



Concert **Création**

Vendredi 3 novembre 1995
Ircam, Espace de projection

IRCAM  **Centre Georges Pompidou**

José Luis **Campana**

D'un geste apprivoisé..., création, commande de l'Ircam

György **Ligeti**

Sonate pour alto

Philippe **Hersant**

Huit duos pour alto et basson, création

Entr'acte

Pierre **Boulez**

Dialogue de l'ombre double, création de la version pour basson

Pascal Gallois, basson

Garth Knox, alto

Andrew Gerzso, Serge Lemouton, assistants musicaux

Technique Ircam

Vendredi 3 novembre 1995, 20 h
Ircam, Espace de projection

José Luis Campana né en 1949

D'un geste apprivoisé... (1995)

D'un geste apprivoisé... est une commande de l'Ircam, réalisée dans ses studios entre 1993 et 1995 avec Serge Lemouton, assistant musical. L'œuvre est dédiée à Pascal Gallois.

Effectif

basson
station d'informatique musicale

Durée

environ 14 minutes

Editeur

inédit

Pendant les années 1988-1989, à la suite d'une commande du Conservatoire de Paris, j'ai composé *Involvura sonora* pour basson et violoncelle. Cette expérimentation du basson soliste a été l'occasion de prendre contact avec les nouvelles possibilités de cet instrument. C'est ce qui m'a amené ensuite à proposer à l'Ircam un projet de création et de recherche s'inscrivant dans le cadre du développement de la littérature destinée aux instruments à vent avec dispositif électroacoustique.

C'est ainsi que cette pièce est née, fondée sur l'idée d'ausculter et d'explorer deux univers sonores (recherche sur le timbre d'une part, développement de cellules mélodiques et rythmiques d'autre part) et les possibles croisements entre eux.

Au début de la création d'un des deux univers sonores, se trouvent seulement quelques sons ou modes de jeu du basson. Le second univers sonore est constitué d'une cellule de deux ou trois notes et d'un seul rythme issu du tango contemporain. J'ai donc essayé de limiter au maximum les éléments compositionnels de base.

L'interprétation et les mutations de ces deux "micro-mondes" ont donné par la suite naissance à la construction du discours musical de cette œuvre composée de trois pièces. Par des manipulations électroniques assez simples, appliquées aux sons acoustiques enregistrés par l'instrumentiste, nous avons créé une "palette orchestrale" homogène destinée à colorer les sonorités des parties ou des séquences jouées par l'ordinateur et par l'instrumentiste soliste.

Pendant la période de recherche et de précomposition, nous avons cherché par différentes manipulations électroniques à élargir le timbre de l'instrument par rapport à ses caractéristiques habituelles :

- en amplifiant et en réverbérant des sons brefs captés dans le bocal (tuyau métallique reliant l'anche au corps du basson), nous avons obtenu des sons semblables à une corde pincée ;
- en utilisant une anche dure en plastique, le résultat est apparenté au registre aigu du hautbois, de la flûte ou encore d'un son électronique pur ;

- en retravaillant et en regroupant des bruits de clés, nous avons simulé des sonorités de cordes frappées avec l'archet ;
- en intervenant à l'intérieur des harmoniques contenues dans un son, nous avons imité le *steel-drums* (percussions métalliques originaires de la Trinité) ;
- des coups de langue donnés dans l'anche et transposés à différentes tessitures sonnent comme des percussions...

La construction du premier univers sonore nous a permis de trouver une très grande variété de couleurs, de modes de jeu, de textures des sons par lesquels sont exprimées les courbes mélodiques, la polyphonie et, d'une manière plus générale, l'harmonisation globale de l'œuvre.

Le double principe de construction du langage dont je me suis servi pour élaborer mon discours musical dans *D'un geste apprivoisé...*, était déjà abordé dans des œuvres précédentes telles que *Je est un autre...* pour marimba basse, *Tangata in Te* pour contrebasse ou violoncelle et *Tangata IV* pour violoncelle et piano.

José Luis Campana

* (V.P.) Voix Principales (V.S.) Voix Secondaires.

György Ligeti né en 1923

Sonate pour alto (1991-1994)

1. *Hora Lungá* (lento rubato, ma ritmico)
2. *Loop* (molto vivace, ritmico - with swing)
3. *Facsar* (andante cantabile ed espressivo)
4. *Presto con sordino* (so schnell wie möglich)
5. *Lamento* (tempo giusto, intenso e barbaro)
6. *Chaconne chromatique* (vivace appassionato, molto ritmico e feroce)

Sonate pour alto a été commandée par la ville de Gütersloh (Allemagne), en association avec le South Bank Centre de Londres et le Festival d'Automne à Paris. Elle fut créée au festival de Gütersloh le 23 avril 1994 par Tabea Zimmermann.

Effectif

alto solo

Durée

18 minutes

Editeur

B. Schott & Söhne, Mayence

Discographie

CD Sony prévu en 1996

Tabea Zimmermann, alto

En apparence, l'alto n'est qu'un grand violon, simplement accordé une quinte plus bas. Mais en fait, un monde sépare les deux instruments. Ils ont en commun trois cordes de *la*, *ré* et *sol*. La corde de *mi* donne à la sonorité du violon une force lumineuse et une pénétration métallique qui manquent à l'alto. Le violon mène, l'alto reste dans l'ombre. En revanche, la corde grave de *do* donne à l'alto une âpreté singulière, compacte, un peu rauque, avec un arrière-goût de bois, de terre et de tanin.

Depuis de nombreuses années déjà, deux œuvres de musique de chambre avaient éveillé en moi l'amour de la corde de *do* : le dernier *Quatuor à cordes en sol* majeur de Schubert et le mouvement lent du *Quintette pour piano* de Schumann, où la sombre élégance de l'alto vient au premier plan ; j'ai ensuite fréquemment éprouvé le même sentiment avec les œuvres pour orchestre de Berlioz.

Lors d'un concert de la Radio ouest-allemande (WDR) à Cologne en 1990, j'ai entendu Tabea Zimmermann jouer de l'alto ; son jeu sur la corde de *do*, particulièrement énergique et vigoureux - et pourtant toujours tendre - fut le déclencheur de mes fantaisies de sonate pour alto solo. J'avais déjà à l'esprit le plan d'une sonate que j'écrirais ultérieurement, et composais en 1991 *Loop* (pièce brève qui est aujourd'hui le deuxième mouvement de la sonate) en guise de cadeau d'anniversaire pour l'exceptionnel éditeur Alfred Schlee.

En 1992, je composais *Facsar* (aujourd'hui troisième mouvement), en mémoire de mon bien aimé professeur de composition, mort à Berne, Sandor Veress, un compositeur considérable et injustement oublié. En 1993, Klaus Klein me demanda de composer une œuvre pour le festival de Gütersloh ; je complétais alors les mouvements de la sonate que Tabea Zimmermann avait entre-temps accepté de créer. Les nouveaux mouve-

ments sont donc les premier, cinquième et sixième ; j'ai dédié les deux mouvements extrêmes à Tabea Zimmermann, le quatrième à Klaus Klein et le cinquième à ma collaboratrice depuis de longues années, Louise Duchesneau.

Premier mouvement, *Hora Lungă* : il évoque l'esprit de la musique populaire roumaine qui a fortement marqué mon enfance en Transylvanie, avec la musique populaire hongroise et celle des Tsiganes. Je ne compose cependant pas de folklore, et n'introduis pas de citations folkloristes : il s'agit plutôt d'allusions. *Hora Lungă* signifie littéralement "danse lente". Dans la tradition roumaine, il ne s'agit cependant pas de danse, mais de chansons populaires (dans la province la plus septentrionale du pays, celle du massif des Maramures, au cœur des Carpathes), nostalgiques et mélancoliques, à l'ornementation riche, qui ont une similitude frappante avec le *cante jondo* d'Andalousie et les musiques populaires du Rajasthan. Il est difficile de dire si ce phénomène est lié aux migrations tsiganes, ou s'il s'agit d'une ancienne tradition indo-européenne, diatonique et mélodique. Ce mouvement est intégralement joué sur la corde de *do*. J'utilise ici des intervalles naturels (une tierce majeure juste, une septième mineure juste, ainsi que le onzième harmonique).

Deuxième mouvement, *Loop* : le titre se réfère à la forme ; les mêmes motifs mélodiques sont répétés sans cesse mais rythmiquement toujours variés et à tempo de plus en plus rapide. On joue exclusivement en doubles cordes, l'une des deux cordes demeurant à vide. Cela force l'interprète à des changements de positions hasardeux, ce qui produit, dans la partie rapide du mouvement, une "dangereuse virtuosité". Ce mouvement doit être joué dans l'esprit jazz, élégant et *relaxed*.

Troisième mouvement, *Facsar* : le titre est un verbe hongrois qui signifie "tordre" ou "contracter", employé aussi pour décrire l'impression d'amertume et de tiraillement que l'on éprouve dans le nez lorsqu'on est sur le point de pleurer. C'est également une pièce en doubles cordes, une sorte de danse modérée, pseudo-tonale, avec des modulations folles, faussées.

Quatrième mouvement, *Presto con sordino* : à partir d'un mouvement perpétuel et régulier (comme, déjà, dans ma pièce pour clavecin, *Continuum*), des fragments mélodiques à demi-dissimulés, comme des illusions, se dévoilent peu à peu, par une accentuation polyrythmique et par l'utilisation

maximale des caractères contrastés des différentes cordes, un peu dans l'esprit de Mauritz Escher.

Cinquième mouvement, *Lamento* : composition rigoureusement à deux voix, constituée pour l'essentiel de secondes et de septièmes parallèles. Influence directe de diverses cultures ethniques : on trouve des musiques en secondes dans les Balkans (Bulgarie, Macédoine, Istrie), en Côte d'Ivoire (Guéré) et en Mélanésie (sur l'île Manus).

Sixième mouvement, *Chaconne chromatique* : qu'on ne s'attende pas à une allusion à la célèbre *Chaconne* de Bach : ma sonate est beaucoup plus modeste, elle ne revêt aucune historicité et n'implique aucune forme monumentale. J'emploie le mot de chaconne dans son sens originel : celui d'une danse sauvage, turbulente, avec une mesure en 3/4 fortement accentuée et une ligne de basse *ostinato*.

György Ligeti

(Festival d'Automne à Paris,
programme du concert du lundi 7 novembre 1994)

Viola

Sonata

für Tabca Zimmermann

1. Hora Lungă

György Ligeti
(1994)

Lento rubato (ma ritmico) ♩ =
sempre sul IV - al fine

*) $\frac{12}{16}$ v

First system of musical notation (measures 1-3). The staff is in bass clef with a 12/16 time signature. It features a series of eighth notes with various dynamics: *p* molto espr., dolente; *mf*; *p*; *mf*; *p*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos.

Second system of musical notation (measures 4-6). Dynamics include *poco f*, *p*, and *mf*. There are also hairpins and accents.

Third system of musical notation (measures 7-9). Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. There are also hairpins and accents.

Fourth system of musical notation (measures 10-12). Dynamics include *f*, *più f*, and *meno f*. There are also hairpins and accents.

Fifth system of musical notation (measures 13-15). Dynamics include *più f*, *p*, and *pp*. There are also hairpins and accents.

Sixth system of musical notation (measures 16-18). Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *mf*. There are also hairpins and accents.

*) ↓, ↓, ↓ indicate downward microtonal departures from normal intonation: ↓ is about a quarter tone lower, as with the 11th harmonic (which is 49 cents lower); ↓ is about a sixth of a tone lower, as in the 7th harmonic (which is 31 cents lower); ↓ the very slight deviation (14 cents lower) which is the difference between the major third of the tempered scale and the natural scale. (The harmonics of the C string serve here as a model for the harmonic series of F.)

*) ↓, ↓, ↓ zeigen mikrotonale Intonationsabweichungen nach unten an: ↓ entspricht etwa einer Vierteltonvertiefung, wie beim 11. Oberton (49 cent tiefer); ↓ entspricht etwa einer Sechsteltonvertiefung, wie beim 7. Oberton (31 cent tiefer); ↓ entspricht etwa der sehr kleinen Abweichung (14 cent tiefer), dem Unterschied zwischen temperierter großer Terz und Naturterz. (Die Flageolett-Töne der C-Saite dienen hier als Modell für die Obertöne von F.)

Philippe Hersant né en 1948

Huit duos pour alto et basson (1995)

Les Huit duos pour alto et basson ont été écrits pour ce concert, à l'intention de Garth Knox et Pascal Gallois.

Effectif

basson
alto

Il émane de ces huit miniatures un léger parfum populaire. Il s'agit de "folklore" purement imaginaire : seul le septième de ces duos se réfère à une mélodie existante (originaire de Mongolie).

Durée

environ 10 minutes

Je dois aux recherches de Pascal Gallois sur le basson, l'utilisation de certains effets instrumentaux particuliers (sons multiphoniques, slaps, trémolos entre les registres grave et aigu, etc...). Ces huit duos s'inscrivent dans une série de pièces solistes (ou avec ensemble instrumental) que j'ai déjà écrites à son intention et qui sont les fruits d'une longue collaboration. Ils lui sont dédiés, ainsi qu'à Garth Knox.

Editeur

Durand, Paris

Philippe Hersant

HUIT DUOS Philippe HERSANT
pour alto et basson

Alto $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 92$ (5) *con. Jourd.* *(faire apparaître progressivement le son multiphonique)*

Basson *p* *mp* *pp*

Alto *mf* *pp* $\text{♩} = 72$ (10) *(revenir progressivement au son normal)*

Basson *mp* *pp*

Pierre Boulez né en 1925

Dialogue de l'ombre double (1985/1995)

Version aux chiffres romains

Sigle initial (chuchoté, hâtif, mystérieux)

Strophe I (assez vif, flexible, fluide)

Transitoire I/II

Strophe II (assez modéré, calme, flottant)

Transitoire II/III

Strophe III (très lent)

Transitoire III/IV

Strophe IV (très rapide)

Transitoire IV/V

Strophe V (vif, rigide)

Transitoire V/VI

Strophe VI

Sigle final (très rapide, agité, mais murmuré)

Dialogue de l'ombre double, dédiée à Luciano Berio et écrite pour son soixantième anniversaire en 1985, est créée le 28 octobre 1985 à Florence par Alain Damiens. L'œuvre est réalisée à l'Ircam avec Andrew Gerzso, assistant musical. Sur la suggestion de Pascal Gallois, Pierre Boulez la transcrit en 1995 pour basson, ce qu'il avait déjà fait auparavant pour Domaines, une autre de ses œuvres pour clarinette. Dans Dialogue, la musique reste la même, mais les différents registres des deux instruments nécessitent des transpositions. La partie préenregistrée est réalisée par Pascal Gallois.

Effectif

basson

basson préenregistré (station d'informa-

matique musicale)

piano résonant

Durée

18 minutes

Editeur

Universal Edition, Vienne

Discographie

CD Erato 2292-45648-2

Alain Damiens, clarinette

Dialogue de l'ombre double – vocable emprunté au *Soulier de satin* de Claudel – est une alternance de strophes et de transitions interprétées par le même instrumentiste. Les strophes sont jouées sur scène “en direct” ; les transitions ont été préalablement enregistrées et sont diffusées par haut-parleurs. A la présence réelle et localisée des uns, s'oppose la présence imaginaire et diffuse des autres. Les strophes sont chacune centrées sur une idée unique ; les transitions nous font passer insensiblement d'un motif à l'autre.

L'opposition entre les parties de clarinette/basson (interprète et bande) ne se fait pratiquement jamais par superposition des lignes créant une polyphonie à deux voies. Celle-ci est réduite à quelques tuilages de transition. L'opposition de l'instrument et de l'ombre double naît dans la succession de l'une par rapport à l'autre, n'utilisant comme terrain d'affrontement que la seule dimension horizontale qui est celle du texte, du discours, du “dialogue”.

Or si le véritable dialogue entre deux êtres différents implique un parcours irréversible du temps, celui auquel nous avons affaire ici, naissant du dédou-

blement d'une personnalité, ressemble plutôt aux méandres d'une réflexion intérieure. Le temps n'y est pas linéaire, mais circulaire, ce qui est corroboré par l'existence des deux trajets (chiffres arabes, chiffres romains) parcourant l'œuvre.

Quel que soit le parcours choisi, l'instrument entre dans le domaine de l'ombre par un accès, pour en sortir par un autre. Entre-temps, il aura marqué son passage de jalons qui troubleront l'ombre, mais finiront par l'abandonner à elle-même.

Le signe initial voit l'approche de l'ombre qui d'abord lointaine (son filtré) se fait peu à peu plus palpable (son naturel, puis amplifié, réverbéré par la table d'harmonie d'un piano) par un mouvement tournoyant (jeu de haut-parleurs) convergeant vers l'instrument. Ici a lieu la bifurcation entre le parcours aux chiffres romains et celui aux chiffres arabes.

Strophe I (2 dans la version aux chiffres arabes) se fonde sur un processus d'écriture qui sera largement développé tout au long de l'œuvre. La monodie de la clarinette/basson est une juxtaposition de cellules à la façon des perles d'un collier. Ces cellules sont polarisées (+/-), en l'occurrence elles sont constituées ici d'élan et de désinences (tempo/cédé). Les cellules *mezzo forte* s'alternent régulièrement aux cellules *mezzo piano*.

Strophe II (4) commence dans une grande douceur, quand une secousse nerveuse, une irruption volcanique, vient traumatiser le discours. Ces ruptures apparaîtront sporadiquement, de moins en moins saillantes. Entre elles, nous retrouvons l'enchaînement de cellules utilisant des valeurs rythmiques de moins en moins tendues.

Strophe III (1) : jeu d'écriture entre des sons filés, tenus, et des attaques *sforzando* avec désinences fugitives.

Strophe IV (6) : l'écriture, hachée, se disloque, s'opposant à la grande envolée de la cinquième strophe.

Dans Strophe V (3), l'enchaînement conduit à un climat dans la partie centrale, où les cellules sont considérablement allongées dans le temps et leur sonorité, augmentée par la réverbération du piano et la diffusion des haut-parleurs. A la fin de cette strophe, les cellules reprennent leur proportion normale et la réverbération décroît.

Strophe VI (5) est la *libération*. Cette strophe développe une grande vocalise, souple, sur un ambitus élargi. Le tempo oscille, instable, fuyant. Cette phrase culmine vers des tenues suraiguës et stridentes avant de retomber dans la deuxième partie de la strophe, dans le registre grave ancré au *ré*, port d'attache de la clarinette/basson tout au long de cette pièce. Le phrasé alterne la ligne continue et son ornementation par *flutterzunge*.

Sigle final : l'ombre alterne les passages murmurés (le cercle se referme) et les brusques interjections. Comme au commencement le son, d'abord filtré, se dévoile peu à peu pour être diffusé triple forte par tous les haut-parleurs.

L'instrument entre alors sur un *contr'ut* qu'elle tiendra jusqu'à la fin. L'ombre, quant à elle, retrouve les différents types d'écriture précédemment utilisés, en dessinant une sorte de mosaïque de la commémoration. La pièce finit, par liquidation, dans l'immobilité d'un unisson.

Les transitions entre les strophes nous dévoilent les différents terrains de dialogue entre la clarinette/basson et la bande. Les instruments se fondent parfois l'un dans l'autre "en toute amitié" ; parfois ils divergent violemment pour trouver finalement un compromis. Le jeu d'influences mutuelles change alors d'aspect selon le parcours choisi.

Damien Colas

Pierre Boulez

Dialogue de l'ombre double

Strophe VI

Modéré J = 112/116

ff son multiphonique

Basson premier

ff

Modéré, instable J = 112/116

ff

Régulier

f

Très instable, son normal

mf

f

f

p

Les compositeurs

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, contralto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char.

Soucieux 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 est directeur musical de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger le *Ring* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire de la *Tétralogie*.

Son œuvre *Répons*, pour solistes, ensemble instrumental et ordinateur en temps réel, a été créée dans sa version finale lors du festival d'Avignon en 1988. A la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'Ircam, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits et a à son actif une imposante discographie.

Actuellement, il se consacre essentiellement à la direction d'orchestre et à la composition. Invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, de Berlin,

d'Edimbourg..., l'année de son soixante-dixième anniversaire est marquée par un cycle de concerts pour l'inauguration de la cité de la musique à la Villette à Paris, une grande tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, une série de concerts au Japon, et la production de *Moïse et Aaron* à l'Opéra d'Amsterdam, dans une mise en scène de Peter Stein.

José Luis Campana

José Luis Campana, compositeur franco-argentin, est né en 1949 à Buenos Aires.

Ses études se partagent entre la musique et la psychologie. Après une formation musicale générale, il étudie la composition entre 1968 et 1975 sous la direction de Jacobo Ficher et obtient en 1974 le diplôme d'enseignement supérieur spécialisé (DESS) en Psychologie à l'Université de Buenos Aires. Titulaire d'une bourse d'études du gouvernement français, il s'installe définitivement en France en 1979 et complète sa formation de compositeur auprès de Betsy Jolas et Ivo Malec.

Sa carrière est jalonnée de récompenses internationales, ses œuvres sont régulièrement jouées en concert et diffusées par les radios de nombreux pays et il est sollicité par des festivals de musique contemporaine (Donaueschingen, Darmstadt, Brême, Francfort, Nuova Consonanza di Roma, Royal Festival Hall de Londres, Metz, Cologne, Salzbourg, Festival Verdi à Parme...).

Entre 1989 et 1992, il enseigne l'analyse musicale au Conservatoire de Paris. Depuis octobre 1992, il est co-fondateur avec G. Charbonneau de l'Atelier de recherche, création et enseignement de la musique

actuelle (ARCEMA) à l'Université d'Orsay.

En avril 1990, José Luis Campana reçoit le prix Georges Enesco attribué par la SACEM pour l'ensemble de son œuvre.

Sa production comporte des œuvres de musique de chambre (*Vox Faucibus Haesit*, *Quatuor à Cordes n°2*, *My*, *Nexus*, *Feed-Back*, *Noctal 1-2-3*, *Involtura sonora...*), pour orchestre (*Abfuhr*, *Splitting*, *Circoli Viziosi 3...*), de musique mixte (*Timing*, *Imago...*) et pour bande magnétique seule (*Ely*). Ses œuvres sont éditées à Paris aux Editions Gérard Billaudot et Henry Lemoine.

Philippe Hersant

Né en 1948 à Rome, Philippe Hersant, licencié ès-lettres, reçoit le Prix d'écriture au Conservatoire de Paris, où il étudie la composition avec André Jolivet.

Boursier de la Casa Velasquez à Madrid (1970-1972), puis de la villa Médicis à Rome (1978-1980), il revient à Paris en 1974 et devient producteur à France Musique.

Son *Premier Quatuor à cordes* lui rapporte le Prix Georges Enesco (1982) et celui de la meilleure création contemporaine (1986), décernés par la Sacem, et lui vaut d'être nommé aux Victoires de la musique 1986. Il reçoit également le Grand prix musical de la Ville de Paris (1990) et le Prix des compositeurs de la Sacem (1991).

En 1991, sa pièce *Missa Brevis* est distinguée par la Tribune internationale des compositeurs de l'Unesco. En 1993, la SACD lui décerne le prix Nouveaux talents, et il est nommé deux fois aux Victoires de la musique pour son opéra, *Le Château des Carpathes*. Les

enregistrements de ses œuvres, *Premier Quatuor à cordes* et *Château des Carpathes*, obtiennent un Grand prix de l'Académie du disque français. En 1994, il reçoit le Prix Arthur Honneger pour son *Concerto pour violoncelle* et le Prix du Syndicat de la critique pour ce même concerto et *Le Château des Carpathes*.

György Ligeti

Né en 1923 en Transylvanie (Roumanie), il étudie la composition de 1941 à 1943 avec Ferenc Farkas au Conservatoire de Cluj et de 1945 à 1949 avec Sandor Veress et Ferenc Farkas à l'Académie Franz Liszt à Budapest. A partir de 1950, il y enseigne l'harmonie et le contrepoint, jusqu'à ce qu'il fuit la Hongrie en 1956 pour Cologne, où il travaille pendant trois ans au Studio de musique électronique de la Radio ouest-allemande (WDR). Il s'installe ensuite à Vienne et devient citoyen autrichien en 1967.

Pendant les années 60, Ligeti est conférencier, chaque année, aux cours d'été à Darmstadt et invité comme professeur au Conservatoire à Stockholm. Il bénéficie en 1969-1970 de la bourse des artistes de Berlin décerné par le Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), service allemand d'échange académique. En 1972, il est accueilli en qualité de compositeur en résidence à l'Université de Stanford. De retour en Allemagne, il enseigne jusqu'en 1989 la composition au Conservatoire de Hambourg. Il vit actuellement à Hambourg et à Vienne.

Avec ses œuvres pour orchestre, *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961), il développe un nouveau style musical marqué par une polyphonie très dense ("micropolyphonie") et un développement formel et statique. Dans les années 60, ses œuvres importantes

sont *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Deuxième Quatuor à cordes* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-70). Durant les années 70, son écriture polyphonique devient plus limpide et plus mélodique comme on peut le constater dans *Melodien* (1971) et dans son opéra *Le grand Macabre* (1974-1977). Finalement, il développe une complexe technique de composition polyrythmique sur laquelle sont fondées ses œuvres des années 80 et 90, et plus particulièrement *Trio pour violon, cor et piano* (1982), *Études pour piano* (1985-94), *Concerto pour piano* (1985-88), *Concerto pour violon* (1990-92), *Nonsense Madrigals* (1988-93) et *Sonate pour alto* (1991-1994).

Traduit de l'anglais par Suzanne Berthy

Les interprètes

Pascal Gallois, basson

Maurice Allard est son professeur au Conservatoire de Paris, et il obtient le Premier prix de basson à l'unanimité. En 1981, il rejoint l'Ensemble Intercontemporain.

Pascal Gallois est professeur de basson (Fagott) au Conservatoire de Paris et au Conservatoire de Gennevilliers. Le Centre de documentation de musique contemporaine de Tokyo, l'IDRS de Minneapolis, le Festival de Tanglewood, la Guildhall School et la Royal Academy of Music de Londres ont invité Pascal Gallois à donner des Master classes.

Le basson, un soliste à part entière

Grâce aux œuvres de Luciano Berio, de Pierre Boulez (*Sequenza XII*, *Dialogue de l'ombre double*), et à leur rencontre de chair et d'os avec le concertiste Pascal Gallois, le basson est devenu, en cette fin 1995, un instrument soliste à part entière.

Ce bois était, voici peu – tout comme l'alto il y a quelques trente ans – un instrument effacé de l'orchestre, peu présent aussi, ou mal représenté en tant qu'instrument soliste. On pourrait penser que cette occultation tous azimuts est due à une manière de dédain des compositeurs du passé, explique Pascal Gallois. Or, poursuit-il, « l'expérience m'a démontré que ce sont, auprès des compositeurs, l'investissement des instrumentistes, la volonté de "mise en acte" de leur jeu, qui autorisent la constitution d'un répertoire soliste du basson. D'autant plus, me faisait congrûment remarquer Philippe Schoeller, que le basson est sans doute le dernier instrument pour lequel on puisse écrire des pièces de facture instrumentale. Nous nous regardions donc, compositeurs et instrumen-

tistes, en chiens de faïence, chacun attendant que la pensée parlât, que l'autre prît les devants. »

Pascal Gallois les prit. Mais après un long cheminement (il entra à l'Ensemble Intercontemporain par refus du conservatisme), une expérience de près de quinze ans de musique contemporaine de très haut niveau. Qu'il a parcourus en trois étapes. Dans un premier temps, il étudie le répertoire des autres bois, prend connaissance de l'environnement contemporain : en 1981, aucune œuvre d'importance pour basson solo. Dans un deuxième temps, il conçoit et développe de nouvelles techniques de basson (multiphoniques, respiration circulaire, jeu sur les harmoniques, flaps, etc.), tire parti des « erreurs » commises par le passé sur les autres bois, synthétise. Enfin, il se « met au service des compositeurs », leur apporte le fruit de ses investigations. Et, comme lançant une boutade : « Une œuvre pour basson solo ? » Boulez répond oui sans hésitation ; Berio, qui ne connaît pas encore Gallois, demande à connaître le basson plus à fond. On connaît les résultats : deux œuvres maîtresses – déjà des « classiques » du répertoire du basson solo –, qui ont fait des émules, tous âges et esthétiques confondus. Aujourd'hui Campana et Hersant. Demain d'autres encore. Sans doute.

Jean-Noël von der Weid

Garth Knox, alto

Né en 1956 en Irlande. Il passe son enfance à Aberdeen en Ecosse. Il étudie l'alto au Royal College of Music à Londres avec Frederic Riddle et obtient un Premier prix d'alto ainsi que plusieurs prix de musique de chambre.

Il travaille ensuite avec Peter Schidloff et Paul Doktor, et s'intéresse à la musique contemporaine. Il joue avec l'ensemble Koenig, The Fires of London et le London Sinfonietta, et interprète les concertos de William Walton, Jonathan Lloyd et Wolfgang Rihm.

En 1980, Hans Werner Henze lui dédie sa *Sonate* pour alto et lui confie la création mondiale de cette œuvre qu'il enregistre ensuite chez Ricordi.

Sur l'invitation de Pierre Boulez, il est soliste de l'Ensemble Intercontemporain de 1983 à 1990, et joue des concertos de Luciano Berio, Karl Amadeus Hartmann et Marc-André Dalbavie sous la direction de Pierre Boulez et Peter Eötvös, ainsi que des pièces pour soliste et de nombreuses œuvres de musique de chambre, dont beaucoup d'entre elles sont des créations (Franco Donatoni, Pierre Boulez etc.).

Garth Knox est altiste du Quatuor Arditti depuis 1990 et crée des quatuors de Iannis Xenakis, Morton Feldman, György Kurtag, Luciano Berio, Harrison Birtwistle... Parallèlement, il poursuit une carrière active de soliste. Parmi les pièces pour alto solo créées par Garth Knox, on trouve des œuvres de György Ligeti, Alfred Schnittke et James Dillon, qui seront bientôt disponibles sur disques compacts chez les Disques Montaigne, éditeur pour lequel il a déjà enregistré *Embellie* pour alto solo de Iannis Xenakis.

Technique Ircam

régisser général

Christophe Gualde

assistant régie

David Thilliez

ingénieur du son

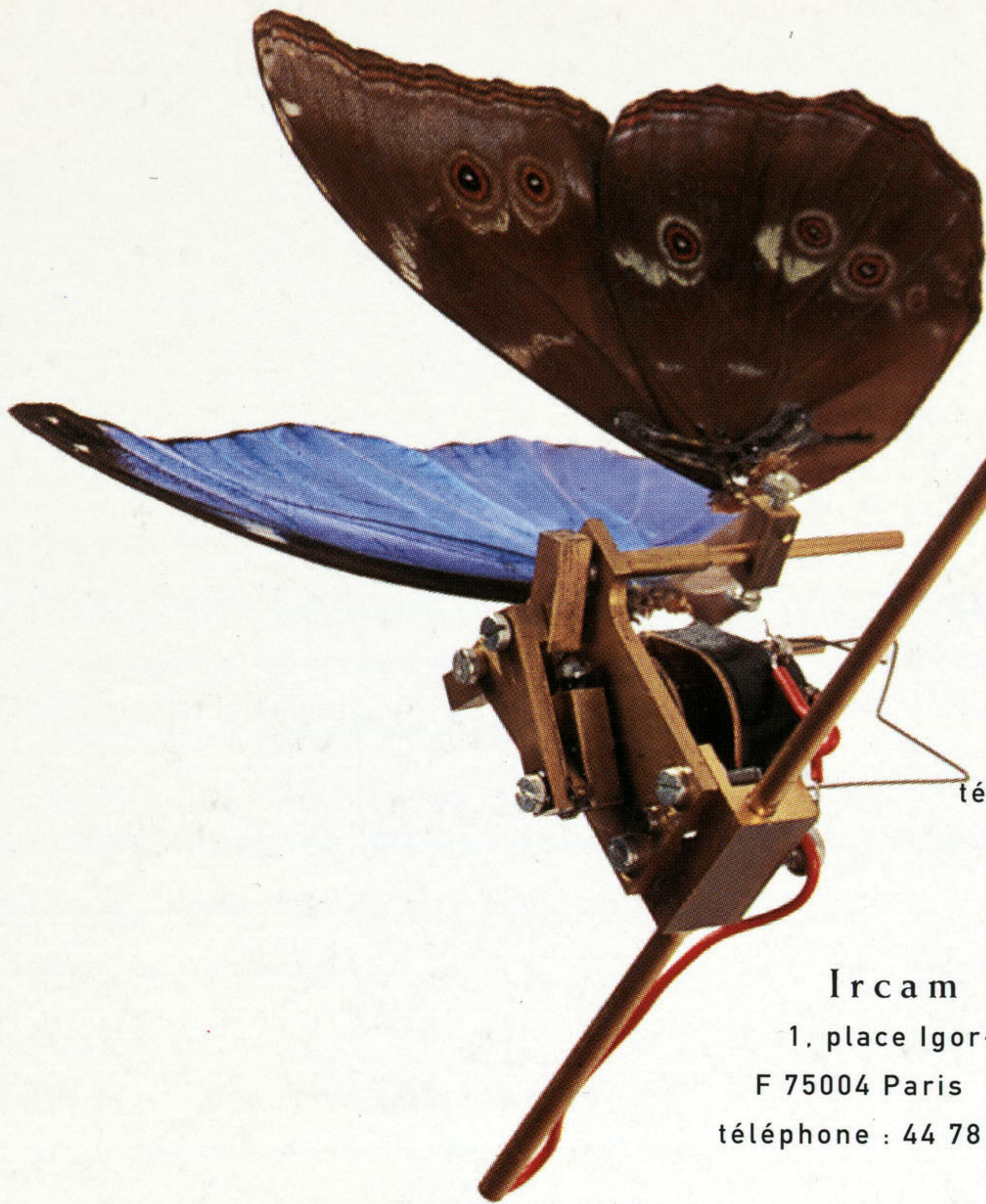
Franck Rossi

assistant ingénieur du son

Hugues de la Plaza

régie lumières

Henri Emmanuel Doublier



Ensemble Intercontemporain

223, avenue Jean-Jaurès

F 75019 Paris

téléphone : 44 84 44 50. fax : 44 84 44 51

Ircam

1, place Igor-Stravinsky

F 75004 Paris

téléphone : 44 78 12 33. fax : 42 77 29 47