

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2005

14 SEPTEMBRE – 25 DÉCEMBRE 2005

34^e ÉDITION



DOSSIER DE PRESSE MUSIQUE

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :

01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Service de presse : Rémi Fort et Margherita Mantero

Assistant : David Guillou

Tél. : 01 53 45 17 13 – Fax : 01 53 45 17 01

e-mail : r.fort@festival-automne.com ; m.mantero@festival-automne.com

assistant.presse@festival-automne.com



34^e édition

Hanspeter Kyburz Liza Lim

Liza Lim

Mother Tongue pour soprano et quinze instruments (2005)

Sur des poèmes de Patricia Sykes

Création, commande du Festival d'Automne à Paris,
de l'Ensemble intercontemporain et de l'Ensemble Elision

Hanspeter Kyburz

The Voynich Cipher Manuscript pour vingt-quatre voix
et ensemble (1995)

Piia Komsu, soprano

Cappella Amsterdam

Chef de chœur, **Daniel Reuss**,

Ensemble intercontemporain

Direction, **Jonathan Nott**

Festival d'Automne à Paris
Cité de la musique
Mercredi 30 novembre 20h

durée : 70' plus entracte

13,60 € et 17 €

Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Coproduction Cité de la musique,

Ensemble Intercontemporain, Festival d'Automne à Paris

Avec le concours du Gouvernement australien par le biais

de l'Australia Council, de Pro Helvetia, fondation suisse

pour la culture et de la Sacem

La musique permettrait-elle de redonner vie au langage ? La compositrice australienne Liza Lim a déjà pu travailler avec la voix, notamment avec *L'Orestie*, opéra d'après Eschyle qu'elle qualifiait de « théâtre de mémoire ». Avec *Mother Tongue* [*Langue maternelle*], commande du Festival d'Automne et de l'Ensemble Intercontemporain, elle a chargé sa musique de fortes résonances personnelles, le processus de composition devenant une forme d'expérience initiatique pour cette petite-fille de Chinois venus du Fujian, province de Chine dont la langue aura bientôt disparu, élevée sur une terre dont les premiers occupants australiens, les aborigènes, ont vu s'éteindre une bonne partie de leurs nombreux dialectes. La question des origines du langage trouve sa traduction dans une musique contrastée, aux subtils alliages de timbres : sur des poèmes de Patricia Sykes, auxquels se mêlent des mots issus d'idiomes rares ou disparus (du finnois au navajo, en passant par le langage des Bushmen ou des Walpiris d'Australie), Liza Lim met en œuvre un discours musical fondé sur l'idée de réverbération, c'est à dire de résonance et de réminiscence... Cette question est également au cœur du *Voynich Cipher Manuscript*, partition phare de Hanspeter Kyburz. Celle-ci prend appui sur les 232 pages du manuscrit «Voynich», rédigé dans une écriture secrète que les recherches les plus poussées n'ont jamais permis de déchiffrer : un manuscrit qui, au XVI^e siècle, s'échangeait pour des fortunes, car il était supposé receler l'élixir de longue vie. À partir de fragments de traductions spéculatives, couplés avec des extraits de poèmes futuristes et archaïsants du formaliste russe Velimir Chlebnikov, maître de la « langue des étoiles», Kyburz a composé une partition, au contraire, étale et bâtie sur de lentes scansions chorales qui évoquent certaines traditions extra-européennes, formant une sorte d'oratorio mystérieux ; une œuvre littéralement génératrice de sens tout en bouleversant la perception. Dans *Voynich Cipher Manuscript*, comme dans *Mother Tongue*, le musicien se fait défricheur ou bâtisseur de la mémoire, à la fois archéologue et oracle, linguiste et traducteur / interprète – comprenez : poète, ou alchimiste.

D. S.

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Rémi Fort, Margherita Mantero

Tél : 01 53 45 17 13

Cité de la musique

Philippe Provensal

Tél : 01 44 84 45 63

Mother Tongue, pour soprano et quinze instruments
Texte de Liza Lim

Langue maternelle – ce sujet riche et émotionnellement complexe comporte tant d'aspects différents. L'un pense à l'enfance et à la tonalité intime des premières expressions, et à la manière dont ce langage d'enfant nous revient à l'approche de la mort. Un autre pense aux chemins fragiles et robustes à la fois qu'emprunte le langage pour déterminer les transactions entre la pensée et agit telle une boussole pour nos perceptions et sensations. Viennent ensuite les répercussions de la perte quand une langue avec son registre de connaissance disparaît du monde, comme quand un arbre géant est abattu dans une forêt ancestrale.

Cette musique parcourt quelques-unes de ces impulsions et résonances – voilées, sous-marines, scintillantes, viscérales, obscures et radieuses, vibrantes et silencieuses. Elle est inspirée par les poèmes de Patricia Sykes, qui démontrent la magie symbolique des mots. Ce sont des mots comme des gestes transformateurs, au travers desquels on peut dire "laisse cette chose-ci représenter celle-là", tout comme

" l'eau en nous reflète l'érosion :
l'avenir qui nous suit à la trace
met au jour un éclat d'ellipses "

Traduction de Juliette Valery

Patricia Sykes
Biographie

Patricia Sykes est à la fois poète et éditrice. Elle a reçu de nombreuses récompenses et ses poèmes ont été largement publiés. Elle a participé elle-même à des lectures de ses textes à la radio, dans des cafés littéraires, bibliothèques, librairies... Son premier recueil de poèmes, *Wire Dancing* (Spinifex Press 1999) s'appuyait sur son expérience avec le Women's Circus dans les premières années quatre-vingt-dix. Ce recueil a été sélectionné en 2000 pour le Prix Elder and Mary Gilmour. Elle a reçu plusieurs bourses de Arts Victoria et de l'Australia Council. Elle vit et écrit dans la région de Dandenongs, Victoria, en Australie.

Hanspeter Kyburz : *The Voynich Cypher Manuscript*

Pour vingt-quatre voix et ensemble

Texte de Cyril Béros

In Programme Ensemble Intercontemporain/Cité de la Musique, 1995

Le titre de l'œuvre fait référence au mystérieux manuscrit que le collectionneur américain Wilfrid M. Voynich découvrit en 1912 au Collège jésuite de la Villa Mandragone, près de Rome. Écrit dans une langue inconnue ou codé suivant un procédé resté secret, sa signification n'a pu être à ce jour déchiffrée de manière substantielle et définitive par aucun des nombreux médiévistes, linguistes ou cryptographes qui ont travaillé à sa traduction. L'origine du manuscrit (entre le XIII^e et le XVII^e siècle) ainsi que l'aire culturelle dans laquelle il s'insère (*a fortiori* le nom de son auteur) demeurent également problématiques.

D'abondantes illustrations représentant des plantes fantastiques, des figures humaines prises dans un réseau de tuyaux et de fontaines évoquant l'anatomie, des cartographies astronomiques, une pharmacopée étrange, des séries de chiffres, des indications postérieures laissent à penser, sans que l'on puisse en être certain, que le texte a bien un sens. Il présente par ailleurs des caractéristiques statistiques et syntaxiques qui sont proches de certaines langues naturelles.

Pour son œuvre, Hanspeter Kyburz a retenu comme matériau textuel quelques solutions partielles de déchiffrement proposées par les chercheurs : des séries de chiffres, dits ici en allemand, censées transcrire l'alphabet inconnu, puis des fragments et séquences de mots latins ou anglais formés à partir d'elles. « L'objet de la composition est donc le processus de la constitution du sens, dans lequel le matériau hermétique se dissout dans le double mouvement de la traduction, laquelle exige à la fois l'approche comparative du passé et l'agencement créatif de nouveaux contextes ».

The Voynich Cipher Manuscript, bâti en six parties enchaînées, présente musicalement cette « dynamique complexe de l'acte traducteur ». Matière langagière et matière musicale surgissent de multiples points de l'espace scénique en explorant tous les états de l'enfouissement et de l'émergence du sens : sonorités pré-linguistiques des phonèmes, caractère ritualisé et psalmodié des invocations latines, intensité de la parole poétique (inserts de trois poèmes de Velimir Chlebnikov), symbolisme suggestif des mots isolés, auxquels répondent, dans la composition spatialisée, irisations pointillistes du texte, relief du dessin instrumental se détachant d'une substance harmonique statique ou mouvante, processus directionnels éloquents, mobilité ou saturation de l'espace sonore stratifié en couches indépendantes ; l'ensemble venant souligner ou au contraire voiler le travail de la signification.

Dans le double mouvement du foisonnement combinatoire de détail et de l'équilibre architectonique global, l'écriture, comme l'interprétation jamais achevée du manuscrit, cherche à reconstruire le livre-monde qui se referme sans cesse sur sa propre opacité.

Biographies :

Piia Komsí, soprano

Piia Komsí débute sa carrière comme violoncelliste. Elle étudie dans les classes d'opéra de l'Académie Sibelius à Helsinki. Elle se produit comme soliste et interprète de musique de chambre, notamment avec l'orchestre de l'Opéra national de Finlande et se révèle dans l'opéra *Powder her Face* de Thomas Adès au Musica Nova au Festival en 1999 à Helsinki. L'Opéra national de Finlande l'invite ensuite à participer à la création mondiale de *Mothers and Daughters* de Tapio Tuomela. De nombreux compositeurs ont écrit pour elle. Comme soliste, elle travaille notamment avec l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, la BBC de Londres, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, l'Orchestre Symphonique de Gothenburg, les orchestres des radios de Finlande et de Hambourg, l'Ensemble Modern de Francfort, l'Ensemble Intercontemporain. Elle participe à la création de *Kála* d'Unsuk Chin, sous la direction de Peter Eötvös. Elle a participé à des enregistrements d'œuvres d'Unsuk Chin et Esa-Pekka Salonen (Grammophon) et de Kaija Saariaho (*Ondine*). Au cours des saisons prochaines, elle va travailler principalement avec l'Ensemble Intercontemporain, le London Sinfonietta et l'Opéra de Los Angeles (*Alice's adventures in Wonderland* de Unsuk Chin) en 2006.

Cappella Amsterdam

Fondé en 1970, Cappella Amsterdam, aujourd'hui sous la direction de Daniel Reuss, est reconnu pour l'interprétation des répertoires ancien et contemporain. A côté des œuvres de compositeurs néerlandais comme Lassus et Sweelinck, il présente des œuvres contemporaines, souvent écrites pour l'ensemble : Ton de Leeuw, Robert Heppener, Peter Schat, Klaas de Vries et Hans Koolmees. En septembre 2005, Cappella Amsterdam collabore à la création de l'opéra *Thyeste* de Jan van Vlijmen, à La Monnaie (Bruxelles), dans une mise en scène de Gerardjan Rijnders.

Cappella Amsterdam a collaboré à d'autres productions d'opéra, *Marco Polo* de Tan Dun, *Hier* de Guus Janssen et Friso Haverkamp, et, plus récemment *Les Indes galantes* de Rameau, avec l'Orchestre du dix-huitième siècle sous la direction de Frans Brüggen, *Wet Snow* de Jan van de Putte avec l'Orchestre de Chambre de la radio sous la direction de Micha Hamel.

Cappella Amsterdam participe souvent au Holland Festival, au festival de musique ancienne d'Utrecht, à Musica Sacra (Maastricht). Il collabore avec différents orchestres et ensembles instrumentaux, parmi lesquels Ako et Schönberg, The Ebony Band, le Nieuw Ensemble, l'Orchestre de Chambre de la Radio... L'ensemble a travaillé avec la compagnie de danse Krisztina Châtel pour *Obscura*, sur des musiques de Hans Koolmees, entre autres.

Ensemble Intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble Intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique des XXe et XXIe siècles.

Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques.

Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XXe siècle.

En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

Financé par le Ministère de la culture et de la communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Jonathan Nott, chef d'orchestre

Né en 1962 à Solihull en Grande Bretagne, il fait ses études au Collège Saint John à Cambridge et étudie le chant au Royal Northern College of Music de Manchester.

Assistant au National Opera Studio de Londres, il est ensuite Kapellmeister à l'Opéra de Francfort en 1989. En 1992-1993, il est Kapellmeister à l'Opéra d'Etat de Wiesbaden et, en 1995-1996, directeur général de la musique de cette ville. Au Festival de Wiesbaden, il dirige le Ring de Wagner.

Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain de 2000 à 2003 et de l'Orchestre Symphonique de Lucerne de 1997 à 2002, Jonathan Nott est, depuis 2000, directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Bamberg.

Il dirige également de nombreux orchestres symphoniques, parmi lesquels l'Orchestre Philharmonique de Berlin (avec lequel il réalisa une série d'enregistrements d'œuvres de Ligeti), le Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de Bergen, l'Orchestre de la Radio de Stockholm, l'Orchestre Symphonique du WDR de Cologne et celui du SWR de Stuttgart, avec des solistes comme Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Boris Pergamenschikow et Sabine Meyer.

Reconnu pour son vaste répertoire symphonique et d'opéra, il participe également à la création d'œuvres de compositeurs parmi lesquels Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough et Michael Jarrell.

En 2003, l'Ensemble Modern l'a invité à diriger un programme Nancarrow et Boulez au Festival de Salzbourg. Au cours des saisons 2004 et 2005, il dirige l'Orchestre du Concertgebouw, les philharmoniques de Londres et de Munich, et fait une tournée aux Etats-Unis avec l'Orchestre Symphonique Bamberg.



34^e édition

Hanspeter Kyburz 5 oeuvres

1 spectacle
2 concerts

Hanspeter Kyburz / Emio Greco
Centre Pompidou
du mercredi 9 au vendredi 11 novembre
page 24

Giacinto Scelsi / Edgard Varèse / Hanspeter Kyburz
Opéra National de Paris / Palais Garnier
Lundi 21 novembre
page 32

Liza Lim / Hanspeter Kyburz
Cité de la Musique
Mercredi 30 novembre
page 45

Né en 1960 à Lagos (Nigéria), Hanspeter Kyburz entreprend en 1980 des études de composition auprès d'Alexandra Dobrowolsky et Gösta Neuwirth à Graz. De 1982 à 1990, il étudie la composition avec Gösta Neuwirth et Frank Michael Beyer à l'Académie des Arts de Berlin, puis avec Hans Zender à Francfort (1990-1993). En 1990, il reçoit le prix de composition Boris Blacher, devient boursier à la Cité Internationale des Arts à Paris et entame une collaboration avec le Insel-Musik-Konzerte à Berlin. L'année suivante, il obtient une maîtrise en musicologie, philosophie et histoire de l'art, le prix Schneider Schott (1994), le prix d'encouragement de l'Académie des Arts de Berlin (1996) et le prix de la Fondation Ernst von Siemens (2000). Il enseigne dans des studios d'électroacoustique en Allemagne, en Autriche et en Suisse. En 1996, il intervient comme conférencier pour la Basler Komponistenwoche. Ses œuvres sont jouées, notamment à la Biennale de Berlin, aux Wiener Festwochen, à Witten et Donaueschingen, par les plus grands ensembles internationaux, notamment Klangforum Wien, Contrechamps, Recherche, l'Ensemble intercontemporain, Musikfabrik, l'Ensemble Modern, l'Ensemble für Neue Musik et le Quatuor Camerata. Depuis 1997, il est professeur de composition à l'Académie supérieure de musique de Berlin et, de 2000 à 2002, à la Musikhochschule à Basel. En 1998, il est également chargé de cours à l'Académie d'été de Darmstadt.



34^e édition

Hanspeter Kyburz Emio Greco Pieter C. Scholten

Hanspeter Kyburz

Danse aveugle pour six instruments (1997)

Hanspeter Kyburz / Emio Greco | Pieter C. Scholten

Double Points :+ pour un danseur, six musiciens et électronique (2004-2005)

Création de la nouvelle version

Chorégraphie, Emio Greco | Pieter C. Scholten

Musique, Hanspeter Kyburz

Réalisation informatique musicale, Wolfgang Heinigen,

avec la collaboration d'Alexis Baskind (Ircam)

Danseur, Emio Greco

Ensemble intercontemporain

Direction, Jean Deroyer

Festival d'Automne à Paris Centre Pompidou

Mercredi 9, jeudi 10, vendredi 11 novembre 20h30

durée : 60'

9,50 € et 14 €

Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

Coproduction, Ensemble intercontemporain,

Ircam / Les Spectacles Vivants-Centre Pompidou,

Théâtre de la Ville / Paris, Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec la compagnie Emio Greco | PC.

Avec le soutien de Pro Helvetia, fondation suisse pour la culture

Avec le concours de la Fondation de France et de la Sacem

Double Points :+ est le second volet d'un projet amorcé en 2004 à Dortmund par le compositeur suisse Hanspeter Kyburz et le danseur et chorégraphe italien Emio Greco. Convoquant et imbriquant six musiciens et un danseur, une régie lumière, un dispositif de spatialisation du son, un système vidéo et une partie électronique en direct, cette oeuvre véritablement multimédia et interactive scelle la collaboration entre deux créateurs à la fois férus de formalisme et ouverts à l'aléatoire. L'art d'Emio Greco, qui a reçu une formation classique auprès de William Forsythe, impressionne autant par sa rigueur structurelle (dont témoigne une maîtrise corporelle d'une prodigieuse virtuosité) que par sa capacité à y instiller la folie et les débordements. D'une manière comparable, Hanspeter Kyburz aime, dans sa musique, partir de structures établies, de cadres modélisés, en particulier au moyen de l'informatique, pour libérer des processus évoluant ensuite de manière apparemment spontanée, organique. Dans *Double Points :+*, musique et danse sont en correspondance immédiate, se guidant l'une l'autre. Le corps d'Emio Greco, portant des capteurs, lui permet, par ses mouvements, d'influer sur les hauteurs et les dynamiques des sons électroniques ; à d'autres moments, il réagit librement aux schémas proposés par les instrumentistes. Alternance d'« îlots musicaux » et d'« îlots chorégraphiques », la musique et la danse entretiennent un rapport d'étroite coïncidence, avancement de concert, librement et ouvertement, scandant un temps qui n'est autre que celui de la représentation. En ouverture de programme, *Danse aveugle* est typique de l'art de Kyburz de jouer avec les matériaux traditionnels – en l'occurrence, des réminiscences de musique de chambre classique – pour les abstraire de leurs repères historiques et les emmener, et l'auditeur avec eux, ailleurs.

D. S.

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Rémi Fort, Margherita Mantero

Tél : 01 53 45 17 13

IRCAM

Opus 64 / Valérie Samuel

Tél. 01 40 26 77 94

Théâtre de la Ville

Marie-Laure Violette

Tél. 01 48 87 54 42

Centre Pompidou

Agence Heymann, Reynoult

Tél : 01 44 61 76 76

Ensemble Intercontemporain

Samuel Martin

Tél. 01 40 16 01 65

Biographies :
Hanspeter Kyburz

Biographie page 23

Emio Greco

Le danseur et chorégraphe italien Emio Greco fusionne des éléments classiques et contemporains pour forger un nouveau langage chorégraphique. Il s'intéresse davantage aux rapports entre le corps et l'esprit qu'aux limites des possibilités physiques des danseurs. Après avoir reçu sa formation en ballet classique à Cannes, Emio Greco a dansé pendant plusieurs années avec le Ballet Antibes Côte d'Azur. Depuis 1993, il est aussi apparu dans plusieurs productions de Jan Fabre, ainsi que dans des spectacles du chorégraphe japonais Saburo Teshigawara.

Emio Greco remportait en janvier 2004 le prix Time Out Live, couronnant le meilleur spectacle dans la catégorie danse pour la série *Double Points*. Ces oeuvres ont également été lauréates du *Herald Angel* au festival international d'Edimbourg. La série *Double Points* a valu à Greco le *Sonia Gaskell Prize for Choreography*.

Pieter C. Scholten

La quête d'une nouvelle dramaturgie du corps a toujours été un élément moteur de la démarche du metteur en scène de théâtre et dramaturge néerlandais Pieter C. Scholten. À ses débuts, il a mis en scène des œuvres d'Oscar Wilde, de Yukio Mishima et de Pier Paolo Pasolini. Collaborateur de longue date de divers chorégraphes au titre de dramaturge et de consultant, il a initié *Dance Instants*, un programme de développement de nouvelles oeuvres pour les chorégraphes et les danseurs établis aux Pays-Bas.

Emio Greco | PC

À la recherche de nouvelles formes de danse, Emio Greco et Pieter C. Scholten collaborent depuis 1995. En présentant leur travail sous le label Emio Greco | PC, ils reconnaissent que chaque spectacle résulte de la combinaison de leurs forces respectives. Au cœur du processus d'Emio Greco | PC, une insatiable curiosité pour le corps et ses ressorts internes, et l'exploration de la relation entre la pensée et l'action.

Ensemble Intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble Intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique des XXe et XXIe siècles.

Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques.

Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XXe siècle.

En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

Financé par le Ministère de la culture et de la communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

www.ensembleinter.com

Jean Deroyer, chef d'orchestre

Né en 1979, Jean Deroyer intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à l'âge de quinze ans. Il y obtient cinq premiers prix : direction d'orchestre –classes de Janos Fürst et de Zsolt Nagy-, harmonie, fugue, contrepoint et analyse.

Chef-assistant à l'Ensemble Intercontemporain de 2004 à 2006, Jean Deroyer est également lauréat du concours organisé à l'initiative de Kurt Masur, qu'il assiste à l'Orchestre National de France.

En mars 2004, il participe au concert-anniversaire de Pierre Boulez à la Cité de la Musique. A Tel-Aviv il dirige l'Israël Chamber Orchestra, crée une oeuvre de Marc-Olivier Dupin avec l'Orchestre National d'Île-de-France. En juin, il dirige l'ensemble Court-Circuit (création de Yan Maresz) au festival Agora.

Au cours de la saison prochaine, il dirigera l'Ensemble Intercontemporain dans *Une Divine Tragédie* d'Arnaud Boukhitine, ainsi que dans un programme consacré à Philippe Manoury, Pierre Boulez et Edgard Varèse.



34^e édition

Giacinto Scelsi Edgard Varèse Hanspeter Kyburz

Giacinto Scelsi

Hymnos pour orgue et orchestre (1963)

Yliam pour chœur de femmes (1964)

Uaxuctum pour sept percussionnistes, timbaliers,
chœur et orchestre (1966)

Edgard Varèse

Ecuatorial (chœur de basses et orchestre) (1934)

Hanspeter Kyburz

A travers pour clarinette et orchestre (1999)

Noesis pour orchestre (2001-2003)

SWR Vokalensemble Stuttgart

Chef de chœur, **Marcus Creed**

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden –Freiburg

Ernesto Molinari, clarinette

Direction, **Sylvain Cambreling**

Festival d'Automne à Paris
Opéra National de Paris / Palais Garnier
Lundi 21 novembre 20h

durée : 100'

15 € à 30 €

Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

19h15 : introduction au concert par Marc Texier
en présence de Hanspeter Kyburz

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

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Rémi Fort, Margherita Mantero

Tél : 01 53 45 17 13

Opéra National de Paris / Bastille

Pierrette Chastel

Tél : 01 40 01 16 79

Avec le Français Edgard Varèse (1883-1965), l'Italien Giacinto Scelsi (1905-1988) et le Suisse Hanspeter Kyburz (né en 1960) se trouvent réunies en un même programme trois générations d'inlassables et inclassables chercheurs/sondeurs des ressources expressives et énergétiques de la matière sonore.

Hymnos, ample et puissante pièce pour un orchestre de quatre-vingt-six musiciens (1963), *Yliam*, pour chœur de femmes (1964), parente et devancière du *Lux Æterna* de Ligeti, et *Uaxuctum*, virtuose partition de 1966 pour orchestre, chœur et ondes Martenot, sont caractéristiques de la maturité de Giacinto Scelsi, et de son travail d'exploration de la « sphéricité » du son. Une exploration qui anticipe moins les trouvailles de la mouvance spectrale qu'elle ne traduit une recherche spirituelle, une quête, dont la voix serait l'un des instruments d'élection, visant à réveiller ce que Marc Texier a appelé la « conscience mystique de la sonorité ». Le métalangage à l'œuvre dans *Yliam*, en particulier, constitué de jeux vocaux et phonétiques visant à produire toutes sortes de sonorités, inscrit la musique de Scelsi dans le prolongement de traditions extra-européennes millénaires, de la mystique des lamas tibétains ou de la tradition védique notamment. Par sa dimension incantatoire, *Yliam* fait écho à l'*Ecuatorial* de Varèse (1932-34), dont le texte est une prière tirée du *Popol Vuh* des Quichés mayas. La densité des textures polyphoniques, le recours aux micro-intervalles, ou encore l'usage des nouvelles technologies (*Ecuatorial* – à l'origine composé pour le Theremin – comme *Uaxuctum* font intervenir les ondes Martenot, et Hanspeter Kyburz accorde dans ses œuvres une place centrale à l'expérimentation sur ordinateur) sont d'autres points communs à ces trois figures irréductibles. Au sein de l'œuvre de Kyburz – qui a étudié auprès du compositeur et chef d'orchestre Hans Zender, l'un des principaux artisans de la découverte tardive de Scelsi –, *Noesis* a valeur d'aboutissement, donnant naissance à une dramaturgie purement musicale. C'est un voyage au bout de l'inouï – ou plutôt à ses sources, renouant avec une pulsation qui est pulsation de vie.

D. S.

La composition comme dialogue

Entretien avec Anton Haefeli sur *Noésis* (extraits)

Propos recueillis en 2001 lors de la création et réactualisés en 2004
In Programme Festival de Lucerne, été 2004.

[...]

AH : *Vous avez donc choisi une manière de procéder par induction, alors que vous aviez suivi auparavant, comme beaucoup d'autres compositeurs, le principe scolastique du forma definit materiam.*

HK : [...] Avec *Noésis*, je voulais remettre en jeu pour une fois tous les repérages que nous fournit un cadre fixé de manière abstraite. Formellement, des choses se sont alors produites qui représentent pour moi une difficulté, et sont en même temps une aventure. Je sais maintenant qu'une forme très concise en a résulté, mais elle ne peut plus du tout se laisser décrire à travers les moyens que j'utilisais pour planifier mes formes auparavant. Pour moi, cela constitue une expérience importante. Jusqu'ici, mes investigations compositionnelles se concentraient sur la syntaxe, simplement parce que je ne savais pas dans le détail comment relier les choses. C'est maintenant seulement que se profile une sorte de syntaxe flexible et différenciée, c'est-à-dire que la forme est construite à partir d'elle et que cette syntaxe n'est pas seulement instrumentalisée de manière abstraite par une forme.

AH : *Vous entretenez en somme un dialogue continué avec votre matériau et vous liez en permanence la syntaxe et la forme.*

HK : C'est juste, mais la difficulté réside en ceci que le dialogue n'est jamais équilibré : je veux dire que c'est une idéalisation de croire que le matériau et la forme se conditionnent l'un l'autre. Ils le font assurément, mais seulement en théorie. En pratique, le matériau, la focalisation sur le détail suspend toujours de nouveau la vue d'ensemble, et inversement.

[...]

AH : *Qu'en est-il du titre de l'œuvre ?*

HK : Je m'y réfère à la philosophie d'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 il faut comprendre les différentes modalités de la pensée consciente, de la perception, du jugement, du plaisir également. D'une certaine façon, un objet est donc toujours à nouveau constitué par un acte de la conscience qui y travaille, et pendant ce temps, il n'y a rien que l'on pourrait déjà objectiver par la parole, puisqu'il ne se constituera 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 qu'auparavant, avec ma précompréhension de la forme globale, j'avais accentué le versant sémiotique. C'est contre cela que je veux travailler dans *Noésis*, ou du moins rétablir un certain équilibre.

AH : *Au début de notre entretien vous avez mentionné l'ordinateur. Comment l'employez-vous dans *Noésis* ?*

HK : Ce qui est important quand on travaille avec l'ordinateur, c'est d'établir 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 qui pensons de manière agile, notre productivité s'y heurtera. Il faudra donc réviser, élargir et réfléchir à partir de quand il y a un sens à la fixer, où il faut laisser une marge, qui permet et qui nous oblige même à des variations. Je dois donc développer une stratégie pour traiter cet instrument, si bien que je ne me fige pas, mais que je génère en somme des surprises pour moi-même. Ainsi un dialogue est rendu possible avec moi-même en tant qu'un autre.

[...]

AH : *Voilà qui paraît tout à fait traditionnel — on dirait un concerto vivaldien, vif, lent, vif...*

HK : Cette idée formelle reste tellement abstraite dans ma nouvelle pièce qu'elle ne veut rien dire. Ce qui m'intéresse, c'est le changement de valeur d'une notion abstraite que l'on croit déjà connaître, et c'est le cas avec cette relation de tempos, rapide, lent, rapide. J'ai également eu recours à cela dans mon concerto pour piano : il y a là un second mouvement lent, qui est presque un monologue, simplement il signifie autre chose. Je l'ai certes conçu avec certaines formes lentes à l'arrière plan, mais il doit représenter une forme lente tout à fait autre. Je cherche toujours cette ambivalence de quelque chose qui paraît familier.

[...]

Concert du Festival Academy Orchestra.
Direction, Pierre Boulez. Maurizio Pollini, piano.
16 septembre 2004.
(Traduction Martin Kaltenecker)

A travers, pour clarinette et orchestre
Extraits d'un article de Patrick Müller
In Programme Festival de Lucerne, été 2001.

Hanspeter Kyburz
Biographie

Voir biographie page 23

La musique de Hanspeter Kyburz, fondée depuis toujours sur des processus, réfléchit sur l'idée de la limite afin de s'en approcher en tâtonnant : sa biographie de compositeur est marquée par deux ruptures, deux césures où il a mis de côté pendant un certain temps le travail d'écriture, pour s'adonner à une réflexion musicale intense. La première césure précède la composition de *Cells* (1993/94) pour saxophone et ensemble, l'autre suit le quintette *Danse aveugle* (1997). Pendant ces deux pauses créatrices, il s'agissait de réfléchir sur l'activité de compositeur ; au début des années 90, il fallait analyser les conditions fondamentales d'un matériau et de son utilisation (*Cells* marquera ensuite le véritable début de son activité compositionnelle), alors que pendant la seconde phase, Kyburz s'est confronté en profondeur à un paramètre musical fondamental, et qui frappait déjà auparavant dans ses œuvres : la dimension harmonique. Comme ses œuvres visent d'une certaine manière une synthèse entre la pensée structurale allemande et la sensualité sonore française, Kyburz s'est orienté, sans que ce soit de façon directe, sur les techniques de l'École spectrale, laquelle a approfondi comme aucune autre la question de l'harmonie.

Or le concerto pour clarinette à travers (1999) révèle certaines caractéristiques communes : il y a là toujours des situations harmoniques que l'on peut percevoir comme un son isolé, mais agrandi à l'infini. Dès le début de l'œuvre, dans la partie marquée *Adagietto*, la clarinette intervient dans les accords tenus par les cordes en les coloriant et en changeant les nuances, idée reprise dans la troisième partie, le *Calmo*. Si la clarinette déclenchait au début le processus formel, elle l'accompagne ici en restant en somme 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 en somme moduler d'une région harmonique vers l'autre – un peu comme les Spectralistes, il retrouve un nouveau genre de tonalité, très éloigné de quelque mode néo-tonale. La disposition spatiale des instruments, précisément décrite pour l'orchestre, indique cependant que Kyburz ne veut pas obtenir une fusion du son, contrairement aux Spectraux ; les éléments d'une musique faite de processus incessants doivent au contraire ressortir plus clairement par ce biais. C'est ici que se situe la critique que Kyburz adresse aux Spectraux : la direction d'un processus, par exemple d'un accord vers l'autre, est vite comprise, et le processus menace de devenir un objet. Kyburz veut au contraire rendre plus difficile de tels développements trop orientés, l'auditeur doit en permanence trouver des points de vue nouveaux, et des évolutions surprenantes surgissent toujours de l'arrière-fond. C'est comme si l'on retirait le tapis sous nos pieds, sans en dérouler un autre ailleurs.

Concert de l'Ensemble Intercontemporain,
direction Jonathan Nott, Alain Damiens clarinette.

1er septembre 2001.

(Traduction Martin Kaltenecker)

Edgard Varèse et Giacinto Scelsi

Texte de Marc Texier

A paraître dans : Programme du concert Scelsi, Varèse, Kyburz du 21 novembre 2005

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 *Amériques* (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 sa mort 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'Ondioline, 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 élu. 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 déchainement 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-prosodique), 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 abstraites, polarisées sur quelques notes. Elle est en un seul mouvement, le plus développé qu'ait écrit Scelsi, et pour une grande formation de 86 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 oeuvre 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 phonèmes, 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 défectifs (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 implore 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 (6 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 Thérémins 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 cinétique 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 laquelle 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 du 21 novembre montre qu'ils se sont retrouvés de l'autre côté du « son sphérique ».

Biographies :

Giacinto Scelsi

Né à La Spezia (Italie) le 8 janvier 1905, de descendance noble, Giacinto Scelsi révèle déjà enfant d'extraordinaires dons musicaux en improvisant librement au piano. Il étudie ensuite la composition à Rome avec Giacinto Sallustio tout en gardant son indépendance face au milieu musical de son époque.

Pendant l'entre-deux-guerres et jusqu'au début des années 50 il effectue de nombreux voyages en Afrique et en Orient ; il séjourne longuement à l'étranger, principalement en France et en Suisse. Il travaille à Genève avec Egon Koehler qui l'initie au système compositionnel de Scriabine et étudie le dodécaphonisme à Vienne en 1935-36 avec Walter Klein, élève de Schoenberg.

Scelsi traverse au cours des années 40 une grave et longue crise personnelle et spirituelle de laquelle il sort, au début des années 50, animé d'une conception renouvelée de la vie et de la musique. [...]

Rentré à Rome en 1951-52 il mène une vie solitaire dévolue à une recherche ascétique sur le son. Il s'intègre parallèlement au groupe romain Nuova Consonanza qui rassemble des compositeurs d'avant-garde comme Franco Evangelisti. Avec les *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959, pour orchestre de chambre) s'achèvent dix ans d'intense expérimentation sur le son. [...]

Suivent encore plus de vingt-cinq ans d'activité créatrice au cours desquelles la musique de Scelsi n'est que rarement jouée : il faut attendre le mouvement de curiosité (et d'admiration) à son égard de la part de jeunes compositeurs français (Tristan Murail, Gérard Grisey et Michaël Lévinas) au cours des années 70 et les «Ferienkurse für Neue Musik» de Darmstadt en 1982 pour voir son oeuvre reconnue au grand jour.

Auteur d'essais d'esthétique, de poèmes (dont quatre volumes en français), Giacinto Scelsi est mort le 9 août 1988. De vives polémiques ont éclaté en Italie peu après sa disparition à propos de l'authenticité de son activité de compositeur. La plupart de ses oeuvres sont publiées chez Salabert.

Médiathèque IRCAM

Edgard Varèse

Né à Paris en 1883 de père italien et de mère française, Varèse, entre dix et vingt ans, vit à Turin où il commence des études musicales ; mais en 1903 il rompt toute relation avec son père et monte à Paris, où il achève ses études avec d'Indy, Roussel et Widor. Très tôt, il écrit ses premières compositions ; il part pour Berlin ; il se fait apprécier par Busoni et par Debussy, se trouve parmi les premiers auditeurs du *Pierrot lunaire* de Schoenberg et du *Sacre* de Stravinsky (respectivement à Berlin et à Paris, en 1912 et en 1913), jusqu'au moment où, en 1914, il quitte l'Europe pour les États-Unis : c'est là que mûrit en lui la décision de se séparer en la détruisant matériellement de sa production antérieure, et qu'il entame un nouvel itinéraire fascinant de compositeur-chercheur-innovateur absolument radical.

Tout en se consacrant à la direction d'orchestre (la fondation du New Symphony Orchestra, qu'il dirige,

remonte à 1919), à la diffusion, comme organisateur et promoteur, de la musique contemporaine (il révèle à l'Amérique des compositeurs et des oeuvres qu'elle ignorait), Varèse met la main parallèlement, avec *Amérique*, qu'il achèvera en 1922, à une série de compositions qui l'imposeront très rapidement à l'attention du monde culturel et musical comme l'un des représentants de la «nouvelle musique» les plus engagés et les plus avancés dans la découverte de territoires inexplorés. Intense est donc l'activité américaine de Varèse pendant ces années ; mais entre 1928 et 1933 il est de nouveau en France, où il avait toujours maintenu des liens avec les milieux musicaux, et où il reprend contact avec de vieux amis tels que Picasso et Cocteau et noue de nouvelles amitiés (Jolivet, Villa-Lobos).

En 1934 commence pour lui une longue période de crise, due à son insatisfaction créatrice et marquée par une errance agitée dans le Centre et l'Ouest des États-Unis - où il tente sa chance également, mais sans succès, comme compositeur de musique pour films - fondant de nouvelles institutions musicales et s'établissant tour à tour à Santa Fé, à San Francisco et à Los Angeles, avant de retourner à New York, en 1941. Sa production stagne ; il se consacre à des études et à des recherches de différentes natures, qui ne réussissent pas toutefois à se catalyser en des oeuvres musicales : entre 1934, date de la composition d'*Équatorial*, et 1950 il n'écrit presque plus rien, si l'on excepte le délicat *Densité 21,5* pour flûte, la brève *Etude pour espace*, pour chœur, deux pianos et percussion, exécutée une seule fois et restée inédite, et une *Dance for Burgess* dont on sait moins encore que sur le morceau précédent.

Les quinze dernières années de sa vie sont en revanche caractérisées par une vigoureuse reprise de son essor créatif, avec des chefs-d'oeuvre comme *Déserts* et *Nocturnal*, et par la pleine reconnaissance, sur le plan international et à titre définitif, de son extraordinaire importance en tant que compositeur.

Il s'intéresse à l'activité des jeunes musiciens qui participent aux Ferienkurse de Darmstadt (où il enseigne) ; il reçoit des commandes prestigieuses (entre autres, de la part de Le Corbusier, celle du *Poème électronique* destiné au pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958) et des distinctions honorifiques de plusieurs États ; on se met à enregistrer ses oeuvres sur disques ; et sa musique commence, enfin, à jouir d'une diffusion plus étendue, quoique certainement encore bien inférieure à ce que mériterait sa valeur effective.

Varèse s'éteint le 6 novembre 1965 à l'hôpital du New York University Medical Center, sans avoir réussi à réaliser son dernier projet : celui de mettre en musique le texte d'Henri Michaux, *Dans la nuit*.

Catalogue des Editions Ricordi

SWR Vokalensemble Stuttgart

Créé en 1946, l'Ensemble vocal du Südwestrundfunk (SWR) de Stuttgart 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, on trouve celles de Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Isang Yun, Mauricio Kagel, Milko Kelemen, Hans Zender et, tout récemment, l'œuvre de Heinz Holliger, mais aussi de compositeurs de la jeune génération comme Toshio Hosokawa, Hanspeter Kyburz ou Manuel Hidalgo.

L'Ensemble vocal du SWR se concentre principalement sur le répertoire à capella, mais collabore aussi avec les meilleurs ensembles spécialisés dans la musique contemporaine et avec l'Orchestre symphonique du SWR. Parmi les chefs qui l'ont dirigé on compte Ingo Metzmacher, Peter Eötvös, Michael Gielen, Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Neville Marriner, Karlheinz Stockhausen et Georg Solti.

Depuis 2003, il est dirigé par Marcus Creed.

Orchestre symphonique SWR, Baden-Baden/Freiburg

Fondé le 1er février 1946, l'Orchestre Symphonique du Südwestrundfunk a pour mission principale de faire connaître au public la musique du XX^e siècle. En atteste la création de plus de 250 œuvres au cours des 45 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). Les chefs invités ont été Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Leopold Stokowski, George Szell, les compositeurs Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Bruno Maderna et Pierre Boulez, A partir de la saison 1999-2000, Sylvain Cambreling, comme premier chef d'orchestre, Michael Gielen et Hans Zender, comme chefs invités permanents, dirigent en commun cette formation.

Ernesto Molinari, clarinette

Né à Lugano en 1956, Ernesto Molinari a commencé à étudier dans la classe de clarinette à l'Académie de musique de Bâle. Il a ensuite étudié la clarinette basse au Conservatoire d'Amsterdam. Sa carrière de concertiste le mène du Festival de Salzbourg, aux festivals de Lucerne, de Vienne, d'Automne à Paris etc... avec différents ensembles ou orchestres. Il est l'interprète des répertoires classique, romantique et des œuvres de la musique d'aujourd'hui. Il participe aussi à des concerts de jazz ou de musiques improvisées. De nombreuses œuvres ont été composées pour lui. Il vit depuis 1994 à Vienne et est membre de l'Ensemble Klangforum.

Sylvain Cambreling

Né en 1948 à Amiens, Sylvain Cambreling poursuit ses études musicales au Conservatoire de Paris. En 1971, il est tromboniste à l'Orchestre symphonique de Lyon et à l'Opéra de Lyon, dont il devient l'adjoint du directeur musical entre 1975 et 1981. En 1976, Pierre Boulez l'engage à l'Ensemble Intercontemporain à Paris comme premier chef invité. En 1981, Gérard Mortier le nomme directeur musical du Théâtre royal de La Monnaie où, dix années durant, il participe à de nouvelles productions signées Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann, Peter Mussbach et Herbert Wernicke. Sylvain Cambreling est invité au Metropolitan Opera (1985, 1989), à la Scala de Milan (1984) et à l'Opéra de Vienne (1991). En 1992, il dirige à l'Opéra de Paris-Bastille *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, mis en scène par Peter Sellars. Il dirige régulièrement depuis 1985 au festival de Salzbourg, et participe à cette occasion à *Pelléas et Mélisande* de Debussy avec l'Orchestre Philharmonia (mise en scène Robert Wilson), *Katja Kabanova* de Janacek (mise en scène Christoph Marthaler), *La Damnation de Faust* et *Les Troyens* de Berlioz, *Cronaca del Luogo* de Luciano Berio. En 2002, il dirige *Don Giovanni* au Metropolitan Opera de New York. Sylvain Cambreling dirige de nombreux grands orchestres (Orchestre philharmonique de Vienne, Orchestre philharmonique de Berlin, Orchestre de Cleveland, Orchestre philharmonique de Los Angeles, Orchestre symphonique de Cincinnati, Orchestre symphonique de Montréal, Orchestre philharmonique d'Oslo, Orchestre symphonique de la BBC, Orchestres symphoniques de la NDR et de la Radio Bavaroise, Ensemble Modern, Orchestre de Paris, Staatskapelle de Dresde, Philharmonie Tchèque).

Entre 1993 et 1997, Sylvain Cambreling a été intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort, assurant également la direction artistique de la saison de concerts organisée par la Société des musées de la ville. Il engage à cette époque une collaboration artistique avec le metteur en scène suisse Christoph Marthaler, co-signant avec lui *Pelléas et Mélisande* (1994), *Luisa Miller* (1996), *Fidelio* (1997).

Le répertoire de Sylvain Cambreling s'étend de l'époque baroque à la musique contemporaine ; il comprend plus de 70 opéras et 400 œuvres orchestrales. Sylvain Cambreling est actuellement chef invité du Klangforum de Vienne et, depuis la saison 1999-2000, chef principal de l'Orchestre Symphonique SWR de Baden-Baden et Fribourg. Sylvain Cambreling est lauréat du Grand Prix Européen des chefs d'orchestre.

Au cours de la saison 2004-2005, Sylvain Cambreling a dirigé plusieurs opéras à l'Opéra national de Paris, entre autres, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, *La Clémence de Titus* de Wolfgang Amadeus Mozart, *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen, *Katja Kabanova* de Léos Janacek.



Programmation Danse, Musique, Théâtre, Arts Plastiques, Cinéma

Danse

Julia Cima / *Visitations*
Théâtre de la Cité Internationale
22 au 27 septembre

Raimund Hoghe / *Young People, Old Voices*
Centre Pompidou
22 au 24 septembre

Raimund Hoghe / *Swan Lake, 4 Acts*
Théâtre de la Bastille
11 au 22 octobre

DV8 / *Just for Show*
Théâtre de la Ville
20 au 29 octobre

Deborah Hay / *The Match*
Centre Pompidou
26 au 28 octobre

Lia Rodrigues
Centre national de la danse
3 au 12 novembre

Mathilde Monnier / *La Place du singe*
Théâtre National de la Colline
9 novembre au 8 décembre

Mathilde Monnier / *frère&soeur*
Centre Pompidou
16 au 21 novembre

Saburo Teshigawara / *Kazahana*
Maison des Arts Créteil
17 au 19 novembre

Bruno Beltrão / *H2-2005*
Centre Pompidou
30 novembre au 4 décembre

Julie Nioche / *H2o-NaCl-CaCo3*
Maison de l'Architecture
12 au 18 décembre

Claudio Segovia / *Brasil Brasileiro*
Théâtre du Châtelet
21 au 25 décembre

Musique

Helmut Lachenmann / **Gérard Pesson**
Opéra National de Paris/Bastille/Amphithéâtre
29 septembre

Salvatore Sciarrino / **Jérôme Combier** / **Hans Thomalla**
Opéra National de Paris/Bastille/Amphithéâtre
11 et 14 octobre

Galina Ustvolskaya
Auditorium/Musée d'Orsay
27 octobre

Hanspeter Kyburz / **Emio Greco**
Centre Pompidou
9 au 11 novembre

Frank Zappa / **Steve Reich**
Théâtre du Châtelet
16 novembre

Giacinto Scelsi / **Edgard Varese** / **Hanspeter Kyburz**
Opéra National de Paris/Palais Garnier
21 novembre

Anton Webern / **Alban Berg** / **Oliver Knussen** / **Henri Dutilleux**
Opéra National de Paris/Palais Garnier
22 novembre

Liza Lim
Cité de la musique
29 novembre

Liza Lim / **Hanspeter Kyburz**
Cité de la musique
30 novembre

Benedict Mason / *Chaplin Operas*
Cité de la musique
10 décembre

Théâtre

Lee Breuer / *Mabou Mines Dollhouse*
Théâtre National de la Colline
27 septembre au 2 octobre

Robert Lepage / *La Trilogie des dragons*
Théâtre National de Chaillot
30 septembre au 23 octobre

Enrique Diaz / *La Passion selon G.H.*
Théâtre de la Cité Internationale
7 au 25 octobre

Enrique Diaz / *Melodrama*
Théâtre de Malakoff
14 au 16 octobre

tg STAN / *5 spectacles* au Théâtre de la Bastille

My Dinner with André
4 novembre au 18 décembre

Impromptus
10 et 26 novembre, 4, 10, 20 et 21 décembre

Imensa
14 novembre au 15 décembre

L'Avantage du doute
21 novembre au 15 décembre

'voir et voir'
24 novembre au 17 décembre

Matthias Langhoff / *Quartett*
CNSAD
26 au 29 octobre

Julie Brochen / *Hanjo*
Théâtre de l'Aquarium
8 novembre au 18 décembre

Gilberte Tsai / *Une Nuit à la Bibliothèque*
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
14 novembre au 1er décembre

Robert Lepage / *Le Projet Andersen*
Maison des Arts Créteil
24 au 27 novembre

Enrique Diaz / *Répétition Hamlet*
Théâtre de la Cité Internationale
29 novembre au 6 décembre

François Tanguy / **Théâtre du Radeau** / *Coda*
Odéon Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier
1er au 17 décembre

Christophe Huysman / *Les constellations*
Église Saint-Eustache
1er décembre

Arts Plastiques

Marepe / *Vermelho – Amarelo – Azul – Verde*
Centre Pompidou
14 septembre au 9 janvier

Tunga / *Tarde Vos Amei, Tereza*
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
17 septembre

Dias & Riedweg / *Le monde inachevé*
Le Plateau – Fonds Régional d'Art Contemporain
22 septembre au 27 novembre

Tunga / *À la lumière des deux mondes*
Musée du Louvre
29 septembre au 2 janvier

Michal Rovner
Jeu de paume
4 octobre au 8 janvier

Rosângela Rennó / *Espelho diário*
Passage du Désir
19 octobre au 14 novembre

Artur Barrio / *Reflexion... (S)*
Palais de Tokyo
2 décembre au 8 janvier

Cinéma

Auditorium du Louvre
São Paulo, Symphonie...
7, 8 et 9 octobre
Limite
16, 17 et 18 décembre

Cinémathèque Française
La nuit des couleurs du Brésil
5 décembre
Saburo Teshigawara
14 novembre

Colloque

Brésil / 28 et 29 octobre
Centre Pompidou



Le festival d'Automne à Paris est subventionné par

Le Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles

Délégation aux arts plastiques (Cnap)

Département des Affaires Internationales

Direction Régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

La Ville de Paris

Direction des Affaires Culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du soutien de

Association Française d'Action Artistique (AFAA)

The Australian Council

The British Council

Direction Générale de l'Information et de la Communication de la Ville de Paris

Onda

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Sacem

Institut National de l'Audiovisuel (INA)

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du concours de l'Association Les Amis du Festival d'Automne à Paris

Les mécènes

agnès b.

American Center Foundation

Anne et Valentin

Arcelor

Arte

Florence Gould Foundation

Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent

Fondation de France

HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis Foundation & King's Fountain

Publiprint Le Figaro

Philippine de Rothschild

Varig Brasil, lignes aériennes brésiliennes

Guy de Wouters

Les donateurs

Jacqueline et André Bénard, Patrice Boissonnas, Xavier Buffet Delmas d'Autane, Michel David-Weill, Sylvie Gautrelet, Monsieur et Madame Peter Kostka, Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière, Monsieur et Madame Denis Reyre, Hélène Rochas, Monsieur et Madame Bruno Roger, Béatrice et Christian Schlumberger, Nancy et Sébastien de la Selle, Muriel et Bernard Steyaert, Catherine et François Trèves, Sylvie Winckler

CCF, Champagne Taittinger, Colas, Compagnie de Saint-Gobain, Fondation Oriente, Groupe Lhoist, Hachette Filipacchi Médias, Rothschild & Cie Banque

Les donateurs de soutien

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Beistegui, André Bernheim, Isabelle et Gérard Biette-Sabaud, Béatrix et Philippe Blavier, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Monsieur et Madame Bertrand Chardon, Monsieur et Madame Jean-François Charrey, Monsieur et Madame Robert Chatin, Rena et Jean-Louis Dumas, Monsieur et Madame Guillaume Franck, Monsieur et Madame Otto Fried, Carole et Jean Philippe Gauvin, Didier Grumbach, Monsieur et Madame Daniel Guerlain, Daniel Marchesseau, Micheline Maus, Anne-Claire et Jean-Claude Meyer, Naïla de Monbrison, Annie et Pierre Moussa, Sydney Picasso, Monsieur et Madame Patrick Ponsolle, Pierluigi Rotili, Didier Saco, Reoven Vardi, M^e Vincent Wapler