrepoint de deux musiques totalement différentes l'une pour chœur, l'autre pour solistes et trois clarinettes. Chacune de ces musiques a son propre développement et son propre mouvement. Dans la seconde partie de l'oeuvre toutes deux se rapprochent pour se rejoindre à la fin. Le chœur et tout spécialement les solistes utilisent des techniques vocales non conventionnelles.

Gaudium et Spes de Cristobal Halffter est une oeuvre d'une complexité technique extrême. Elle représente une extension du langage musical moins par ses effets que par la difficulté même de son écriture vocale. Les possibilités traditionnelles de l'écriture chorale sont ici enrichies par tout ce que l'oeuvre exige des chanteurs : une extrême sûreté d'intonation et de solfège, semblable à celle que l'on attend de la part des instrumentistes.

(G. Bennett)

Lundi 28 novembre
20 h 30
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

3

Présentation : Gerald Bennett
avec Jürg Wyttenbach, piano et Siegfried Kutterer, percussion

Vinko Globokar : Drama
Mauricio Kagel : Ludwig-van (version pour film)
John Cage : Variations V

Ce programme illustre l'extension du langage musical non plus "de l'intérieur" - comme le 7 novembre - mais "de l'extérieur". Chacune des trois oeuvres, tout en étant d'une certaine manière une composition musicale, fait intervenir un médium autre que la musique. Le matériel n'est plus formé de l'intérieur - par des processus non musicaux mais engendrant de la musique au sens habituel du terme - il est au contraire traité de façon à devenir quelque chose de nouveau et de très étrange, presque de la non-musique.

Variations de John Cage est une oeuvre audio-visuelle. Le choix du matériel sonore est laissé presque entièrement libre. Bien que Cage demande des magnétophones, des radios et des générateurs de son continuellement en marche, il ne donne aucune indication sur ce qui doit en sortir. Cage mentionne également des danseurs, mais qui sont libres de faire ce qu'ils veulent. Il peut y avoir des films, de la télévision, et n'importe quelle sonorisation. Il n'y a ni partition, ni parties, uniquement trente-sept commentaires de Cage sur une représentation donnée le 23 juillet 1965.

Drama de Vinko Globokar représente un psychodrame entre un pianiste et un percussionniste. La partition précisément notée laisse peu de liberté aux interprètes en ce qui concerne soit le texte musical, soit l'action dramatique. D'ordinaire dans la musique il existe une certaine distance entre la musique et l'interprète ; le mouvement dramatique est abstrait et général ; il est impossible de confondre le mouvement dramatique d'une sonate de Beethoven et la vie affective personnelle du pianiste qui l'interprète. Au théâtre cette distance disparaît en grande partie : l'espace d'un instant, on identifie les comédiens aux personnages qu'ils interprètent. En ce sens Drama appartient au théâtre et n'est plus uniquement de la musique.

Le film de Mauricio Kagel Ludwig-van montre Beethoven ressuscité, en train de visiter sa ville natale en 1970, année de son jubilé. Le monde déformé et détérioré que Beethoven trouve - une pièce où chaque objet est recouvert de ses partitions et où nous entendons la musique exactement comme elle y sonne - représente ce qui est advenu de sa musique aujourd'hui. En même temps ce n'est qu'à travers cette déformation que nous percevons un peu de la qualité déconcertante que cette musique devait avoir lorsqu'elle fut jouée pour la première fois.

(G. Bennett)

Dimanche 27 novembre
18 h et 20 h 30
Théâtre National de l'Opéra

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Direction : Karlheinz Stockhausen
avec Elizabeth Clarke et Alain Louafi
Régie sonore : Peter Eotvös

Karlheinz Stockhausen : Inori, adoration pour deux solistes
et orchestre (nouvelle version
réalisée pour l'Ensemble Inter-
Contemporain - 1977)

Co-production avec le Théâtre National de l'Opéra

Karlheinz Stockhausen
Inori, adoration pour deux solistes et orchestre
Elizabeth Clarke et Alain Louafi
Peter Eotvös

Inori signifie en japonais : prière, invocation, adoration.

Toute l'oeuvre se déploie à partir d'une "Urgestalt" (figure fondamentale) ou "formule" qui fut composée en premier. Elle comprend treize hauteurs de son différentes, plus deux qui sont répétées à la fin. Aux treize hauteurs de son correspondent treize tempi, treize intensités, treize timbres et treize gestes de prière (plus deux gestes de clôture).

La formule possède cinq membres séparés par des échos et par des silences. Dans sa forme de départ, elle dure environ une minute.

La "forme globale" représente, dans toutes ses mesures et proportions, une "projection de la formule" sur la durée d'une heure environ.

Aux cinq membres correspondent dans la forme globale cinq sections durant approximativement douze, quinze, six, neuf, dix-huit minutes. Il existe en plus un moment transcendantal amesuré.

La première section déploie et développe le rythme, la seconde les intensités, la troisième la mélodie, la quatrième l'harmonie et la cinquième la polyphonie. Lors de l'évolution rythmique les durées de la formule sont peu à peu animées par des pulsations régulières donnant à chaque durée son tempo propre. Le timbre et les gestes de prière changent avec chaque tempo ; en premier lieu ils servent donc exclusivement à l'évolution rythmique et n'acquièrent leur indépendance que très tard au cours du déroulement de l'oeuvre à certains endroits.

L'évolution des degrés et des courbes d'intensités pour les différentes durées repose sur des "échelles d'intensités". Ces échelles comprennent soixante degrés d'intensité de l'extrême faible à l'extrême fort.

Les degrés se différencient par le fait qu'un même son est joué simultanément par un nombre différent d'instruments, par exemple premier degré une flûte seule

pianissimo, second degré deux flûtes pianissimo, troisième degré une clarinette et un violon pianissimo, quatrième degré une flûte une clarinette un violon, pianissimo, etc...

Les "gestes de prière" sont exécutés de façon synchrone avec l'orchestre par deux personnes qui se trouvent élevées sur deux estrades au milieu de l'orchestre. Un geste exécuté dans la région du coeur tout contre la poitrine avec les mains fermées correspond à un sol du registre moyen, pianissimo avec durée maximale.

Ce geste exécuté vers l'avant, par un mouvement qui part du corps, correspond à un crescendo de pianissimo à fortissimo et qui est à diviser en soixante degrés.

Lorsque les mains se lèvent ou se baissent ceci correspond aux modifications des hauteurs de son, et l'échelle verticale des gestes de prière est subdivisée chromatiquement (comme une échelle de hauteurs de son) à l'intérieur de trois octaves.

Lorsque les mains et les bras se séparent, par paliers, simultanément vers la droite et vers la gauche ceci correspond à une suite de durées diminuant de façon régulière.

Les différents gestes de prière sont utilisés de la même façon que les timbres et les tempi.

Par cette relation étroite entre des gestes de prière et des degrés et intervalles musicaux les modifications purement musicales sont, au fur et à mesure que l'oeuvre avance, perçues comme prières.

(K. Stockhausen)

Mercredi 30 novembre
20 h 30
Salle Pleyel

ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET CHOEURS DE LA BBC

Direction : Pierre Boulez
avec Lionel Friend, 2e chef
et Phyllis Bryn-Julson, soprano

Claude Debussy : Jeux
Charles Ives : Symphonie n°4
entracte
Alban Berg : Altenberglieder, opus 4
Arnold Schönberg : Variations, opus 31

Claude Debussy
Jeux (1912-1913)

La dernière oeuvre pour orchestre de Debussy, la moins jouée, et pourtant la plus proche de nous, est à l'origine un ballet, composé en 1912-1913, sur un argument de Nijinsky, pour les Ballets russes et plus précisément pour Diaghilev. Le danseur voulait faire "l'apologie plastique de l'homme en 1913". L'argument du ballet est certes très daté (une partie de tennis entre un jeune homme et deux jeunes femmes, que Debussy transforme en un jeu érotique), mais sans doute a-t-il aidé Debussy à composer cette musique ductile dont il a toujours rêvé (Parsifal et la musique javanaise l'y ont aussi mené) faite de ruptures et non de retours, ni de symétrie. Le morcellement qu'on croyait être dû au genre même du ballet est en fait la marque du génie de Debussy. Le retour des éléments thématiques est remplacé par l'évolution continue de leur profil - à quoi une orchestration neuve ne concourt pas seulement de manière fugace - et on peut parler avec Jean Barraqué de "continuité alternative", ce qu'approche de façon plus timide Mahler dans l'adagio de sa Xème Symphonie. Les ruptures perpétuelles, dans une forme temporellement unitaire, n'ont pas manqué de désarmer le public qui n'avait pas perçu dans le deuxième mouvement de La mer ou dans Ibéria (transition des Parfums de la nuit vers le matin d'un jour de fête) le premier état d'une telle conception. (Wagner, le musicien de la transition, ne rêvait, après tout, pas d'autre chose...) Le tempo de base, souvent dissimulé par le flux de tempi locaux, rend redoutable l'exécution de cette oeuvre.

L'orchestre est à peu près le même que celui des dernières symphonies de Mahler, à cela près que l'importante percussion n'est jamais utilisée à la manière de Mahler (le rythme) mais plutôt à la manière de Webern (le timbre).
(J.P. Derrien)

Charles Ives
Symphonie n°4 (1916)
Choeurs de la BBC, Lionel Friend

I. Prélude : Maestoso
II. Allegretto
III. Fugue : Andante Moderato
VI. Largo Maestoso

A partir de 1915 et plus ou moins jusqu'à la fin de sa vie, en 1954, Charles Ives rêva de créer une "Symphonie de l'Univers" qui serait exécutée par un nombre illimité de chœurs et d'orchestres perchés au sommet des montagnes. De ce projet transcendantal ne subsistent que quelques ébauchés mais Ives réussit au moins pleinement dans la tentative plus modeste d'englober le monde dans sa Symphonie n° 4 achevée en 1916. " Le programme esthétique de l'oeuvre écrit-il, consiste à soulever les questions essentielles du quoi et du pourquoi que l'esprit de l'homme pose à la vie. C'est en particulier le sens du Prélude. Les trois mouvements qui suivent constituent les diverses réponses que formule l'existence."

Bien que bref et d'une écriture relativement peu chargée, le Prélude suggère déjà les extrêmes musicaux de l'oeuvre à la façon dont les explosions atonales des premières mesures sont suivies par un arrangement choral doucement diatonique de l'hymne "Guetteur, parle-nous de la nuit", tandis qu'un ensemble lointain de violons avec harpe maintient une mélodie complètement indépendante. Le curieux second mouvement comporte la structure en collage d'Ives la plus élaborée. Il est écrit pour un immense orchestre ne comprenant pas moins de trois pianos - un joué à quatre mains, un autre désaccordé d'un quart de ton par rapport à l'ensemble - et cite littéralement des douzaines d'airs folkloriques américains superposés avec de nombreux entrecroisements non seulement de rythmes, mais également par endroits, de tempi. "Il ne s'agit pas à proprement parler d'un scherzo, dit Ives, mais plutôt d'une comédie où la vie du Monde avec ses facilités et ses séductions s'oppose aux épreuves des Pèlerins." Après une étrange introduction d'irruptions prophétiques et de quarts de tons gémissants, la musique se développe en une lutte dialectique entre des explosions d'extroversion furieuse et des épisodes plus calmes, parfois délibérément "comme il faut". Enfin, "Le rêve, ou fantaisie, s'achève sur une interruption de la réalité - Le Quatre Juillet à Concorde - fanfares, tambours, etc." Ici l'idée fixe d'Ives, "Columbia, Gemme de l'Océan", traverse magistralement un tumulte orchestral évoquant les acclamations d'une foule, pour brusquement s'évanouir dans les airs, une antefin d'une remarquable originalité.

Totalement différent, le troisième mouvement est "une expression de la réaction de la vie au formalisme et au ritualisme", et prend la forme d'une double fugue majestueuse sur deux hymnes - " En revenant des montagnes glacées du Groenland" et " tous saluent la Puissance" - transcrits du Quatuor à cordes n° 1 qu'Ives écrivit à ses débuts. A part quelques irrégularités, l'écriture est entièrement diatonique et finit dans une splendide sérénité avec une citation de "Joie pour le Monde" de Haendel. Le Finale retourne à la veine transcendantale ; il s'agit d'"une apothéose du contenu précédent, en termes qui ont quelque chose à voir avec la réalité de l'existence et son expérience religieuse". Dans ce Finale, l'orchestre principal et le lointain ensemble de violons avec harpe sont mis en opposition avec encore un élément structural supplémentaire : un petit groupe de percussions qui établit et maintient son propre temps indépendant pendant tout le mouvement. La structure a la forme d'une gigantesque voûte : une accumulation menaçante d'idées, atonales pour la plupart, qui finit par engendrer une marche grandiose avant de s'estomper dans un romantique coucher de soleil rougeoyant - et tonal.

A cause du désordre des manuscrits d'Ives et des difficultés rythmiques de l'oeuvre, ce n'est qu'en 1965 que Léopold Stokowski put en donner la première audition complète. Même alors, on eut recours à deux chefs auxiliaires pour débrouiller le deuxième et le quatrième mouvement - depuis, Gunther Schuller a préparé une édition qui peut être dirigée par un seul chef. L'esthétique "totale" des partitions les plus importantes d'Ives était bien sûr à l'opposé des conceptions de Schönberg et de Stravinsky, préoccupés d'unité et d'intégration, mais elle ne s'en est pas moins avérée génératrice d'idées, en particulier dans les domaines du collage et de la musique sur bande, depuis la dernière guerre.

(B. Northcott)

Alban Berg
 Altenberglieder, opus 4
 Phyllis Bryn-Julson

Le discret Alban Berg a dû être bien étonné de voir ses aristocratiques Altenberg-lieder susciter des réactions de fureur. C'est le deuxième lied qui déclencha la colère du parterre : on peut se demander aujourd'hui pourquoi, tant l'ironie du troisième verset, après la convention souriante des deux premiers, nous paraît être la raison même d'une telle poésie. Boulez note que l'intérêt esthétique majeur des textes d'Altenberg est l'union de l'ironie et de la sentimentalité ; on dirait plus volontiers la corrosion réciproque de l'un par l'autre à tel point qu'on imaginerait facilement de tels textes dans la bouche de L'homme sans qualités de Musil. Quoi qu'il en soit des raisons du scandale, Berg ne devait plus redonner ces lieder et c'est seulement en 1953 que Jascha Horenstein les fit entendre dans leur intégralité.

Cette première oeuvre d'orchestre de Berg utilise le grand orchestre (bois et trompettes par trois, clarinette basse, cors et trombones par quatre, basse-tuba, glockenspiel, xylophone, célesta, harpe, piano, cordes et percussion) avec une science et un goût exceptionnels. L'origine en est à l'évidence l'orchestre en perpétuelle mouvance de Schönberg (Erwartung opus 16), jusqu'à la quasi-citation : la distribution des notes d'un accord et leur voyage dans l'orchestre sont une référence directe à la troisième pièce de l'opus 16.

On sera aussi frappé par le contraste qui existe entre l'utilisation d'un grand orchestre et la petite dimension des lieder : l'organisation instrumentale passe du solo au tutti sans jamais s'y arrêter. La tentative d'abolir les frontières son-bruit (opus 6 n° 1) est déjà explicite ici : le "bruissement" de la première pièce en son début comme l'usage des harmoniques, du glissando, du flatterzunge en témoignent assez. Autre trait éminemment bergien, l'extrême complexité de la musique dans des pièces si courtes ; et les pré-citations de Berg par lui-même (quartes descendantes dans le deuxième lied, accords privilégiés du triton ; passacaille et série, avant l'invention officielle de celle-ci, dans le cinquième lied).

En résumé, on a dans cet opus 4 une (première) répétition générale de Wozzeck, dans ce paradoxe toujours recommencé de l'opéra : la voix sur l'orchestre, contre lui, à côté de lui ? La solution retenue ici est celle d'une évaluation des pouvoirs réciproques, et l'élégance d'une conclusion différée.

(J.P. Derrien)

Altenberg-Lieder, opus 4

I.

Seele, wie bist du schöner, tiefer, nach Schneestürmen.
 Auch du hast sie, gleich der Natur,
 und über beiden liegt noch ein trüber Hauch,
 eh' das Gewölk sich verzog !

II

Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald ? ! ? !
 Alles rastet, blink und ist schöner als zuvor.
 Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen !

III

Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus
 Hattest nie Sorge um Hof und Haus !
 Leben und Traum vom Leben, plötzlich ist alles aus
 Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend hinaus;

IV

Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele
 Ich habe gewartet, gewartet, gewartet, oh - gewartet !
 Die Tage werden dahinschleichen
 Und umsonst wehen meine aschblonden, seidenen Haare um mein bleiches Antlitz !

V

Hier ist Friede.
 Hier weine ich mich aus über alles !
 Hier löst sich mein unfassbares, unermessliches Leid, das mir die Seele verbrennt...
 Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen...
 Hier ist Friede ! Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen...

I

Ame, comme tu es plus belle, plus profonde après les tempêtes de neige.
 Elles s'abattent sur toi comme sur la nature
 Et de sombres vapeurs vous recouvrent
 Tant que ne sont pas dissipés les nuages !

II

Vois-tu la forêt après l'orage ? ! ? !
 Tout se repose, reluit, plus beau qu'auparavant,
 Vois femme, toi aussi, tu as besoin d'une pluie d'orage !

III

Tu as porté ton regard pensif au-delà des frontières du Tout ;
 Tu ne te souciais plus des biens d'ici-bas !
 La vie et le rêve de la vie, tout cela s'est évanoui soudainement
 Tu portes toujours ton regard pensif au-delà des frontières du Tout ;

IV

Rien n'est venu, rien ne viendra pour mon âme,
 J'ai attendu, attendu, oh ! attendu,
 Les jours s'écoulaient doucement, et en vain
 Souffle ma chevelure de cendre et de soie autour de mon visage !

V

Ici est la paix.
 Ici je m'épuise en pleurs sur tout !
 Ici se relâche l'incompréhensible et incommensurable douleur qui me brûle l'âme...

Regarde, ici pas d'hommes, pas de maisons...
 Ici est la paix ! Ici la neige tombe doucement dans les flaques d'eau...

(Texte de P. Altenberg reproduit avec l'autorisation
 de Universal Edition)

Arnold Schönberg
Variations, opus 31 (1928)

Après une longue gestation, entamée en 1926, Schönberg a rédigé l'oeuvre en deux mois, pendant l'été 1928. Elle fut créée par l'orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Il s'agit vraisemblablement de l'oeuvre la plus dogmatique de Schönberg, où il cristallise tout le travail effectué depuis l'opus 23 avec l'invention de la méthode de composition à douze sons. Dans les partitions précédentes il avait éprouvé la validité de sa pensée au monde des formes de la musique classique et baroque. Il rejoint ici la vocation réelle de sa méthode, la variation. L'oeuvre est construite sur un matériau exposé soit horizontalement soit verticalement : c'est d'ailleurs un des aspects surprenants de l'oeuvre qui lorsqu'une partie du matériau est énoncée mélodiquement, le reste de ce même matériau en constitue l'harmonie. Vision théoriquement féconde, mais ne fondant pas une vision nouvelle de l'harmonie... L'oeuvre, écrite pour un très grand orchestre, est instrumentalement délicate à réaliser.

(J.P. Derrien)

Jeudi 1er décembre
20 h 30
Salle Pleyel

ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET CHOEURS DE LA BBC
Direction Pierre Boulez
avec Phyllis Bryn-Julson, soprano, Kenneth Bowen, ténor,
Gillian Knight, mezzo-soprano

György Ligeti : San Francisco Polyphony (création française)
David Lumsdaine : Hagoromo (création mondiale) entracte
Pierre Boulez : Le Soleil des Eaux
Luigi Nono : Il canto sospeso

György Ligeti
San Francisco Polyphony (1975)

Les premières oeuvres orchestrales de Ligeti utilisent un procédé qu'il a appelé "micropolyphonie" : il s'agit en réalité d'un type de "texture" beaucoup plus que d'une structure. On peut comparer cette trame aux points composant une peinture pointilliste plutôt qu'aux briques servant à la construction d'un mur... Ces premières oeuvres sont essentiellement des études de texture dans lesquelles la substance thématique est des plus minces. L'intrusion récente d'un type de polyphonie plus traditionnel dans la musique de Ligeti (avec, en particulier Melodien écrit en 1971), signifie par contraste une impulsion mélodique beaucoup plus forte, impulsion qui forme la base de San Francisco Polyphony.

On pourrait comparer grossièrement cette évolution à la différence existant entre un paysage lointain sans aucun personnage et un paysage où des personnages occuperaient un premier plan qui se détacherait nettement de l'arrière-fond. Au lieu d'un seul niveau (même s'il était d'une facture raffinée) existent désormais trois niveaux reliés par un réseau de relations actives. Ces niveaux musicaux sont 1) la texture non thématique ou pratiquement non thématique de type ancien (= l'arrière-fond) ; 2) une polyphonie thématique souvent d'une grande densité mais où l'on peut toujours distinguer des lignes séparées (= premier plan) ; 3) les lignes distinctes des mélodies solo qui fournissent le matériau de la construction polyphonique générale (= les personnages). La polyphonie du premier plan a beaucoup de points communs avec la texture d'arrière-fond, mais avec une différence cruciale, à savoir que chaque ligne instrumentale est mélodiquement distincte et autonome. Dans l'interaction de ces trois niveaux, on ressent une certaine tendance à la dissolution. La dernière section - qui porte l'indication "presto meccanico preciso e virtuoso" rappelle très fortement les motifs caractéristiques de la phase antérieure du compositeur, tandis que la première section est essentiellement polyphonique, au nouveau sens du terme. Dans cette polyphonie, les diverses parties bénéficient d'une certaine indépendance rythmique. De temps en temps, l'un des instruments joue à son propre rythme, plus lentement ou plus vite que les autres, rattrapant le temps ultérieurement par un système d'indications dans la partition. De même les lignes marquantes des solistes ont tendance à "retomber" dans la polyphonie et la polyphonie elle-même dans des textures fragmentées vers la fin de chaque section principale.

L'oeuvre qui dure environ quatorze minutes se divise en cinq sections ; la deuxième et la quatrième jouent le rôle de liaisons statiques ; la première et la troisième, les plus intensément polyphoniques, sont d'un style chromatique

qui évoque l'influence ancienne de Webern. L'orchestre est très nombreux mais, comme dans les oeuvres antérieures de Ligeti, il a la délicatesse d'un ensemble de chambre : bien que le tissu soit dense, il n'est jamais lourd ni mou, sauf si l'oeuvre est mal exécutée.

Commandée par l'Association symphonique de San Francisco en l'honneur de son soixantième anniversaire, l'oeuvre a été créée par l'orchestre de San Francisco en 1975 sous la direction de Seigi Ozawa.

Pierre Boulez

Le Soleil des Eaux (1947)

Phyllis Bryn-Julson, Choeurs de la BBC

Comme mainte oeuvre de Boulez, Le Soleil des Eaux a connu plusieurs états. Il ne s'agit pas cependant d'une amplification continue (Doubles devenant Figures doubles prismes, Eclat devenant Eclat/Multiples) mais, après la transformation initiale tout au moins, de corrections concernant le rôle respectif des différents protagonistes (solistes ou chœur, dans leur rapport de poids spécifique avec l'orchestre).

L'oeuvre est issue d'une musique de scène radiophonique pour la pièce de René Char qui porte ce titre, pièce qui évoque le combat des pêcheurs pour conserver leur moyen de subsistance. Aucun des deux poèmes utilisés dans l'oeuvre actuelle n'est d'ailleurs extrait de ce "spectacle pour une toile de pêcheurs", mais de recueils poétiques de Char (Les Matinaux et la Fontaine narrative). Boulez a d'ailleurs modifié quelque peu l'ordre des strophes dans le premier poème. Dans son état définitif, l'oeuvre comprend deux parties, l'une pour soprano et orchestre, l'autre y joignant un chœur à quatre voix mixtes.

La première partie - Complainte du Lézard Amoureux - juxtapose l'énoncé du poème par la voix sans accompagnement, dans un style très libre ("non mesuré"), à des interpolations orchestrales d'une texture très fine (percussions "lourdes" absentes ; usage d'instruments comme célesta, vibraphone, cloches - tubes ; bois très présents). La deuxième, beaucoup plus brutale, utilise tous les types d'écriture vocale (du parlé au chanté) les mêlant parfois dans une texture très chargée, ce qui n'a pas manqué de poser l'irritante question du texte mis en musique : doit-il ou non être compris ? Boulez a répondu avec la pertinence impertinente du praticien qu'en ce qui le concerne, c'est très exactement un faux problème (cf. Son et Verbe dans Relevés d'Apprenti). Quelles que soient les retouches successives qu'elle a subies, cette oeuvre continue de garder dans la trajectoire de Boulez une place similaire à celle qu'occupent les Altenberglieder dans l'oeuvre de Berg, même fraîcheur, même tendresse, mêmes certitudes.

(J.P. Derrien)

Complainte du lézard amoureux :

N'égraine pas le tournesol,
Tes cyprès auraient de la peine,
Chardonneret, reprends ton vol
Et reviens à ton nid de laine.

Tu n'es pas un caillou du ciel
Pour que le vent te tienne quitte.
Oiseau rural ; l'arc-en-ciel
S'unifie dans la marguerite

L'homme fusille, cache -toi ;
Le tournesol est son complice.
Seules les herbes sont pour toi,
Les herbes des champs qui se plissent.

Le serpent ne te connaît pas,
Et la sauterelle est bougonne ;
La taupe, elle, n'y voit pas ;
Le papillon ne hait personne.

Il est midi, chardonneret,
Le senegon est là qui brille.
Attarde-toi, va, sans danger :
L'homme est rentré dans sa famille !

L'écho de ce pays est sûr.
J'observe, je suis bon prophète;
Je vois tout de mon petit mur,
Même tituber la chouette.

Qui, mieux qu'un lézard amoureux,
Peut dire les secrets terrestres ?
O léger gentil roi des cieus,
Que n'as-tu ton nid dans ma pierre!

La Sorgue

Rivière trop tôt partie, d'une traite sans compagnon,
Donne aux enfants de mon pays le visage de ta passion.

Rivière où l'éclair finit et où commence ma maison,
Qui roule aux marches d'oubli la rocaïlle de ma raison.

Rivière, en toi terre est frisson, soleil anxiété.
Que chaque pauvre dans sa nuit fasse son pain de ta moisson.

Rivière souvent punie, rivière à l'abandon.

Rivière des apprentis à la calleuse condition,
Il n'est vent qui ne fléchisse à la crête de tes sillons.

Rivière de l'âme vide, de la guenille et du soupçon,
Du vieux malheur qui se dévide, de l'ormeau, de la compassion

Rivière des farfelus, des fiévreux, des équarisseurs,
Du soleil lâchant sa charrue pour s'acoquiner au menteur.

Rivière des meilleurs que soi, rivière qui rouille le fer,
Où les étoiles ont cette ombre qu'elles refusent à la mer.

Rivière des pouvoirs transmis et du cri embouquant les eaux
De l'ouragan qui mord la vigne et annonce le vin nouveau.

Rivière au cœur jamais détruit dans ce monde fou de prison,
Garde-nous violent et ami des abeilles de l'horizon.

(René Char)

Luigi Nono

Il canto sospeso (1955-1956)

Phyllis Bryn-Julson, Kenneth Bowen, Gillian Knight
Choeurs de la BBC

Cantate en neuf parties pour soprano, alto, ténor et orchestre, Il canto sospeso, devenu l'exemple classique de la musique contemporaine engagée, met en musique des extraits des dernières lettres que des résistants condamnés à mort par les fascistes adressent à leurs proches : les textes intégraux des lettres utilisées par Nono dans Il Canto sospeso font partie du recueil "Lettere di condannati a morte della resistenza europea" (Edition Einaudi, Turin, 1954), traduit en allemand un an plus tard (Steinberg Verlag, Zürich) et préfacé par Thomas Mann, "Les lettres témoignent," dit l'écrivain, "de la foi, l'espoir, la volonté de sacrifice d'une jeunesse européenne qui, en portant le beau nom de 'résistance', de la résistance internationale et unanime contre le déshonneur infligé à leurs pays, contre l'ignominie d'une Europe hitlérienne et l'horreur d'un monde hitlérien ne voulait pas simplement résister, mais se sentait à la pointe du combat pour une société humaine meilleure..."

Tout en rappelant les préoccupations politiques et la conception moderne de la cantate qui sont celles du Survivant de Varsovie de Schönberg, Il Canto sospeso est "une des œuvres les plus significatives du style personnel de Nono. Fidèle aux principes d'organisation sérielle des hauteurs, le compositeur élargit le sérialisme à l'utilisation des durées et des intensités, ainsi qu'à la distribution des éléments minimaux de la matière verbale. Les neuf épisodes de l'œuvre, souvent enchaînés sans interruption, utilisent différemment le dispositif vocal-instrumental et le matériau phonique des textes : orchestre dans la première partie; chœur a capella dans la deuxième; soprano, alto, ténor et orchestre dans la troisième; orchestre-quatrième; ténor et orchestre - cinquième; chœur et orchestre - sixième; soprano, chœur de femmes et orchestre - septième; orchestre d'instruments à vent et timbales - huitième; et enfin chœur et timbales dans la neuvième partie. La montée de la tension dramatique atteint son apogée dans la VIème partie - sorte de Dies irae désespéré, violent, menaçant ("...Ils sont là nos assassins, habillés en noir..."). Le centre lyrique de l'œuvre est sa VIIème partie - un mouvement très lent, très transparent et d'une douloureuse tristesse envahissante, pour soprano solo, chœur de femmes

(chantant souvent la bouche fermée) et orchestre réduit ("Adieu, maman, ta fille Ljubka s'en va dans la terre humide..."). Le chœur terminal avec timbales renvoie au chœur a capella de la IIème partie où le compositeur invente de nouvelles modalités d'émission vocale d'un texte mis en musique.

Écrit en 1955-1956, Il Canto sospeso fait partie de la série ouverte des œuvres engagées de Nono qui tentent de supprimer la distance entre musique et politique.

Commande de la Radio Ouest-Allemande, Il Canto sospeso a été créé par l'orchestre et le chœur de la Radio de Cologne lors de la Biennale de Venise en 1956 sous la direction de Bruno Maderna; solistes - Ilse Hollweg, Eva Bornemann et Friedrich Lenz.

(I. Stoianova)

I Orchestre

II Chœur a cappella

"...muio per un mondo che splenderà
con luce tanto forte con tale bellezza
che il mio stesso sacrificio non è nulla
Per esso sono morti milioni di uomini
sulle barricate e in guerra. Muio per
la giustizia. Le nostre idee vinceranno..."

"...Je meurs pour un monde qui resplendira
d'une lumière si forte, d'une telle beauté,
que mon sacrifice n'est rien. Pour lui, des
millions d'hommes sont morts sur les
barricades et à la guerre. Je meurs pour
la justice, nos idées vaincront..."

III - Soprano solo

- Alto solo et Orchestre

- Ténor solo

"...mi portano a Kessariani per
l'esecuzione insieme a altri sette. Muio per
la libertà e per la patria..."

"...Ils m'emmenent à Kessariani pour
l'exécution, avec sept autres. Je meurs
pour la liberté et pour la patrie..."

"...oggi ci fucileranno. Moriamo da
uomini per la patria. Siate degni di noi..."

"...ils vont nous fusiller aujourd'hui.
Nous mourons en hommes pour la patrie.
Soyez dignes de nous..."

"...m'impiccheranno nella piazza
perchè sono patriota. Tuo figlio se ne va,
non sentirà le campane della libertà..."

"...ils me pendront sur la place
parce que je suis un patriote. Ton fils s'en va,
il n'entendra pas les cloches de la liberté..."

IV Orchestre

V Ténor solo et Orchestre

"...se il cielo fosse carta e tutti i
mari del mondo inchiostro non potrei
descrivervi le mie sofferenze e tutto
ciò che vedo intorno a me. Dico addio
a tutti e piango..."

"...Si le ciel était du papier et toutes
les mers du monde de l'encre, je ne pourrais
vous décrire ma souffrance et tout ce que je
vois autour de moi. Je dis adieu à tous,
et je pleure..."

"... le porte s'aprono. Eccoli i nostri
assassini. Vestiti di nero. Ci cacciano
dalla sinagoga. Com'è duro dire addio
per sempre alla vita così bella!"

VI Chœur et Orchestre

"...Les portes s'ouvrent. Voici nos assassins,
habillés en noir. Ils nous chassent de la
synagogue. Comme il est dur de dire adieu
pour toujours à la vie, qui est si belle!"

"...addio mamma, tua figlia Ljubka se
ne va nell'umida terra..."

VII Soprano solo, Choeurs de femmes et Orchestre

"...adieu, maman, ta fille Ljubka s'en va
dans la terre humide..."

VIII Orchestre

IX Chœur et Timbales

"...non ho paura della morte..."
"...sarò calmo e tranquillo di fronte
al plotone di esecuzione. Sono così
tranquilli coloro che ci hanno condannato?..."

"...je n'ai pas peur de la mort..."
"...je serai calme et tranquille face au peloton
d'exécution. Sont-ils aussi tranquilles,
ceux qui nous ont condamnés?..."

"...vado con la fede in una vita migliore per voi..."

"...je pars confiant en une vie meilleure pour vous..."

Trcam

Centre Pompidou

Centre Pompidou

DOCUMENTATION

les compositeurs

Centre Pompidou

Les biographies/bibliographies de Béla Bartok - Alban Berg - Luciano Berio - Pierre Boulez - Elliott Carter - John Chowning - Claude Debussy - Edison Denisov - Vinko Globokar - Cristobal Halffter - Charles Ives - Mauricio Kagel - György Ligeti - Olivier Messiaen - Luigi Nono - Jean-Claude Risset - Arnold Schönberg - Giuseppe Sinopoli - Karlheinz Stockhausen - Anton Webern - Iannis Xenakis et Bernd Alois Zimmermann figurent dans la première partie du livre-programme "Passage du XXe siècle".

Carlos Roque Alsina

Né en 1941 à Buenos Aires. Étudie le piano et la direction d'orchestre avec le Professeur Theodor Fuchs.

1964/1966. Invité par la Fondation Ford à Berlin rencontre Luciano Berio, travaille avec lui.
1966. Assistant-chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin.
1966/1968. Membre du "Center for Creative and Performing Arts" à Buffalo.
1967/1968. Professeur de littérature contemporaine de piano à l'Université de Buffalo.
1971. Obtient le prix de composition Guggenheim pour ses œuvres "Überwindung" et "Schichten" vit actuellement à Paris.

Oeuvres principales :

1958 "Klavierstück I"
1959 "Streichquartett" pour quatuor à cordes
1959/1960 "Requiem y Aleluya" pour soprano, cinq instruments et dix percussionnistes
1960 "Klavierstück II"
1962/1965 "Klavierstück III"
1964 "Oratorio 1964" pour trois solistes, quatre acteurs et ensemble de chambre en trois groupes
1964 "Der Stücke für Streichorchester" pour orchestre à cordes
1965 "Funktionen" pour ensemble de chambre
1965/1966 "Text", scène musicale pour trombone, trois percussionnistes et chœur mixte
1966 "Consecuenza" pour trombone
1967 "Auftrag" pour ensemble de chambre
1969 "Symptom" pour grand orchestre
1969 "Dispersion", scène musicale pour une danseuse six musiciens, deux récitateurs et quelques acteurs
1969 "Klavierstück IV"
1970 "Überwindung" pour quatre solistes et grand orchestre
1971 "Schichten" pour orchestre de chambre
1972 "Omnipotenz" pour deux solistes et orchestre de chambre
1972 "Ver-Bindung" pour cinq musiciens munis d'instruments exotiques
1973 "Approach" pour deux solistes et grand orchestre
1973 "Fusion", musique pour une chorégraphie, pour deux pianos et deux percussionnistes.
1974 "Themen", pour un percussionniste
1975 "Themen II" pour percussion solo et douze cordes

Gerald Bennett



1942 Naissance dans le New Jersey (Etats-Unis)
1959/1964 Etudes à l'Université de Harvard (Mass.) et à l'Université de Mayence
1964 Reçoit le "Paine Travelling Fellowship" de l'Université de Harvard
1967/1969 Professeur de composition et de théorie de la musique au Conservatoire de Bâle
1969/1976 Directeur du Conservatoire de Bâle
Directeur du Département Diagonal à l'IRCAM

Oeuvres principales

1967. "Songs of Dissolution" pour baryton et neuf instruments
 1968. "Kinah" pour chœur à capella
 1968. "A Shadow's Stirrings" pour grand orchestre
 1972. "Luminous Tendril" pour orchestre
 1973/1974. "Gleichlaut" pour voix et orchestre de chambre
 1974/1975. "A Glass of the Earth" pour chœur mixte trois solistes et trois clarinettes.

Harrison Birtwistle

- 1934 Naissance dans le Lancashire, en Grande Bretagne
 Etudes de clarinette, Etudes musicales au Royal Manchester College of Music, puis à la Royal Academy of Music à Londres.
 1962/1965 Enseigne la musique près de Salisbury
 1966/1968 Reçoit une bourse internationale de la Fondation Harkness et réside deux ans aux Etats-Unis
 1973/1974 Visiting Professor à Swarthmore College, Pennsylvanie
 1975/1976 Visiting Professor à l'Université d'Etat de New-York à Buffalo.
 Actuellement directeur de la musique au National Théâtre à Londres.

Oeuvres principales

1959. "Précis" pour piano
 1962/1963. "Chorales" for orchestra
 1964. "Entr'actes and Sappho fragments" pour soprano et instruments
 1965. "Tragoedia" pour ensemble de chambre
 1966/1967. "Punch and Judy" opéra en un acte
 1968. "Nomos" pour orchestre et quatre instruments à vent amplifiés
 1969. "Verses for ensembles"
 1969/1970. "Medusa" pour ensemble de chambre
 1970. "Nenia on the death of Orpheus" pour soprano et instruments
 1971. "Meridian" pour mezzo-soprano, chœur et ensemble
 1971. "The fields of Sorrow" pour deux sopranos, chœur et instruments
 1972. "Tombeau" in memoriam Igor Stravinsky pour quatuor à cordes.
 1974. "The Triumph of Time" pour orchestre
 1975. "Melencolia I" pour cordes et clarinette solo
 1976. "Silbury Air" pour ensemble de chambre
 1977. "Bow Down", improvisation dramatique pour acteurs et musiciens.

John Cage

1912. Naissance à Los Angeles. Etudes musicales avec Richard Buhlig, Adolph Weiss et Arnold Schönberg.
 1936/1938. Enseigne à la Cornish School à Seattle. Fonde un ensemble de percussion et organise divers concerts.
 1938. Invente le piano préparé.
 1942. Hébergé chez Max Ernst et Peggy Guggenheim. Rencontre Mondrian, A. Breton, V. Thomson et M. Duchamp.
 1945/1947. Auditeur du Maître de Zen Suzuki à l'Université de Columbia.
 1951. Organise un groupe de musiciens et d'ingénieurs se consacrant à la création d'oeuvres musicales sur bande magnétique: crée plusieurs oeuvres de Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown et lui-même. Découvre le "I Ching", "The Book of Changes", célèbre recueil d'oracles de la Chine ancienne qu'il utilisera dans sa pratique de composition.
 1952. Organisation du premier "happening" avec Merce Cunningham; D. Tudor, M.C. Richards, Olsen, Rauschenberg.
 1956/1960. Enseigne à New York, responsable de la musique pour les ballets de Merce Cunningham.
 1958. Conférences sur la musique "indéterminée quant à son exécution" à Darmstadt.
 1960. Nommé Professeur au "Center for Advanced Studies" à Wesleyan University, Middletown (Connecticut).
 1962. Composition de 0'00" - la pièce qui "annule" le temps (il s'agit de 4'33" N 2).
 1963. Joue et fait jouer pendant dix-huit heures, au Pocket Theatre de New York, une pièce pour piano de Satie, "Vexations", dans la version intégrale prévue par l'auteur, et qui comprend huit-cent-quarante répétitions du même morceau.
 1967. Commence à composer à l'ordinateur, avec le concours de L. Hiller "HPSCHD" pour sept clavecinistes et cinquante-et-un magnétophones.
 1971. Commence à chanter lui-même ses oeuvres: création de "Music of Thoreau", qui deviendra "Mureau".
 1973. Création de l'intégralité de la version d'orchestre de "Cheap Imitation" pour orchestre sans chef.

Oeuvres principales

1933. "Six Short Inventions"; "Sonata for Two Voices"; "Sonata for Clarinet".
 1937. "Construction in Metal" pour gamelans, plaques de tôle, freins d'automobiles...
 1939. "Imaginary Landscape n° I" pour deux électrophones à vitesse variable, enregistrements de sons sinusoïdaux, piano et cymbale.
 1940. "Living-Room" pour percussion.
 1941. "Double Music", avec Lou Harrison pour quatuor de percussion.
 1942. "Credo in Us" pour Merce Cunningham; "Imaginary Landscape n° II" pour quintette de percussion; "Imaginary Landscape n° III" pour sextuor de percussion: ces deux pièces comportent en outre des éléments électro-acoustiques; "The Wonderful Widow of Eighteen Springs" pour voix et piano.
 1943. "Amores", deux pièces pour piano préparé et deux pièces pour trio de percussion; "Quartet for 12 Tom-toms"; "Duo" pour voix et

piano préparé.
 1947. "The Seasons", ballet en un acte.
 1948. "Suite for Toy-piano".
 1949. "Sonatas and Interludes" pour piano préparé.
 1950. Sixteen Dances pour petit orchestre, pour Merce Cunningham.
 1951. "Concerto for Prepared Piano and Orchestra".
 1952. Création de "Imaginary Landscape n° V", collage sur bande de quarante-deux disques de jazz; "William Mix" pour quatre bandes magnétiques; "4'33" ".
 1954. Travaille à "Music for Piano" achevée en 1956; "Music for Carillon n° 2 and n° 3"; "31'57.9864" and "34'46.776" pour piano préparé.
 1955. "26'1.1499" for a Percussionist".
 1957. "Winter Music" .
 1958. "Concerto for Piano and Orchestra"; "Aria and Solo for Voice I" pour voix; "Variations I", première d'une série de cinq variations indéterminées; "Fontana Mix", réalisé au Studio de Phonologie de Milan.
 1960. "Cartridge Music", musique électronique; "Theater Piece"; "Solo for Voice II".
 1961. "Variations II"; commence "Atlas Eclipticalis".
 1962. "O'O" ".
 1963. "Variations III" et "Variations IV".
 1965. "Variations V"; "Rozart Mix" pour boucles magnétiques.
 1966. "Museum Event" à la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, avec Tudor, Mumma et les ballets Cunningham; "Variations VI".
 1967. "Newport Mix"; Musicirus "HPSCHD" pour clavecin et magnétophones.
 1967. "Reunion".
 1969. "331/3"; "Sounds Received Anonymously"; "Cheap Imitation" pour piano.
 1970. "Song Books" (Solo for Voice III).
 1972. "Bird Cage" pour 12 bandes magnétiques.
 1973. "Etcetera", matériaux pour une exécution orchestrale avec et sans trois chefs d'orchestre et un enregistrement magnétique de l'environnement dans lequel les matériaux furent écrits; "Cheap Imitation" pour orchestre sans chef.
 1975. "Child of Tree" (solo) et "Branches" (ensemble) pour Merce Cunningham.
 1976. "Lecture on the Weather" pour douze voix, bande magnétique et film; "Trente-deux Etudes Australes" pour piano; "Renga with Apartment House 1776".

Publications principales :

"Silence". Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.
 "A Year from Monday". Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1967.
 "Notations". (en collaboration avec A. Knowles), New York, Something Else Press, 1969.
 "M". Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973.
 "Pour les oiseaux". Entretiens avec D.Charles, Belfond, Paris, 1976.

Georges Crumb



1929 Naissance à Charleston en Virginie Occidentale. Commence à composer à l'âge de douze ans et entreprend des études musicales.
 1952 Diplômé de l'Université d'Illinois
 1959/1964 Enseigne à l'Université du Colorado
 1968 Reçoit le prix Pulitzer
 Actuellement professeur à l'Université de Pennsylvanie.

Oeuvres principales

1959 "Variations pour orchestre"
 1963 "Night Music I" pour soprano, piano, celesta et percussion
 1964 "Night Music II" pour violon et piano
 1965 "Eleven Echoes of Autumn" pour ensemble de chambre
 1970 "Black Angels" pour quatuor à cordes électrique
 1970 "Ancient Voices of children" cycle de chansons
 1972-1974 "Makrokosmos I, II, et III" pour piano, piano amplifié, piano et percussion
 1977 "Star-child" pour soprano et orchestre

Michel Decoust



1936 Naissance à Paris
 1956/1962 études au Conservatoire de Paris, études avec D.Milhaud et K. Stockhausen à Cologne pour la composition, Pierre Boulez pour la direction d'orchestre à Bâle
 Été 1967/1968/1969 Professeur de composition à Dartington College (Grande Bretagne)
 1967/1971 Animateur musical régional et des Maisons de la Culture de Rennes et de Nevers
 1972/1975 Directeur du Conservatoire Municipal de Musique de Pantin
 1976 Responsable du Département Pédagogie à l'IRCAM

Oeuvres principales

1964. "Ellips" pour piano et voix
 1964. "Horizon remarquable" pour orchestre et voix
 1966. "Distorsion" pour flûtes
 1967. "Polymorphie" pour grand orchestre
 1967. "Interaction" pour trio à cordes
 1967. "Instants stables" pour un groupe instrumental et voix
 1968. "Etats" pour chœurs
 1965/1968. "Mobile" pour percussions
 1971. "M.U.R." pour chœurs
 1971. "Aentre" pour chœurs pour bord magnétique stéréo et trois cuivres
 1972. "Actions" pour deux instrumentistes se connaissant bien
 1972. "Et/ou" pour quarante-quatre pianos
 1972. "Taï" pour groupe instrumental et voix
 1972. "Si et si seulement" pour grand orchestre
 1972. "7.854.693.286" pour bande magnétique 8 pistes
 1972. "7.393.574.281" pour n'importe quelle formation
 1970/1971. "Sun" pour douze cordes et alto solo
 1973. "Et, ée ou é ée" pour orchestre et chœurs
 1973. "Ion" pour bande magnétique huit pistes et voix
 1974/1975. "Inférence" pour orchestre

Jacob Druckman



1928 Naissance à Philadelphie.
Etudes musicales à la Juilliard School, à Paris et à Tanglewood avec Aaron Copland.
Professeur de composition et directeur du studio de musique électronique à Brooklyn College
1967. Activités au centre de musique électronique de Columbia-Princeton.
1972. Reçoit le prix Pulitzer
Actuellement professeur de composition à l'Université Yale.

Oeuvres principales

1949. "Duo" pour violon et piano
1950. "Divertimento" pour trio à cordes, harpe, cor
1952. "Laude" pour baryton, flûte, alto
1958. "Four Madrigals" Satb chorus a capella
1962. "Dark upon the harp" pour mezzo-soprano, et quintette de cuivres.
1963. "Antiphonies" pour deux chœurs a cappella
1965. "The sound of Time" pour soprano et orchestre
1968. "Animus II" pour voix de femmes, deux percussionnistes et bande électronique.
1971. "Synapse" pour bande électronique
1972. "Windows" pour orchestre
1972. "Incenters" pour orchestre
1973. "Delizie Contente, Che l'Alme Beate", pour quintette de bois et bande électronique
1974. "Lamia" pour soprano et orchestre
1975. "Mirage" pour orchestre
1976. "Other Voices" pour quintette de cuivres
1977. "Chiaroscuro" pour orchestre.

Jean-Claude Eloy



1938 Naissance à Rouen. Etudes de piano, musique de chambre, ondes Martenot et contrepoint au Conservatoire de Paris. Suit les cours de Darius Milhaud, ceux de Darmstadt et le cours supérieur de composition de Pierre Boulez à l'Académie de Musique de Bâle.
De 1966 à 1968 Professeur d'analyse à l'Université de Berkeley (Californie).
Vit actuellement à Paris.

Oeuvres principales

1957. "Sur la nappe d'un étang glacé", poème de René Char, pour "voix de soprano", vibraphone et marimba
1959. "Claire comme le jour", poèmes de Claude Roy, cycle de sept mélodies pour voix de soprano et piano
1959. "Trois pièces" pour piano
1960. "Cinq poèmes de Saigyo" pour voix de soprano et piano
1961. "Cantate", texte de Jean-Claude Eloy, pour voix de soprano et neuf instrumentistes
1962. "Etude III" pour orchestre
1963. "Equivalences" pour dix huit instrumentistes
1964. "Poly-chronies" (I et II) pour orchestre à vent, six percussions, piano et harpe
1967. "Macles" (I/II) pour six groupes d'instrumentistes
1970. "Faisceaux-Diffractions" pour vingt huit instrumentistes

1971. "Kamakala" pour trois ensembles d'orchestres et de chœurs, avec trois chefs.
1972/1973. "Shanti" pour bandes magnétiques quatre pistes
1977. "Fluctuente Immuable" pour grand orchestre

Stanley Haynes



1950 Naissance à Londres.
1968/1971 Etudes à l'Université de York
1972 Boursier de Gouvernement Français, étudie la composition avec Gilbert Amy et participe aux stages du GRM, de Radio France. Doctorat de l'Université de Southampton; établit un système de synthèse de son à l'ordinateur avec le concours de Jonathan Harvey. Depuis 1976 Research Fellow in Computer Sound Synthesis au Centre for Arts and Related Studies du City University à Londres. Dirige l'Experimental Arts Productions, organisme qui donne des concerts de musique contemporaine, notamment dans le domaine électronique.

Oeuvres principales

1969. "Trois Pièces" pour violon et piano
1970. "String Quartet"
1970. "Sonata" pour violon et cordes
1971. "Antiphony" pour douze instruments à vent
1971. "Variants" pour bande magnétique
1973. "Extensions" pour clarinette et retard magnétique
1974. "Anacrusis" pour deux percussions et deux violoncelles.
1976. "Rendez-vous" pour violon et bandes magnétiques
1976. "Pyramids" pour piano et modulateurs en anneaux
1977. "Pyramids-Prims" pour piano, modulateur et bande magnétique.

Betsy Jolas



1926. Naissance à Paris.
1940/1946 Etudes aux Etats-Unis : au Lycée Français de New-York, puis à Bennington College. Commence parallèlement des études musicales à New York, puis à Bennington College avec Paul Boepple (composition écriture), Carl Weinrich (orgue), Madame Schnabel (piano). 1946, S'installe définitivement à Paris. Y termine ses études musicales au Conservatoire National avec, notamment, Darius Milhaud (composition) et Olivier Messiaen (analyse).
1954. Prix de la Fondation Copley de Chicago.
1971. Assistante d'Olivier Messiaen au Conservatoire National.
1974. Prix de la Fondation Koussevitsky
1975. Professeur d'analyse au Conservatoire National

Oeuvres principales

1961. "L'Oeil égaré"
1963. "Mots" pour cinq voix solistes et huit instruments
1964. "Quatuor II" pour soprano coloratura et trio à cordes

1966 "J.D.E." pour quatorze instruments
 1967. "D'un opéra de voyage" pour vingt-deux instruments
 1968. "Quatre Plages" pour vingt-quatre cordes
 1968. "Points d'aube" pour alto solo et treize instruments à vent
 1969. "Etats" pour violon et six percussions
 1970. "Diurnes" pour chœur mixte de douze à soixante-douze voix
 1971. "Sonate à douze" pour douze voix solistes
 1971. "Musique d'Hiver" pour orgue et petit orchestre
 1971. "Remember" pour cor anglais ou alto et violoncelle
 1970/1972. "Trois rencontres" pour trio à cordes et orchestre
 1972. "Autour" pour clavecin
 1972. "Chanson d'approche" pour piano
 1972. "How Now" pour octuor
 1973. "B. For Sonata" pour piano
 1973. "Well met" pour douze cordes"
 1973/1974. "Quatuor III" pour quatuor à cordes
 1974. "Voix Premières" oeuvre radiophonique
 1975. "Le Pavillon du bord de la rivière" théâtre musical
 1975. "Caprice à une voix" pour chant
 1975. "Musique de Jour" pour orgue

David Lumsdaine

1931. Naissance à Sydney
 Etudes au Conservatoire et à l'Université de Sydney, puis à la Royal Academy of Music à Londres.
 1970. Professeur à l'Université de Durham.

Oeuvres principales

1967 "Flights" pour deux pianos
 1969 "Episodes" pour grand orchestre
 1970 "Annotations of Auschwitz" pour soprano, flûte, trompette, cor, violon, violoncelle et piano
 1971 "Easter Fresco" pour soprano, flûte, cor, harpe et piano
 1974 "Salvation creek with eagle" pour orchestre
 1975 "Sunflower" pour orchestre de chambre

Peter Maxwell-Davies

1934 Naissance à Manchester
 Etudes Musicales au Royal Manchester College of Music et à l'Université de Manchester, puis à Rome.
 1959/1962 Directeur de la Musique dans une école Britannique; met au point une méthode originale pour enseigner l'écriture de la musique aux jeunes.
 1962/1964 Boursier de la Fondation Harkness, travaille à l'Université de Princeton.
 1966 Compositeur résident à l'Université d'Adélaïde.
 1967 Revient à Londres et donne de nombreux concerts avec son ensemble de musique de chambre "The Fires of London".

Oeuvres principales

1959. "Cinq Motets", pour soprano, contralto, ténor et basse, double chœur et instruments
 1963. "Veni Sancte Spiritus", pour soprano, contralto,

basse, chœur mixte et petit orchestre.
 1963/1965. "Seven In Nine", pour instruments
 1964. "Shakespeare Music", pour ensemble de chambre
 1965. "Revelation and Fall", pour soprano et seize instruments
 1966. "Notre Dame des Fleurs", pour soprano, mezzo soprano, contre-ténor et instruments.
 1969. "Worlds Blis", pour orchestre
 1969. "Eight Songs for a Mad King", pour voix masculine et ensemble de chambre.
 1970. "Taverner" opéra en deux actes
 1972. "Blind Man's Buff", pour soprano, mime et ensemble de chambre.
 1973. "Stone Litany", pour mezzo-soprano et orchestre
 1974. "Psalm 124", pour ensemble instrumental
 1975. "Ave Maris Stella", "in Memoriam Hans Juda", pour ensemble instrumental.

Paul Méfano



1937, Naissance en Iraq, Etudes à l'Ecole Normale de Musique de Paris (classe Vaurabourg-Honegger) et ensuite au Conservatoire National Supérieur de Musique : suit les cours de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen. Elève de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur.
 1962 Lauréat de la Fondation Copley
 1966/1968 Boursier de la Fondation Harkness il réside aux Etats-Unis, étudie la musique javanaise et balinaise à l'Université de Californie (Los Angeles).
 1968/1969 Réside à Berlin.
 Actuellement directeur du Collectif Musical International 2e2m de Champigny.

Oeuvres principales

1960. "Incidences" pour piano et orchestre
 1960/1961. "Quadrature" pour chœurs et orchestre
 1962. "Madrigal" pour trois voix de femmes et petits ensemble, d'après Paul Eluard.
 1962/1963. "Mélodies" pour soprano et divers ensembles de chambre, sur des poèmes d'Omar Khayyam, Ittomaro, Appolinaire et Yves Bonnefoy.
 1964. "Paraboles" pour soprano dramatique et ensemble de chambre d'après Yves Bonnefoy.
 1966. "Interférences" pour cor principal, piano et ensemble de chambre.
 1967. "Aurelia" pour soixante dix amateurs
 1968. "Lignes" pour voix de basse noble, cuivres, percussions, basson et contrebasse amplifiée, sur un texte du compositeur.
 1970. "La Cérémonie" pour haute-contre, baryton, soprano, trois groupes d'orchestre et chœurs parlés sur un texte du compositeur.
 1970. "Old Oedip" oeuvre théâtrale pour deux récitants et bande magnétique.
 1970. "Intersection", musique électronique à six pistes.
 1971. "Bi-Function" pour deux musiciens, appareillage électro-acoustique, bande magnétique et modulateur à anneaux.
 1972. "La Messe des Voleurs... Les Voleurs de Messe" pour quatre voix solistes, trois cuivres, trois bois, trois cordes, trois percussions, orgue Hammond, magnétophone à six pis appareillage électro-acoustique et modulateurs à anneaux.
 1972. "Would You Like it" pour cuivres, bois et cordes.
 1972/1973. "Signes/Oubli" pour orchestre de chambre
 1973. "N" pour flûte seule, appareillage électro-acoustique et modulateur à anneaux.
 1974. "They" pour un chanteur
 1975/1976. "Ondes" pour dix musiciens.

Henri Pousseur



1929, Naissance à Malmédy. Etudes aux Conservatoires de Liège et Bruxelles.
 1951/1956. Rencontre Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Luciano Bériot; prend activement part au mouvement sériel européen.
 1954 Travaux de musique électronique à Cologne,
 1957 Travaille au studio de Milan - Conférences à Darmstadt.
 1958 Contribue à la Fondation du Studio de Bruxelles, De 1960 à 1968 Enseigne à Bâle et Cologne, puis à l'Université de Buffalo (Etats-Unis).
 1970 Fonde avec Pierre Bartholomé et Philippe Boesmans le "Centre de Recherches Musicales de Wallonie" à Liège.
 1975 Directeur du Conservatoire de Liège.
 Autres principales compositions : "Couleurs croisées" pour orchestre (1967), "Les Ephémérides d'Icare 2" (musique variable pour 20 instrumentistes, 1970), "Système des paraboles" (musique électronique, Cologne 1972), "Les Epreuves de Pierrot l'Hébreu" (théâtre musical) pour le 100e anniversaire de Schoenberg, 1974).
 Nombreux articles et plusieurs ouvrages théoriques.

Oeuvres principales :

1955. "Quintett" à la mémoire de Webern
 1956/1958. "Mobile" pour deux pianos
 1957. "Scambi" musique électronique
 1958/1962. "Madrigaux I-III"
 1960/1968. "Votre Faust", en collaboration avec Michel Butor
 1964. "Apostrophes et Six Réflexions", piano solo.
 1967. "Couleurs croisées" pour grand orchestre
 1970. "Les éphémérides d'Icare II", musique variable pour vingt instrumentistes
 1972. "Système des paraboles", musique électronique
 1974. "Les Epreuves de Pierrot l'Hébreu", théâtre musical pour le 100ème anniversaire de Schoenberg.

Publications principales :

Fragments théoriques I sur la musique expérimentale/
Etudes de sociologie de la musique.
 Edition de l'Institut de Sociologie, Université libre de Bruxelles, 1970.
Musique Sémantique Société- Col. Mutations/
Orientation Casterman, Paris 1972.
La musica Electronica, Testi scelti e commentati
da Henri Pousseur - Feltrinelli, Milano 1977

Yoshihisa Taira



1948 Naissance à Tokyo. Etudes musicales à l'Université des Arts de Tokyo.
 1966 vient à Paris et entre au Conservatoire National Supérieur de Musique. Etudie avec André Jolivet, Henri Dutilleux et Olivier Messiaen.
 1971 Premier prix de Composition au Conservatoire et prix Lily Boulanger.

Oeuvres principales

1969. "Hiérophonie I" pour quatre violoncelles
 1969. "Hiérophonie III" pour orchestre
 1970. "Hiérophonie II" pour quinze instrumentistes
 1970. "Sonomorphie I" pour piano
 1971. "Hiérophonie IV" pour quatre flûtes, un exécutant
 1971. "Sonomorphie II" pour cinq instrumentistes
 1971. "Stratus" pour harpe, flûte et vingt deux cordes
 1971. "Sublimation" pour harpe
 1971. "Fusion" pour deux flûtistes et trois percussionnistes
 1972. "Ignescence" pour deux pianistes et un percussionniste
 1972. "Maya" Pour flûte basse ou flûte en sol.
 1972. "Dioptase" pour Trio à Cordes.
 1973. "Luisances" pour deux ondes Martenot, guitare électrique
 1973. "Chromophonie" pour orchestre
 1973. "Radiance" pour piano solo et treize instrumentistes

Ensemble InterContemporain:

prochaines manifestations

Jeudi 8 décembre

Xenakis : N'Shima
: Epeï (création française)
: Mikka - Mikka S

Direction M. Tabachnik - avec C. Ringer, A.P. Campos, soprano, A. Moglia, violon
Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Jeudi 12 janvier

Schönberg : La nuit transfigurée
Ravel : Chansons madécasses
Stravinsky : Deux poèmes de Verlaine
Dallapiccola: Cinque Canti
Schönberg : Sérénade, op. 24

Direction P. Boulez - avec J. Shirley-Quirk, baryton
Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Jeudi 19 janvier

Tremblay : Champs II "Souffles"
Ferneyhough : Commande de l'Ensemble InterContemporain
Dufourt : Mura della cita di Dite
Scherchen : Commande de l'Ensemble InterContemporain

Direction P. Boulez
Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Lundi 13 février

Atelier Halffter
Variations sur la résonnance d'un cri
Direction et présentation : C. Halffter

Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Jeudi 23 février

Messiaen : Modes de valeurs et d'intensités
Stockhausen : Zeitmasse
Boulez : Eclat
Ligeti : Kammerkonzert
Carter : A mirror on which to dwell

Direction P. Boulez - avec D. Cook, soprano, P.L. Aimard, piano
Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Jeudi 9 mars

Amy : Seven sites
Messiaen : Sept Hai-Kaï
Grisey : Commande de l'Ensemble InterContemporain
Huber : Tempora

Direction M. Tabachnik - avec A. Planès, piano, J. Ghestem, violon

Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Lundi 20 mars

Atelier Berio
Sequenza 7
Chemins 4

Direction et présentation : L. Berio

Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Lundi 24 avril et Jeudi 27 avril

Schönberg : Trois Satires op. 28
: Quatre Pièces op. 27
Webern : Entflieht auf leichte Kähnen op. 22
: Deux Choeurs de Goethe op. 19
Bartók : Trois scènes villageoises
Stravinsky : Quatre chants paysans russes
Varèse : Ecuatorial

Direction P. Boulez - avec le Choeur John Alldis (Dir. J. Alldis)

Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Mardi 2 mai

Allbright : Marginal worlds
Boucourechliev : Amers
Fortner : Zyklus
Castiglioni : Quodlibet

Direction M. Tabachnik - avec P.L. Aimard, piano

Palais des Arts, 20h30, loc. 272 62 98

Mardi 16 mai

Marie : Obediens usque ad mortem
Pasquet : Commande de l'Ensemble InterContemporain
Guezec : Textures enchaînées
Marcland : Variants
Mestral : Comande de l'Ensemble InterContemporain

Direction J. Mercier

Palais des Arts, 20h30, loc. 272 62 98

Lundi 26 juin

Stockhausen : Kreuzspiel
Donatoni : Souvenir
Webern : Six pièces op. 6
Stockhausen : Kontrapunkte
Rands : Aum
Bussotti : Aria di mara

Direction G. Sinopoli - avec A.M. Blanzart, soprano

Théâtre de la Ville, 20h30, loc. 887 35 39

Le livre-programme Passage du XXe siècle -1e et 2e partie-
a été réalisé par Brigitte Marger
avec le concours de Ivanka Stoianova - Catherine Rossigneux -
Brigitte Gilger

Réalisation graphique pour la 2^e partie: biga-mirtes

Impression : I.M.C.I. Paris

Ircam

Centre Pompidou

Centre Pompidou

Pompidou

Pompidou

Centre Pompidou

Pompidou

Passage du XX^e siècle
I^{re} partie

Bon de Commande

A retourner au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Service Edition-Diffusion, 75191 Paris Cedex 04

Désire recevoir..... exemplaire (s) de "Passage du XXe siècle" - le partie (janvier/juillet 1977)

Nom.....

Prénom.....

Raison sociale (éventuellement).....

Rue..... N°.....

Code Postal..... Ville.....

Pays.....

Ci-joint mon versement à l'ordre de l'Agent comptable du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou

Règlement par: Mandat Chèque bancaire
Chèque postal (C.C.P. Paris 9066-14)

Pour la France Franco 46 F
Pour l'étranger Franco 55 FF



IRCAM
31, rue Saint Merri
75004 Paris
tél : 277 12 33

27276



Médiathèque de l'IRCAM

IM11234