

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1996



Philippe Fénelon, Franck Krawczyk,
Stefano Gervasoni,
Georg Friedrich Haas, Brice Pauset

Opéra Bastille Amphithéâtre
18, 26 novembre, 3, 6, 9 décembre 1996

Lundi 18 novembre 1996

Philippe Fénelon

Dix-huit Madrigaux (1995-1996) d'après les *Elégies de Duino*, de Rainer Maria Rilke

Création

Effectif : 2 sopranos, haute-contre, 2 ténors, basse ;
théorbe, trio à cordes baroque

Durée : 75' environ. Editeur : Amphion

Dédié à Aurora Bernardes

Béatrice Mayo-Felip, Julie Hassler, sopranos
Michel Gérard, haute-contre
Jean-François Chiama, Eric Raffard, ténors
Jean-Louis Paya, basse
André Pons-Valdès, violon
Gilles Deliège, alto
Elena Andreyev, violoncelle
Caroline Delume, théorbe

Ensemble Les Jeunes Solistes Direction, Rachid Saïfir

Production Diagonal, avec le concours de la Sacem
et de la Fondation d'entreprise France Telecom

Bruissements sésaphiques

Laurent Feneyrou

Si les labyrinthes fascinent depuis longtemps le compositeur, si ses *Onze Inventions* (1988) n'ont été agencées qu'à l'issue de leur composition et si *Ulysse (Mythologie IV)* (1990) choisit ses mouvements de façon arbitraire parmi les épisodes et les îles du périple homérique, les *Dix-huit Madrigaux* de Philippe Fénelon voyagent à travers les *Elégies de Duino*. Somme d'extraits ou de morceaux choisis préservant l'ordre et la langue originale du recueil de Rainer Maria Rilke, l'œuvre répléchit peu ou prou de son modèle et veut aider à la compréhension du texte et de sa dramaturgie. Aussi le discours est-il tout entier dans le poème et le parcours proposé par le compositeur autorise-t-il, par la subtilité de sa lecture et de son écoute, une certaine dimension narrative.

«C'est une rude chose qu'on ne peut bonnement supporter, que de s'en aller cherchant des aventures toute sa vie, sans trouver autre chose que des coups de poing, des coups de pied, des coups de pierre», chantait Sancho dans *Le Chevalier imaginaire* (1984-1986), premier opéra de Fénelon. Les «chemins sans repos de la terre» de la *Cinquième Élégie*, dans la *Dixième Madrigal* d'un cycle où résonne sans cesse l'image de l'ange, perpétuent l'idée de l'errance et de la quête.

Madrigal

«On ne peut pas écrire d'opéra après *Wozzeck*».

«De symphonie après Beethoven». «De madrigal après...».

Le Chevalier imaginaire osait pourtant une *lettera amorosa* sur le modèle de son illustre ancêtre monteverdien. Par hasard, par rupture et par divergence, Fénelon repense les genres — le concerto, le quatuor ou l'opéra. Et le madrigal. Breifs, abstraits, presque philosophiques, les *Dix-huit Madrigaux* expriment la ferveur d'un «temps du dicible», celui de la *Neuvième Élégie* (*Seizième Madrigal*), affrontant le problème du sens et l'obstacle de sa compréhension : à la densité et à l'épaisseur du texte s'oppose la ténuité de la technique musicale, son amenagement, sa réduction et ses ratures.

Les *élégies* fragmentées, l'effectif restreint (les six voix et les quatre instruments), les rythmes élémentaires (les noires et les blanches), les accords volontiers consonants, les figuralismes revisités, les unissons, les silences, ou le dépouillement même de la monodie, parcourent le chemin inverse de celui du poème : ils expriment, sinon l'effacement, du moins le retrait du compositeur. L'intelligibilité du texte se traduit ici par la simplicité et la rigueur d'une polyphonie où rythmes et harmonies évoluent souvent de concert.

Intermèdes

Ni commentaires, ni illustrations, mais toujours en rapport avec les poèmes de Rilke, six pièces instrumentales s'intercalent entre les madrigaux : un *Prélude (Cinquième Madrigal)*, où se déploie le timbre du théorbe, sous l'influence du compositeur Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651) ; une *Élégie* pour violoncelle, lente, méditative et lyrique (*Neuvième Madrigal*) ; une *Bergamasque (Dixième Madrigal)*, procession de petits personnages dansant, qui trouve sa filiation dans un tableau de Picasso, *Famille de saltimbanques*, propriété de la dédicataire de la *Cinquième Élégie* ; une *Phantasie* pour violoncelle (*Quatorzième Madrigal*), où chancelle la tonalité, parmi les réminiscences des *Suites pour violoncelle* de Bach ; un *Cansó*, première partie du *Dix-septième Madrigal*, hommage au troubadour Raimon de Miraval, avant le *Lamento* pour théorbe, qui conclut le même madrigal, où règnent résonances et indécisions rythmiques inspirées de l'adieu d'Ottavia dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi : *A Dio Roma*. Les voix baroques et les instruments se heurtent à la question première, celle de la vacuité, celle de la «souffrance originelle» que fore la *Dixième Élégie (Dix-huitième Madrigal)*, celle que pose aussi la poésie de Joseph Guglielmi mise en musique par Fénelon dans *du blanc le jour son espace* (1984) ou dans *Le Jardin d'hiver* (1991) : comment un mot peut-il contenir la perte du Vide ? Rilke se penche sur Linos — ce frère d'Orphée qui inventa la musique avant d'être tué par la colère d'Apollon, *Première Élégie (Cinquième Madrigal)* —, comme sur les tombes des jeunes morts, pour «interroger leur science infinie» et pour retrouver le geste poétique d'une parole qui permet à la plainte, par-delà la mort, de durer.

Espaces de pure essence

L'ange de Rilke fige l'instant du retournement dans son infinie singularité. Il ne sait s'il écoute les vivants ou les morts : «Mais les vivants font / tous cette erreur, de séparer trop fortement vivants et morts», *Première Élégie (Quatrième Madrigal)*. L'ange recompose alors les tables

brisées de la généalogie. L'œuvre de Fénelon entretient avec les générations passées des ententes secrètes et retrouve, par le choix de ses instruments et de ses formes, l'esprit du XIII^e siècle, celui de la fin du Moyen Age et celui de la Renaissance. Loin des partitions exploitant la voix comme une simple matière sonore, ces musiques introduisent de nouveaux concepts et de nouvelles références, renouvelant l'union du verbe et du son, en deçà même du lied. La continuité historique nous éloigne des ruptures systématiques et autres volutes de la contemporanéité : le *Dixième Madrigal* est un madrigal dramatique, représentatif, qui témoigne de la recherche désespérée de la *Cinquième Élégie* : «Ange ! il doit y avoir une place...» ; le *Douzième*, un air d'opéra ; le *Dix-huitième*, un hommage à Du Fay. L'épure n'exclut pas certaines impuretés.

Être ici est chose admirable

«De l'existence plein les veines», *Septième Élégie (Treizième Madrigal)* : dans le cycle des *Elégies* comme dans celui des *Madrigaux*, s'immisce avec insistance le questionnement de l'être, la mort que tout homme porte en lui et la chute de l'ange. «Si le poème est élégie, c'est parce qu'il dit, non la perte de la bien-aimée, mais le deuil du poète qui a renoncé à l'idée même de trouver celle qui l'arracherait à son incomplétude foncière», écrit Jean-Yves Masson. *Chevalier imaginaire*, titrait Fénelon, signifiant ainsi que l'existence de Don Quichotte tient essentiellement dans l'imaginaire de Sancho et la précarité des apparences. Mais l'ange de Rilke existe-t-il, sinon dans une telle appartenance à l'autre, sinon dans la prière de l'homme et dans la trop forte étreinte du dieu ? La pensée de la mort, loin d'ouvrir vers un au-delà, grève par essence notre présence au monde.

Ange

Composés parallèlement à *Salammbô*, un opéra tiré du roman de Flaubert, les *Dix-huit Madrigaux*, qui sont aussi destinés à être représentés, posent le problème de l'image. Un tel problème, l'ange l'incarne en effet douloureusement, hésitant entre l'interdit biblique de la représentation et l'impossibilité pour l'homme de se passer d'idoles et d'icônes. Plus proche des hiérarchies de lumières de la mystique musulmane que des ordres de la conception chrétienne, l'ange de Rilke est inhumain, absolument indifférent aux choses de la terre. Ressuscité, transfiguré, tenant dans ses mains tout ce qui existe, le Christ pantocrator des églises byzantines, que rappelle Fénelon, évoque l'impossibilité pour l'ange d'exister sans cette crainte du jugement qu'inspire l'apocalypse : «Tout ange est terrible», dans la *Première Élégie (Premier Madrigal)*.

«Oiseaux de l'âme, pour ainsi dire porteurs de mort», *Deuxième Élégie (Sixième Madrigal)*. Le symbolisme de l'ange ne se distingue guère du symbolisme de l'animal, sinon par la mémoire et la mélancolie. A présent, ses yeux contemplent l'Ouvert, ce qui est sans fin, ce monde de l'âme, proche du paganisme, qui ne connaît pas de limite, *Huitième Élégie (Quinzième Madrigal)*. Son visage s'est retourné, il vole et s'éloigne, loin du sein originel. Contraint à un perpétuel adieu, il porte en lui, dans l'Ouvert, la perte et l'absence que suppose tout adieu.

Miroir, l'ange, narcissiquement replié sur lui-même, est celui qui écoute l'inaudible et voit l'invisible, dans ce désert qui le sépare de l'homme et du dieu. Refusant

développements, systèmes et schémas, l'œuvre de Fénelon déploie son chant, libre de tout cadre et de toute borne. Celui-ci traduit le temps de l'ange, cette visitation qui ne dure jamais, cette fulgurance de l'idée. Et la nécessité de l'écoute, puisque, dans son mutisme, l'ange n'intercède pas : en lui se reflète ce que l'homme lui adresse — interrogations et angoisses, qui sont aussi les siennes.

Rainer Maria Rilke (1875-1926) séjourna d'octobre 1911 à mai 1912 au château de la Princesse de Turm und Taxis, à Duino, entre Trieste et Venise. Après la longue crise qui fit suite aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, il composa en quelques jours les deux premières *Elégies de Duino* et des fragments des suivantes (III, VI, IX, X). Puis vinrent la troisième en 1913 et la quatrième en 1915, mais le cycle ne fut achevé qu'en 1922, en même temps que les *Sonnets à Orphée*, lors d'un séjour à Musot, dans le canton de Valais (Suisse).

Biographie de Philippe Fénelon

Né en 1952 à Suèvres (Loir et Cher), Philippe Fénelon étudie le bulgare, la littérature comparée et la linguistique à l'École des langues orientales, puis entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans la classe d'Olivier Messiaen où il obtient le Prix de composition en 1977. Pensionnaire de la Casa Velasquez en Espagne (1981-1983), avant d'être invité à Berlin par le DAAD en 1988, il est lauréat de nombreux prix nationaux et internationaux (Prix Stockhausen en 1980, Prix Georges Wildenstein en 1983, Prix Hervé Dugardin en 1984, Prix Villa Médicis Hors-les-murs en 1991, Prix des nouveaux talents en musique dramatique de la SACD en 1992). La création de son opéra *Salammbô* est annoncée par l'Opéra National de Paris pour la saison 1997-1998.

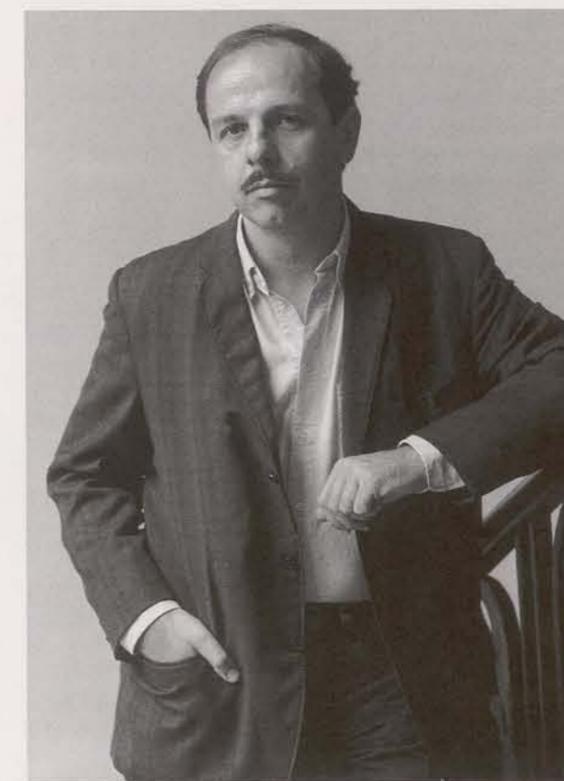


Photo : © Guy Vivien

Mardi 26 novembre 1996

Franck Krawczyk

Deuxième Quatuor à cordes

«Coda» (1996)

Durée : 10' environ. Editeur : Durand
Création : Colmar, 1^{er} août 1996, Quatuor Ysaye
Commande des Jeudis de l'été musical à Colmar
Dédié au Quatuor Ysaye

Quasi una sonata, pour piano (1996)

Création. Commande du Festival d'Automne à Paris
Durée : 8' environ. Editeur : Durand
Dédié à Claude Helffer

Premier Quatuor à cordes

«l'Inachevée» (1993)

Durée : 17' environ. Editeur : Durand
Création : Paris, 3 novembre 1993, Quatuor Arditti
Commande du Musée du Louvre pour son bicentenaire
Dédié à Michel Laclotte

Parade, pour sept instruments (1991, révisé en 1994)

Effectif : flûte (également piccolo), clarinette basse,
trompette en ut (également trompette en ré),
cor en fa, harpe, violon, violoncelle
Durée : 15' environ. Editeur : Durand
Création : Perpignan, 16 novembre 1993, Ensemble 2e2m,
direction, Robert Platz
Commande du Haut-Conseil culturel franco-allemand
Dédié à Gilbert Amy

Kammerkonzert, pour piano et ensemble (1989, révisé en 1992)

Effectif : piano ; flûte, hautbois, clarinette basse, basson,
cor en fa, trompette, violon, alto, violoncelle
Durée : 15' environ. Editeur : Durand
Création : Paris, 7 novembre 1989, Claude Helffer,
Ensemble Contrechamps, direction, Giorgio Bernasconi
Commande du Festival d'Automne à Paris 1989 pour le
bicentenaire de la Révolution française
Dédié à Claude Helffer et Philippe Manoury

Franck Krawczyk, piano

Ensemble Fa

Direction, Dominique My

...le fil d'Ariane...

Franck Krawczyk

«Serait-ce donc, comme disait Nietzsche, que la musique prime le langage. — Non : elle le précède et lui succède émergeant du silence.»

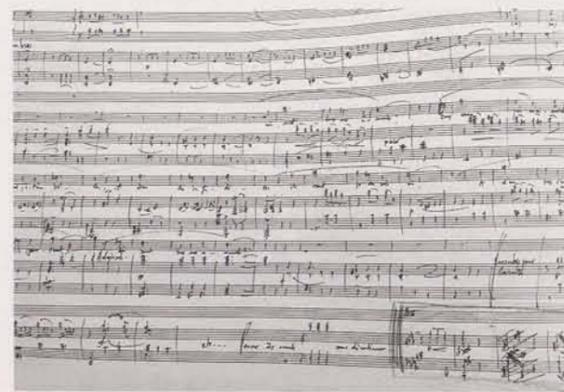
Cette réflexion de Louis Massignou exprime mieux que je ne pourrai le faire mon rapport, en tant que musicien, au verbe. Mon premier choc a été la *Neuvième symphonie* de Beethoven, dès lors le récit chanté s'est ancré en moi comme l'expression naturelle du discours musical. Discours qui, de la prose poétique au théâtre, s'est accompli dans une forme très proche de la nouvelle. Ainsi aurais-je pu, à la manière d'Hoffmann, intituler ce concert *Nouvelles musicales...*

Deuxième Quatuor à cordes «Coda»

Ce quatuor a une histoire. L'expression du chant m'est apparue en travaillant l'adagio de la *Gran partita*. Mozart, dans ce mouvement, a sculpté chacune de ses harmonies avec une densité si poignante que seul le soupir peut conduire l'émotion de l'une à l'autre. Et c'est la même émotion qui fait écrire à Schumann le mouvement lent de son *Quintette avec piano*. Cette sensation d'étouffement amoureux qui fait du soupir une inspiration suffocante, provoque un vertige jusqu'à la perte de conscience. J'ai fixé ce soupir dans un point d'orgue. On en rencontre beaucoup dans l'œuvre où ils sont, tels des points de suspension, des tensions accumulées, prêtes à rompre... Ce qui explique en partie la brièveté de ce quatuor, puisque dans l'idée il devrait être joué et entendu entièrement en retenant son souffle. C'est l'épisode central, intimement lié à la Cavatine du *Troisième Quatuor* de Beethoven, j'ai par des phrases un peu plus longues rendu cette utopie presque possible. Puis, tel un homme mêlé à une foule et cherchant à la contenir en lui, le premier violon, seul, absorbe et accomplit l'expression de tous les autres, jusqu'à la désincarner, les réduisant peu à peu à une faible lueur, vacillante, presque imperceptible. C'est par ce filigrane que je revis toutes mes références à la tonalité, seule façon pour moi d'en assumer le deuil.

Tout ce quatuor est une douleur incompressible, une inspiration continue, sans issue, où l'expiration serait une mort...

On attend alors, impuissant, que cela finisse.



Manuscrit de Franck Krawczyk

Quasi una sonata

Tous les textes des autres pièces figurant au programme ont été écrits entre trois mois et sept ans après leur composition. L'encre de cette œuvre étant encore trop fraîche pour que je puisse en parler vraiment ; je vous livre cette création sans précaution, son mystère intact.

Premier Quatuor à cordes «l'Inachevée»

«Un soir, tard, d'ici quelque temps.»
J'ai découvert *La dernière Bande* de Beckett avec *La jeune Fille et la mort* en permanence dans la tête. Je n'ai compris qu'après la composition de mon quatuor le lien qui s'était établi à mon insu entre ces deux œuvres. Krapp, personnage unique de la pièce, se penche sur un vieux registre contenant une série d'inscriptions vieilles de trente ans, accompagné d'une bande où il s'enregistre à chacun de ses anniversaires. Au bas d'une page, il lit : «Adieu à l'a...» (intense effort de concentration pour retrouver le mot, n'y parvenant pas il tourne la page) «...mour». Le sens s'est réfugié dans un geste et il attend... comme le lied sommeillant au creux du quatuor de Schubert. Il est «intérieurité errante».
Dès lors, Schubert seul peut entendre cette voix prisonnière des cordes, située entre le récit et le chant, qui, débarrassée du mot, nous livre échoués, dans un état de catharsis, aux sorcières de la création. Tandis que le lied nous plonge sans cesse dans la même douleur, le quatuor veut nous en libérer. Schubert est un supplicié qui n'a de choix que l'inclinaison de sa croix. J'ai conjugué son harmonie dans un autre temps, «passé minuit», aimanté par le vide, au rythme des farfouillages mnésiques de Krapp, laissant le quatuor comme une boucle ouverte, résolue dans l'inachèvement.



Photo : © Guy Vivien

Parade

Celle de Rimbaud, par Satie.
Ayant finalement abandonné un projet d'opéra sur Savonarole — à partir du troisième acte de *Fiorenza* de Thomas Mann — *Parade* est devenue un enchaînement de courtes scènes lyriques, se répondant l'une l'autre, très proches des *Lieder* opus 15 de Webern dont elles s'approprièrent l'instrumentation. Jamais je n'ai été aussi près d'écrire pour la voix. Il fallut toute la résistance de la prose rimbaldienne pour m'en dissuader, et c'est l'ajffreux rire du Malin qui triompha !
De la colère aux «ivresses pénitentes», tous les rires me fascinaient, dans toutes leurs modulations, à gorge déployée jusqu'à l'aphonie, je cherchais en eux la nudité de la voix. Ils m'assuraient d'être toujours à côté d'elle sans qu'elle le soupçonne.
Parade est à l'opéra ce que le rire est au chant ; et Webern veille sur «le drame sacré derrière la parodie» se jouant dans un théâtre vide sans scène, pour personne et pour rien... hermétique aux vociférants ascètes des places publiques !
Bruits de foire sur parvis d'églises, un orgue de Barbarie vibrant au cœur de la cathédrale d'où jaillit le rire éternel de Méphisto... Voilà *Parade* !

Kammerkonzert

Il n'est plus possible de retrouver toutes les références à cette œuvre, c'était un bouillon.
Le *Kammerkonzert* est une fresque émaillée d'*Illuminations* de Rimbaud, d'*Après le déluge*, comme une ante-génèse, à *Génie*, sorte d'apocalypse posthume, au rythme de la paranoïa de Macbeth.
Le piano agit tel le tyran shakespearien. Tandis que les six instruments de la première version l'écartelaient membre à membre, la seconde, par son étoffe, s'organise dans une résistance plus guerrière. Les rares accalmies émanent des insomnies rêveuses de Nerval.
C'est une œuvre sans desserrement, prédestinée, pour un suicidé...
Le glas déglingué de la fin résonne dès les trois premières notes du piano, comme un oracle. Le reste, des nouveaux avatars...

Biographie de Frank Krawczyk

Né en 1969, Frank Krawczyk étudie le piano, avec Stefan Popovici et Serge Petitsgirard, l'harmonie et le contrepoint, avec Alain Bernaud et Michel Merlet, l'analyse, avec Claude Helffer, et la composition électro-acoustique, avec Philippe Manoury et Denis Lorrain. Premier prix de composition au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, dans la classe de Gilbert Amy et Robert Pascal, Frank Krawczyk est lauréat du Prix Hervé Dugardin, à la suite de la création de *Ruines*. Commandes du Festival d'automne à Paris, de Radio-France, du Musée du Louvre, du Haut-Conseil culturel franco-allemand, ses œuvres ont été créées par le Quatuor Arditti, le Trio BWV, le Sextuor Schoenberg, Claude Helffer, Xavier Gagnepain et Gilbert Amy.

Mardi 3 décembre 1996

Stefano Gervasoni

Due poesie francesi d'Ungaretti (1994)

Effectif : voix ; flûte (également flûte basse et piccolo), clarinette (également clarinette basse), piano, violon et violoncelle
Durée : 6' environ. Création : Royaumont, 1994, Ensemble Contrechamps, direction, Zolt Nagy
Dédié à Brian Ferneyhough

Due poesie francesi di Rilke (1995-1996)

Effectif : voix ; flûte (et piccolo), clarinette (et clarinette basse), percussion, piano, 2 violons, alto et violoncelle
Durée : 8' environ. Création de la version définitive : Genève, 12 mars 1996, Luisa Castellani, Ensemble Contrechamps, direction, Giorgio Bernasconi
Dédié à Paola Brancaleoni

Due poesie francesi di Beckett (1995)

Effectif : voix ; flûte basse, percussion et alto
Durée : 4' environ
Création : Genève, 12 mars 1996, Luisa Castellani, Ensemble Contrechamps, direction, Giorgio Bernasconi
Commande de Archipel. Dédié à Marco Mazzolini

Parola (1996), pour seize instruments

Création. Commande du Festival d'automne à Paris et de l'Ensemble Contrechamps
Effectif : 2 flûtes en ut (également 2 flûtes basse et 2 flûtes piccolo), hautbois (également cor anglais), basson (également contrebasson), 2 cors, accordéon, 2 percussionnistes, piano (également célesta), harpe, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse
Durée : 11' environ. Dédié à Paola Loreto

Concertino per voce e fischietti (1989-93), pour voix et dix exécutants

Création. Effectif : voix ; les dix exécutants jouent chacun quatre types d'objets siffilants. Durée : 3' environ

Concerto pour alto et quinze instruments (1994-1995)

Effectif : alto ; flûte (également flûte basse, flûte en sol et piccolo), hautbois (également cor anglais), clarinette, basson (également contrebasson), cor, trompette en ut (également trompette piccolo en si bémol), trombone, 2 percussionnistes, piano (également célesta), harpe, violon, alto, violoncelle et contrebasse
Durée : 26' environ
Création de la version définitive : Venise, 5 juillet 1995, Geneviève Strosser, Klangforum Wien ; direction, Beat Furrer. Dédié à Geneviève Strosser

Luisa Castellani, soprano
Isabelle Magnenat, alto

Ensemble Contrechamps Direction, Emilio Pomarico

Editeur : Ricordi Milan

En coproduction avec Contrechamps, avec le soutien de la Fondation Simón I. Patiño

Innocence et mémoire

Laurent Feneyrou

«La candeur est un objectif à atteindre», écrit Stefano Gervasoni. Sur un poème de Toti Scialoja, dont le compositeur avait déjà mis en musique *La Malinconia* dans *L'ingenuo* (1993-1994), une œuvre inspirée de Voltaire, le *Concertino per voce e fischietti* suit, avec ses petits instruments (sifflets, embouchures de flûtes à bec et autres gaines plastiques), la petite histoire d'un crapaud montant sur un tréteau avant d'en chuter. Récitante, la voix renonce à toute virtuosité et campe le récit. Si le contexte semble joyeux, les interjections criées traduisent pourtant le drame de l'animal : dans son jeu entre l'ensemble et la soliste, l'œuvre témoigne d'un effet de mise à distance et d'un éloignement aux résonances brechtiennes.

L'art de Gervasoni naît de l'observation et de l'insistance d'un regard perçant, oblique, inapaisé, saisi par la subtilité des choses. «L'œil innocent précède la vision aguerrie», cite le compositeur dans l'un de ses textes. Un tel œil se pose sur ce qui habituellement lui échappe, sur ce qui habituellement n'est pas jugé digne d'importance, sur une multitude de détails et d'événements jamais observés du fait de leur extrême éloignement ou de leur voisinage le plus familier — un ordinaire, un quotidien, un négligeable sur lesquels la force poétique s'attarde, les dégageant de tout acquis. *Animato* (1992), scrutait ainsi les arbres, la faune et la flore de fragments extraits du *Parti pris des choses* de Ponge. Ou encore *Parola*. Gervasoni fait en effet sienne cette devise de Husserl : «Considérer l'évident comme énigmatique». Par sa rigueur, la musique est ici instrument de connaissance et prise de possession du monde à quelque niveau intime. Aussi la sphère privée est-elle la motivation la plus importante, la plus secrète et la plus fragile : elle inscrit dans l'œuvre un texte caché qu'il ne nous appartient pas de déchiffrer. «Baisser la voix pour rendre plus perçant le regard» : dans la tension que la persistance du regard implique prédominent l'oubli de soi et la révélation de l'irréductible singularité de ce qui est vu. Mais sous l'effet de cette même persistance et de ses multiples anamorphoses, l'unique se brise et devient pluriel.

Dans une note de programme pour *L'ingenuo*, Gervasoni rappelait cette phrase de Baudelaire pour l'Exposition universelle de 1855 : «Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté».

Concerto

Articulé en cinq mouvements qui racontent une histoire capricieuse (*Comptine*, *Conte*, *Cantilène*, *Capriccio*, *Congé*), le *Concerto pour alto* est né de l'orchestration et de l'amplification de son mouvement central qui, par un lent processus de trope, a projeté son matériau sur l'ensemble de l'œuvre. Le centre de la structure est constitué d'une note, un sol qui devient le pôle d'attraction des éléments les plus hétérogènes.

A l'introversion de l'instrument soliste répondent la ténuité des registres aigus et la discrétion ascétique de textures raréfiées jusqu'à l'évanescence. Toute apparence de complexité disparaît. Toute grandiloquence aussi, au profit d'une certaine clarté faite de purs manquements ou de situations minimales et laconiques. Irisée, éthérée, la musique de Gervasoni est aussi cristalline : dans la durée, elle dévoile sa transparence immobile.

Poesie di...

Deux poésies françaises de Beckett, deux de Rilke, deux d'Ungaretti : le cycle des *Poesie francesi* est un hommage à notre langue. S'il n'existe ni version anglaise des vers de Beckett ni version allemande de ceux de Rilke, les poèmes français d'Ungaretti sont à l'origine de *Rosso e azzurro* et du quatrième hymne de *La Pietà*, qui en sont la version définitive. Rapatriant les valeurs de l'italien, Ungaretti ne traduit pas. Il goûte l'interstice entre la voix natale et la voix d'emprunt, poreuse et infléchie, entre la langue qui se lit et l'ombre de celle de la mère. L'une résonne de l'autre et dans cette résonance se livre le sens des mots et de leur exil. Pour Gervasoni, langue et langage se confondent : la musique ne traduit pas le verbe dans le son mais rassemble les forces contradictoires de phénomènes autonomes. Malgré un intense morcellement du texte et un examen microscopique de ses facultés phonétiques, celui-ci reste donc toujours intelligible. Dans les *Due poesie di Rilke*, les rimes, les assonances, les quatrains, les contraintes de la prosodie et de la forme poétique impliquent des choix musicaux. Le compositeur rappelle pourtant des matériaux indépendants ou issus d'autres partitions qu'il lui faut alors concilier et qui, à la lumière du mot, acquièrent une autre vie.

Répétitions

Issues des romantiques allemands, de Schubert, de Schumann des *Trios à cordes*, les répétitions obsessionnelles qui parcourent les partitions de Gervasoni ne mènent nulle part, sinon à une improbable cohésion temporelle. La sérénité se crispe, jusqu'au malaise et à l'effroi, jusqu'au «fin fond du néant» des *Poesie di Beckett*. Entre deux prés, les chemins empruntés se détournent de leur but et ne sauraient arriver à leur terme. La première des *Due poesie di Rilke* rappelle ces *Holzwege*, ces paysages métaphysiques évoqués par le poète, ces chemins «qui souvent n'ont/devant eux rien d'autre en face/que le pur espace/et la saison». L'éternelle répétition des gestes et des structures où la musique semble progressivement s'enfermer est à l'image du fleuve et des eaux. Sur des processus en apparence inexorables, dictés par les contraintes de l'écriture, échouent pourtant des silences et des figures inédites qui peuvent ou non advenir, déchirant ou non le temps cyclique de l'œuvre. Inquiète, celle-ci mesure sans cesse le rapport entre l'éternel retour et l'intervention décisive de l'épiphanie ou le renouvellement du jeu créateur, entre

éternité de l'écoulement et éternité de l'instant. Promesse de ruines ou de cendres, la répétition suppose que l'éternel retour soit éternel effacement de lui-même. Elle efface les traces du lit fluvial : les variations de timbre contrarient les perceptions trop immédiates de la répétition et la reconnaissance d'accentuations et de repères pourtant de plus en plus précis. Schubert et Schumann encore, où le timbre dénature l'énigme de thèmes répétés, transformant une structure en la renouvelant et ouvrant ainsi ce qui n'était que figé : «Homme, morne univers./tu crois élargir ton domaine/et sans cesse tes mains ne produisent/que bornes» (*Due poesie di Ungaretti*). Chaque répétition affaiblit le caractère unique de l'énoncé qui la précède et refuse toute formalisation statique et abstraite. Par ses différences, l'œuvre se crée et se détruit au fur et à mesure — double dépendance du son inscrit dans un éternel retour qu'il nie expressément et dont le temps naît de la décision à chaque instant suspendue. Tel pourrait être le sens des citations et des auto-citations du *Concerto pour alto*.

Aussi la construction du discours ne procède pour Gervasoni ni du développement, ni de la filiation, ni de l'évolution. Elle est de l'ordre de l'alliance et de la transmutation, du déplacement infinitésimal. «Imagine si ceci/un jour ceci/un beau jour/imagine/si un jour/un beau jour ceci/cessait/imagine» : peut-être les *Due poesie di Beckett*, tout en mettant à mal la continuité bienveillante du développement classique, traduisent-elles, par les duplications qu'impliquent les phonèmes de Beckett et qu'amplifient les mirages polyphoniques d'une voix esseulée, l'impossibilité de l'unique, d'un unique indifférent à lui-même ? *Odysée* qui ne mène qu'au plus profond de soi, la répétition traduit l'essence d'une telle crise, dans la perpétuelle alliance d'un élément avec lui-même et lui seul. «Ils ne réussissent encore que, à des milliers d'exemplaires, la même note, le même mot, la même feuille», empruntaient à Ponge les arborescences d'*Animato*.

«Au commencement était le recommencement», écrit Blanchot. La répétition sans fin est synonyme d'inachèvement, d'avènement toujours différé, où chaque instant serait commencement unique et originel, mais toujours indissociable de son éternel recommencement.

Biographie de Stefano Gervasoni

Né en 1962 à Bergame, Stefano Gervasoni étudie la composition avec Luca Lombardi, Niccolò Castiglioni et Azio Corghi au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Elève de György Ligeti en Hongrie (1990), stagiaire au cursus d'informatic musicale à l'Ircam (1992-1993), pensionnaire de la Villa Médicis à Rome (1994-1996), il est lauréat du Concours Petrassi à Parme (1987 et 1989), du Concours Mozart à Vienne (1991), du Concours Forum 91 à Montréal (1991) et du Séminaire de composition Boswil (1995). Ses œuvres ont été commandées par le Ministère de la culture, l'Ensemble InterContemporain, le WDR, Archipel, Radio France et le Festival d'Automne à Paris... Luigi Nono, puis Brian Ferneyhough, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann et Emmanuel Nunes ont marqué son itinéraire de compositeur.

Vendredi 6 décembre 1996

Georg Friedrich Haas

...aus freier Lust... verbunden (1994-1996)

version pour alto, violoncelle et contrebasse
Création de la version révisée. Durée : 11'
Editeur : Universal Edition

...wie ein Nachtstück (1990), pour 3 accordéons

Durée : 11' environ. Editeur : Ariadne
Création : 28 septembre 1991
Commande : Tage Zeitgemässer Musik Bludenz, Autriche

Sextett (1992-1996)

version pour flûte, clarinette, percussion, piano, violon, violoncelle
Création de la version révisée. Durée : 13'
Editeur : Universal Edition
Commande : Radio autrichienne et Erste Österreichische Sparkasse, Vienne

Phantasien (1982), pour clarinette et alto (extraits)

Création française. Durée : 13'. Editeur : Ariadne
Création : 28 mars 1985, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz

...aus freier Lust... verbunden (1994-1996) version pour flûte basse, clarinette basse, percussion, alto, violoncelle et contrebasse

Création de la version révisée. Durée : 11'
Editeur : Universal Edition

Ensemble Recherche Direction, Kwamé Ryan

Akkordeontrio Graz

Avec le concours de l'Institut Culturel Autrichien, Paris

Points de suspension

Laurent Feneayrou

L'œuvre de Georg Friedrich Haas ne se satisfait guère du système des douze sons tempérés et puise aux sources modernes de la division sans fin de l'échelle chromatique : Alois Hába, Mordechai Sandberg, Richard Heinrich Stein, Ivan Wyschnegradsky... Quarts de ton, sixièmes de ton, huitièmes de ton et glissandi hésitent, dans leur organisation, entre un panchromatisme, une égalité de tous les sons et l'émergence de notes altérées par des intervalles infimes qui ne définissent plus une échelle, mais une aura ou une oscillation.

La modification des structures intervalliques traditionnelles implique un libre choix du matériau sonore. Pour Haas, le créateur n'est libre que face à l'infinitude des sons possibles. ...aus freier Lust... verbunden [lié par le libre désir] : le titre de cette œuvre est issu d'un dialogue entre Hypérion et Alabanda dans les dernières pages de l'*Hypérion* Hölderlinien : «Je crois que nous existons par nous-mêmes, et que seul notre libre désir peut nous assurer des liens aussi étroits avec le Tout». Ce n'est pas tant le désir, l'envie ou la volupté qui importent dans ce titre que la liberté de ce désir : «Le désir le plus noble, n'est-ce pas nécessairement le plus libre ?», interroge en effet Hölderlin quelques lignes auparavant, une ardeur qui porte alors le nom de *Sehnen* et non celui de *Lust*.

La forme qu'adoptent les événements musicaux vient souvent de structures mathématiques, comme celle de la vague. Le musicien s'approprie ces moments jamais identiques à eux-mêmes et préserve un fragile équilibre entre la mélodie et son reflux. Toutes les partitions de Haas sont traversées de notes qui chutent, de galbes descendants, sans cesse reformulés qui deviennent le point de départ de la formation d'accords.

Solistes

...aus freier Lust... verbunden introduit le concept d'ensemble de solistes. Dix solos ont été composés, de même structure harmonique, dix strates qui peuvent être superposées au sein d'un ensemble ou de sous-ensembles.



Photo : Frank Helmreich © by Universal Edition

Indépendamment des œuvres solistes où l'harmonie est conçue comme l'interaction d'éléments successifs, il existe ainsi un duo (pour deux percussionnistes), un trio (pour alto, violoncelle et contrebasse), un quatuor (pour flûte basse, clarinette basse et deux percussionnistes) et un septuor (pour flûte basse, clarinette basse, deux percussionnistes, alto, violoncelle et contrebasse). Les différentes versions, les différents visages d'une même œuvre articulent les césures de chaque voix et les tensions entre le simultané et le successif, entre le linéaire et l'exponentiel. Le contrepoint obtient souvent des résultats contraires à ceux que l'écriture laissait supposer. Le pointillisme se fait linéaire et le statisme mouvant. Les timbres dénaturent aussi ces relations trompeuses entre sons, notes et intervalles : cordes pincées inspirées du clavecin ou pressions hurlantes sur la corde dans ... aus freier Lust... verbunden, slaps, pizzicati et autres sonorités percussives, sans hauteur déterminée, dans d'autres œuvres... L'instrument s'accorde avec ces sons peu orthodoxes, souvent secs, dont la réalité acoustique échappe à l'image graphique de la partition.

Harmonie

Haas compose trios et sextuors pour la richesse de leurs agrégats, dépassant ainsi la simple antinomie du duo ou la parfaite lisibilité du quatuor — ses harmonies au piano sont d'ailleurs volontiers composées de six notes, trois dans chaque main. Dans le *Sextuor*, chaque instrument introduit ou soustrait un son, attentif à la nécessité de l'intégration ou de la distance entre ce son et l'accord dans lequel celui-ci s'inscrit.

L'harmonie naît de la tension de ces contraires. Ni accord ni unisson, elle maintient les heurts possibles et le dialogue de libres phénomènes, d'éléments simultanés qui prennent chacun, individuellement, une voie déterminée. Courtes et contrastées dans leur mode d'expression, les *Phantasien* pour alto et clarinette (le clarinettiste jouant alternativement une clarinette en *la* et une clarinette en *si* bémol accordée au quart de ton inférieur) témoignent d'une harmonie ainsi définie.

Fragilité

...wie ein Nachtstück [...comme un nocturne], ou encore les harmoniques de ...aus freier Lust... verbunden : le mince filet des voix, la ténuité des sons et des timbres, la résignation qu'ils portent en eux pressentent l'espoir incertain, attente impatiente et nostalgique d'une aurore qui consolerait l'être de sa fragilité. Les trois accordéons de ...wie ein Nachtstück incarnent le souffle, ce vent qui porte au loin la naissance du son et qui pénètre les âmes. Un souffle qui retrouve l'antique respiration, souffle du vent, souffle de vie, souffle de l'ardeur et de l'esprit divin. Un souffle qui retrouve aussi l'éther de Hölderlin, l'air lumineux qui anime toute chose et qu'aucun chemin n'a jamais balisé. Dans ce chemin qui maintient la puissance du parcours, surgit la pensée de l'inquiétude et de la vigilance inapaisée.

L'œuvre de Haas met en scène la «peur angoissante de la destruction post-industrielle de la nature». Elle recherche le point de concentration extrême avant la rupture. Une œuvre pour quatuor à cordes et huit percussionnistes porte significativement le titre de ...Zeräubungsgewächse... (1989) [approximativement ...organismes de décomposition...], manifestant la tension tragique entre cette décomposition et la croissance, le développement ou la poussée végétale].

L'idée de motif est au centre des *Phantasien*. Mais celui-ci est tant répété qu'il ne peut que se détruire. Le modèle de départ n'apparaît plus que comme écho et le geste se dissout dans le silence. Un silence qui se contente parfois de l'absence de hauteurs : les percussions modifient ainsi l'équilibre du *Sextuor*, où, dépassant la simple coloration, elles finissent par supplanter les différents systèmes intervalliques.

Ombres

«Ombres, qui s'émancipent... réalité et ombre deviennent interchangeable... souvenirs qui se condensent, s'amoncellent, forment de nouvelles ombres... silences...», écrit Haas à propos de *Nachtschatten* [Ombres de la nuit], pour ensemble (1991). ...*Schatten... durch unausdenkliche Wälder* (1982), pour deux pianistes et deux percussionnistes, porte un titre issu du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa : «Nous peuplons des songes, nous sommes des ombres errant dans les forêts de l'impossible, dont les arbres sont demeures, coutumes, idées, idéals et philosophies». L'œuvre est évanouissement d'elle-même. Simulacre ou chimère, l'existence ne se donne que dans sa dimension spectrale. Une histoire de fantômes en quelque sorte. Un fantôme comme celui de Mozart dans *sodaß ich's hernach, gleichsam wie ein schönes Bild... im Geist übersehe* [si bien que, ensuite, je l'embrasse du regard comme une belle image dans l'esprit] (1991), pour cordes — les étonnantes modulations de l'Andante de la *Sonate pour piano et violon en si bémol majeur* (K 454) irriguent cette partition dont l'aura naît d'alluvions s'ingéniant à hanter, à s'animer sans proprement habiter. "...", pour accordéon, alto et ensemble (1994). Le compositeur renonce parfois au mot. Le son précède le verbe et le détermine. Refus de nommer, mais les points de suspension n'excluent aucunement ce qui pourrait les supplanter, le verbe précisément. Nombre de titres de Haas sont des citations — de Hölderlin, de Pessoa... Les points portent les stigmates de cette citation. Ils sont historiques : nous ne sommes qu'en tant que notre langage témoigne que nous héritons. Mais ils ne datent pas et l'œuvre n'est jamais l'analyse de ce qu'elle cite.

En tant que tel mais aussi dans ses relations avec les autres éléments, le point implique que le mot, l'expression ou la phrase cités s'imprègnent d'interprétations philologiquement inexactes et préservent par le silence qui les étirent d'infinis présents, d'infinies déformations de sens. Ici se fait jour l'opposition entre l'aphorisme, qui affirme définitivement, niant toute existence hormis la sienne, et la phrase allusive qui fait de l'ambiguïté une valeur, choisissant parmi l'œuvre qu'elle cite, effaçant ce qu'elle dit en même temps qu'elle le dit. Le fragment ne connaît nulle limitation et nul obstacle.

Biographie de Georg Friedrich Haas

Né en 1953 à Graz, Georg Friedrich Haas est issu d'une famille d'architectes. Il étudie les mathématiques et la physique, la germanistique et la pédagogie musicale, mais surtout le piano, avec Doris Wolf (1972-1978), et la composition, avec Ivan Eröd (1974-1979). Élève de Friedrich Cerha à Vienne (1981-1983), il enseigne la théorie musicale au Bundesoberstufenrealgymnasium de Graz (1982-1987), puis le contrepoint et la musique contemporaine à la Musikhochschule où il est nommé professeur en 1989. Responsable du festival Musikprotokoll du Steirischer Herbst en 1988, il travaille l'informatique musicale à l'Ircam en 1991.

Lundi 9 décembre 1996

Brice Pauset

Premier Quatuor à cordes (mèden agan) (1993)

Durée : 13' environ

Création : Paris, 6 mars 1995, Quatuor Diotima

Commande d'Etat

M (1996)

Création. Effectif : 2 sopranos, contralto, viole d'amour, clavecin, théorbe, flûte basse, tuba ténor et clarinette contrebasse

Durée : 34' environ. Dédié à Anne Merker

Deuxième Quatuor à cordes (das unglückselige Bewußtsein) (1996)

Création. Commande de l'Etat à l'occasion du Festival d'Automne à Paris

Durée : 20' environ. Dédié à Joséphine Markovits

Elisabeth Baudry, soprano
Donatienne Michel-Dansac, soprano
Catherine Dagois, contralto

Brice Pauset, clavecin
Caroline Delume, théorbe
Philippe Wendling, tuba ténor

Membres de l'Ensemble Recherche :

Martin Fahlenbock, flûte basse,
Uwe Möckel, clarinette contrebasse
Barbara Maurer, viole d'amour

Direction, Kwamé Ryan

Quatuor Diotima

...le cri de la chair...

Laurent Feneyrou

Le goût pour les jeux de l'esprit, la complexité rythmique et le style maniéré de l'*ars subtilior* à la fin du XIV^e siècle, pour les savantes polyphonies du XV^e siècle, et en particulier celles de Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue ou Josquin Desprez, pour l'œuvre de Bach et pour le sérialisme : il émane de l'art de Brice Pauset une certaine nostalgie pour une écriture spéculative aux résonances et aux implications weberniennes. Dans le *De Prolatione (canon)*, pour percussion solo (1995), et dans les *Huit canons (Goldberg-Ausbreitungen)*, pour hautbois d'amour principal, vibraphone et piano (1993), dans les *Quatre canons (les saisons)*, pour violon principal et treize cordes (1992), et dans les différents *Canons* pour quatuor d'anches (1991) ou pour piano (1989 et 1990), autant de partitions aux titres explicites, canons et prolations témoignaient du souci de rendre objectifs les techniques du passé et le sens même de l'acte de composer. Nul retour à, qu'il soit baroque ou médiéval, mais une volonté de récuser toute amnésie et de retrouver une nécessité historique aux gestes et figures des musiques de notre siècle.

In girum imus nocte et consumimur igni (1995), pour haute-contre, flûte basse, tuba ténor, clarinette contrebasse et informatique musicale, semblait retenir les exigences musicales de Nono et de *Guai ai gelidi mostri*, à travers une écriture complexe héritée de Fernyehough. «La crainte fit les dieux et l'espoir les soutint», chantait le contre-ténor, après le marquis de Sade, tandis qu'en l'informatique musicale fluctuaient résonances,

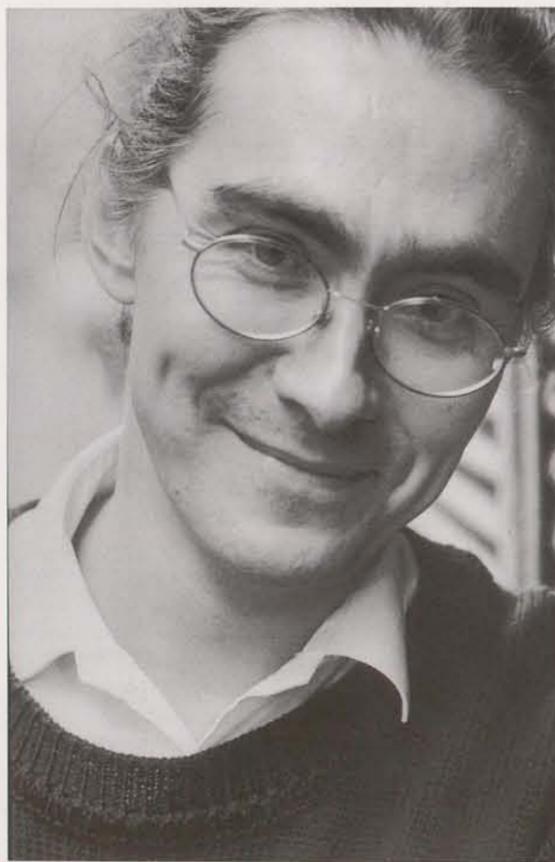


Photo : © Guy Vivien

susurrements, harmonies micro-tonales et fragments empruntés au philosophe Guy Debord. Dépassant le culte moderne de la technologie, l'œuvre voulait retrouver le sens originel du mot *technique*, celui de faire et de produire, mais aussi celui de connaître et de dévoiler.

Premier Quatuor à cordes

Le *Premier Quatuor à cordes* ouvre un cycle de sept quatuors dont seuls les deux premiers sont aujourd'hui composés. Trois intentions président à ce cycle : le silence, l'écriture pure, la virtuosité. Le sous-titre, *mèden agan* [rien de trop], la devise de Solon d'Athènes commentée par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* et dans *Aurore*, traduit l'immuable dynamique de la partition : *quasi niente sempre* sur les quatre portées, une nuance qui doit être scrupuleusement respectée par les interprètes, quel que soit le lieu de l'exécution, pour préserver l'intensité naturelle de leurs instruments. Cette nuance correspond, selon le compositeur, au moment où «le son de l'instrument disparaît, faute de l'énergie nécessaire pour revivifier sa résonance physique». Les frémissements des cordes, les multiples *gettati* s'abîment périodiquement en un silence conçu comme un acte de violence qui suspend toute rigueur et désagrège tout processus.

Dans la recherche entre le matériau aléatoire des premières mesures, sans nécessité intérieure, et la constitution de structures musicales, d'intuitions éduquées, le *Premier Quatuor à cordes* oscille entre un silence excluant tension complaisante, sinon pathétique, et l'intégration du matériau au sein d'une rhétorique aux catégories définies. Les riches harmonies et leurs micro-intervalles naissent ainsi des canons, alors que l'illusion de l'accord, de la surface, de l'immédiatement perceptible, dément la réalité d'une stratification des éléments. La souplesse de la combinatoire scinde les hauteurs en notes principales et notes secondaires, qui fondent parfois une polarisation sur l'absence d'un son.

Deuxième Quatuor à cordes

Le *Deuxième Quatuor à cordes (das unglückselige Bewußtsein)* emprunte son sous-titre à Hegel. La conscience malheureuse désigne cette conscience de la tension entre la douloureuse finitude de l'homme et sa pensée de l'infini. «Le pire est toujours à venir», écrit Pauset : son art pessimiste devait croiser un tel concept. Multipliant les mirages de polyphonies latentes, le compositeur manifeste son attachement pour les tensions entre mesure, mètre et rythme, à travers l'abondance et le foisonnement de valeurs irrationnelles. Si les *Quatre canons* rappelaient déjà les techniques italiennes à la Vivaldi et la dimension presque expérimentale avec laquelle celui-ci sollicitait l'agilité de ses solistes, le *Deuxième quatuor à cordes* marque l'éclatement de la formation instrumentale : solo, duo, trio, quatuor, tous les possibles de l'ensemble se succèdent en une écriture virtuose qui n'est ni austère ni secrète, mais ostensible et fragile. Les traits les plus difficiles et les structures polyphoniques les plus denses impliquent une expressivité impétueuse qui démontre à l'homme tout ce que celui-ci peut, tout ce que la vigilance de ses incertitudes autorise, avant de sombrer dans un probable désespoir, *ein unglückseliges Bewußtsein* : la maestria du contrepoint et la profondeur paradoxale de ses apparences affirment sinon physiquement, du moins symboliquement ou métaphoriquement, notre pouvoir démiurgique.

M

Pour *M*, le choix des textes se porte sur trois auteurs : Epicure, Siger de Brabant et Paul-Henri Thiry, baron d'Holbach, dont chacun des trois fragments s'inscrit dans une poétique de la persécution. Persécution physique : à l'initiative du pape Jean XXI, soucieux d'apaiser les troubles de l'université de Paris, l'archevêque Etienne Tempier condamna, le 7 mars 1277, deux cent dix-neuf articles, parmi lesquels figurent certaines thèses attribuées à Siger de Brabant, maître ès arts du XIII^e siècle influencé par les traductions arabes d'Aristote et des philosophes païens. Persécution de l'anonymat : publié sous un nom d'emprunt, *Le Système de la nature*, d'où sont extraits les trois fragments du baron d'Holbach, fut condamné à être brûlé par un arrêt du parlement, le 18 août 1770. Dans son réquisitoire, le chancelier Séguier justifiait les partisans de la liberté de penser : «D'une main, ils ont tentés d'ébranler le Trône ; de l'autre, ils ont voulu renverser les Autels». Persécution de la mémoire : Epicure, dont l'enseignement se heurta aux mouvements philosophiques alors dominants et à l'incompréhension de ceux qui vinrent après lui.

Trois auteurs en trois langues : le grec, le latin, le français. Et trois thèmes : la matière, l'esprit, la mort, de sorte que Pauset dit avoir écrit un «oratorio matérialiste». Aux neuf sections de la partition répondent les trois trios qui divisent l'effectif en un trio vocal (deux sopranos, une contralto), un trio d'instruments anciens (viole d'amour, théorbe, clavecin) et un trio à vent, le même que celui de *In girum imus nocte et consumimur igni* (flûte basse, tuba ténor et clarinette contrebasse), un trio grave, permanent, sur un canon à trois voix aux subtiles prolations. Qu'est-ce qu'une grande forme ? interroge *M*. Sur un *cantus firmus* ininterrompu, divers agencements polyphoniques, en rapport avec la situation historique des textes, structurent la partition et pourraient apporter l'ébauche d'une réponse : métrique grecque pour les fragments d'Epicure, organum des XII^e et XIII^e siècles ou motet isorythmique du XIV^e pour les fragments latins, petite fugue à trois voix, antiphonie engendrée par l'alternance aria/choral dans les motets de Bach et choral hiératique pour les fragments de d'Holbach. Entre chaque section, un commentaire musical vient réélaborer le matériau de la section qui le précède. La combinaison de tels agencements et la distance qu'ils créent autorisent la prolifération des innombrables lectures possibles.

Biographie de Brice Pauset

Né en 1965 à Besançon, Brice Pauset étudie le piano, le violon, la musique de chambre, l'analyse et l'écriture, puis la composition et la musique électroacoustique, avec Michel Zbar, avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans les classes de composition et d'orchestration de Michel Philippot, Gérard Grisey et Alain Bancquart (Premier prix en 1991). Il assiste à différents séminaires avec Pierre Boulez, Henri Dutilleul, Klaus Huber et Karlheinz Stockhausen, tout en s'intéressant à l'étude des instruments anciens et à la philosophie classique et médiévale. En 1988 et 1991, il suit les cours de Franco Donatoni à Sienne et, en 1995, ceux de Brian Fernyehough à l'abbaye de Royaumont. Boursier de la Fondation de la vocation Bleustein-Blanchet en 1994, il participe en 1994-1995 au cursus d'informatique musicale de l'Iream, où il travaille actuellement.

Biographies

Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980 par Philippe Albèra, dans le cadre des concerts organisés à la Salle Patino à Genève, l'Ensemble Contrechamps est régulièrement invité par les différents festivals de musique contemporaine et réalise chaque année d'importantes tournées. Sa formation est particulièrement souple, s'adaptant aux exigences du répertoire contemporain, du solo à l'effectif du *Pierrot Lunaire* et à l'orchestre de chambre.

Musiciens permanents : Félix Renggli, flûte ; René Meyer, clarinette

Isabelle Magnenat, violon ; Daniel Haeßli, violoncelle
Sébastien Risler, Bahar Dördüncü, piano ; François Volpé, percussion

Ensemble Fa

Créé en 1987 par les Instituts français de Brème et de Bonn, l'Ensemble Fa est un ensemble à géométrie variable pouvant atteindre quinze musiciens et privilégiant une création pluri-disciplinaire, volontiers lyrique.

Régulièrement invité par la Biennale de Venise et par les festivals Musica, Ultima, Ars Musica ou Archipels, il enregistre des œuvres de Grisey, Lenot, Murail, Pesson et Singier.

Musiciens : Patrice Bocquillon, flûte ; Dominique Dournaud, hautbois

Olivier Voize, clarinette basse ; Philippe Piat, basson
Patrice Petitdidier, cor ; Dominique Collemare, trompette
Pierre-Olivier Queyras, Cyril Ghestem, violon
Christophe Gaugué, alto ; Véronique Marin, violoncelle
Ghislaine Petit, harpe ; Jean-Pierre Collot, piano

Ensemble Recherche

Fondé en 1984, l'Ensemble Recherche est constitué de neuf musiciens qui poursuivent une carrière de soliste, en trio à cordes ou en trio à vent. Son répertoire s'étend des classiques du XX^e siècle aux avant-gardes berlinoises des années 1920 et à la création de nouvelles partitions. Parmi ses enregistrements figurent des œuvres de Dallapiccola, Eisler, Feldman, Huber, Lachenmann ou Younghi Pagh Paan.

Musiciens permanents : Barbara Maurer, alto ; Lucas Fels, violoncelle

Martin Fahlenbrock, flûte ; Uwe Möckel, clarinette
Christian Dierstein, percussion ; Klaus Steffes-Höllander, piano

Musiciens supplémentaires, Jens Lohman, violon ; Franck Reinecke, contrebasse ;
Françoise Rivalland, percussion

Les Jeunes Solistes

Créé en 1988, à l'initiative de Rachid Saïfir et de Daniel Sultan, avec le concours de la Ville de Montreuil, l'ensemble vocal Les Jeunes Solistes se propose d'approfondir le répertoire traditionnel tout en s'intéressant à la musique contemporaine, enregistrant *Hyperion* de Maderna (dans la production du Festival d'Automne 1991, avec Peter Eötvös, réalisée par Klaus Michael Grüber et Gilles Aillaud), et les *Cantiones de Circulo Gyrate* de Huber.

Quatuor Diotima

Eiichi Chijiwa, Fabien Roussel, violon
Alejandro Garrigo-Porras, alto ; Pierre Morlet, violoncelle
Créé en 1994, le Quatuor Diotima souhaite par son nom rendre hommage à Luigi Nono et Friedrich Hölderlin. Il aborde l'abondante littérature classique, les œuvres de la deuxième moitié du XX^e siècle (Nono, Ferneyhough), et les créations. Les quatre musiciens, étudiants en cycle de perfectionnement au CNSM de Paris dans la classe de Jean Sulem, ont obtenu le Kranichsteiner Musikpreis de Darmstadt en 1994.

Akkordeontrio Graz

Georg Schulz, Heidrun Walter, Krassimir Sterev, accordéon
Fondé en 1990, l'Akkordeontrio Graz a pour vocation de créer les œuvres écrites pour l'effectif inhabituel qui est le sien. Ses membres ont tous étudié avec Mogens Ellegaard. L'ensemble enregistre fréquemment pour la radio et participe à de nombreux concerts en Autriche et à l'étranger, notamment lors des festivals Wien Modern, Tage zeitgemässer Musik Bludenz ou Steirischen Tonkünstlerbund.

Elisabeth Baudry, soprano

Elisabeth Baudry fait ses débuts à la Fenice de Venise en 1982 dans *Les Indes galantes*. Elle chante encore Rameau au Festival d'Aix-en-Provence. Son éclectisme l'incite à aborder aussi bien Wagner que Weill ou Mozart dont elle interprète Suzanne dans *Les Noces de Figaro* et Zerline dans *Don Juan*. Elle participe aussi à la création de *J'irai vers le Nord* de Kasper Toeplitz et de *Fragments* de Marc Monnet à l'Ircam.

Luisa Castellani, soprano

Après ses études à l'Académie de musique de Turin, Luisa Castellani se perfectionne auprès de Giacinto Scelsi, dont elle interprète nombre de partitions. Accompagnée par les principales formations européennes de musique contemporaine, elle a chanté les œuvres de Berio, Donatoni, Sciarrino ou Gervasoni, et participé à des masterclasses en Suisse, en Hongrie et en Argentine.

Catherine Dagois, contralto

Catherine Dagois étudie la musicologie à l'université de Toulouse et le chant au conservatoire de Stuttgart. Interprète de Bach, Beethoven, Duparc, Fauré, Mahler, Verdi, Wagner ou du *Grand Macabre* de Ligeti, elle se produit en récital, en concert et sur différentes scènes européennes, avec l'Orchestre philharmonique de la radio polonaise ou l'Orchestre de l'opéra de Bâle.

Caroline Delume, théorbe

Premier prix de guitare, d'analyse et de recherche en analyse au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Caroline Delume reçoit en 1992 le Stipendienpreis des Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt. Interprète des musiques de notre siècle mais aussi de nombreuses parties de basse continue au théorbe, elle participe à plusieurs créations et à la fondation de l'association MultiJonia.

Martin Fahlenbock, flûte basse

Martin Fahlenbock étudie à la Musikhochschule de Hambourg, avec Karlheinz Zoeller et Gertrud Zoeller, avant de se perfectionner avec Jean-Pierre Rampal, Peter Lukas Graf et André Jaunet. Flûtiste de la Junge Deutsche Philharmonie (1980-1984), de l'Ensemble Modern (1984-1987), de l'Orchestre philharmonique de Freiburg (1987-1992), il est membre de l'Ensemble Recherche depuis 1991.

Barbara Maurer, viole d'amour

Elève de la Musikhochschule de Freiburg, Barbara Maurer se perfectionne à l'Accademia Chigiana de Sienne et, grâce à une bourse du DAAD, à Londres, auprès de D. Takeno. En 1986, elle est lauréate du Kranichsteiner Musikpreis. Soliste, elle participe à de nombreuses créations avec différents ensembles européens de musique contemporaine. Depuis 1989, elle est membre de l'Ensemble Recherche.

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Après ses études au Conservatoire de Paris, Donatienne Michel-Dansac participe en 1985 à la création à Moscou de *Pelléas et Mélisande*. Elle chante *Laborintus II* sous la direction de Pierre Boulez en 1988, avant d'interpréter le rôle de Juliette II dans le *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin l'année suivante. Parallèlement aux musiques d'aujourd'hui, elle se produit aussi dans les répertoires baroque et classique.

Uwe Möckel, clarinette contrebasse

Elève de Dieter Klöcker à la Musikhochschule de Freiburg et de Peter Löffler à la Musikhochschule de Francfort, Uwe Möckel est membre de la Jungen Deutschen Philharmonie pendant de nombreuses années et se produit avec la Deutschen Kammerphilharmonie, l'Orchestre de l'opéra de Francfort ou l'Orchestre du musée de Francfort. Elle est clarinettiste de l'Ensemble Recherche depuis 1989.

Philippe Wendling, tuba ténor

Né en 1972, Philippe Wendling étudie au Conservatoire de Strasbourg puis au Conservatoire de Paris où il obtient à l'unanimité les premiers prix de musique de chambre et d'euphonium. Il est membre du quatuor de tubas Miraphone Tuba Quartett et participe régulièrement aux concerts de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, de l'Orchestre de l'opéra de Lyon et de l'Orchestre de l'opéra de Paris-Bastille.

Dominique My, direction

Après ses études de piano, de musique de chambre, d'accompagnement et d'analyse à l'École Normale et au Conservatoire national de musique de Paris, Dominique My est nommée chef de chant à l'Opéra de Paris en 1980. Elle participe ainsi à la création française du *Grand Macabre* de Ligeti, avant d'être accueillie par l'Atelier lyrique du Rhin et à la Péniche Opéra. Depuis 1987, elle est directrice musicale de l'Ensemble Fa.

Emilio Pomarico, direction

Né en 1953 à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomarico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Instrumentiste dans différents orchestres européens, il est lauréat des cours de perfectionnement de l'Académie de Sienne. Invité par la Fenice de Venise et par la Scala de Milan, il participe à de nombreux festivals (Lisbonne, Edimbourg, Paris), à la Biennale de Venise interprétant Nono, Donatoni, Ferneyhough ou Nunes.

Kwamé Ryan, direction

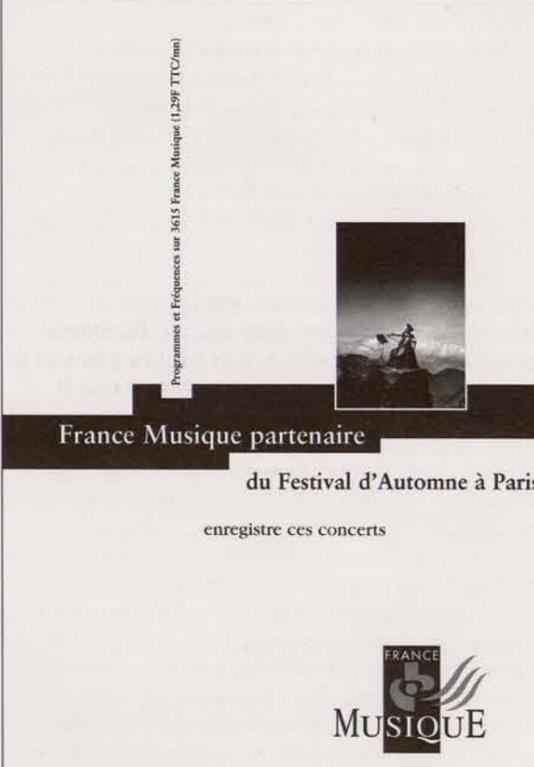
Né en 1970 à Toronto, Kwamé Ryan étudie à l'université de Cambridge où il dirige régulièrement le Cambridge University Symphony Orchestra. Elève de Peter Eötvös, il assiste Pierre Boulez pour *Le Visage nuptial* à Berlin et se produit, depuis 1994, avec les principaux ensembles de musique contemporaine européens (Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern). Il dirigera début 1997, avec Peter Eötvös, la production de la Monnaie de *Prométeu* de Luigi Nono, dont il a déjà assuré la codirection à Lisbonne, avec Emilio Pomarico.

Rachid Saïfir, direction

Chanteur, il participe à de nombreux enregistrements, dont plusieurs ont obtenu les plus hautes distinctions de la critique. En soliste ou au sein d'un ensemble, il interprète des œuvres d'époques et de styles très différents, avant de fonder en 1978 A Sei Voci dont il fait partie pendant plus de dix ans. Directeur artistique du Centre d'Art Polyphonique de Paris-Ile-de-France, il est aussi fondateur de l'ensemble Les Jeunes Solistes.

La Fondation Simón I. Patiño se consacre au développement en Amérique du Sud dans tous les secteurs fondamentaux et à la culture en général. Très active en Europe, notamment au travers de ses éditions et dans l'art contemporain, elle est à l'origine de Contrechamps et en particulier de son Ensemble, qu'elle a décidé de promouvoir au niveau international. L'appui au concert de l'Ensemble Contrechamps s'inscrit dans cette perspective.

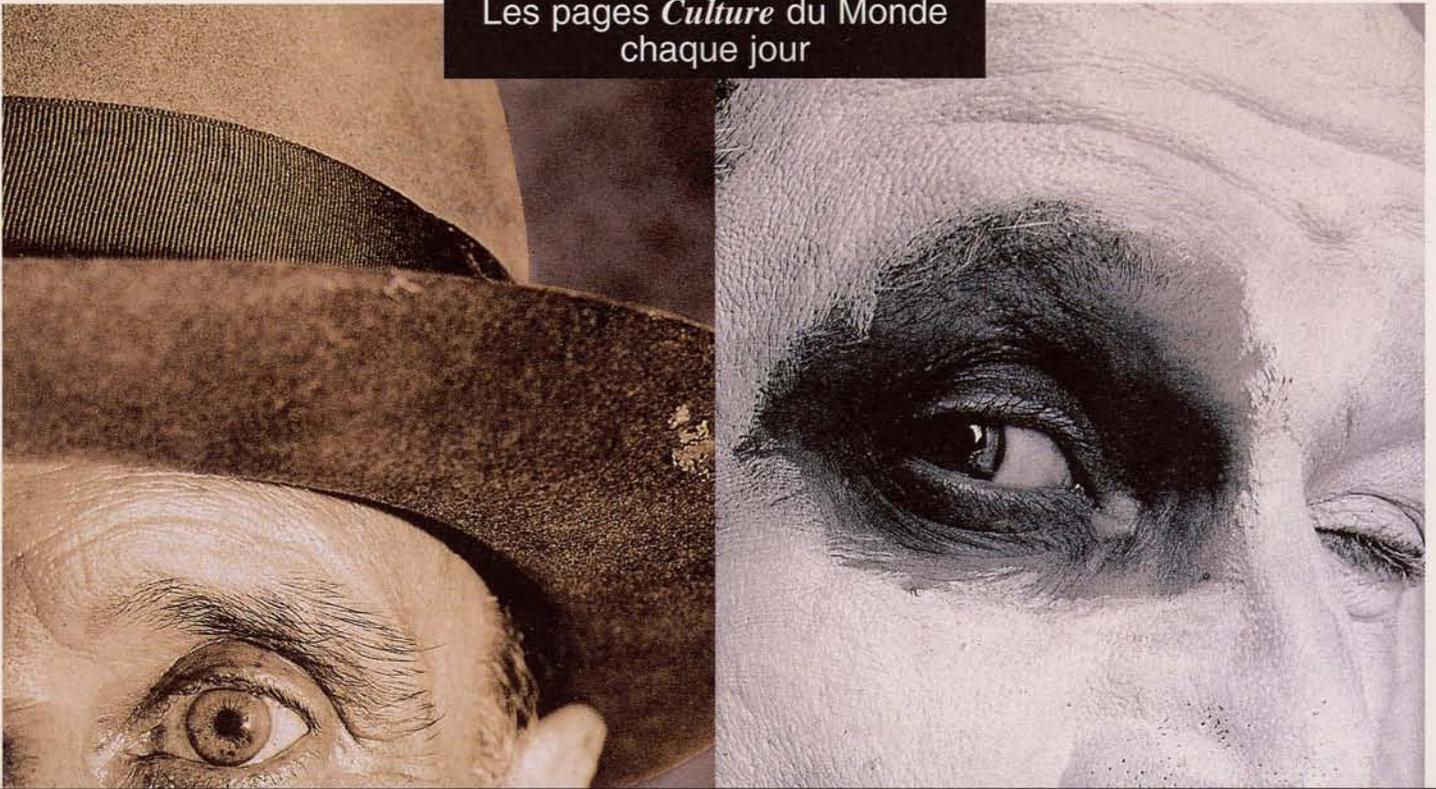
Programmes et Fréquences sur 3615 France Musique (12,99 TTC/min)



France Musique partenaire
du Festival d'Automne à Paris
enregistre ces concerts

FRANCE
MUSIQUE

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.



Le Monde

BDDP, Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN

FRFAP - 1996 - M-06-PRGS