Mardi 22 juin
1999

20 h 30

Ircam
Espace de projection

La musique d'aujourd'hui sur France Musique

ALLA BREVE

du lundi au vendredi entre 7h35 et 7h45, à 11h55 et 19h35

RESTEZ À L'ÉCOUTE

le jeudi de 19h à 19h30

MUSIQUE PLURIEL

du lundi au vendredi de 22h30 à 23h

LE BEL AUJOURD'HUI

le lundi de 23h à 1h

PAPILLONS DE NUIT

le jeudi de 23h à 1h

TRANSVERSALES

le dimanche de 23h à 1h

Retrouvez aussi l'actualité du festival dans

MUSIQUE MATIN du lundi au vendredi de 7h à 9h

France Musique | la radio des Festivals

91.7 / 92.1

Programmes et Fréquences : 3615 France Musique (1,29F/mn)
08 36 68 10 66 (2,23F/mn) - Internet : www.radio-france.fr

Direction de la Communication externe de Radio France

Heinz Holliger *Not I*

nouvelle version, **création mondiale**

Sylvia Nopper, soprano
Studio électronique du conservatoire supérieur de Bâle

Hans Tutschku (Ircam), Wolfgang Heiniger (Studio de Bâle) : électronique *live*
Reinhard Manz, Renatus Zürcher : video
Thomas Kessler : régie sonore et direction musicale
Technique Ircam

entracte

Carlo Gesualdo / Salvatore Sciarrino

Le Voci Sottovetro
création mondiale

Salvatore Sciarrino *Infinito nero*

création française

Sonia Turchetta, mezzo-soprano
Ensemble Recherche

Mardi 22 juin 1999

20 h 30

Ircam
Espace de projection

Avec le soutien de Pro Helvetia, fondation suisse pour la Culture et de l'Istituto Italiano di Cultura

PRO HELVETIA
Fondation suisse pour la culture

ISTITUTO ITALIANO di CULTURA

Heinz Holliger

Not I

nouvelle version électronique *live* (1999), réalisée par l'Ircam et le Studio électronique du conservatoire supérieur de Bâle

La version originale de *Not I*, pour soprano et bande, sur un texte de Samuel Beckett (*Pas moi*, Les Editions de Minuit, 1975) est une commande de Vasso Devetzi pour l'Ircam et a été réalisée dans les studios de l'Ircam en 1978-1980 avec le concours de Thomas Kessler, assistant musical. Elle a été créée le 15 juillet 1980 au festival d'Avignon par Phyllis Bryn-Julson, soprano et dédicataire de l'œuvre, dans une mise en scène de Bernard Sobel.

Effectif : soprano et bande.

Durée : 35 minutes. Editeur : Schott.

◆

Heinz Holliger a toujours déclaré, et cela dès le début de la production de cette pièce, que le concept technique de cette œuvre découlait en fait d'une idée d'électronique *live*. Il rêvait d'enregistrer la voix chantée tout au long du concert tout en lui faisant subir des modulations de plus en plus importantes, et de la fractionner en strates sonores superposées grâce à une diffusion du son par plusieurs haut-parleurs. A l'époque cependant, cette idée étant irréalisable sur le plan technique, le compositeur prit la décision de la concrétiser sur bande magnétique. Le travail effectué en studio fut cependant fortement influencé par l'idée originelle : la voix chantée, préalablement enregistrée en studio, fut non pas décomposée en éléments isolés mais au contraire instantanément retravaillée, pour ainsi dire " en direct ", par Heinz Holliger et moi-même jusqu'à obtention de parties plus longues, plus cohérentes, puis modulée grâce à de nombreuses transformations sonores allant en s'intensifiant avant d'être enregistrée sur magnétophone multipistes. Nous avions effectué à partir de cette bande multipistes un mixage en quatre pistes, lequel ne donnait toutefois jamais entière satisfaction, étant donné que la chanteuse avait l'obligation de chanter plus de trente minutes durant en synchronie parfaite avec cette bande sonore, et qu'il ne restait à l'électronique aucune place pour une interprétation spontanée.

La réalisation d'une exécution *live* telle qu'elle était conçue à l'origine est toutefois devenue possible depuis peu. Le concept compositionnel de base ainsi que les processus de modulation réalisés à l'époque pour ainsi dire *live* en studio ont fait l'objet d'une analyse et d'une reconstruction minutieuses et ont été définies par Hans Tutschku et Wolfgang Heiniger dans un programme informatique.

Thomas Kessler
Traduit de l'allemand
par Dominique Lebeau

Carlo Gesualdo / Salvatore Sciarrino
Le Voci Sottovetro

Il s'agit de la création mondiale.
Effectif : mezzo-soprano, flûte, hautbois, clarinette, percussion, piano, violon, alto, violoncelle. Durée : 15 minutes.
Editeur : Ricordi.

◆

Un de mes derniers opéras pour le théâtre, *Luci mie traditrici* (Ô mes yeux traîtres) reprend un texte peu connu du XVIIe siècle, *Il tradimento per l'onore* (La trahison pour l'honneur) de Cicognini.

Dans cette pièce, un demi-siècle après les faits, résonne encore l'écho de la sanglante histoire de Carlo Gesualdo, prince de Venosa. Il était donc inévitable pour moi, pendant la longue gestation de l'œuvre, de me rapprocher de la musique de ce compositeur.

Je me préparais aussi à l'utiliser pour l'opéra, au point que le titre qu'on lui donnait désormais entre amis était *Gesualdo*. À cette époque, j'ai appris que Schnittke de son côté composait son Gesualdo.

Je décidais alors d'éliminer toute référence à Gesualdo et de remplacer la musique du prince de Venosa par celle tout aussi hallucinée de Claude Le Jeune.

Mais ma fréquentation de Gesualdo a néanmoins porté ses fruits. Ils sont très différenciés, avec, entre autre, un court recueil, *Le voci sottovetro (Les* voix sous verre) (1998) et la *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (L'effrayante et terrible histoire du Prince de Venosa et de la belle Marie) (1999), musique pour le théâtre des marionnettes siciliennes.

Quelle allusion se cache sous le titre *Le voci sottovetro* ? Renfermer une voix en bouteille, renfermer l'essence vitale, peut rappeler les Génies emprisonnés par Salomon, puis jetés à la mer. La littérature fantastique musulmane foisonne de telles légendes.

On peut aussi penser au goût baroque du monstrueux et du spectaculaire, qui se noue à la pensée scientifique et à l'exigence de montrer la vie, arrêtée et anatomiquement découpée.

Voici donc surgir une question à propos du madrigal : que reste-t-il des voix anciennes ? Les verrons-nous uniquement par transparence ou arriverons-nous à en percevoir un résidu, même minime, qui ne se serait pas encore échappé du vase ?

Voici maintenant une remarque d'ordre général : il existe des artistes, parmi les plus grands, qui modifient la marche de l'histoire en prenant le maximum de risques, car ils ont le courage d'être eux-mêmes. Ils sont donc en avance sur les auteurs des années à venir. Dans la grande masse des auteurs, le groupe plus original qu'ils représentent, se distingue, car il forme une sorte de famille

avec des rapports de parenté et des affinités très étroites malgré les siècles qui les séparent les uns des autres.
Il en est ainsi pour un auteur si raffiné et si précieux que Gesualdo. L'auditeur cultivé ressent pour lui un attrait singulier : celui d'être étourdi par une foule d'associations sonores avec les compositeurs les plus modernes. Nous pouvons reconnaître chez Gesualdo certaines extravagances de Vivaldi et de Domenico Scarlatti, de Schubert ou encore du dernier Beethoven, le parfum du romantisme tardif ou la France du début de siècle, et le climat si particulier de l'expressionnisme.

Deux mots sur les originaux et les adaptations.
On pense que la *Gagliarda* (Gaillarde) du Prince de Venosa est écrite pour quatre violes. Du madrigal *Tu m'uccidi o crudele* (Tu me tues, cruel) (livre V, XVIII) il ne reste presque rien de la présence vocale, juste quelques fragments de voix, quelques mots-clé. *Canzon francese del Principe* (Chanson française du prince) était destiné au luth et au clavier, mais c'est justement en changeant sa respiration musicale qu'il trouve à mon avis une autre lumière pour sa substance musicale, alternance de périodes faite d'imitations et de fioritures, avec ses trilles chromatiques inouïes. *Moro, lasso al mio duolo* (Je meurs, hélas, de ma douleur) (*Madrigaux*, livre VI, XVII) a été transformé en un morceau lyrique pour voix et instruments.
Ces licences d'élaboration et leurs perspectives illusoires, peuvent certes étonner l'auditeur. Elles ne sont toutefois pas là pour surprendre, surgissant, au contraire, d'une certitude : celle que la musique ancienne peut se transfigurer et vivre une saison nouvelle, au contact de l'esprit moderne.

Salvatore Sciarrino
Traduit de l'italien par Maria-Laura Broso-Bardinet

Le Voci Sottovetro

II
Tu m'uccidi, o crudele
...
E vuoi ch'io taccia e'l mio morir non grida ?
Ahi, ...
...morire
ond'io ne vo gridando

IV
Moro, lasso, al mio duolo
e chi mi può dar vita,
ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O, dolorosa sorte,
chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte !

II
Tu me tues, cruel
...
Et tu voudrais que je me taise sans crier ma mort ?
Ah ....
... mourir
comme je vais en criant
...

IV
Je meurs, hélas, de ma douleur
Et qui pourrait me donner la vie
Las ! me tue en ne veut pas me secourir !
O destin cruel,
Qui pourrait me donner la vie, hélas, me donne la mort.

Traduit de l'italien par Maria-Laura Broso-Bardinet

Salvatore Sciarrino
Infinito nero. Estasi di un etto (1997-1998)

Cette pièce est une commande de la ville de Witten et du ministère de l'Urbanisme, de la Culture et du Sport du Land de Rhénanie du Nord et de la Westphalie. Elle est principalement basée sur des textes de Maria Maddalena de' Pazzi, une mystique qui vécut vers 1600. Elle a été créée le 25 avril 1998 au Festival de Witten par Sonia Turchetta, mezzo-soprano et l'Ensemble Recherche, son dédicataire. Il s'agit de la création française.

Effectif : mezzo-soprano, flûte, hautbois, clarinette, percussion, piano, violon, alto, violoncelle. Durée : 30 minutes.

Editeur : Ricordi.

◆

Je suis tombé sur elle à la fin des années quatre-vingts, après avoir découvert une nouvelle édition, un recueil de textes choisis *Le parole dell'estasi*. Je m'étais déjà par le passé intéressé à d'autres auteurs mystiques importants.

Maria Maddalena était une illuminée en proie à des visions mystiques. Elle était issue d'une célèbre famille florentine, ce qui explique probablement pourquoi elle fut déclarée sainte.

Ce fut un personnage inconfortable, une figure " diabolique " : on ne peut pas vraiment faire la part des choses chez elle entre dieu et diable, ses visions déclenchent toujours un même sentiment d'angoisse. On se rend ici particulièrement compte de ce qu'est la pathologie des visions.

Son histoire est incroyable. Elle n'a pas écrit un seul mot. Maria Maddalena avait autour d'elle huit novices : quatre d'entre elles répétaient ce qu'elle venait de dire, car elle avait un débit verbal tellement rapide qu'il était impossible de tout noter immédiatement. Les quatre autres consignaient ensuite par écrit ce qu'elle avait dit. On ne peut pas dire qu'elle " parlait ", elle projetait littéralement les mots hors d'elle, telle une mitrailleuse, avant de sombrer brusquement dans un profond mutisme. Nous sommes ici de toute évidence en présence d'une situation insensée, d'une forme très directe de pathologie.

... et aussi d'une forme extrême d'oralité, d'une langue parlée très rapidement.

On n'a plus affaire à des mots isolés, il y a formation d'un flot de paroles, d'un fleuve de mots. Le terme de fleuve est, par conséquent, très important, et il l'est tout autant dans la traduction : il a le sens de flux, mais aussi d'influence.

Ce va et vient entre parler rapide et mutisme, le passage brusque du mouvement à l'immobilité me semble typique de votre musique.

Bien sûr. Le silence n'est pas vide, il n'est que la naissance du son. Pas seulement en musique. C'est aussi une expérience que l'on peut faire dans la vie. Peut-être vais-je maintenant trouver

en moi un silence plus obscur. C'est très important pour moi. Je n'aurais jamais pensé pouvoir écrire cela. Ce commencement, avec le rythme de la respiration : on ne sait pas si c'est son propre cœur que l'on entend, ou la respiration. C'est le début. C'est pourquoi je ne veux aucun effet d'amplification, l'oreille de l'auditeur doit être à même de distinguer entre la respiration et le battement du cœur de Maria Maddalena silencieuse. Nous ne sommes pas obligés de savoir si c'est notre cœur que nous entendons, si c'est un instrument ou le bois du piano. Je n'ai sans doute jamais jusqu'à présent utilisé aussi consciemment et aussi précisément les sons et les bruits, y compris dans un sens technique. Je pénètre plus profondément le son du silence, ce dont j'étais jusqu'ici encore incapable. Mes œuvres récentes sont quasiment nues, elles sont sobres, c'est un élément important lorsqu'on écoute de la musique. C'est la seule façon pour elle de pénétrer dans notre chair et de nous atteindre au plus profond de nous-mêmes.

Un processus de réduction ou – si l'on considère le contexte – d'ascèse. Ce processus a-t-il un rapport avec le thème, le sujet que nous abordons ici ?

Il a peut-être aussi un rapport avec le type de texte. L'ascèse n'est en effet rien d'autre que le silence. Les formes linguistiques anciennes ainsi que certaines formes d'expérience vécue subissent une mutation lorsqu'elles font l'objet d'une limitation, elles perdent leur caractère de normalité. Il suffit d'un seul son pour comprendre ce qu'est le son et ce qu'est le silence.

Le dialogue, l'idée de polarité, le concept de noir et de blanc constituaient dès le départ un thème central. A l'origine il était également question de deux interprètes.

L'espace scénique doit être fractionné. Non seulement grâce à la mise en place d'installations mais aussi principalement grâce à la lumière, la lumière noire et la lumière blanche. Le partage n'est pas statique, tout s'opère grâce à de rapides changements de lumière, comme lors d'un clignement d'yeux – brusquement, inconsciemment, l'espace d'un instant... Ces transformations ont une importance capitale, car la pièce elle aussi est construite sur ce schéma. Ce sont des discours parallèles. Ce qui importe essentiellement, c'est de parvenir à retranscrire l'idée de l'harmonie des contraires. En fin de compte, *Infinito nero* aurait tout aussi bien pu s'intituler *Infinito bianco* (*Le blanc infini*). Il n'y a là aucun paradoxe : que je fixe du blanc ou du noir pendant un certain temps, je finis par voir la même chose.

Salvatore Sciarrino
(Entretien avec Harry Vogt)
Traduit de l'allemand
par Dominique Lebeau

Infinito Nero
extase d'un acte
de Salvatore Sciarrino
(inspiré de Maria Maddalena de' Pazzi)

l'anima si trasformava nel sangue, tanto da non intendere poi altro che sangue, non vedere altro che sangue, non gustare altro che sangue, non sentire altro che qangue, non pensare altro che di sangue, non potere pensare se non di sangue. E tutto ciò che operava la sommergeva e profondava in esso sangue
influirsi influssi influiva rinfluiva e il sangue influiva rinfluiva influssi rinfluire rinfluisce rinfluisce influssi rinfluivono influssi rinfluivono superesaltando
allora il Santo mi versò sul capo un vaso e il sangue mi coperse tutta. Anche la Santa versò. Il latte mescolandosi col sangue mi fa una bellissima veste. Obumbrata la faccia
o, o, o (*silenzio*) o, o, o (*sil.*)
o se le piante potessino avere amore, non griderebbero altro
o, io non lo so (*sil.*)
timui timore amoris. Timui timore amoris. Timui timore amoris (*sil.*)
ma dillo, ma dillo
mors intravit per fenestras. Ma tu perché figure immagini e facce, aspirazione, inspirazione e respirazione in te (*sil.*)
vieni

l'âme se changeait en sang, à ne rien entendre que le sang, à ne rien voir que le sang, à ne rien goûter que le sang, à ne rien sentir que le sang, à ne penser à rien d'autre qu'au sang, à ne pouvoir penser à rien d'autre qu'au sang, et tout ce qu'elle faisait la noyait et la submergeait dans ce sang.
s'influer flux influait renfluait et le sang influait renfluait flux renfluer renflue
enflue flux renfluaient flux renfluaient en surexaltant
alors le Saint a renversé sur ma tête un vase et le sang m'a recouverte. La Sainte a versé du lait et en se mélangeant au sang, le lait m'a fait une robe magnifique. La face dans l'ombre
o, o, o (silence) o, o, o (sil.)
o, si les plantes pouvaient aimer, elles ne crieraient rien d'autre
o, je ne sais (sil.)
timui timore amoris. Timui timore amoris. Timui timore amoris (sil.)
mais dis-le, mais dis-le
mors intravit per fenestras. Mais pourquoi imagines-tu
des figures et des visages. Aspiration, inspiration et respiration en toi (sil.)
viens

sul corpo tuo aperture a noi incognite. Usci, finestre, buche, celle, forami di cielo, caverne. Senza fondo stillanti. Sono le piaghe dentro cui mi perdo
vieni, vieni
con la corona: le sue spine, lunghe, trapassano il Padre Eterno in cielo
egli scrive su di me con il sangue. Tu con il latte della Vergine. Lo Spirito con le lagrime
vieni
non si aprino le nuvole, si bene il vergineo ventre (*sil.*) si ma
vieni, vieni, deh, vieni, o, vieni vieni (*sil.*)
ohimé, vivendo muoio (sil.) o, o, o (*sil.*)
(stando un poco si pone a sedere)
orsù eccomi in terra (*sil.*) non posso ir più giù io (*sil.*) et sì (*sil.*) o savia pazzia (*sil.*)
(aprendosi nelle braccia tutta si rilassa, ferma ferma. E poi comincia a divincularsi: gesti e moti che pare si consumi, per un pezzo)
io non intendo (sil.) è meglio il tuo, sì, sì (sil.) ohimé (sil.) tu sei senza fine, ma io vorrei veder in te qualche fine

Sur ton corps des ouvertures inconnues pour nous : portes, fenêtres, trous, cellules, pertuis de ciel, cavernes sans fond ruisselantes. Ce sont les plaies où je me perds
viens ! viens !
avec la couronne : ses épines, longues, transpercent le Père Éternel dans les cieux
Il écrit sur moi avec le sang. Tu écris avec le lait de la Vierge. L'Esprit écrit avec les larmes
Viens
les nuages ne s'ouvrent pas mais le ventre virginal s'ouvre (sil.) oui mais
viens, viens, o, viens viens (sil.)
hélas, en vivant je meurs (sil.) o, o, o (sil.)
(s'arrêtant, elle s'assied)
voilà, je suis à terre (sil.) je ne peux descendre plus bas (sil.) et ainsi (sil.) o sage folie (sil)
(en ouvrant les bras elle se détend, immobile. Puis elle commence à bouger avec des gestes et des mouvements qui semblent la consumer, longtemps)
je n'entends pas (sil.) le tien est meilleur, oui, oui. (sil.) Hélas (sil.) tu es sans fin, mais je voudrais voir une fin en toi.

Traduit de l'italien par Maria-Laura Broso-Bardinet

Les compositeurs

Heinz Holliger

Né le 21 mai 1939 à Langenthal (Suisse), Heinz Holliger suit ses premières études musicales aux conservatoires de Berne et de Bâle (avec notamment Sandor Veress pour la composition). Au Conservatoire de Paris, il étudie le hautbois avec Emile Passagnaud et Pierre Pierlot, et le piano avec Yvonne Lefébvre. Enfin, il suit les cours de composition de Pierre Boulez à Bâle. Remportant le premier prix du Concours international de Genève (au titre de hautboïste) en 1959, puis celui du Concours de Munich deux ans plus tard, sa carrière d'interprète connaît dès lors un très grand succès et il suscite de nombreuses œuvres nouvelles pour hautbois (de Berio, Carter, Ferneyhough, Ligeti, Lutoslawski, etc.). Outre les concerts et les tournées, l'enseignement (dans le cadre de la Musikhochschule de Fribourg en Brisgau à partir de 1966) et la direction d'orchestre, Heinz Holliger est également associé aux activités de Paul Sacher à Bâle et à Zurich. En tant que compositeur, il se consacre à son instrument (*Studie über Mehrklänge*, 1971), à celui de son épouse Ursula (la harpe, seule ou associée au hautbois comme dans *Mobile* de 1962), mais également à toutes les formes d'expression vocales et chorales (avec notamment le cycle *Die Jahreszeiten* d'après Hölderlin, 1975-79), aux ensembles instrumentaux et aux solistes (*Chaconne*, pour violoncelle seul). Il s'est aussi distingué dans le domaine des œuvres scéniques avec plusieurs pièces écrites d'après Samuel Beckett (*Va et vient*, 1976-1977).

Salvatore Sciarrino

Né à Palerme en 1947, Salvatore Sciarrino étudie la musique d'abord en autodidacte puis auprès d'Antonio Titone et Turi Belfiore. La première audition d'une de ses œuvres a lieu en 1962. Il considère toutefois ses œuvres écrites entre 1959 et 1965 comme appartenant à sa période d'apprentissage. Il complète ses études à Rome et à Milan. Il a enseigné dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence, a dirigé de nombreuses master classes, et a été directeur du Teatro Comunale de Bologne de 1987 à 1990. Il a reçu, entre autres, le prix de la Société Internationale de Musique Contemporaine en 1971 et 1974, et le prix Dallapiccola en 1974. Sa musique intimiste, raffinée, attachée au timbre et au souffle est construite sur des principes de microvariations des structures sonores. Elle exige une écoute particulièrement attentive en raison de la raréfaction des événements sonores. Parmi ses œuvres, on peut citer *Sei quartetti brevi* pour quatuor à cordes (1967-1991), *Cadenzario* pour orchestre de chambre (1982-1991), *Lo spazio inverso* pour ensemble (1985), *Morte di Borromini* pour orchestre (1988), *Lettura da lontano* pour contrebasse et orchestre (1989), *Perseo e Andromeda*, opéra (1990), *Morte a Venezia*,

Ballet (1991), *Frammento* pour flûte et orchestre (1991), *L'Alibi della parola* pour quatre voix (1994), *Il cerchio tagliato dei suoni* pour quatre flûtes et orchestre de flûtes (1997), *I fuochi oltre la ragione* pour orchestre (1997) et *Luci mie traditrici*, opéra (1998).

Les interprètes

Sylvia Nopper, soprano

Sylvia Nopper étudie le chant auprès d'Eva Borneman au conservatoire de Mainz et de Kurt Widmer au Conservatoire de l'Académie de Musique de Bâle. En 1994, elle est diplômée en chant soliste. Elle interprète les répertoires vocal classique et lyrique, et surtout contemporain, en Europe, au Japon et en Australie. Son engagement pour la musique contemporaine la conduit à collaborer avec des compositeurs pour la création de leurs œuvres ; parmi ceux-ci, on peut citer Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach, Roland Moser, Mischa Käser et Wolfgang Heiniger. Le plus souvent, Sylvia Nopper se produit dans des formations de musique de chambre, dont l'Ensemble Merlin Wien. Elle entretient une relation étroite avec la harpiste Ursula Holliger et le pianiste Till Alexander Körber. Dans le domaine de la musique électronique en temps réel, elle est membre de l'Ensemble The B.E.A.M. (Basel Electric Art) et se produit avec cet ensemble dans de nombreux festivals dans le monde entier.

Sonia Turchetta, mezzo-soprano

Né à Naples, Sonia Turchetta est diplômé en chant et en piano au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan, et a étudié la composition. Elle possède un vaste répertoire éclectique s'étendant de la musique médiévale à la musique moderne, en passant par le baroque, le classique et l'époque romantique, avec un intérêt particulier pour la voix russe, les lieder et la musique de chambre des XIXe et XXe siècles. Elle a créé de nombreuses pièces, dont certaines composées pour elle. Elle est invitée dans les plus grands opéras et institutions du monde entier. Elle a travaillé avec les chefs d'orchestre Junichi Hirokami, Doron Salomon, Donato Renzetti, Alan Curtis, René Clemencic, Carmen Carneci, Andrea Pestalozza, et avec les solistes, Rocco Filippini, Roberto Fabbriciani et Boris Belkin. En 1999, elle chantera au Festival de Salzbourg le monologue théâtral *Infinito Nero* et *Le voci sottovetro* de Salvatore Sciarrino, dont elle a déjà chanté plusieurs pièces. Elle enseigne le chant au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan.

Ensemble Recherche

Fondé en 1984, l'Ensemble Recherche est devenu ces dernières années l'un des ensembles de musique du XXe siècle les plus demandés en Europe. Les points forts de son répertoire en musique de chambre sont la seconde école viennoise, des œuvres redécouvertes de la première moitié du XXe siècle et les pièces de l'école de Darmstadt. Les nombreuses œuvres écrites pour l'ensemble témoignent d'une collaboration continue avec les compositeurs. L'ensemble réalise entre soixante et soixante-dix concerts par an dans toute l'Europe, dont beaucoup dans le cadre de festivals internationaux, et donne des séminaires et des cours avec et pour les compositeurs et les ins-

trumentistes. Il produit deux à trois disques compacts par an, dont la plupart en collaboration avec des radios. Toutes les décisions artistiques et économiques sont prises par dix membres, huit musiciens et deux organisateurs. L'Ensemble Recherche bénéficie d'un soutien institutionnel depuis février 1999 et a obtenu plusieurs prix et récompenses pour sa diffusion offensive de la musique d'aujourd'hui : le prix de soutien de la Fondation Siemens (1994), le prix de musique Schneider-Schott (1995), le prix August-Halm (1996) et le prix Rheingau (1997). L'ensemble va sortir prochainement des disques de Nikolaus A. Huber, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino et Walter Zimmermann.

Musiciens participant au concert

Martin Fahlenbock, flûte
Alexander Ott, haubois
Shizuyo Oka, clarinette
Christian Dierstein, percussion
Klaus Steffes-Holländer, piano
Melise Mellinger, violon
Barbara Maurer, alto
Lucas Fels, violoncelle

Le Studio électronique du conservatoire supérieur de Bâle

Le Studio électronique, situé au cœur de l'Académie de musique de Bâle, se consacre à l'enregistrement, la production et l'expérimentation. Ce studio est à la fois une école pour jeunes compositeurs et interprètes de musique électronique, et un lieu de travail où compositeurs et instrumentistes peuvent réaliser des projets. Il regroupe plusieurs studios d'enregistrement de haut niveau, une salle de contrôle principale et deux laboratoires. Il dispose de plusieurs stations informatiques, essentiellement Macintosh, et de plates formes DSP pour le développement de logiciels en interne. De nombreux instruments électroniques et d'interfaces humaines permettent de réaliser des travaux et des expérimentations musicales interactives. Dans les salles actuelles, un système sonore flexible et moderne permet de réaliser des concerts de musique électronique de manière multilatérale, mais également des études cognitives en acoustique et des expériences en psychologie de l'audition et de l'écoute. Le studio possède plusieurs instruments de musique électronique historiques rares. Tous les deux ans, il réalise les Journées de musique électronique *live* et des concerts en Suisse et à l'étranger.

Equipe technique

Jean-Jacques Brunet, régisseur général, Sébastien Feder, David Raphaël, régisseurs, Mathieu Farnarier, régisseur son, Henri-Emmanuel Doublier, Fouad Meskinia, régisseurs lumières

Production et coordination technique du festival Agora

Jean-Jacques Brunet, Agnès Couaillier, Agnès Fin, Xavier Gaudin, Frédéric Prin

Réalisation des programmes

Suzanne Berthy, documentation
Véronique Verdier, mise en page

Agora 99 est produit et organisé par

l'Ircam / Centre Georges-Pompidou

en collaboration avec

Le Centre international de créations théâtrales

(Théâtre des Bouffes du Nord)

Le Forum des images (ex-Vidéothèque de Paris)

Avec le soutien de

Ministère de la Culture et de la Communication *(Département des affaires internationales)*
Conseil des Arts et des Lettres du Québec · Délégation générale du Québec
Ministère de l'Education, de la Culture et des Sciences des Pays-Bas
Ambassade royale des Pays-Bas · Institut néerlandais · British Council
Goethe Institut · Pro Helvetia, *Fondation suisse pour la culture* ***· Centre culturel suisse***
Centre Wallonie-Bruxelles à Paris · Institut culturel italien · Ambassade de Finlande
ADAMI *(Administration des droits des artistes et musiciens interprètes)*
SACEM *(Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)*
SACD *(Société des auteurs et compositeurs dramatiques - Action culturelle)*

En partenariat avec

France Musique
Libération

L'Ircam / Centre Georges-Pompidou
association loi 1901, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
(Direction des affaires générales, Mission de la recherche et de la technologie
et Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).

99

Conception graphique Michel Batory / Photo Pascal Heudert

Ministère Culture Communication

Centre international de créations théâtrales
(Théâtre des Bouffes du Nord)

forumdesimages*
*videothequedeparis

adami
Artistes-Interprètes
Votre talent a des droits

Libération

sacem
Le musique, mon le message

SACD
Société des Auteurs
et Compositeurs Dramatiques

FRANCE MUSIQUE