

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

**Jeudi 15 novembre 2001
à 20h**

In nomine...

Brian Ferneyhough
Georg-Friedrich Haas
Toshio Hosokawa
György Kurtág
Isabel Mundry
Brice Pauset
Mathias Pintscher
Emilio Pomarico
Henry Purcell
Wolfgang Rihm
Johannes Schöllhorn
Salvatore Sciarrino
Xu Shuya
Hans Zender...

*In nomine of six parts – Ecoute composée
de Brice Pauset – Henry Purcell*

*Instrumentations colorées
de Gérard Pesson,
d'après John Taverner et Thomas Tallis*

Ensemble Recherche

Durée : 1h10

**Samedi 17 novembre 2001
à 18h**

Wolfgang Rihm

*Déploration pour flûte, violoncelle et
percussion*

*Chiffre IV pour clarinette basse,
violoncelle et piano*

Pol pour six interprètes

*Von weit
version pour violoncelle et piano*

*Frage pour voix de femme et ensemble
création en France*

*Musik für drei Streicher pour violon, alto
et violoncelle*

**Ensemble Recherche
Voix, Salomé Kammer**

Durée : 2h35

En coréalisation avec l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet
Avec le concours de la Sacem

Athénée Théâtre Louis Jouvet

Square de l'Opéra-Louis Jouvet, 7, rue Boudreau 75009 Paris

Réservations Athénée Théâtre Louis Jouvet : 01 53 05 19 19
Réservations Festival d'Automne à Paris : 01 53 45 17 17

Tarifs : 170F, 118F, 65F

Contact presse Festival d'Automne à Paris
Rémi Fort / Margherita Mantero - Tel : 01 53 45 17 00
remifort@festival-automne.com / m.mantero@festival-automne.com

Jeudi 15 novembre 2001 à 20h

In nomine...

... ou comment les compositeurs d'aujourd'hui reprennent une tradition de la Renaissance anglaise oubliée depuis Purcell : composer une « fantaisie » fondée sur la structure mélodique des mots *In nomine Domini* du *Benedictus* de la messe *Gloria tibi Domine* de John Taverner (v.1490-1575).

Le nouveau chapitre d'*In nomine*
composé pour le Festival d'Automne à Paris par

Stefano Gervasoni
Brian Ferneyhough
Toshio Hosokawa
György Kurtág
Salvatore Sciarrino
Emilio Pomarico
Xu Shuya

et

In nomine of six parts – Ecoute composée
de Brice Pauset – Henry Purcell
création

Instrumentations colorées
de Gérard Pesson,
d'après John Taverner et Thomas Tallis
création

complètent la collection amorcée en 1999
avec le chapitre créé pour le Festival de Witten

Georg-Friedrich Haas
Isabel Mundry
Brice Pauset
Mathias Pintscher
Wolfgang Rihm
Johannes Schöllhorn
Hans Zender...

Ensemble Recherche

Durée : 1h10 environ

In nomine...

Le procédé d'écriture qui consiste à prendre un matériau musical préexistant afin de l'intégrer dans une composition nouvelle est un principe fondamental de l'histoire de la musique occidentale. Dans les messes et motets de la Renaissance en particulier, cette méthode -reprendre et adapter une musique déjà écrite- représente l'un des traits essentiels de la production musicale. La technique du *cantus firmus* par exemple consistait à utiliser une mélodie donnée (tirée des chants liturgiques ou de chansons profanes) soit comme point de départ, toujours placée au ténor, soit dans la voix supérieure, puis à écrire des parties nouvelles pour les autres voix (ou à les faire réaliser à travers une pratique d'improvisation).

L'un des exemples particulièrement frappants, quoique singulier, de cette confrontation continue avec un thème donné est fourni par la tradition anglaise des *In nomine* aux XVI^e et XVII^e siècles. A l'origine se trouve la messe à six voix *Gloria tibi trinitas* de John Taverner (vers 1495-1545), écrite au plus tard en 1528. Dans le *Benedictus*, sur les mots *in nomine Domini*^x, on relève un passage (isolé) à quatre voix, dont le *cantus firmus*, à l'alto, cite en entier l'antienne *Gloria tibi trinitas* (extraite de l'antiphonaire *Ad usum Sarum* pour la liturgie à Salisbury, et que l'on chantait lors des premières Vêpres après le dimanche de la Trinité). Avant le milieu du XVI^e siècle, cet extrait du *In nomine* de la messe de Taverner fut déjà utilisé comme oeuvre à part, et même hors du contexte liturgique, dans des versions sans texte, pour consort de violes ou instruments à clavier, ou dans des réalisations pour voix et luth.

Un grand nombre de compositeurs anglais, parmi lesquels Christopher Tye (vers 1500-1573), William Byrd (vers 1543-1623), Thomas Morley (1557-1603) et Henry Purcell (1659-1695) se sont penchés par la suite sur ce thème, stimulés par la version de Taverner, pour produire des oeuvres nouvelles, instrumentales pour la plupart, et souvent d'un grand raffinement d'écriture.

On a conservé plus de cent cinquante de ces compositions, auxquelles on a ajouté parfois des titres de fantaisie, comme *Crye*, *Rounde* ou *Rachels weeping*. Tous intègrent le même *cantus firmus*, que l'on pouvait cependant modifier quant au rythme, à la tonalité, la tessiture ou l'ornementation.

Alors qu'au début, on rendait directement hommage au *In nomine* de Taverner en reprenant ou en transformant l'original à quatre voix, des procédés contrapuntiques plus complexes (comme l'imitation) furent bientôt utilisés, le nombre de voix fut augmenté et les techniques de jeu plus virtuoses, en fonction des instruments prévus, tout particulièrement les violes de gambe et les instruments à clavier. (...) D'un point de vue stylistique, la majeure partie du répertoire *In nomine* (appellation que l'on gardait même s'il s'agissait toujours du *cantus firmus Gloria tibi Trinitas*) n'a plus rien en commun avec le modèle de Taverner.

(...)

L'idée de rendre hommage aux maîtres célèbres a sans doute joué un rôle tout aussi important dans la composition des *In nomine* que celle d'une tradition qu'il fallait continuer à alimenter, inaugurée et poursuivie par des compositeurs importants, aréopage prestigieux dans lequel on s'intégrait alors soi-même. Ainsi, on n'adaptait et ne citait pas seulement le mouvement de Taverner, mais également d'autres *In nomine* qui avaient eu du succès.

Vers 1700, les *In nomine* étaient considérés comme démodés. L'écrivain et mélomane Roger North (1651-1734) les décrit comme «une sorte de murmure harmonique», qui aurait offert «une distraction agréable à une époque où les hommes vivaient dans le calme et le repos», mais n'était pas sans ressembler «au chant confus des oiseaux dans un bosquet». Au XX^e siècle, on remarque cependant une certaine renaissance du thème, dont l'exemple le plus connu apparaît dans l'opéra *La Femme silencieuse* de Richard Strauss, où le compositeur cite, pour donner une certaine atmosphère, un *In nomine* de John Bull (vers 1562-1628),

instrumenté pour bassons, cor et trombones. Le compositeur Peter Maxwell Davies reprit quant à lui – dans ses deux fantaisies d'après Taverner, dans *Seven In nomine* et son opéra sur Taverner – des *In nomine* célèbres de Bull et Blitheman, ainsi que l'original de Taverner. Roger Smalley en fit de même dans son *Gloria tibi Trinitas I* et sa *Missa brevis*.

Torsten Blaich
in *Wörterbuch Ensemble Recherche*
Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

* le verset entier dit *Benedictus qui venit in nomine Domini*, «béné soit celui qui vient au nom du Seigneur»

Il semble que la transcription, l'arrangement (le dérangement), lorsque commis par un compositeur, charge l'œuvre à arranger d'un excès de sens quelque fois très extérieur à ses catégories originales. Ce sera encore une fois le cas ici.

J'ai toujours été frappé par le type d'écoute que requièrent les œuvres recourant à une citation, comme c'est le cas des *In nomine* des XVIe et XVIIe siècles anglais. Ecoute-t-on la citation comme un élément attracteur, central, d'où les parties adjacentes seraient dérivées, ou, au contraire, écoute-t-on l'œuvre de manière plus diffuse, de telle sorte que la citation en serait comme déduite ?

Dans mon écoute composée du *In nomine of six parts* de Henry Purcell, on devra tendre l'oreille au rapport fluent -quelques fois littéralement liquéfié- qu'entretiennent la teneur *In nomine* et l'élégant contrepoint à cinq parties dû à Purcell ; j'ai voulu en quelque sorte y faire écouter mes propres incertitudes quant aux écoutes possibles de cette pièce, et de la musique en général.

Si l'on transpose mes incertitudes du domaine de l'écoute à celui de la composition, on aura peut-être l'explication de mon entêtement à retravailler, ici sous la forme d'un triple tableautin, ce même thème du *In nomine*.

Brice Pauset,
Ecoute composée - création
15 novembre 2001

Samedi 17 novembre 2001 à 18h

Wolfgang Rihm

Ce concert monographique en trois parties s'articule autour de la création de *Frage*, oeuvre qui reprend et développe les avancées formelles de *Jadgen und Formen* et permet de réentendre le trio à cordes créé en 1978, oeuvre radicale et fondatrice du langage musical de Wolfgang Rihm.

Déploration, pour flûte, violoncelle et percussion
(1973, 12 minutes)

Chiffre IV, pour clarinette basse, violoncelle et piano
(1983/84, 9 minutes)

Poi, pour six interprètes
(clarinette basse, harpe, percussion, alto, violoncelle, contrebasse, 1995, 6 minutes)

Von weit, version pour violoncelle et piano de *Antlitz* pour violon et piano
(1993, 11 minutes)

Entracte 1

Frage pour voix de femme et ensemble
(1999/2000, 40 minutes)
création en France

Entracte 2

Musik für drei Streicher, pour violon, alto et violoncelle
(1977, 58 minutes)

Ensemble Recherche

Voix, Salome Kammer

En présence du compositeur

Le concert du 17 novembre 2001 constitue le second volet du cycle
Wolfgang Rihm - Perspectives 1999-2004

1999

Théâtre du Châtelet

Jagden und Formen

Ensemble Modern, direction Dominique My

2001

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Ensemble Recherche et Salomé Kammer, voix
Concerts en trois parties

Déploration, pour flûte, violoncelle et percussion (1973)

Chiffre IV, pour clarinette basse, violoncelle et piano (1983/84)

Pol, pour six interprètes (clarinette basse, harpe, percussion, alto, violoncelle,
contrebasse, 1995)

Von weit, version pour violoncelle et piano de *Antlitz* pour violon et piano (1993)

Frage pour voix de femme et ensemble (2000 création en France)

Musik für drei Streicher, pour violon, alto et violoncelle (1977)

2002

Cité de la Musique

4 octobre

Jagden und Formen

Ensemble Intercontemporain, direction Jonathan Nott

6 octobre

In-Schrift

Styx und Lethe pour violoncelle et orchestre

Sotto voce pour piano et orchestre

Silvestre Revueltas, Sensemaya

Ferruccio Busoni, Nocturne symphonique

Leos Janacek, Concerto de violon

Alain Planès - piano, Lucas Fels - violoncelle

Baseler Sinfonietta, direction Emilio Pomarico

8 octobre

Tutuguri (1981/82)

d'après Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

Récitant, Rupert Huber

Orchestre de la Radio de Stuttgart, SWR

Direction Fabrice Bollon

2004 (à confirmer)

Die Eroberung von Mexico (en concert)

« Mais que *signifient* le son et le déroulement de la musique ? Pourrions-nous imaginer une pensée qui soit transmise, non par la parole, mais bien par la voie acoustique ? Plusieurs tentatives d'explication semblent nous le suggérer. Nous sommes donc en quête de sens par le truchement des mots. Cette volonté de "faire sens" dont nous avons mandaté la musique en tant que représentation ne nous est finalement restituée, au bout du compte, qu'en tant que falsification, telle une idée insensée, un écho vide de sens (...). Celui qui s'enquiert de savoir ce que "dit" la musique ne doute pas du fait qu'elle parle. Mais cette formulation n'est-elle pas déjà erronée comme si l'on demandait "qu'aboie le chat", "que miaule l'oiseau" ? L'idée que la musique constituerait une sorte de langage semble aussi courante que l'intuition qu'elle ne peut aucunement relever d'un langage au sens littéral (...).

Quel autre recours s'offre d'ailleurs puisque nous sommes amenés à interroger et à sonder la différence par laquelle la musique nous interpelle. Ce faisant, nous constatons avec consternation que, de tous temps, la musique fut l'œuvre de l'homme, qu'elle ne peut être originaire que de l'homme, seul Etre doué artistiquement (...).

La musique est un domaine propice à l'image, souvent par défaut. L'illustration d'un texte musical est initialement engrangée par son rapport à l'événementiel suscité par le texte écrit : le lied et le théâtre musical semblent en mesure de fournir des images simples. Une "mélodie" signifie à ce moment-là le concret qu'évoque le texte dont les syllabes sont chantées. Par cette analogie, la musique "ne dit plus rien" dans le sens propre du terme. L'image éclosée du texte formel agit comme un rempart à l'incorporation de contenus exogènes (...)

Il n'existe guère de moyens d'expression pour répondre, d'une façon adéquate, à une expérience musicale. Les expressions verbales demeurent aussi impuissantes pour en exprimer la qualité intrinsèque que le refoulement émotionnel s'y heurte à découvert. La seule réponse à l'art est l'art. »

Extrait d'une conférence donnée par **Wolfgang Rihm** à Salzbourg en 1991
in programme *Ars musica en 1997*.

Wolfgang Rihm

On est souvent troublé par la première rencontre avec l'œuvre prodigieuse de Wolfgang Rihm. Ce compositeur, qui a manifestement assimilé les leçons du modernisme et du post-modernisme, n'appartient à aucune école particulière, à aucun courant ; il sait au besoin utiliser la tradition, mais il la resitue dans des contextes qui n'ont rien de traditionnel. Rihm est difficile à classer et la musique d'après guerre ne nous encourage pas à apprécier une musique pour ses qualités intrinsèques, sans qu'elle se réclame d'une idéologie esthétique rigoureuse et complexe (...). Mais de tous les jeunes compositeurs européens, il est le plus fascinant et le plus mystérieux.

Né à Karlsruhe en 1952, il commence à composer à l'âge de 21 ans, s'étant formé dans sa ville natale auprès d'Eugene Werner Velte dès 1968 (année où il termine sa Première Symphonie). En 1972, il commence à travailler avec Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Freiburg / Breisgau. Entre temps, cependant, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle, et, à partir de 1970, il suit régulièrement les cours d'été de Darmstadt (où il enseignera à partir de 1978), poursuivant ainsi son approche de styles différents. Les Deuxième et Troisième Symphonies datent du début des années 1970, de même qu'une importante composition pour orchestre, *Dis-Kontur* (...). À la même époque, il fait une première incursion dans le théâtre musical avec les opéras de chambre *Faust and Varick* (1976) et *Jakob Lenz* (d'après Büchner), créés en 1979. Il compose un " théâtre musical en cinq parties " sur un texte de Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1986), et *Oedipus*, sur des textes de Sophocle, Nietzsche et Müller, créé au Deutsche Oper de Berlin en 1987 ; il crée ensuite une série de pièces orchestrales et instrumentales d'après Artaud, *Tutuguri* (1981-82). Dans les années 80, il compose souvent des suites, notamment les trios pour trois pianos *Fremde Szenen* (1982-1983), et les sept pièces pour ensemble et orchestre, *Chiffre*, (1982-1985), tout en revenant aux genres traditionnels, cycles lyriques, pièces pour piano et neuf quatuors à cordes. Au premier *Musica Nova* de Glasgow, les partitions récentes, plus épurées, évoquent les œuvres tardives de Luigi Nono par leur désir de revenir à l'expression de l'essentiel, dépouillée de toute rhétorique inutile.

Andrew Clemens

Traduit de l'anglais par Denise Luccioni

Ensemble Recherche

Fondé en 1984, l'Ensemble Recherche est constitué de huit musiciens et reçoit le soutien de la ville de Freiburg et du Land Baden-Württemberg. Son répertoire s'étend des classiques du XXe siècle aux avant-gardes berlinoises des années 1920 et aux créations contemporaines. Parmi ses enregistrements figurent des œuvres de Dallapiccola, Eisler, Feldman, Huber, Lachenmann, Nono, Rihm, Spahlinger ou Zimmermann, mais aussi des Hörspiele et des musiques de film. Lauréat du Schnieder-Schott-Musikpreis (1995), de la Fondation Siemens (1996) et du Rheingau-Musikpreis (1997), il est le créateur et le dédicataire d'*Infinito Nero* et de *Muro d'orizzonte* de Salvatore Sciarrino.

Melise Mellinger, violon

Batbara Maurer, alto

Lucas Fels, violoncelle

Martin Fahlenbock, flûte

Jaime Gonzales, hautbois

Shizuyo Oka, clarinette

Klaus Steffes-Holländer, piano

Christian Dierstein, percussion

L'Ensemble Recherche en quelques chiffres...

(d'après la brochure anniversaire de l'Ensemble Recherche publiée à l'occasion de leur 15 ans d'activité)

Œuvres jouées	2526
Créations	256
Œuvres enregistrées (Radio ou CD)	132
Nombre de concerts	577
Nombre de compositeurs	309

Compositeurs les plus souvent joués

Lachenmann	122
Feldman	110
Huber	107
Schönberg	93
Rihm	83
Webern	64

Œuvres les plus souvent jouées

Schönberg / Webern	Kammersinfonie	36
Feldman	The Viola in my Life I	24
Lachenmann	Trio fluido	23
Schöllhorn	Melodram	19
Grisey	Vortex temporum	18
Eisler	14 Arten	18
Schwehr	da capo	16
Lachenmann	temA	16
Richard	Musique de rue	12
Pagh-Paan	U-Mul	12
Schnebel	glossolalie 94	11

Salome Kammer

Née à Francfort, Salome Kammer étudie d'abord le violoncelle avec Maria Kliegel et Janos Starker, avant de se décider pour une carrière d'actrice. Après cinq ans passés au Stadttheater de Heidelberg, elle interprète, dans la grande série télévisuelle de Edgar Reitz, *Die zweite Heimat*, le rôle de la violoncelliste Clarissa. Dès lors, elle se produit comme « voix-soliste » dans le domaine de la musique nouvelle et commence une carrière internationale qui la mène dans les plus importants festivals et centres musicaux. Elle crée des œuvres de compositeurs tels que Carola Baukholt, Berhardt Lang, Claude Lenner, Helmut Oehring, Wolfgang Rihm, etc. Mais son répertoire s'étend aussi à la comédie musicale et au cabaret. Elle chante aussi bien le rôle d'Eliza Doolittle de *My fair Lady* que le *Pierrot lunaire* de Schönberg ou des pièces expérimentales de John Cage, Luciano Berio et Hans Zender. Le journal « Volkskrant » d'Amsterdam l'a qualifiée de « croisement parfait entre Cathy Berberian et Björk ». Elle a conçu deux programmes de cabaret, ainsi qu'une soirée de Lieder, « I hate music, but I love to sing ». En 2001, elle a créé à l'Opéra de Bonn la nouvelle œuvre de Helmut Oehring, *Effi Briest*. Dans la production de l'opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de Helmut Lachenmann (Staatsoper Stuttgart, Opéra National de Paris, Festival d'Automne à Paris), Salome Kammer incarnait la récitante de la partie « Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo ».