# **CONCERT DU 30 JANVIER 1991**

Igor Stravinsky (1882-1971)

Concertino pour 12 instruments (1952)

Ensemble InterContemporain

Huit Miniatures instrumentales (1962) Ensemble InterContemporain

Elliott Carter (né en 1908)

A Mirror on Which to Dwell (1975)

Phyllis Bryn-Julson, soprano
Ensemble InterContemporain

ENTRACTE

**Elliott Carter** 

Anniversary, création française (1989) The Philharmonia Orchestra

**Igor Stravinsky** 

Le Sacre du printemps (1913) The Philharmonia Orchestra

Direction: Pierre Boulez

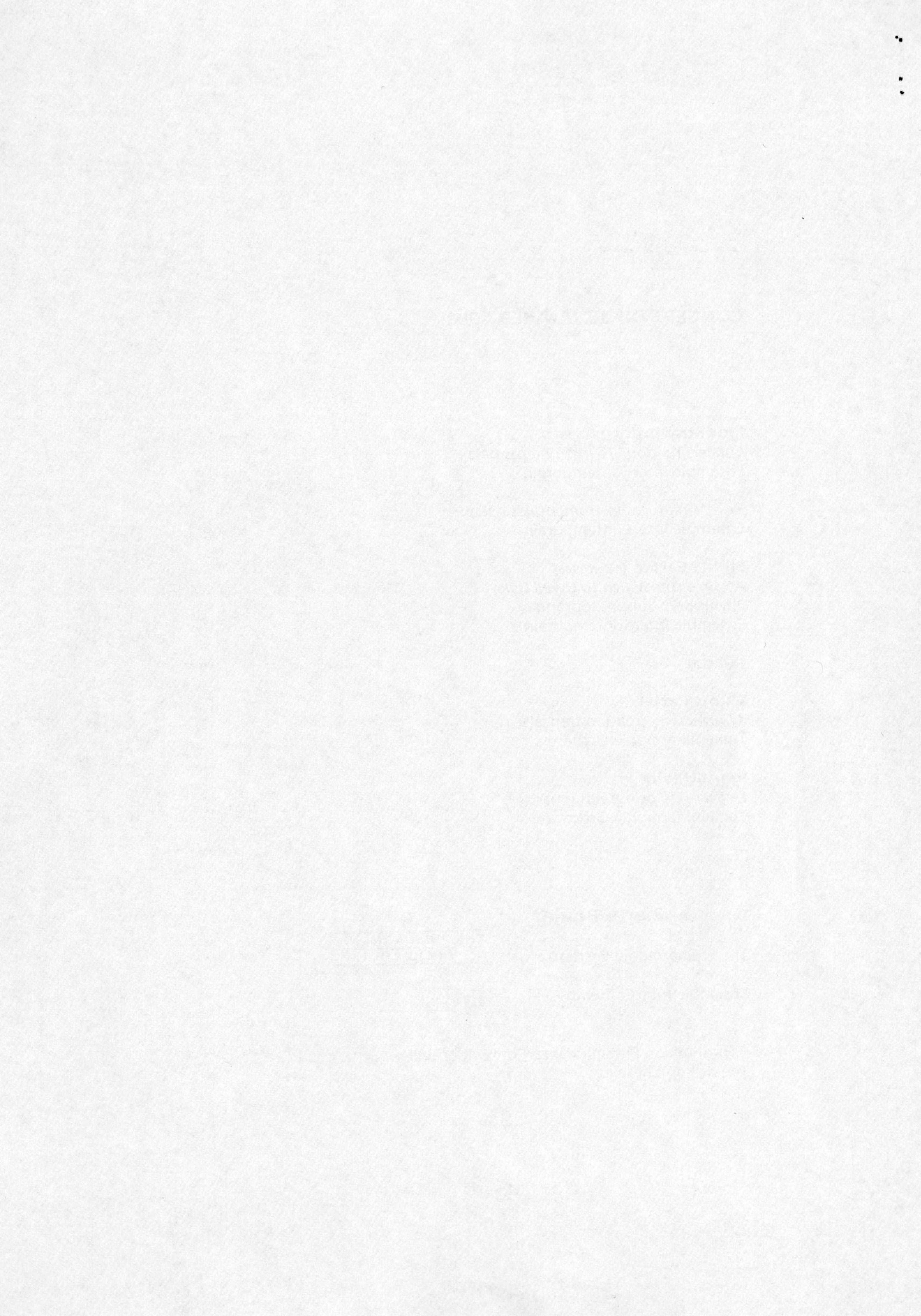
The Philharmonia Orchestra

Ensemble InterContemporain

THE PHILHARMONIA
ORCHESTRA



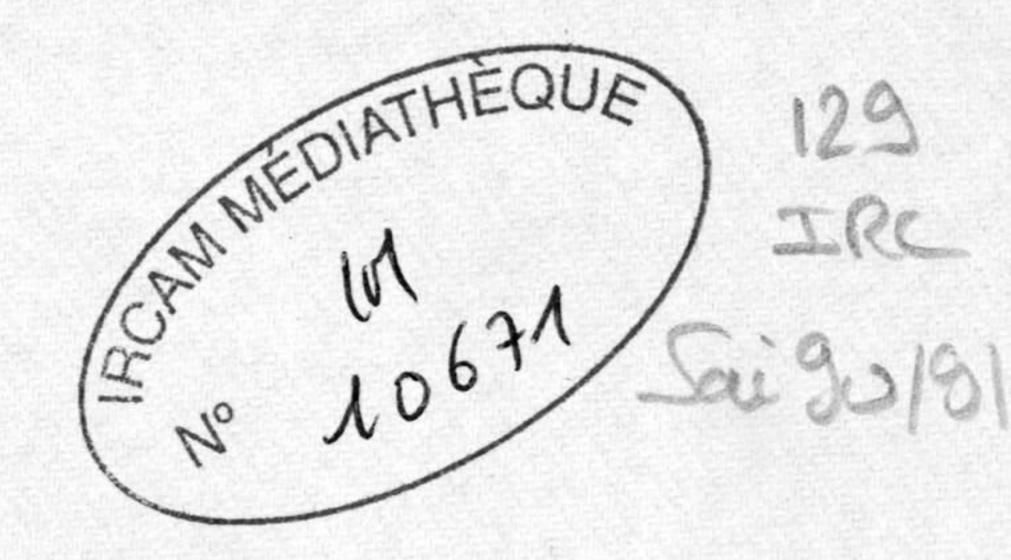
Coproduction Ensemble InterContemporain / Théâtre du Châtelet





Donner plus de souplesse et de flexibilité au concert, élargir le répertoire, s'évader d'une standardisation trop contraignante, tels sont les objectifs visés par les concerts à deux orchestres. Nous pensons que cela correspond à la nécessité actuelle et nous souhaitons ne pas nous tromper en proposant la conjonction de deux formations musicales oeuvrant à un même niveau.

**Pierre Boulez** 









Patron: HRH The Prince of Wales KG, KT, PC, GCB.

President: Vincent Meyer

Music Director: Giuseppe Sinopoli

Principal Guest Conductor: Esa-Pekka Salonen

Leader: Bradley Creswick

Le Philharmonia donna son premier concert au Kingsway Hall de Londres en octobre 1945, sous la direction de Sir Thomas Beecham. Walter Legge, fondateur du Philharmonia, avait recruté personnellement chaque musicien, choisi parmi les instrumentistes les plus inspirés de l'époque.

L'orchestre fut reconnu dès ses débuts comme l'une des meilleures formations symphoniques, capable de séduire des chefs aussi prestigieux que Richard Strauss, Josef Krips, Otto Klemperer, Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Arturo Toscanini, Carlo Maria Giulini. La «Philharmonia Concert Society», constituée en 1947, recueillait, pour sa part, des fonds privés destinés à conforter les finances de l'orchestre lors des saisons difficiles.

Le Maharajah de Mysore, mécène et grand admirateur de l'Orchestre, en prit la présidence. En 1959, Otto Klemperer fut nommé chef permanent du Philharmonia, avec lequel il développa une longue et fructueuse collaboration.

Le retrait de Walter Legge en 1964 bouleversa les structures de l'Orchestre, qui devint une coopérative autogérée sous le nom de New Philharmonia Orchestra, qu'Otto Klemperer présida jusqu'à sa mort en 1972. Riccardo Muti fut alors nommé chef principal et, en 1977, l'orchestre reprit son nom originel de Philharmonia Orchestra, et Muti en devint le premier directeur musical.

Depuis 1980, son Altesse Royale le Prince de Galles, parrain du Philharmonia, participe aux activités philanthropiques et galas organisés pour l'orchestre.

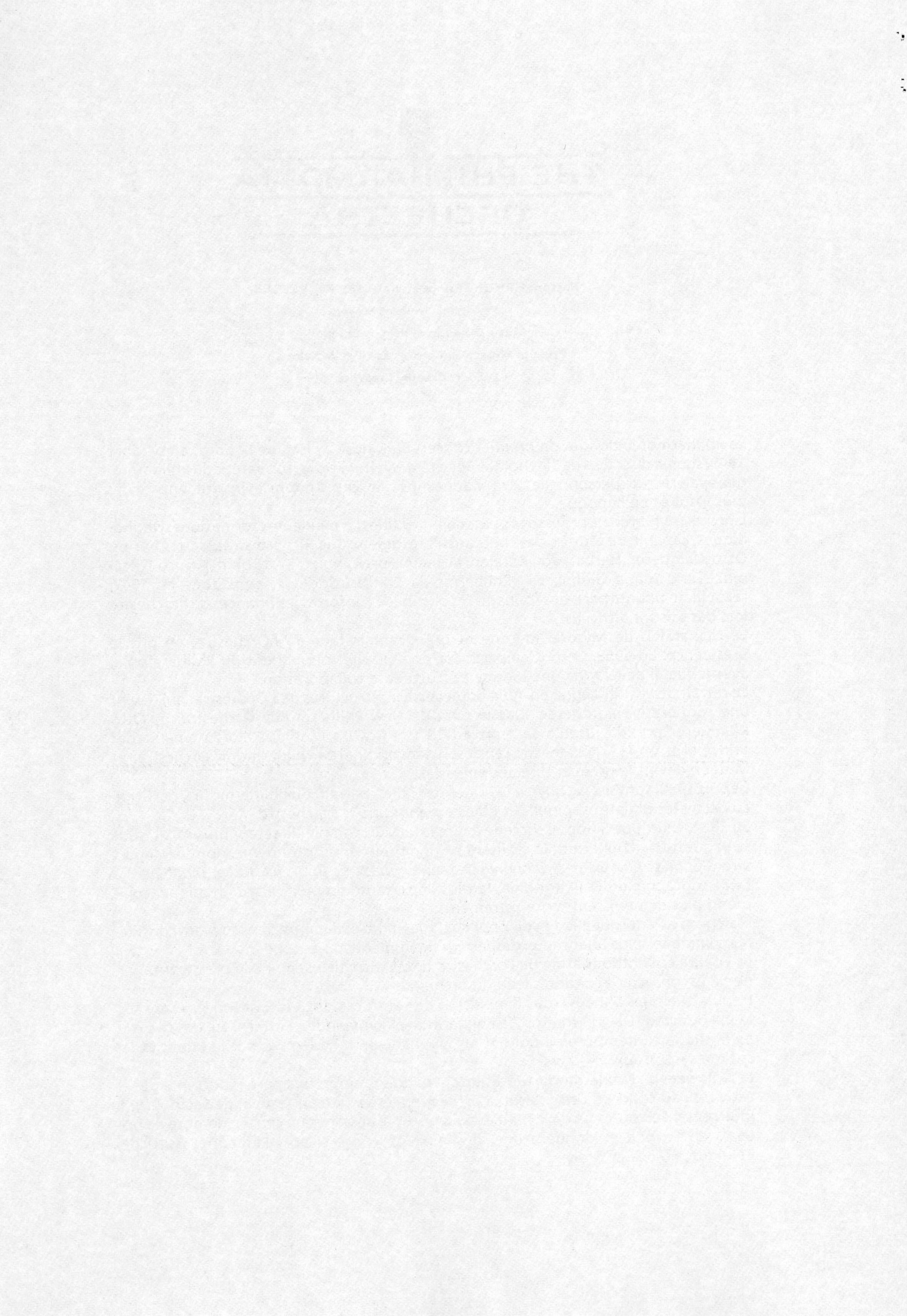
En 1984, Giuseppe Sinopoli succède à Riccardo Muti comme directeur musical et, sous sa baguette, le Philharmonia réalisera de nombreux enregistrements, dont la plupart seront primés: Cinquième Symphonie de Mahler, Madame Butterfly, Tosca, Tannhäuser... La discographie du Philharmonia, la plus importante du monde symphonique, comprend plus de neuf cents enregistrements.

L'orchestre s'enorgueillit d'avoir pour chefs de pupitres des musiciens souvent considérés comme les plus talentueux des jeunes instrumentistes européens.

La vitalité et l'enthousiasme de l'orchestre ont, à juste titre, amené la presse britannique à le consacrer «London's leading orchestra».

Depuis quelques années, sous l'impulsion de son président Vincent Meyer et de son jeune directeur David Whelton, le Philharmonia commande et interprète des oeuvres de musique contemporaine qui ont été unanimement acclamées par le public et les critiques musicaux.

Les tournées du Philharmonia représentent depuis toujours une part importante de ses activités : au cours de cette saison, l'orchestre a été invité au festival de Salzbourg. Il interprétera en outre un cycle Mahler au Japon, participera à un certain nombre de festivals en Europe et donnera une vingtaine de concerts en Allemagne, Autriche, Belgique, France et Grèce.





Président : Pierre Boulez Directeur musical : Peter Eötvös Administrateur général : Brigitte Marger

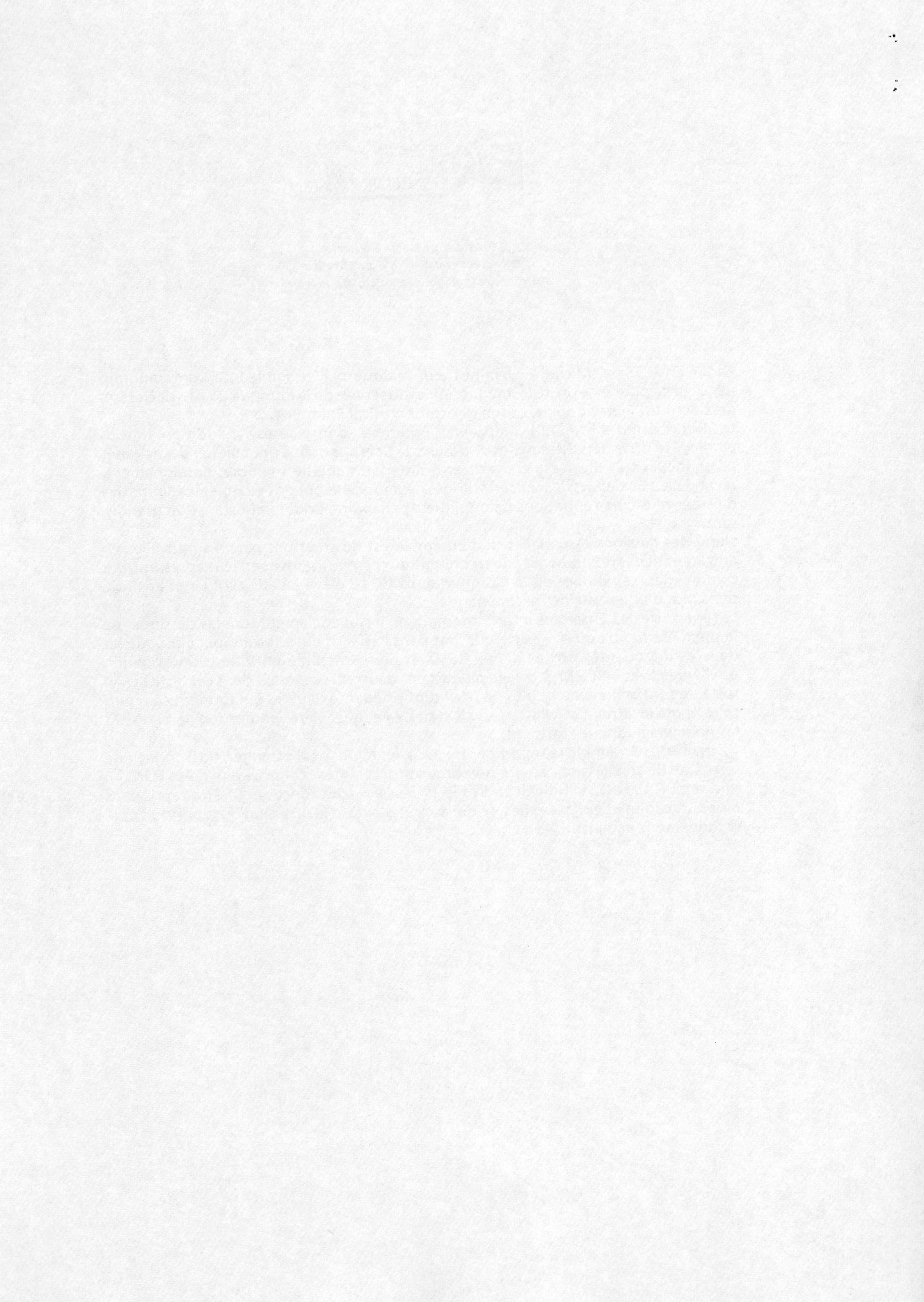
Fondé en 1976 par Michel Guy, ministre de la Culture, l'Ensemble InterContemporain a été conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Son président est Pierre Boulez, et son directeur musical Peter Eötvös.

Les trente et un solistes qui composent l'Ensemble sont recrutés sur audition. Ils sont employés à deux tiers de temps et disposent du tiers disponible pour mener des activités personnelles très diverses : concerts en soliste, musique de chambre, enseignement, recherche... En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont pris eux-mêmes l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre, dont l'importance va grandissant.

L'une des missions essentielles de l'Ensemble est de créer des oeuvres nouvelles en entretenant des relations avec de très nombreux compositeurs et en leur adressant des commandes. Le nombre des créations depuis 1977 s'élève à deux cent vingt environ, dont plus d'une centaine de commandes.

Le répertoire de l'Ensemble InterContemporain inclut également tous les classiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui sont dans l'effectif de la formation, ainsi que les oeuvres marquantes écrites depuis 1950. Enfin, l'Ensemble entretient une relation privilégiée avec l'IRCAM et crée la plupart des oeuvres composées dans cet institut. Au total, ce sont actuellement plus de neuf cent cinquante oeuvres qui forment ce répertoire et qui incarnent ce «Passage du XX<sup>e</sup> siècle» auquel Pierre Boulez conviait en 1977 les premiers auditeurs parisiens.

L'activité de l'Ensemble se répartit entre Paris, les régions et l'étranger, où il donne une trentaine de concerts par an. De nombreux programmes - comme celui de ce soir, qui sera rejoué au Festival Hall à Londres le 1er février - sont conçus pour être repris dans plusieurs capitales européennes, ce qui accroît d'autant la diffusion du répertoire et le rayonnement de l'institution.



# Igor Stravinsky Concertino pour 12 instruments (version de 1952)

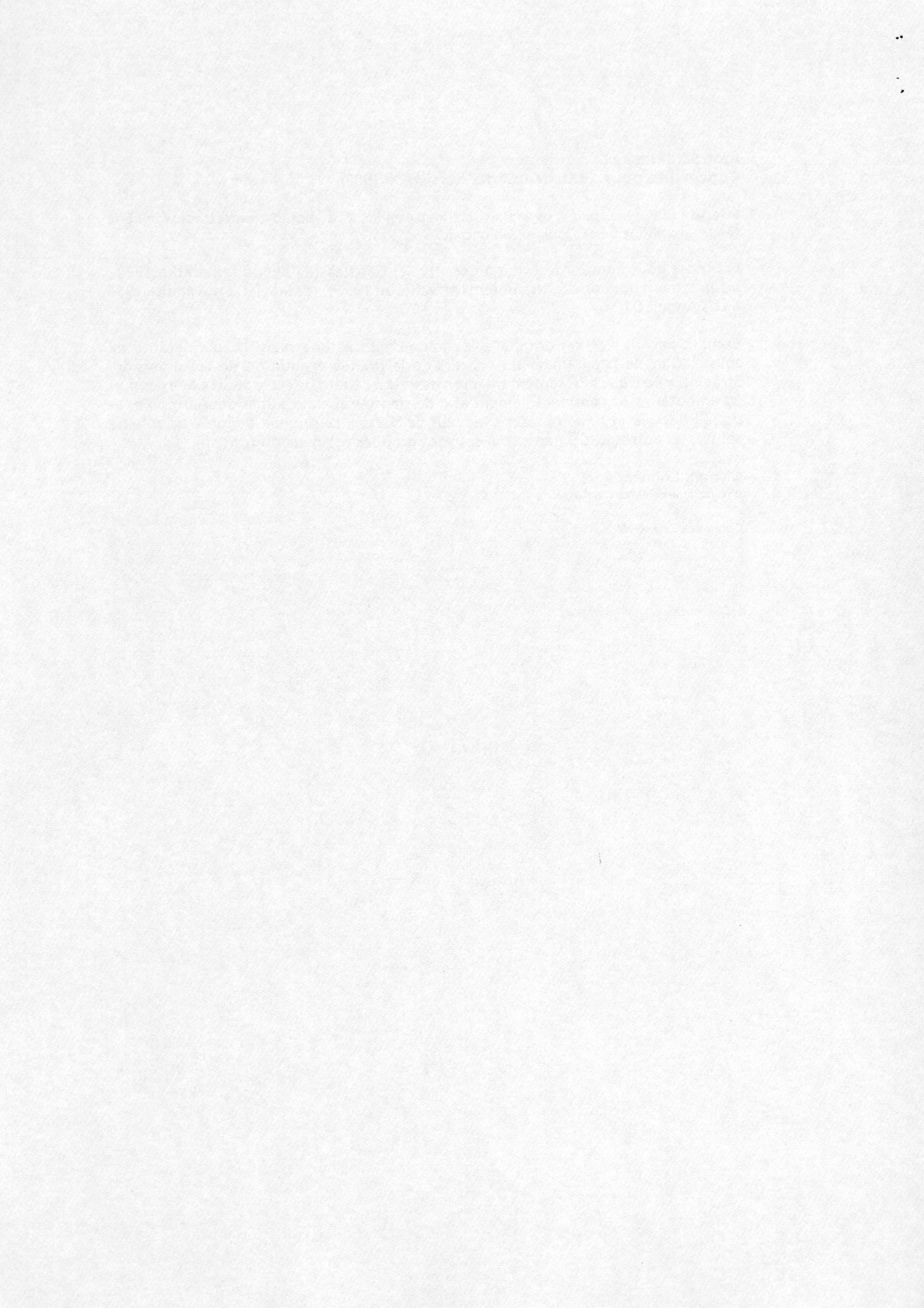
Effectif: flûte; hautbois; cor anglais; clarinette en la; 2 bassons; 2 trompettes; trombone ténor; trombone basse; violon; violoncelle.

Composé pour quatuor à cordes à Carantec et Garches de juillet à septembre 1920 ; arrangement pour douze instruments effectué en 1952 ; création le 11 novembre 1952 à Los Angeles.

Comme dans la version originale, le violon conserve une place prépondérante de soliste. Dans le programme du concert de la première audition de cette version, Stravinsky écrivait : «Présentement, mon dessein à l'égard de cette oeuvre m'a conduit à l'amputer assez considérablement afin de clarifier quelques-unes des harmonies et de la ponctuer et de la phraser avec plus de clarté.» Le premier violon a un rôle de soliste, les autres instruments sont souvent groupés par deux ou trois.

Myriam Chimènes (Programme du festival d'Automne 1980)

Durée de l'oeuvre : 6' Edition : Wilhelm Hansen



# Igor Stravinsky Huit Miniatures instrumentales (1962)

Andantino
Vivace
Lento
Allegretto
Moderato alla breve
Tempo di marcia
Larghetto
Tempo di tango

Effectif: 2 flûtes; 2 hautbois; 2 clarinettes jouant si b et la; 2 bassons; cor; 2 violons; 2 altos; 2 violoncelles.

Instrumentation effectuée en 1962 - pour un petit ensemble de chambre de quinze musiciens, sous le titre *Eight Instrumental Miniatures* - des *Cinq Doigts*, huit pièces très faciles sur cinq notes, composées pour piano à Garches en 1921; dédiées à Lawrence Morton; création le 29 avril 1962 à Toronto, sous la direction de Stravinsky.

A propos de la version initiale, Stravinsky écrivait : «Ce sont huit mélodies très faciles où les cinq doigts de la main droite, une fois posés sur les touches, ne se déplacent plus durant une période ou une pièce entière, tandis que la main gauche, destinée à accompagner la mélodie, exécute un dessin soit harmonique, soit contrapuntique, de la plus grande simplicité. Ce fut un petit travail assez amusant où, avec les moyens les plus limités, je voulais éveiller chez l'enfant le goût du dessin mélodique dans ses combinaisons avec un accompagnement rudimentaire.» Ces pièces, bien que contemporaines des Symphonies pour instruments à vent et de Pulcinella, portent aussi des traces de la période russe. En les instrumentant en 1962, Stravinsky modifia l'ordre des mouvements et leur donna un titre.

Myriam Chimènes (Programme du festival d'Automne 1980)

Durée de l'oeuvre : 8' Edition : Chester

# Elliott Carter A Mirror on Which to Dwell (1975)

Phyllis Bryn-Julson, soprano

Effectif: soprano; flûte jouant piccolo et flûte en sol; hautbois jouant aussi cor anglais; clarinette jouant si b et mi b; clarinette basse; percussion; piano; violon; alto; violoncelle; contrebasse.

Quand Speculum Musicae m'a demandé d'écrire une oeuvre pour son groupe, j'ai décidé de composer un cycle de mélodies pour soprano et instruments. Après avoir lu de nombreux poèmes écrits par des femmes, j'ai été particulièrement impressionné par ceux d'Elizabeth Bishop à cause de leur évidente cohérence verbale et de leur utilisation inventive de sons syllabiques qui évoquaient le chant de la voix. Le parti-pris des poèmes m'a beaucoup plu car on y trouve presque toujours des significations sous-jacentes, parfois ironiques, parfois passionnées, créant une ambiance particulière, souvent en contradiction avec ce que disent les mots. L'ordre des mélodies est entièrement mien, faisant alterner des méditations sur la nature, l'amour et la solitude.

A Mirror on Which to Dwell, un vers du poème Insomnia, est le titre que j'ai choisi parce qu'il me semblait définir l'atmosphère générale des poèmes - je voulais, en effet, que la musique soit un reflet des paroles - et à cause de Speculum Musicae («miroir de la musique»), nom du groupe qui a passé commande de l'oeuvre en l'honneur du bicentenaire des Etats-Unis.

L'oeuvre a été créée peu de temps après son achèvement, le 26 février 1976 à New York. Elle est dédiée à ses premiers interprètes : Susan Devenny-Wynner, soprano, le Speculum Musicae et son chef Richard Fitz.

## Elliott Carter

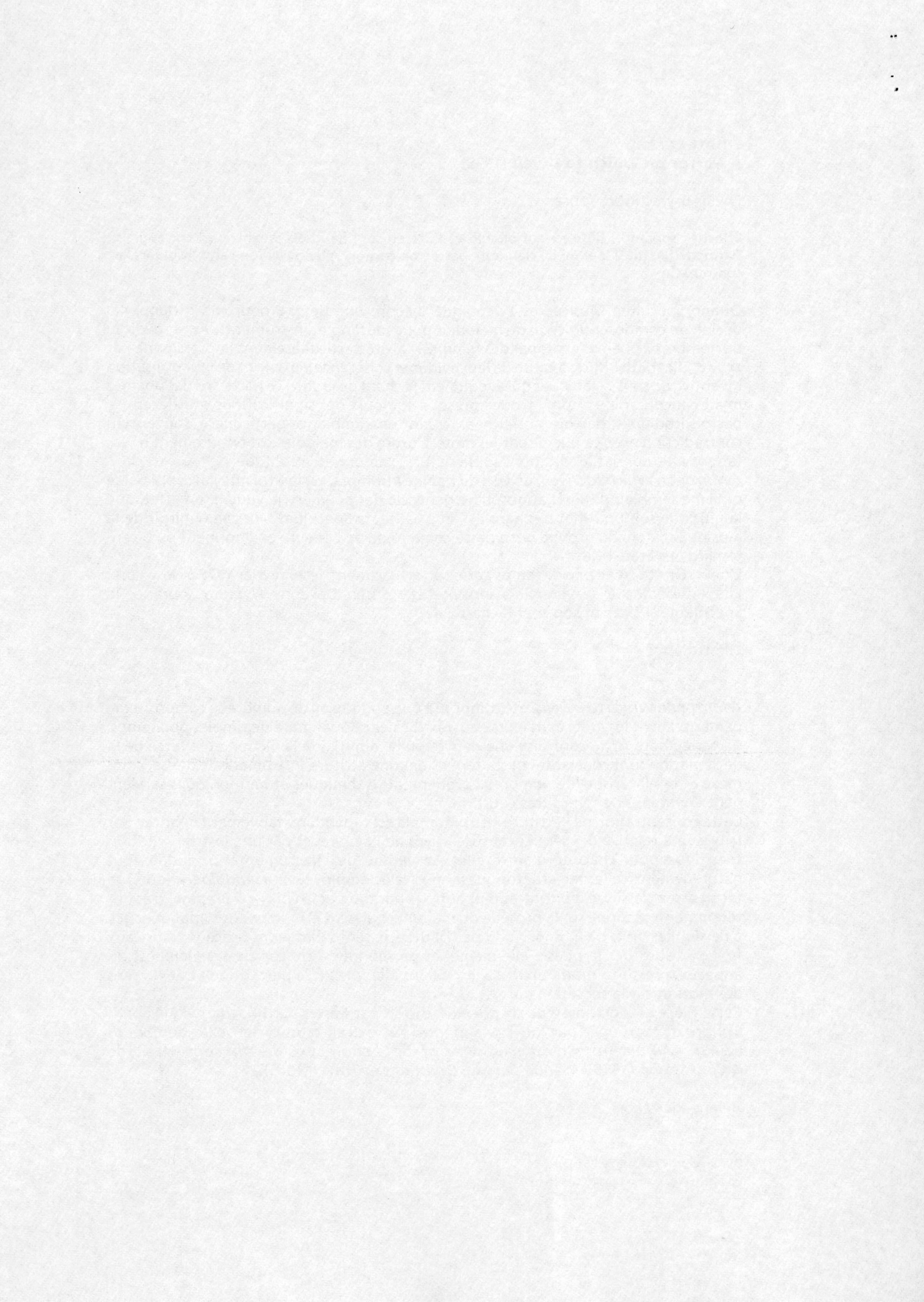
A Mirror on Which to Dwell a été composé à une époque où de nombreux compositeurs démantelaient les mots dans leurs oeuvres vocales pour en faire de simples phonèmes. Carter élabore ici au contraire une oeuvre où la minutie de la diction et la force de la déclamation sont constantes et soutenues par une écriture instrumentale dense, complexe et miniaturisée (de nombreux événements rythmiques et harmoniques surviennent en un laps de temps très court).

Cette concentration de l'écriture instrumentale est cependant habilement nuancée par la brièveté relative des séquences successives de l'oeuvre, et par une instrumentation spécifique pour chacune d'entre elles. La variété de l'instrumentation induit tout naturellement celle des «rhétoriques» musicales employées : «Sandpiper» joue, de façon assez classique, du contrepoint entre le hautbois et la voix ; «O Breath», très différemment, se fonde sur le procédé du mélisme, qui peut étrangement s'appliquer, ici, à de simples mots de liaison. Au fil de l'oeuvre, le sensualisme des procédés musicaux finit par absorber la poésie elle-même, et par donner à chacun de ses éléments un impact expressif tout à fait particulier, jouant à la fois sur la perception aisée du sens des mots et sur la sensation pure.

Cette pièce est composée de six poèmes, choisis par Carter dans l'oeuvre d'Elizabeth Bishop, et regroupés par lui : «Anaphora» est extrait d'un cycle North and South (1946) ; «Argument», «Insomnia», «View of the Capitol» et «O Breath» sont extraits de A Cold Spring (1955), «Sandpiper» de Questions of Travel (1965).

## Hélène Pierrakos

Durée approximative de l'oeuvre : 20' Editeur : Associated Music Publishers



#### Anaphora

Each day with so much ceremony begins, with birds, with bells, with whistles from a factory; such white-gold skies our eyes first open on, such brilliant walls that for a moment we wonder "Where is the music coming from, the energy? The day was meant for what ineffable creature we must have missed?" Oh promptly he appears and takes his earthly nature instantly, instantly falls victim of long intrigue, assuming memory and mortal mortal fatigue.

More slowly falling into sight and showering into stippled faces, darkening, condensing all his light; in spite of all the dreaming squandered upon him with that look, suffers our uses and abuses, sinks through the drift of bodies, sinks through the drift of classes to evening to the beggar in the park who, weary, without lamp or book prepares stupendous studies: the fiery event of every day in endless endless assent.

#### Argument

Days that cannot bring you near or will not,
Distance trying to appear something more than obstinate, argue argue argue with me endlessly neither proving you less wanted nor less dear.

Distance: Remember all that land beneath the plane; that coastline of dim beaches deep in sand stretching indistinguishably all the way, all the way to where my reasons end?

Days: And think
of all those cluttered instruments,
one to a fact,
canceling each other's experience;
how they were
like some hideous calendar
«Compliments of Never & Forever, Inc.»

The intimidating sound of these voices we must separately find can and shall be vanquished:
Days and Distance disarrayed again and gone both for good and from the gentle battleground.

#### **Anaphore**

Chaque jour, si cérémonieusement commence avec les oiseaux, avec les cloches, avec les sifflets d'une usine; si blancs si dorés les cieux que nos yeux tout d'abord découvrent, si brillants les murs qu'un instant, nous nous interrogeons «D'où vient cette musique, cette énergie? Cette journée c'était pour quelle ineffable créature que nous avons manquée?» Oh bien vite il apparaît et revêt sa nature terrestre tout de suite, tout de suite tombe victime de longues intrigues, revêtant la mémoire et cette mortelle mortelle fatigue.

Plus lentement tombant sous les yeux et faisant pleuvoir sur les visages en pointillé obscurcissant, condensant toute sa lumière; en dépit de tout le rêve répandu sur lui avec ce regard, il subit nos us et abus, sombre dans la dérive des corps, sombre dans la dérive des classes jusqu'au soir jusqu'au mendiant dans le parc qui, fatigué, sans lampe ni livre prépare d'extraordinaires études : le fiévreux événement de chaque jour dans un infini infini accord.

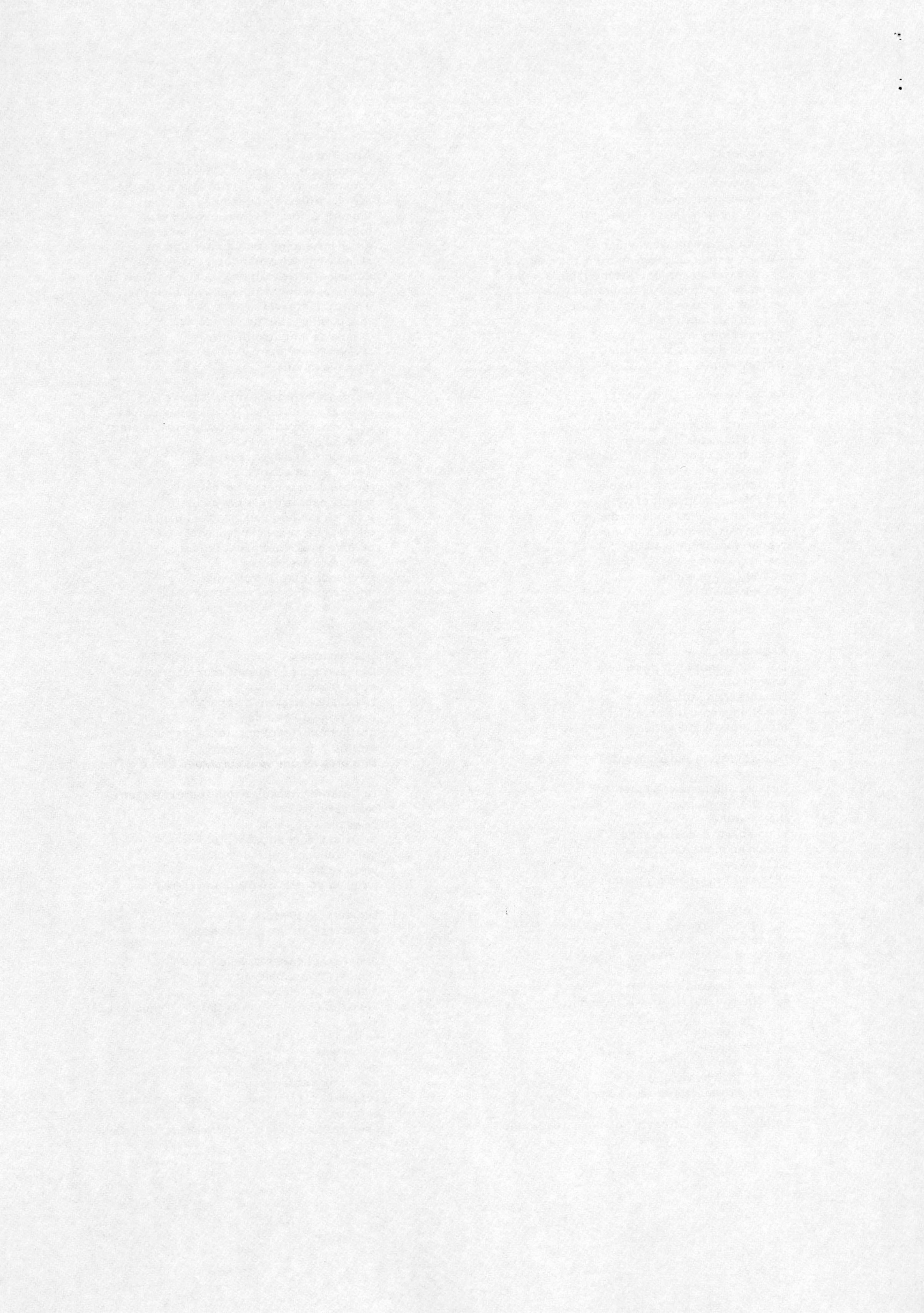
## Discussion

Des jours qui ne peuvent vous rapprocher ou ne le veulent,
La Distance essayant d'apparaître davantage qu'obstinée discutent discutent avec moi sans fin sans prouver que vous êtes moins désiré ou moins cher.

La Distance: Rappelez-vous toute cette terre sous l'avion ce rivage de pâles plages au sable profond qui s'étendent toutes semblables jusqu'au bout jusqu'au bout, là où ma raison cesse?

Les jours : Et pensez
à tous ces instruments amoncelés
un par fait
dont l'expérience mutuelle s'annule
comme ils ressemblaient
à un hideux calendrier
«Avec les Compliments de Jamais, Toujours et C\*...»

Le son intimidant de ces voix qu'il nous faut trouver séparément pourra être et sera vaincu Les Jours et la Distance en déroute à nouveau et partis pour de bon et loin du tendre champ de bataille.



#### Sandpiper

The roaring alongside he takes for granted, and that every so often the world is bound to shake. He runs, he runs to the south, finical, awkward, in a state of controlled panic, a student of Blake.

The beach hisses like fat. On his left, a sheet of interrupting water comes and goes and glazes over his dark and brittle feet. He runs, he runs straight through it, watching his toes.

Watching, rather, the spaces of sand between them, where (no detail too small) the Atlantic drains rapidly backwards and downwards. As he runs, he stares at the dragging grains.

The world is a mist. And then the world is minute and vast and clear. The tide is higher or lower. He couldn't tell you which. His beak is focussed; he is preoccupied,

looking for something, something, something.
Poor bird, he is obsessed!
The millions of grains are black, white, tan, and gray, mixed with quartz grains, rose and amethyst.

#### Insomnia

The moon in the bureau mirror looks out a million miles (and perhaps with pride, at herself, but she never, never smiles) far and away beyond sleep, or perhaps she's a daytime sleeper.

By the Universe deserted, she'd tell it to go to hell, and she'd find a body of water, or a mirror, on which to dwell. So wrap up care in a cobweb and drop it down the well

into that world inverted where left is always right, where the shadows are really the body, where we stay awake all night, where the heavens are shallow as the sea is now deep, and you love me.

#### La Maubèche

Le grondement à ses côtés elle le connaît bien et que régulièrement le monde doit trembler. Elle court, elle court vers le Sud, délicatement, maladroitement, dans un état de panique contrôlée, tel un disciple de Blake.

La plage grésille comme la graisse. A gauche, une nappe d'eau l'interrompt, qui va et vient et luit sur ses pieds sombres et fragiles. Elle court, elle court la traversant, contemplant ses orteils.

Contemplant, plutôt, les espaces sablonneux qui les séparent, où (aucun détail trop minime) l'Atlantique s'écoule rapidement en arrière et vers le bas. Dans sa course, elle fixe les grains qui sont entraînés.

Le monde est une brume. Puis le monde est minuscule et vaste et clair. La marée monte ou baisse. Elle ne saurait le dire. Son bec est pointé; elle est préoccupée,

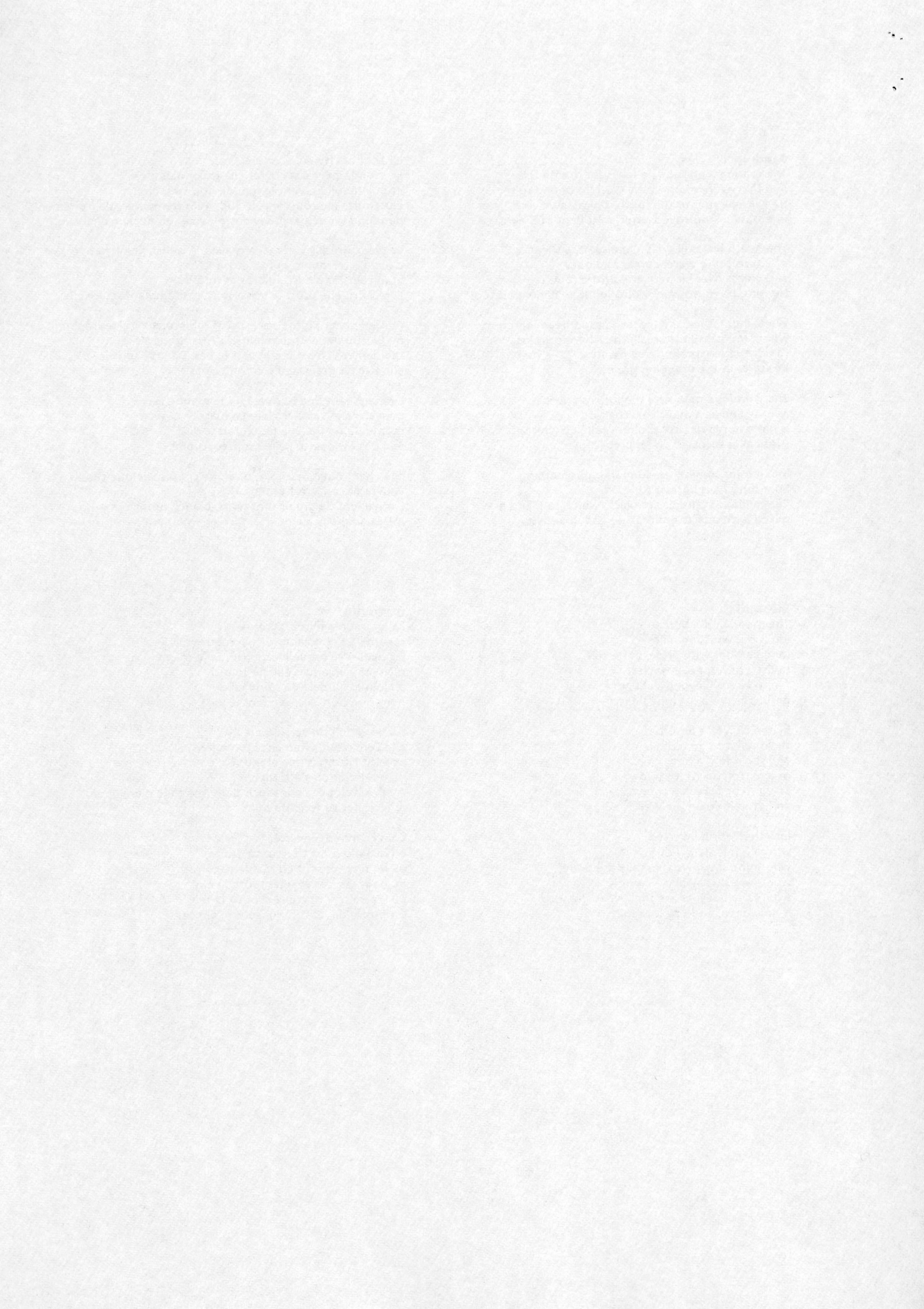
cherchant quelque chose, quelque chose, quelque chose. Pauvre oiseau, il est obsédé! Les millions de grains sont noirs, blancs, bronze et gris, mêlés de grains de quartz, rose et améthyste.

#### Insomnie

La lune sur le miroir du bureau regarde à des millions de kilomètres (et peut-être orgueilleusement, elle-même mais jamais, jamais elle ne sourit) au loin et au-delà du sommeil ou peut-être dort-elle pendant le jour.

Au bord de l'Univers désert,
elle l'enverrait sûrement promener,
et elle trouverait une étendue d'eau,
ou un miroir où s'attarder.
Alors enveloppez vos soucis dans une toile d'araignée
et jetez-les au fond du puits

dans ce monde inversé
où la gauche est toujours à droite,
où les ombres sont en réalité le corps,
où nous restons éveillés toute la nuit
où les cieux sont creux comme la mer
est profonde, et comme vous m'aimez.



# View of the Capitol from the Library of Congress

Moving from left to left, the light is heavy on the Dome, and coarse. One small lunette turns it aside and blankly stares off to the side like a big white old wall-eyed horse.

On the east steps the Air Force Band in uniforms of Air Force blue is playing hard and loud, but - queer - the music doesn't quite come through.

It comes in snatches, dim then keen, then mute, and yet there is no beeze. The giant trees stand in between. I think the trees must intervene, catching the music in their leaves like gold-dust, till each big leaf sags. Unceasingly the little flags feed their limp stripes into the air, and the band's efforts vanish there.

Great shades, edge over, give the music room.
The gathered brasses want to go boom - boom.

## O Breath

Beneath that loved and celebrated breast, silent, bored really blindly veined, grieves, maybe lives and lets live, passes bets, something moving but invisibly, and with what clamor why restrained I cannot fathom even a ripple. (See the thin flying of nine black hairs four around one five the other nipple, flying almost intolerably on your own breath.) Equivocal, but what we have in common's bound to be there, whatever we must own equivalents for, something that maybe I could bargain with and make a separate peace beneath within if never with.

Elizabeth Bishop

## Vue du Capitole depuis la bibliothèque du Congrès

Dans ce mouvement vers la gauche, la lumière est lourde sur le Dôme, et épaisse.
Une petite lunette le pousse de côté et regarde dans le vide à côté comme un gros vieux cheval blanc aux yeux murés.

A l'est sur les marches la Fanfare de l'Armée de l'Air en uniformes bleus de l'Armée de l'Air joue dur et fort, mais - étrange la musique ne parvient pas tout à fait.

Elle arrive par bribes, floue puis aiguë, puis sourde, et pourtant il n'y a pas de brise. Les arbres géants se dressent à mi-chemin. Je pense que les arbres doivent intervenir, attrapant la musique dans leurs feuilles comme de la poussière d'or, jusqu'à ce que chaque grosse feuille s'effondre.

Sans cesse les petits drapeaux nourrissent leurs raies molles dans l'air, et les efforts de l'orchestre s'arrêtent là.

De grandes ombres basculent, donnant de la place à la musique. Les cuivres réunis veulent s'en aller. boum - boum.

## O souffle

Sous ce sein aimé et célébré, silencieux, plein d'ennui vraiment, aveuglément veiné, souffre, peut-être vit et laisse vivre, fait des paris, quelque chose qui se meut bien qu'invisible, et avec quelle clameur pourquoi étouffée. Je ne puis faire naître la plus petite onde. (Vois le vol mince de neuf poils noirs quatre autour du mamelon gauche, cinq autour du droit, qui volettent presque intolérablement sur ton souffle.) Equivoque, mais ce que nous avons en commun doit bien être là, quels que soient ces équivalents que nous devons bien posséder, quelque chose qui me permettrait peut-être de marchander et de conclure une paix séparée en dessous à l'intérieur à défaut d'avec.

# Elliott Carter Anniversary (1989)

Après des études musicales à Paris, Carter revient aux Etats-Unis en 1939 - époque où il commence à être connu - et épouse la critique d'art et sculpteur Helen Frost-Jones. Le couple a fêté ses noces d'or le 6 juillet 1989 et, à cette occasion, Carter a dédié Anniversary à sa femme. L'idée lui en avait été suggérée par Oliver Knussen, qui avait dirigé son oeuvre Celebration et avait alors incité Carter à écrire deux autres pièces en un mouvement de manière à former un ensemble intitulé Three Occasions. Remembrance fut composé en 1988 (après Celebration), et Anniversary acheva la série. Carter précise toutefois que les trois pièces peuvent être données séparément.

La dette de Carter envers Knussen est importante car sans lui, dit-il, Anniversary n'aurait pas sa forme orchestrale actuelle. Le compositeur a achevé la partition le 25 mai 1989 et la création a eu lieu le 5 octobre suivant au Royal Festival Hall sous la direction de Knussen, afin de marquer les débuts du chef au poste de «premier chef invité» du BBC Symphony Orchestra.

La partition est remarquable par son économie dans l'utilisation des ressources de l'orchestre: chaque pupitre de violons joue une partie indépendante et le résultat, selon le compte rendu que fit Nicholas Kenyon lors de la création, est «une texture claire, délicieusement dansante, qui s'achève progressivement sur un son de cloches. Du Carter dans son expression la plus claire et la plus subtile».

John Humphries

Durée de l'oeuvre : 3' Edition : Boosey and Hawkes

# Igor Stravinsky Le Sacre du printemps (1913)

Le Sacre du printemps a servi de repère à tous ceux qui ont établi l'acte de naissance de ce que nous appelons encore : musique contemporaine. A peu près au même titre, et vraisemblablement pour les mêmes raisons, que les Demoiselles d'Avignon de Picasso. Sorte d'oeuvre-manifeste, elle n'a cessé, depuis sa création, d'alimenter d'abord les polémiques, puis les louanges, enfin les mises au point. Elle n'a donc point cessé, depuis cinquante ans, d'être présente. Paradoxalement, jusqu'à ces dernières années, le Sacre a «fait carrière» beaucoup plus comme oeuvre de concert que comme ballet. Et encore maintenant, malgré quelques productions retentissantes, les exécutions «symphoniques» dépassent de beaucoup, en nombre, les exécutions scéniques.

D'autre part, de même que le nom de Schoenberg reste identifié avant tout au *Pierrot lunaire*, de même le nom de Stravinsky demeure accolé au *Sacre du printemps*, je dirais au Phénomène *Sacre du printemps*: oeuvre et contexte réunis. Cette «pièce» est devenue, par elle-même et par la légende vite répandue autour de sa création, un moment

exemplaire de la modernité.

Même si, aujourd'hui, le paysage historique apparaît plus multiple, et la personnalité de Stravinsky plus complexe, nul ne peut encore échapper à l'excitation physique provoquée par la tension et la vie rythmiques de certaines sections dont on imagine sans peine quelle stupeur elles ont dû provoquer dans un monde où l'esthétique du «civilisé» s'épuisait souvent en gracieusetés moribondes. C'était le sang neuf venant des «barbares», une sorte d'électrochoc appliqué sans ménagement à des organismes chlorotiques. On emploie en algèbre le terme de simplification quand on réduit les termes d'une équation à une expression plus directe. C'est bien dans ce sens que l'on peut parler du Sacre comme d'une simplification essentielle. Elle réduit les termes d'un langage complexe et permet de repartir sur des bases nouvelles.

Ce langage simplifié permet à une composante bien trop négligée, et depuis trop

longtemps, de reprendre péremptoirement ses droits.

Dès le début, ce droit est agressivement revendiqué et ne cessera de l'être tout au long des épisodes les plus importants de l'oeuvre. Les rapports harmoniques ou les figures mélodiques sont réduits à des schémas frappants, extrêmement aisés pour la mémoire ; ils servent de support à une invention rythmique comme la tradition occidentale n'en avait pratiquement jamais connu. Certes, la musique de l'Europe occidentale avait déjà témoigné de préoccupations rythmiques, surtout à ses débuts ; mais la recherche de solutions dans le domaine de la polyphonie, de la mélodie, voire de la forme, avaient rétréci progressivement le rôle du rythme à celui d'un substrat nécessaire, quelquefois raffiné, vivant sur un certain nombre d'archétypes, de «modèles». Cependant, il avait suivi l'évolution générale de l'écriture vers la subtilité, la souplesse, la complexité.

Mais avec Stravinsky, c'est le principe même qui est remis en cause : d'abord, par la prééminence du rythme sur les autres composants du langage musical; ensuite, par la conception même du temps, de la pulsation. La prééminence du rythme se traduit par la réduction d'autres catégories comme polyphonie, harmonie, à une fonction subordonnée. L'exemple le plus extrême et le plus caractéristique de ce nouvel état de choses nous est fourni par les "Augures printaniers", où un seul accord contient - littéralement - toute l'invention; réduite à son expression la plus simple, voire la plus sommaire - puisqu'un seul accord ne peut avoir de véritables fonctions de relations -, l'harmonie va servir de matériau à l'élaboration rythmique, que nous allons percevoir par des accents; l'orchestration nous aidera à les entendre plus clairement - par des «aboiements» de cors sur la continuité des cordes. C'est d'ailleurs bien ainsi que nous percevons une musique pareillement conçue: avant de nous inquiéter de savoir quel accord nous entendons, nous sommes sensibles à la pulsation émise par cet accord. La "Glorification de l'Elue", ou la "Danse sacrale", si elles nous présentent des événements moins sim

plifiés, nous impressionnent d'abord de cette façon ; car, au-delà des fragments mélodiques que leur répétition nous permet de rapidement saisir pour le neutraliser, ce que nous écoutons, c'est l'impulsion rythmique presque à l'état pur.

Cette impulsion rythmique, Stravinsky la fait changer de sens. L'écriture, jusqu'à ce moment, reposait essentiellement sur un mètre de base, à l'intérieur duquel se produisaient les «conflits» dus aux croisements, aux superpositions, aux déplacements des figures rythmiques attachées principalement à l'invention mélodique et aux fonctions harmoniques. Il y avait donc une sorte d'ordre, de régularité, que venaient passagèrement troubler des éléments étrangers. Avec Stravinsky, et tout particulièrement dans le Sacre, il existe d'abord une pulsation de base, presque physiquement ressentie. (Ce n'est pas sans raison que sa musique est toujours pensée très correctement par rapport à une donnée de métronome; phénomène beaucoup plus rare qu'on ne le croit chez les compositeurs.) Cette pulsation de base, selon une unité donnée, sera multipliée : régulièrement, ou irrégulièrement. Naturellement, les effets les plus «excitants» seront provoqués par la multiplication irrégulière, car elle donne une certaine proportion d'«imprévisible» à l'intérieur d'un contexte «prévisible».

Parlerai-je encore de la virtuosité orchestrale ? Il semble que ce n'est guère nécessaire, tellement il est aisé de la percevoir, de l'entendre.

Quant à la composition elle-même, elle ne dépend pas de l'argument d'un ballet; c'est pourquoi elle n'a eu besoin d'aucune modification pour passer du théâtre à la salle de concert. On pourrait énoncer que l'argument du ballet et la forme musicale se fondent en une seule entité: la forme du ballet est son argument. Cette recherche de la coïncidence entre forme et expression, Stravinsky la poursuivra bien des fois dans les années suivantes; ici, il tombe sur la solution presque à l'improviste, et rend caduques les distinctions passées ou futures, stériles quoiqu'il en soit, entre musique pure et musique «d'action», entre musique formelle et musique expressive.

Le rituel de la «Russie païenne» atteint par là même une dimension sans commune mesure avec son point de départ : il est devenu le rituel, et le mythe, de la musique moderne.

Pierre Boulez

Durée approximative de l'oeuvre : 34' Editeur : Boosey and Hawkes

# **Elliott Carter**

Compositeur américain, né à 1908, Elliott Carter suit les cours de Walter Piston et Nadia Boulanger, auprès desquels il acquiert une formation néoclassique placée sous le signe de Stravinsky, Hindemith et Copland.

A partir de 1945, et surtout avec la Sonate pour violoncelle de 1948, son langage gagne en complexité rythmique tout en se libérant de la tonalité. Il reprend alors à son compte le concept de «modulation métrique» déjà utilisé de façon empirique par Charles Ives, et qui devait rester une constante de son style : il s'agit d'un changement de tempo progressif par utilisation de valeurs irrationnelles, qui rend l'exécution particulièrement difficile.

Les Variations pour orchestre (1954-1955) inaugurent le nouveau principe de la «caractérisation psychologique» des instruments. Chaque instrumentiste mène le jeu à son tour, avec un rôle psychologique très précis au sein d'une sorte de «théâtre musical». Carter considère ses partitions récentes comme des scénarios, et les instrumentistes comme des acteurs.

Produisant relativement peu, ce qui l'a fait comparer à son aîné Michael Tippett et à son cadet Henri Dutilleux, il n'a reçu la consécration qu'à plus de cinquante ans, mais il apparaît aujourd'hui comme l'un des deux ou trois plus grands compositeurs américains et, sur le plan de «la plastique et de la dialectique musicales», comme un héritier authentique d'Alban Berg.

D'après Marc Vignal (Larousse de la musique, édition de 1982)

# Phyllis Bryn-Julson

Née dans le North Dakota de parents norvégiens, Phyllis Bryn-Julson étudie le piano, l'orgue, le violon et le chant au Concordia College avant d'obtenir son diplôme de maîtrise en musique à l'université de Syracuse.

Encore étudiante, elle fait ses débuts à Carnegie Hall et commence une collaboration durable avec Tanglewood où elle donne de nombreux concerts avec le Boston Symphony Orchestra et le Berkshire Music Centre Orchestra. On la remarque très vite pour ses qualités d'interprétation dans le répertoire musical du XX<sup>e</sup>siècle, notamment Berg, Boulez, Crumb et Ligeti. Elle n'en continue pas moins de chanter le répertoire plus traditionnel avec les grands orchestres américains.

Phyllis Bryn-Julson participe aux Proms de Londres avec Pierre Boulez en 1975, puis en 1977, avant de séjourner six mois en Europe au cours d'un échange artistique organisé entre les Etats-Unis et la Grande-Bretagne. Elle donne des concerts non seulement à Londres, mais aussi à Paris et à Vienne.

Au cours des dernières saisons, elle a de nouveau participé aux Proms, puis au festival d'Edimbourg et à de nombreux concerts avec, entre autres, le London Sinfonietta et l'Ensemble InterContemporain.

Lors de l'été 1980, elle donne en première mondiale *Pas moi*, opéra de chambre de Holliger, au festival d'Avignon avec l'IRCAM et l'Ensemble InterContemporain. Elle participe ensuite au cycle Stravinsky dirigé par Pierre Boulez, puis, en décembre 1983, au cycle Webern, toujours avec Pierre Boulez et l'Ensemble InterContemporain.

Lors d'un concert à Paris en décembre 1984, Phyllis Bryn-Julson interprète les *Poèmes pour Mi* d'Olivier Messiaen, dans la version symphonique, avec l'Orchestre national de France dirigé par Boulez.

La collaboration avec l'Ensemble InterContemporain se prolonge, Phyllis Bryn-Julson participe à la célébration du soixantième anniversaire de Pierre Boulez à Baden-Baden, puis elle prend part à des tournées de l'Ensemble en Italie, en Australie et en Nouvelle-Zélande.

En 1986-1987, elle retourne à Covent Garden et au Royal Opera House pour une double production du Rossignol et de L'Enfant et les sortilèges, puis donne en création au Royal Festival Hall la nouvelle version du Visage nuptial de Pierre Boulez, dont elle a interprété, l'été dernier, Le Soleil des eaux aux festivals de Montpellier et d'Avignon, sous la direction du compositeur.

## **Pierre Boulez**

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris.

Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946, il compose la même année la Sonatine pour flûte et piano, la Première Sonate pour piano, et la première version du Visage nuptial pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Soucieux à la fois de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'IRCAM en 1975 et l'Ensemble InterContemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger la Tétralogie de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du Ring. Il dirigera cette production cinq années de suite.

Son oeuvre Répons, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel, a été créée dans sa quatrième version lors du festival d'Avignon en 1988.

Professeur au Collège de France, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique et d'une imposante discographie.

