



Kyburz Scelsi Varese

orchestre symphonique swr
baden-baden et freiburg
ensemble vocal swr stuttgart
sylvain cambreling

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

34^e édition

OPERA
NATIONAL
DE PARIS

Direction Gerard Mortier

Lundi 21 novembre 2005

Opéra national de Paris

Palais Garnier

GIACINTO SCELISI (1905-1988)

Hymnos pour orgue et deux orchestres (1963)

Durée : 10'. Créé au Festival d'Angers en 1984.

Liam pour chœur de femmes (1964)

Durée : 8'. Créé en 1990.

EDGARD VARÈSE (1883-1965)

Ecuatorial pour chœur de basses et orchestre (1934)

Durée : 11'. Créé à New York en 1934.

GIACINTO SCELISI

Uaxuctum avec ondes Martenot pour sept percussionnistes, timbalier, chœur et vingt-trois musiciens (1966)

Durée : 20'. Créé à Cologne en 1987.

entracte

HANSPETER KYBURZ (1960)

À travers pour clarinette et orchestre (1999)

Durée : 18'. Création à Vienne, Festival Wien Modern, novembre 1999.

Noesis pour orchestre (2001-2003)

Durée : 22'. Création de la première version au Festival de Lucerne, 13 septembre 2001.

Ernesto Molinari, clarinette

SWR Vokalensemble Stuttgart

(chef de chœur, Marcus Creed)

**SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden & Freiburg**

Direction, **Sylvain Cambreling**

Présentation à Paris : coréalisation Opéra national de Paris, Festival d'Automne à Paris ; en collaboration avec le Südwestrundfunk
Avec le concours de la Fondation de France, de la Sacem et de Pro Helvetia, fondation suisse pour la culture



France Culture Partenaire du Festival d'Automne à Paris

GIACINTO SCELISI ET EDGARD VARÈSE

De l'autre côté du « son sphérique »

Texte de Marc Texier

Edgard Varèse et Giacinto Scelsi partagent un destin commun. Rompant brutalement avec une formation traditionnelle, ils ont tous deux réinventé le langage musical en réponse à une grave crise existentielle. Leur musique se divise nettement en deux périodes, la première ayant été reniée.

La formation de Varèse est solide, traditionnelle. Roussel, d'Indy, Widor sont ses professeurs. Il bénéficie rapidement du soutien de Massenet, Debussy, Busoni, puis de Strauss. On ne connaît rien de ses œuvres écrites avant *Amérique* (1921) car elles furent détruites dans un incendie avant la guerre. Hormis *Bourgogne*, un poème symphonique qu'Hermann Scherchen, unique témoin de sa création, disait dans la lignée de *Pelleas und Melisande* de Schoenberg. Dans une interview enregistrée peu de temps après la mort d'Edgard Varèse en 1965, Boulez émet des doutes sur la nature accidentelle de cette destruction. Il pense qu'en fait Varèse a volontairement coupé les ponts derrière lui. D'ailleurs, il brûlera cette partition rescapée peu de temps avant sa mort. Dans sa correspondance avec André Jolivet, Varèse exprime une violence quasi adolescente envers toute forme d'autorité. Boulez le visitant à New York s'étonna de la haine comme neuve qu'il avait encore de son père à soixante-dix ans passés. Plus qu'avec le post-romantisme, il a voulu rompre toute filiation. « J'ai vécu mon enfance dans un château de l'an mille qui, il y a quatre ans, s'est écroulé. » Scelsi répond à une interview en 1986 : « Mon précepteur, un jeune

prêtre, m'apprit le latin, l'escrime et les échecs. Je n'ai jamais voulu apprendre la musique... On m'a forcé, oui ! on m'a forcé. J'ai même été à Vienne étudier la dodécaphonie avec Walter Klein, un élève de Schoenberg... Et puis je suis devenu malade, bien sûr. C'est la conséquence normale. Quand quelqu'un restait des heures à son piano, étant enfant, tapant sans savoir ce qu'il faisait... mais faisait quelque chose, une force passait au travers de lui, une force créatrice... Alors vous bloquez ça en lui parlant de contrepoint, de résolution de septième : ça m'a rendu malade, pendant quatre ans. »

La musique de Scelsi que nous admirons est tardive dans sa carrière, et bref l'instant de sa perfection. Scelsi commence à composer vers 1928. Il est futuriste, il est bergien, il est sériel... À la fin des années quarante, il traverse une grave crise. Consulte cent vingt-six médecins. L'un d'entre eux diagnostique : « incurable, vous n'êtes qu'à moitié né ! ». Interné dans un hôpital psychiatrique en Suisse, il se soigne par l'écoute contemplative, des heures durant, d'un *do* inlassablement frappé sur le piano de la clinique. Il redécouvre le sens de la musique en retournant dans le ventre rond du son.

Après ces crises, l'art de Scelsi et Varèse devient si profondément personnel qu'il échappe à toute détermination historique. Ils n'ont plus de maîtres, n'auront pas de disciples. Il est souvent dit qu'ils annoncent la musique spectrale. Sans méjuger de l'importance de cette dernière, qui est réelle, ni de leur rôle, ils proposent bien plus que cela : ils refondent la musique sur une nouvelle conscience du son. Ils renoncent au tempérament égal, paradigme de la musique depuis le XVIII^e siècle ; ils remettent en cause l'écriture musicale telle qu'elle se pratiquait depuis l'avènement de la polyphonie. Ils ne sont pas totalement du XX^e siècle, même au titre de l'avant-garde. Une grave dépression les a tous deux placés hors du temps.

Retournant aux pratiques d'improvisation de son enfance, Scelsi définit sa nouvelle méthode de composition : atteindre, par l'écoute et la transe, aux battements infinitésimaux du son, cœur vibratoire de l'art. Il improvisait à l'On-dioline, petit clavier électrique permettant les quarts et les huitièmes de ton. Il logeait des interprètes chez lui ; chaque jour ils travaillaient ensemble ; lui guidant, eux jouant ou chantant ; ils cherchaient ensemble de nouveaux timbres qui permettent à sa musique de se développer dans la

voie étroite qu'il avait élue. La plupart de ses œuvres sont nées ainsi d'une approche artisanale, d'une exploration progressive des ressources intonatives, quasi-vocales, de l'instrument.

Scelsi improvisait, orientait, enregistrait, puis déléguait la notation à quelques transpositeurs. Il était rarement satisfait de la partition qui réduisait la richesse intonative de ce qu'il avait entendu à des jeux de hauteurs, laissant, parce que l'écriture occidentale est ainsi, l'essentiel de sa musique (jeux de timbres, d'attaques, micro-intervalles, dynamiques...) dans les indications diacritiques. Pour écrire sa musique il aurait fallu refondre tout notre système d'écriture. Il trouvait finalement que le seul moyen de l'apprendre était de venir la travailler avec lui, et quand bientôt il serait mort, avec ceux qu'il avait formés. En ce temps de l'écrit, il était le messager d'une oralité perdue.

Si l'on résume souvent son esthétique par l'expression « son sphérique » ou « note unique », cela ne doit pas masquer qu'il compose par opposition binaire : tension-détente, accumulation-évaporation, progression-résolution, méditation-destruction, et toujours le contraste abrupt. Faible registre expressif, mais fascinant par l'excès dans le déchaînement des forces sonores, comme par la soudaineté de leur suspension. Fureur ou sérénité : équanimité jamais. Dans sa musique, seuls les détails comptent — et la grande ligne. Son extrême difficulté vient de là : il n'y a rien entre la microstructure et la grande arche de la forme, rien de pertinent du moins, ni mélodie (de simples mélismes), ni harmonie (juste des polarisations sur une note ou un intervalle), ni rythme (sinon quasi-proso-

dique), ni phrase (mais par contre un phrasé) ; sa musique est réduite à la seule accumulation progressive et brièvement résolue d'une tension sonore.

Hymnos est l'archétype de ses œuvres abs-traites, polarisées sur quelques notes. Elle est en un seul mouvement, le plus développé qu'ait écrit Scelsi, et pour une grande formation de quatre-vingt-six musiciens divisés en deux orchestres de part et d'autre de l'orgue et des percussions. Débutant sur un unisson de *ré*, finissant sur un *fa*, l'épisode central, apaisé, joue sur des microintervalles autour du *mi*. Hormis cet intermède, l'œuvre fait entendre un souffle sonore établissant progressivement une tension unidirectionnelle et sans rupture. Un parcours en arche excentrée animé d'un lent *crescendo* d'intensité et de densité sonore culminant peu avant la conclusion. Cette lente dramatisation du son débarrassé de toute rhétorique musicale nous envoûte peu à peu, empêchant toute conscience, tout détachement, focalisant notre écoute sur la note en train de vivre sa vie corpusculaire, jusqu'à ce que, emportés par ce courant ascendant, nous soyons transportés hors de nous au sein de la musique.

Yliam pour chœur de femmes est aussi une musique de la continuité et du tuilage. Elle préfigure le célèbre *Lux Aeterna* de Ligeti (de deux ans postérieur, mais Ligeti comme tout le monde, ignorait cette œuvre créée seulement en 1990). Écrit à dix parties réelles, deux sopranos solos, deux contraltos solos, et un double chœur de sopranos et de contraltos, chacun divisé en trois voix, cette multiplicité de lignes est le stratagème par lequel Scelsi obtient la sonorité d'une trame mouvante, un long cluster glissant, privilégiant les registres extrêmes de la voix féminine, large seulement d'une tierce (*la-do*), évoluant sans rupture jusqu'au *mi* bémol.

Que de cités détruites par le son chez Scelsi ! *I Presagi* ; *Yamaon* ; **Uaxuctum : légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses**. C'est le versant narratif de sa production. Un orchestre étonnant soutient le cataclysme : clarinettes, cuivres hypertrophiques, en fait de cordes seulement les contrebasses, sept percussionnistes, l'onde Martenot. Un chœur, où quatre voix solistes

sont amplifiées, use de toutes les techniques vocales qu'il inventa en composant les *Canti del Capricorno* avec la soprano Michiko Hirayama. Il n'y a pas de texte mais des phénomènes, et une extraordinaire débauche de modes d'émission et de couleurs vocales : trilles, oscillations microtonales, sons nasalisés, gutturaux, souffles... En cinq mouvements, l'œuvre trace une fresque dont le déroulement narratif n'est pas explicite et met en jeu la dualité scelsienne. Compositeur qui use de la toute-puissance du son pour jeter bas les jardins suspendus de la polyphonie. Mais aussi musicien du détachement qui invite à pénétrer le son en laissant à la porte notre savoir comme d'inutiles sandales.

En 1932, Miguel-Angel Asturias remet à Varèse, de passage à Paris, un exemplaire dédicacé des *Légendes du Guatemala*. « À Edgard Varèse, Maître-mage des sons ». Varèse y découvre le *Popul Vuh*, livre sacré des Maya-Quiché. Enthousiasmé, il songe à une adaptation musicale, mais utilisera finalement la version espagnole, plus sonore, que le Père Jimenez avait recueillie au XV^e siècle. Par-delà les évidentes complémentarités d'effectifs : onde Martenot dans *Uaxuctum* et *Ecuatorial* (initialement écrit pour les instruments de Theremin) ; cuivres importants et bois déficients (absents dans *Ecuatorial*), recours à l'amplification des voix solistes (la version originale d'*Ecuatorial* pour soliste amplifié a été abandonnée au profit du chœur d'hommes à l'unisson). Par-delà la commune inspiration guatémaltèque, ces deux œuvres de Varèse et Scelsi se rapprochent aussi car elles sont à part dans l'esthétique affirmée de leurs auteurs. Illustratives — dans une œuvre dont on admire surtout la radicalité abstraite de la construction sonore.

Ecuatorial est le passage d'une procession. Le célèbre motif au chromatisme descendant joué au piano et aux trompettes annonce l'arrivée d'une tribu perdue dans les montagnes. Elle a quitté la « cité de l'abondance » et explore les Dieux de donner nourriture et paix. Après une longue introduction instrumentale, le chœur apparaît sur des sonorités organales puissantes : « Ô constructeurs, ô bâtisseurs ». L'imploration est austère, rude, hiératique. La ligne vocale se limite souvent à quelques intervalles (tierces, quarts,

quintes) puis disparaît dans un *glissando* ou une déclamation « rauque... percutante... détimbrée... nasale ». De saisissants empilements de cuivres, d'orgue puis d'ondes s'arc-boutent jusqu'à l'extrême aiguë. L'importante percussion (six musiciens) est comme dissociée de ces accords étagés, lançant des signaux rythmiques — sémaphores des quatre coins de l'horizon. Après une alternance de parties instrumentales et vocales, la procession s'éloigne aux sons suraigus des deux ondes Martenot rythmés par la caisse claire.

La première exécution en 1934 fut un échec. Les Thérémis n'étaient pas au point, la voix soliste dut être amplifiée. **« Je ne peux plus composer pour les anciens instruments joués par les hommes, et je suis handicapé par le manque d'instruments électriques adéquats pour lesquels je conçois ma musique. »** *Ecuatorial* fut suivi par vingt ans d'un quasi-silence. Elle est sans doute la première tentative de Varèse de réaliser ce projet exposé lors d'une conférence à Santa-Fé en 1936 : **« Lorsque de nouveaux instruments me permettront d'écrire la musique telle que je la conçois, le mouvement des masses sonores et des déplacements de plans sera clairement perceptible dans mon œuvre et prendra la place du contrepoint linéaire. Quand ces masses sonores se heurteront, des phénomènes de pénétration et de répulsion sembleront se manifester. Certaines transmutations prendront place sur un plan et sembleront projetées sur d'autres plans. Ils se déplaceront à des vitesses différentes, selon des angles variés. L'ancienne conception de la mélodie ou de la polyphonie n'existera plus. L'œuvre tout entière sera une totalité mélodique. Elle coulera comme coule**

une rivière. » Il devra attendre *Déserts* en 1954 pour en approcher.

Ce rêve d'une musique conçue comme un champ de forces dont toute convention de langage est abolie ; où la cinématique des sons organise la phrase ; où des accords-timbres s'attirent et se repoussent selon les attractions d'une nouvelle physique sonore. Art qu'il appelle le « son organisé » pour oublier jusqu'au terme de « musique » avec son fatras de traditions. Ce rêve de réinvestir la totalité des sons de la nature dans un nouvel art sonore qui ne peut plus dès lors se limiter aux douze demi-tons égaux du système tempéré. De réinventer ce qui fonde le langage musical en rejetant les règles (de l'harmonie) pour réentendre les lois (de l'acoustique) et pour lequel donc, la science, par ses capacités d'analyse et de synthèse, est le complément nécessaire. Ce rêve, c'est Pierre Schaeffer au Groupe de Recherche Musical, puis Pierre Boulez à l'Ircam, qui pourront le réaliser. Ce n'est pas faire injure à la mémoire de Varèse que de dire qu'il n'eut jamais les moyens, ni sans doute la rigueur nécessaire à sa conduite. Varèse est un mystique de la science plus qu'un scientifique. Ce pourquoi sa quête n'est pas si éloignée de celle de Scelsi.

Poursuivant un même but, ils se dirigent dans deux directions opposées. Scelsi se réfère à un passé imaginaire quand les hommes tenaient la musique directement de la bouche des dieux. Varèse regarde un futur qu'il espère proche : les machines remplaceront les hommes et feront entendre la musique de l'univers. Le concert de ce soir montre qu'ils se sont retrouvés de l'autre côté du « son sphérique ».

Effectifs

Giacinto Scelsi :

Hymnos : 2 flûtes (dont piccolo), 3 hautbois (dont cor anglais), 3 clarinettes (dont clarinette basse), 2 bassons, 6 cors, 4 trombones, 4 trompettes, 2 tubas, 1 timbalier/percussions, 3 percussions, orgue, 16 violons I, 14 violons II, 10 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses

Niam : chœur de femmes

Uaxuctum : 3 clarinettes (dont clarinette mib et clarinette basse), 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 2 tubas, 1 timbalier, 7 percussions et ondes Martenot, 6 contrebasses

www.scelsi.it

Éditions Salabert

Edgard Varèse :

Ecuatorial : chœur de basses, 4 trompettes, 4 trombones, 1 timbalier, 5 percussions, orgue/piano, 2 ondes Martenot

Éditions Ricordi

HANSPETER KYBURZ

À travers

pour clarinette et orchestre

Extrait d'un article de Patrick Müller

La musique de Hanspeter Kyburz, fondée depuis toujours sur des processus, s'approche à tâtons de l'idée de limite. Sa biographie de compositeur est marquée par deux ruptures, deux césures au cours desquelles il délaissa un certain temps l'écriture, pour s'adonner à une réflexion musicale approfondie : la première précède la composition de *Cells* (1993-1994), pour saxophone et ensemble, la seconde suit le quintette *Danse aveugle* (1997). Lors de ces deux pauses créatrices, il s'agissait de s'interroger sur l'activité de compositeur. Au début des années 1990, s'imposa la nécessité d'analyser les conditions fondamentales d'un matériau et de son utilisation (*Cells* marquera ensuite le véritable début de son activité compositionnelle), alors que lors de la seconde phase, Kyburz se confronta en profondeur à un paramètre musical fondamental, et qui frappait déjà dans ses partitions antérieures : la dimension harmonique. Ses œuvres visant une sorte de synthèse entre la pensée structurale allemande et la sensualité sonore française, Kyburz s'orienta, mais de façon indirecte, vers les techniques de l'école spectrale, laquelle a approfondi comme nulle autre la question de l'harmonie.

Le concerto pour clarinette *À travers* (1999) révèle certaines caractéristiques communes : des situations harmoniques se perçoivent comme un son isolé, agrandi à l'infini. Dès l'*Adagietto*, la clarinette intervient au sein

d'accords tenus par les cordes, en les coloriant et en modifiant les nuances, ce que reprend la troisième partie, *Calmo*. Si, au début, la clarinette déclençait le processus formel, elle l'accompagne ici, en restant à côté de lui. Cette attitude de l'instrument soliste par rapport au collectif orchestral, qui oscille entre le dialogue, l'intégration et l'autisme, constitue l'une des idées principales du *Concerto pour piano et ensemble* (2000). Au moyen de telles évolutions dans l'harmonie, Kyburz peut moduler d'une région harmonique vers l'autre. Un peu à la manière des compositeurs du mouvement spectral, il retrouve ainsi un nouveau type de tonalité, très éloigné de quelque mode néo-tonale. La répartition sur scène des instruments, précisément décrite, indique cependant que Kyburz ne veut pas obtenir une fusion du son, mais que les éléments d'une musique constituée de processus incessants doivent au contraire ressortir plus clairement par ce biais. [...] Kyburz rendant d'autant plus difficiles des développements trop orientés, l'auditeur doit en permanence trouver des points de vue nouveaux, alors que des évolutions surprenantes surgissent toujours de l'arrière-fond.

In Programme du Festival de Lucerne, 2001.

Concert de l'Ensemble intercontemporain. Direction Jonathan Nott, Alain Damiens clarinette (1/9/2001).

Effectifs

À travers : clarinette soliste et 2 flûtes (dont piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes (dont clarinettes mib), 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, 4 percussions, 1 harpe, célesta, 4 violons I, 4 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses

Noesis

La composition comme dialogue

Extrait d'un entretien avec Anton Haefeli

[...] Avec *Noesis*, je voulais remettre en jeu tous les repères que nous fournit un cadre fixé de manière abstraite. Des éléments formels se sont alors produits, qui susciterent bien des difficultés, mais qui furent dans le même temps une aventure. Je sais maintenant qu'une forme très concise en a résulté. Toutefois, celle-ci ne peut plus du tout se laisser décrire par les moyens que j'utilisais

précédemment pour planifier la forme de mes œuvres. Pour moi, ce fut une expérience importante. Jusqu'alors, mes investigations compositionnelles se concentraient sur la syntaxe. Ce n'est que dans cette œuvre que se profile une autre syntaxe, flexible et différenciée, autrement dit que la forme est construite à partir de cette syntaxe, et que celle-ci n'est pas seulement instrumentalisée, abstraitement, par une forme.

Vous entretenez en somme un dialogue continu avec votre matériau, et vous liez en permanence la syntaxe et la forme. C'est juste, mais la difficulté réside en ceci que le dialogue n'est jamais équilibré : croire que le matériau et la forme se conditionnent l'un l'autre tient de l'idéalisation. Ils le font assurément, mais seulement en théorie. En pratique, le matériau et la focalisation sur le détail suspendent sans cesse la vue d'ensemble, et inversement [...].

Que signifie le titre de l'œuvre ?

Je me réfère au philosophe Edmund Husserl, qui décrit avec ce terme l'activité intentionnelle du sujet, face à la constitution de l'objet. Husserl ne parle pas d'un objet qui apparaît, mais d'un sujet qui produit cet objet. Ce qu'il n'a cessé d'interroger au cours de sa vie, c'est l'activité, la tension du sujet vers quelque chose — comment comprendre les différentes modalités de la pensée consciente, de la perception, du jugement, voire du plaisir. Un objet est toujours constitué par un acte de la conscience qui y travaille ; dans le même temps, la parole n'objective rien, l'objet ne se constituant que par la suite. L'élément d'activité est donc plus important que l'élément de la signification. Ce point de départ m'a beaucoup intéressé, puisque, auparavant, avec ma précompréhension de la forme globale, j'avais accentué le versant sémiotique. C'est contre cela que je veux travailler dans *Noesis*, ou du moins rétablir un certain équilibre.

Comment employez-vous l'ordinateur dans Noesis ?

Ce qui est important quand on travaille avec l'ordinateur, c'est de créer une relation entre ce qu'on pressent et sa fixation à travers la définition que permet l'ordinateur. Celle-ci est toujours trop étroite et, en tant qu'hommes pensant avec une certaine agilité, notre productivité s'y heurtera. Il

faudra donc réviser, élargir et réfléchir au moment où il y a sens à la fixer, où il faut laisser une marge, qui permet et qui nous contraint même à des variations. Je dois donc développer une stratégie pour traiter cet instrument ; je ne me fige pas, mais je génère en somme des surprises pour moi-même. Ainsi un dialogue est rendu possible avec ce moi-même en tant qu'autre.

In Programme du Festival de Lucerne, 2004. Concert du Festival Academy Orchestra. Direction, Pierre Boulez, Maurizio Pollini, piano (16/9/2004). Propos recueillis lors de la création en 2001 et réactualisés en 2004.

Effectifs

Noesis : 4 flûtes (dont piccolos),
4 hautbois (dont cor anglais),
4 clarinettes (dont clarinette basse),
4 bassons (dont contrebasson), 6 cors,
4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba,
1 timbalier, 4 percussions, 2 harpes,
célesta/piano, 16 violons I, 14 violons II, 12 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses

Biographie

Hanspeter Kyburz en né en 1960 à Lagos, au Nigéria, de parents suisses. Il entreprend des études de composition en 1980 avec Alexandra Dobrowolsky et Gösta Neuwirth à Graz. De 1982 à 1990, il étudie avec Gösta Neuwirth et Frank Michael Beyer à l'Académie des Arts de Berlin, puis avec Hans Zender à Francfort. En 1990, il reçoit le Prix Boris Blacher, devient boursier de la Cité Internationale des Arts de Paris et entame une collaboration avec le Insel-Musik-Konzerte à Berlin. Il obtient l'année suivante une maîtrise en musicologie, philosophie et histoire de l'art, puis en 1996, le Prix Schneider-Schott et le Prix d'encouragement de l'Académie des Arts de Berlin.

Hanspeter Kyburz a enseigné dans de nombreux studios d'électro-acoustique en Allemagne, Autriche et en Suisse. En

1996, il intervient comme conférencier pour la Basler Komponistenwoche. Ses œuvres ont été jouées, entre autres, à la Biennale de Berlin, aux Wiener Festwochen, ainsi qu'à Witten et Donaueschingen, par les ensembles : Klangforum, Contrechamps, Ensemble intercontemporain, Musikfabrik, Ensemble Modern, Ensemble Recherche... Depuis 1997, Hanspeter Kyburz est professeur de composition à l'Académie Supérieure de Musique de Berlin. Il a également été chargé de cours à l'Académie d'été de Darmstadt, en 1998.

Œuvres : *Marginalien* 1 et 2 (1990 et 1992), *Studien* (1993), *Cells* (1993-1994), *Parts* (1994-1995), *The Voynich Cipher Manuscript* (1995), *Diplycon* (1997), *Danse aveugle* (1997), *À travers* (1999), *Noesis* (2001-2003), *Quatuor à cordes* (2003-2005).

Éditions Breitkopf & Härtel
www.breitkopf.com

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Ernesto Molinari, clarinette

Sa carrière de clarinetiste soliste et chambriste a mené Ernesto Molinari dans les principaux festivals à travers l'Europe. Son répertoire inclut les œuvres des compositeurs des périodes classique et romantique, comme celles des compositeurs d'aujourd'hui. Il a également participé à des concerts de jazz et touché au domaine de l'improvisation. Arnold Schoenberg, Jean Barraqué, Brian Ferneyhough, Emmanuel Nunes, Michael Jarrell figurent au nombre des compositeurs dont il a enregistré des œuvres pour les radios ou pour le disque. De 1994 à 2005, Ernesto Molinari a été membre de l'ensemble viennois Klangforum. Il vit aujourd'hui à Berne, où il enseigne à l'École Supérieure des Arts.

Orchestre symphonique SWR, Baden-Baden et Freiburg

Fondé le 1^{er} février 1946, l'Orchestre symphonique du Südwestrundfunk, Baden-Baden et Freiburg, a pour mission principale de faire connaître au public la musique contemporaine, outre le répertoire traditionnel. En atteste la création de presque 400 œuvres au cours des 57 dernières années. Quatre chefs permanents ont contribué à lui donner son style : Hans Rosbaud (1948-1962), Ernest Bour (1964-1979), Kazimierz Kord (1980-1986) et Michael Gielen (1986-1999). Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, les compositeurs

Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Bruno Maderna et Pierre Boulez ont été, entre autres, chefs invités. Depuis 1999, Sylvain Cambreling, comme premier chef d'orchestre, Michael Gielen et Hans Zender, comme chefs invités permanents, dirigent en commun cette formation. L'orchestre est fréquemment invité à l'étranger (Festivals de Salzbourg, Ars Musica Bruxelles, Musica Strasbourg, Wien Modern et Festival d'Automne à Paris). Il s'est fait une réputation par la qualité de son interprétation du répertoire contemporain — le *Requiem* de Bernd-Alois Zimmermann, l'opéra de Kaija Saariaho *L'Amour de loin* et les œuvres de Helmut Lachenmann entre autres — et ses projets originaux. Par exemple, il a réalisé, sur l'initiative et des arrangements de Sylvain Cambreling, un concert de conception originale dans lequel les mouvements des *Sept dernières paroles du Christ* de Haydn sont insérés entre les mouvements de *Et expecto resurrectionem mortuorum* d'Olivier Messiaen avec des textes de Martin Mosebach.

www.swr-sinfonieorchester.de

SWR Vokalensemble Stuttgart

Depuis sa création en 1946, l'Ensemble vocal SWR a été placé sous la direction des chefs Hermann-Joseph Dahmen, Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler, et Rupert Huber. Il a pour mission de diffuser le répertoire choral nouveau. La radio SWR soutient le développement de cet ensemble par diverses commandes passées aux créateurs contemporains. Parmi les œuvres créées par le chœur : celles de Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Isang Yun, Mauricio Kagel, Hans Zender et, tout récemment, l'œuvre de Heinz Holliger, mais aussi de compositeurs de la nouvelle génération comme Toshio Hosokawa, Hanspeter Kyburz ou Manuel Hidalgo.

L'Ensemble vocal du SWR se concentre principalement sur le répertoire a cappella, mais collabore aussi avec les meilleurs ensembles spécialisés dans la musique contemporaine et avec les Orchestres symphoniques du SWR. Depuis 2003, Marcus Creed est le direc-

teur artistique de la formation. C'est un chef connu pour la perfection stylistique de ses interprétations.

Solistes :

Pour *Iliad* de Scelsi, soprano 1 : Eva-Maria Schappé / soprano 2 : Barbara van den Boom / alto 1 : Sabine Czinczel / alto 2 : Susanne Meissner-Schauffelberger
Pour *Uaxuctum* de Scelsi, soprano 1 : Barbara van den Boom / soprano 2 : Eva-Maria Schappé / ténor : Rüdiger Linn / basse : Achim Jäckel

Sylvain Cambreling, chef d'orchestre

Né en 1948 à Amiens, Sylvain Cambreling fait ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Adjoint du directeur musical de l'Opéra de Lyon de 1975 à 1981, il rejoint en 1976 l'Ensemble intercontemporain comme premier chef invité. En 1981, Gérard Mortier le nomme directeur musical du Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, où, dix années durant, il participe à de nouvelles productions signées Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann, Peter Mussbach, Herbert Wernicke. Entre 1993 et 1997, il est intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort, où il engage une collaboration artistique avec le metteur en scène Christoph Marthaler (*Pelléas et Mélisande*, *Luisa Miller*, *Fidelio*). Invité par les plus grandes scènes lyriques internationales (Metropolitan Opera de New York, Scala de Milan, Staatsoper de Vienne), il dirige régulièrement au Festival de Salzbourg depuis 1985 (*Pelléas et Mélisande*, *Kátia Kabanová*, *La Damnation de Faust*, *Les Troyens*, *Cronaca del Luogo de Berio*, *Les Noces de Figaro*, *La Finta Giardiniera*, *The Rake's Progress*). Il a récemment dirigé *Don Giovanni* au Metropolitan Opera, *Jenufa* au Théâtre du Châtelet, la création d'un opéra de Georg Friedrich Haas, *Die schöne Wunde*, au Festival de Bregenz, *L'Affaire Makropoulos* à Stuttgart, *Saint François d'Assise* et *La Damnation de Faust* à la Ruhr Triennale. Parallèlement à son activité de chef d'opéra, Sylvain Cambreling dirige en concert les grands orchestres symphoniques, tels les Philharmoniques de Vienne, Berlin, Los Angeles, l'Orchestre de Cleveland, l'Ensemble Modern, l'Orchestre de Paris, la Staatskapelle de Dresde, la Philharmonie tchèque, la Philharmonie de Munich... Son répertoire s'étend de l'époque baroque à la musique contemporaine et comprend plus de 70 opéras et 400 œuvres orchestrales. Il est aujourd'hui premier chef invité du Klangforum de Vienne et chef principal de l'Orchestre symphonique Südwestrundfunk de Baden-Baden et Freiburg.

www.festival-automne.com

www.opera-de-paris.fr

Couverture : Hanspeter Kyburz (photo : Raphaël Pierre). Giacinto Scelsi (photo : D.R.), Edgard Varèse (photo : Martin J. Dain, New York)

La Fondation de France s'engage pour favoriser les échanges entre les artistes et la société contemporaine

La Fondation de France
s'associe aux concerts
qui présentent
les nouvelles œuvres de

Hanspeter Kyburz
Helmut Lachenmann
Liza Lim
Gérard Pesson
Salvatore Sciarrino

