

# MARKUS STENZ

*Envoi* **Atli Ingólfsson**

Création, commande de l'Ircam

*Lilolela* **Stefano Gervasoni**

Vagabonderia severa per

ventitré musicisti

Création, commande de

l'Ensemble Intercontemporain

## **ENTRACTE**

*Kammermusik 1958* **Hans Werner Henze**

Ensemble Intercontemporain

Neil Jenkins, ténor

Jürgen Ruck, guitare

Dimitri Vassilakis, piano Midi

***Direction Markus Stenz***

Xavier Chabot, assistant musical

Technique Ircam

**Lundi 23 et mardi 24 janvier 1995**

**20 h 30**

**Ircam, Espace de projection**

Coproduction Ensemble Intercontemporain, Ircam

# Atli Ingólfsson

## *Envoi* (1994)

### Création

#### Commande

Ircam

#### Assistant musical

Xavier Chabot

#### Effectif

piano Midi

flûte

hautbois / cor anglais

clarinette

clarinette basse

basson

cor

2 trompettes

trombone

tuba

2 percussions

célesta

harpe

2 violons

alto

violoncelle

contrebasse

#### Durée

13 minutes

#### Editeur

Icelandic Music Information

Centre

#### Dédicace

à Thurí

Atli Ingólfsson s'est souvent intéressé au piano depuis quelques années, à la fois comme instrument prenant part à divers ensembles et en tant que soliste comme dans *O Versa* (piano et 12 instruments, 1991). Pour cette deuxième pièce concertante que représente donc *Envoi*, le compositeur islandais déborde un peu de son cadre instrumental habituel et emprunte la voie des enrichissements de l'électronique dans un état d'esprit très précis : plutôt que d'inventer ou de composer des sons, il s'agit pour lui de « composer des fonctions, des comportements qui unissent l'électronique à l'instrument ». On retrouve par contre ici son goût pour notre culture à travers ce nouveau titre français (après *Et toi, pâle Soleil* et *Le pas, les pentes*) riche en connotations poétiques – la Ballade de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle comporte une sorte de dédicace appelée “envoi” –, mais dont le choix se réfère plus simplement à un type d'opération lié aux automates et ordinateurs ou, de façon plus concrète dans cette œuvre, à quelques touches du piano Midi qui déclenchent des phénomènes sonores.

L'étude du caractère métrique de certaines poésies islandaises anciennes a précisément stimulé chez Atli Ingólfsson l'exigence de véritables « fonctions » rythmiques et une recherche de « situations métriques » dont la partie de piano fournit ici un exemple vers le

milieu de la pièce en s'inscrivant dans des mesures irrégulières qui reviennent pourtant presque périodiquement (voir exemple p. 3). Il n'est pas étonnant de percevoir dans *Envoi* cette dialectique du régulier et de l'irrégulier, du simple et du complexe qui frappait déjà dans *Le pas, les pentes* (1991), mais le compositeur lui a adjoint une dimension nouvelle : des rythmes déclenchés automatiquement par certaines notes du piano Midi forment une polyrythmie qu'un seul interprète ne pourrait pas réaliser. L'aspect très vivant des rythmes ne peut cependant pas être dissocié des autres caractéristiques de la musique d'Ingólfsson, et notamment ce qu'il appelle la « surface perceptive » : les jeux d'aimantation, d'attraction qui unissent certains sons, certaines couleurs harmoniques et certains timbres composés. Dans *Envoi* se manifeste l'idée de « faire fondre la logique dans un timbre » au sens où les dix-neuf instruments de l'ensemble participent à une fusion de leurs timbres individuels – comme dans le cas des cordes au départ. Mais le timbre ne neutralise pas la musique, il laisse une place importante à des notions de résonance, à des reliefs mélodiques et harmoniques (six sons principaux dominant l'œuvre sur la base de la note *fa*) et entretient même certaines polarités, certains jeux sur la mémoire.

Le recours au piano Midi

marque chez le compositeur une étape supplémentaire dans sa recherche du discursif. En choisissant des fonctions parfois contraignantes qui participent à la composition – un système de *delay*, par exemple, générant de nouveaux

sons ou rythmes après l'émission d'une note –, il tente de maintenir un rapport mutuel entre l'écriture et ces ajouts afin d'augmenter la « charge informative » (au sens de la théorie de l'information). Il vise aussi la différence avec « un soliste

pour ainsi dire polyvalent – dont l'instrument est variable – et l'ensemble de possibilités fixes que représentent les autres instruments ».

PIERRE MICHEL

# Stefano Gervasoni

## *Lilolela*

Vagabonderia severa per ventitré musicisti (1994)

### Création

Mouvements	Commande
1. <i>Vino cattivo</i> (alla marcia)	Ensemble Intercontemporain
2. <i>Per via</i> (scherzino)	<b>Effectif</b> 2 flûtes / flûtes piccolo / flûtes en <i>sol</i>
3. <i>Un dialogo laborioso</i>	hautbois / cor anglais
4. <i>Rincorsa</i> (courante a due orchestre)	2 clarinettes / clarinette basse basson / contrebasson
5. <i>Nube</i>	2 cors trompette / trompette piccolo trombone tuba
6. <i>Fate presto !</i> (Märchenbild V)	3 percussions piano harpe
7. <i>Di questo passo</i>	2 violons 2 altos 2 violoncelles contrebasse
	<b>Durée</b> 17 minutes
	<b>Editeur</b> G. Ricordi & C.
	<b>Dédicace</b> à Helmut Lachenmann

Cette nouvelle pièce confirme l'intérêt prononcé de Stefano Gervasoni pour la matière instrumentale des ensembles de moyenne importance. Plusieurs œuvres des années précédentes comme *Su un arco di bianco* (1991) ou *Dal belvedere di non ritorno* (1993) ont mis en évidence un véritable tempérament d'instrumentateur – au sens presque berliozien du terme – à travers un raffinement et une souplesse de l'écriture que l'on retrouve ici dans un univers particulièrement empreint d'images poétiques, littéraires ou simplement extra-musicales.

Le terme "lilolela" désigne la partie finale (refrain) de certains chants polyphoniques italiens du genre de la *Villota* ou de la *Frottole* (XVI<sup>e</sup> siècle) où sont chantées des suites de syllabes qui peuvent avoir un sens (comme « *la sol fa re mi* » suggérant « *lascia fare a me* », voir la célèbre messe de Josquin Desprez portant ce titre) ou non (« *lallallarillollèla, lallallarillollèla* » ; « *tandandàridondela* »). Ce jeu de sonorités syllabiques est évoqué ici au second degré, les syllabes devenant chez Gervasoni le matériau musical lui-même. L'œuvre se singularise en effet par l'individualisation de ses sept parties du point de vue de leurs caractéristiques sonores, même les plus saillantes. L'idée centrale, qui oriente différents niveaux de la pensée musicale (timbres, disposition des instruments sur scène,

“rotation” du matériau d’une partie à l’autre ainsi qu’à l’intérieur de chaque partie) et forme le véritable état d’esprit de la pièce, réside dans son sous-titre. Si le mot “vagabonderia” est inusité dans la langue italienne, Stefano Gervasoni l’a choisi intentionnellement pour son potentiel imaginaire qui symbolise au mieux l’aspect utopiste et créatif de l’idée de voyage errant, telle qu’elle apparaît chez le philosophe italien Umberto Galimberti :

« Livré au nomadisme, l’homme va désormais sans dessein : il n’est plus à la quête d’un foyer, d’une patrie, de l’amour, de la vérité, du salut. Ces mots mêmes se sont faits nomades. Ils ont cessé d’être l’objet de l’intention ou de l’action humaine pour devenir les dons d’un paysage qui a fait de l’homme un être errant, sans but ; le but c’est le paysage même. Il suffit de le percevoir, de le sentir et de l’accueillir dans l’absence dépayante de son espace infini. »<sup>1</sup>

Le titre *Lilolela* prend ainsi une autre signification pour le compositeur : il devient également le « fredonnement du promeneur, du poète nomade », les « mots du sens perdu, les mots en quête de sens ».

Ecrivant cette « *Vagabonderia severa* » pour vingt-trois musiciens

<sup>[1]</sup> Umberto Galimberti : *Parole nomadi*, Milan, 1994, traduction française : Claire Pedotti.

(6 bois, 5 cuivres, 3 percussions, piano, harpe et 7 instruments à cordes), le compositeur tire profit des multiples possibilités de timbre – on retrouve par exemple comme dans *Dal belvedere di non ritorno* un certain nombre de percussions aux fonctions mélodiques ou harmoniques : crotales, cloches tube, cloches à vache, claviers. Mais ce « jeu de sonorités » s’élève aussi à un plan supérieur, celui de l’espace : les familles instrumentales (cordes, vents, percussions) sont mélangées et réparties sur scène en plusieurs groupes autour du premier percussionniste, d’où diverses mixtures et divers angles d’écoute parfois très nets, telle l’opposition gauche / droite dans la quatrième pièce.

*Lilolela* déploie néanmoins beaucoup d’autres dimensions musicales, et l’on remarque aisément à l’audition un travail sur l’« identique toujours différent », une sorte de répartition homogène et parfois répétitive (certains diraient « symétrique »...) des caractères expressifs et des types d’écriture dans la grande forme. Les échelles musicales employées – une gamme de *sol* majeur en rotation sur elle-même, donnant naissance à des « gammes satellites » aux intervalles caractéristiques déplacés – connotent le matériau de façon décisive, créant une sorte de gravitation autour de la note *sol* (dont le récent *Concerto pour alto* était déjà imprégné...) qui est toutefois investie

constamment par la subtilité du traitement du timbre. Le fondement de cette façon d’écrire ne se situe pourtant pas du côté d’une certaine pureté de la musique, malgré l’emploi ponctuel d’éléments traditionnels eux aussi très connotés comme le scherzo et ses trios, les formes de danse (air de marche, courante), l’écriture canonique... L’inspiration est autre, errante, mystérieuse, suggérée par cet extrait de la citation de René Daumal placée en exergue de la partition :

« ... nous savons fort bien que sous l’aspect sensible du son se cache une essence silencieuse. C’est d’elle, de ce point critique où le germe du sensible n’a pas encore choisi d’être son ou lumière ou autre chose, de cet arrière-plan de la nature où qui voit le son, où qui entend entend les soleils, c’est de cette essence même que le son tire sa puissance et sa vertu ordonnatrice. »<sup>2</sup>

PIERRE MICHEL

<sup>[2]</sup> René Daumal, *La Grande Beuverie*, 1938. Signalons aussi que Stefano Gervasoni a reproduit au début des différentes parties de sa partition des citations (brèves) de Tao-Tö King, Franco Fortini, Angelus Silesius, Héraclite, Clément Marot et Robert Walser, écrivains qui ont en commun, selon le compositeur, l’expérience poétique de la parole nomade.

Stefano Gervasoni : *Lilolela* - Vagabonderia severa per ventitré musicisti (extrait).  
© G. Ricordi & C. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

# Hans Werner Henze

## Kammermusik 1958

janvier

23 et 24

Mouvements	Texte
1. Prefazione	Friedrich Hölderlin : <i>In lieblicher Bläue</i>
2. « <i>In lieblicher Bläue</i> »	<b>Création</b> Première version : 26 novembre 1958 à Hambourg <i>Adagio</i> final : décembre 1963 Solistes de l'Orchestre Philharmonique de Berlin Direction Hans Werner Henze
3. Tiento I (« <i>Du, schönes Bächlein</i> »)	<b>Commande</b> Norddeutscher Rundfunk de Hambourg
4. « <i>Innen aus Verschiedenem entsteht</i> »	<b>Effectif</b> ténor guitare  clarinette basson cor 2 violons alto violoncelle contrebasse
5. Tiento II (« <i>Es findet das Aug' oft</i> »)	<b>Durée</b> 40 minutes
6. « <i>Gibt es auf Erden</i> »	<b>Editeur</b> B. Schott & Söhne
7. Sonata	<b>Dédicace</b> à Benjamin Britten
8. « <i>Möcht ich ein Komet sein ?</i> »	
9. Cadenza	
10. « <i>Wenn einer in den Spiegel siehet</i> »	
11. Tiento III (« <i>Sohn Laios</i> »)	
12. « <i>Wie Bäche reisst das Ende von Etwas mich dahin</i> »	
13. Adagio (Epilogo)	

Hans Werner Henze partage avec certains artistes allemands de premier plan comme Goethe ou Bernd Aloïs Zimmermann la fascination de l'Italie. Quelques années après son installation dans ce pays en 1953 il a exprimé sa double appartenance culturelle à travers cette *Kammermusik 1958*, écrite d'après l'hymne *In lieblicher Bläue* (« Dans un bleuté gracieux ») de Hölderlin. Sans renier la partie de la culture germanique qui lui est chère et même vitale – à Hölderlin il faudrait ajouter Trakl –, Henze la déplace vers les rayons du soleil auxquels le poète songeait en imaginant la Grèce ou l'Italie. Ces croisements de cultures – « ... je pense à Hölderlin quand je suis en Italie tout comme Hölderlin pensait à l'Italie quand il était dans le Wurtemberg » – correspondent aussi, comme on le sait, à un moment de rupture musicale chez le compositeur allemand, sous le charme d'un certain lyrisme italien depuis l'opéra *Le Roi-Cerf* (1952-1955) notamment. Avec Hölderlin rêvant de la Méditerranée, Henze franchit pleinement le pas de cet éclectisme musical et de ces rapports ambivalents aux traditions qui font sa personnalité.

Les cycles vocaux du compositeur revêtent souvent une enveloppe instrumentale singulière ; comme *Apollo et Hyacinthus* (d'après Trakl) et *Being Beateous* (d'après Rimbaud), la *Kammermusik 1958* présente une formation

restreinte avec notamment un ensemble d'instruments à vents peu commun et intéressant : clarinette, cor, basson. L'emploi de la guitare au premier plan – comme un protagoniste direct de la voix – donne aussi une couleur spécifique et une sorte de perspective formelle des timbres : l'articulation globale de ce cycle de treize pièces (douze lors de la première mondiale, la treizième – un *Adagio* – ayant été ajoutée en 1963) se fonde sur les combinaisons suivantes : voix et guitare, voix et tutti, guitare seule, tutti sans voix ni guitare. De ces quatre possibilités sonores et du morcellement de la prose de Hölderlin en six parties successives par le compositeur découle l'agencement quasi-symétrique de la grande forme autour de la *Sonata* centrale (n° 7), qualifiée par Henze d'« axe instrumental » qui « réunit et rassemble tout, reprend ce qui a été et prépare ce qui viendra ».

Différentes relations se créent entre la poésie et la musique de par l'alternance de pièces vocales et instrumentales (de genres divers comme le *Tiento* pour guitare seule, par exemple, qui renvoie aux origines de la musique instrumentale espagnole) et l'attribution de titres – empruntés à certains passages de la poésie elle-même – à ces trois *Tientos* purement instrumentaux. L'unité de l'œuvre n'en est toutefois pas moins réelle, reposant sur une certaine rigueur formelle, mais aussi sur une concep-

tion thématique de grande ampleur, ainsi que l'a souligné Henze lui-même : « Des signes musicaux se transforment au fur et à mesure qu'ils suivent les paroles du poète ».

De nombreux liens, plus ou moins ténus, cimentent donc pour l'auditeur les parties entre elles, de même que de fréquents retours d'éléments déjà entendus (sortes de reprises) le situent au sein de chaque pièce. En termes de familiarité auditive, le langage général de l'œuvre n'est d'ailleurs pas des plus dépaysants avec son lyrisme vocal soutenu, ses fréquentes consonances... Recherchant ainsi un son harmonieux dès le milieu des années 50, Henze pense toujours que la musique « doit être élégante et transparente » !

PIERRE MICHEL



# In lieblicher Bläue

## Friedrich Hölderlin

janvier

23 et 24

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchturm. Den umschwebet Geschrei von Schwalben, den umgibt rührendste Bläue. Die Sonne gehet hoch darüber und färbet das Blech, im Winde aber oben stille krähet die Fahne. Wenn einer unter den Glocken dann herabgehet jene Treppen, ein stilles Leben ist es, weil wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist, die Bildsamkeit herauskommt dann des Menschen. Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind wie Tore an Schönheit. Nämlich weil noch der Natur nah sind die Tore, haben diese Ähnlichkeit von Bäumen des Waldes, Reinheit aber ist auch Schönheit.

Innen aus Verschiedenem entsteht ein ernster Geist. So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr heilig sind sie, daß man wirklich oft fürchtet, die zu beschreiben. Die Himmlischen aber, die immer gut sind, alles zumal, wie Reiche, haben

*Dans un bleuté gracieux fleurit avec son toit métallique la tour de l'Eglise. Les criaileries des hirondelles planent tout autour, le bleuté le plus émouvant l'entoure. Le soleil passe encore par-dessus et colore la tôle, mais dans le vent, là-haut, croasse le drapeau, en silence. Si quelqu'un alors descend sous les cloches, ces escaliers c'est une vie silencieuse, parce que, aussi mise à part que soit la figure, surgit la possibilité de l'homme d'être formé. Les fenêtres, d'où résonnent les cloches, sont comme des portiques de beauté. Car parce que sont proches encore de la nature les portiques, ils possèdent la ressemblance avec les arbres de la forêt, mais pureté, c'est aussi beauté.*

*A l'intérieur, de la diversité naît un esprit grave. Aussi ingénues que soient les images, aussi saintes sont-elles, au point que vraiment souvent on redoute de les décrire. Mais les êtres célestes, qui sont toujours bons, tout ensemble, comme des riches, ont*

diese Tugend und Freude. Der Mensch darf das nachahmen. Darf, wenn lauter Mühe ein Leben, ein Mensch aufschauen, und sagen : So will ich auch sein ? Ja. Solange die Freundlichkeit noch am Herzen, die Reine, dauert, misset nicht unglücklich der Mensch sich mit der Gottheit. Ist unbekannt Gott ? Ist er offenbar wie der Himmel ? Dieses glaub'ich eher. Der Menschen Maß ist's. Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde. Doch reicher ist nicht der Schatten der Nacht mit den Sternen, wenn ich so sagen könnte, als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

Gibt es auf Erden ein Maß ? Es gibt keines. Nämlich es hemmt den Donnergang nie die Welten des Schöpfers. Auch eine Blume ist schön, weil sie blühet unter der Sonne. Es findet das Aug' oft im Leben Wesen, die viel schöner noch zu nennen waren als die Blumen. Oh ! Ich weiß das wohl. Denn zu bluten an Gestalt und Herz und ganz nicht mehr zu sein, gefällt das Gott ? Die Seele aber, wie

*cette vertu et joie. L'homme a le droit de l'imiter. Il a droit, lorsqu'une vie n'est que peine, l'homme, d'élever le regard, et de dire : C'est ainsi que je veux être, moi aussi ? Oui, tant que l'amabilité dans le cœur, la pure, dure encore, l'homme ne se mesure pas malencontreusement à la divinité. Est-il inconnu, Dieu ? Est-il évident comme le ciel ? C'est cela que je crois plus volontiers. C'est la mesure de l'homme. Empli de mérites, mais poétiquement l'homme habite sur cette terre. Mais elle n'est pas plus riche, l'ombre de la nuit avec les étoiles, si je pouvais parler ainsi, que l'homme, qui est appelé une image de la divinité.*

*Y a-t-il sur terre une mesure ? Il n'y en a point. Car la marche de tonnerre des mondes du Créateur n'est jamais entravée. Une fleur aussi est belle parce qu'elle fleurit sous le soleil. Souvent l'œil trouve dans la vie des êtres qu'il faudrait dire plus beaux encore que les fleurs. Oh, je le*

ich glaube, muß rein bleiben, sonst reicht an das Mächtige mit Fittichen der Adler mit lobendem Gesange und die Stimme so vieler Vögel. Es ist die Wesenheit, die Gestalt ist's. Du schönes Bächlein, du scheinst so rührend, indem du rollest so klar, wie das Auge der Gottheit durch die Milchstraße. Ich kenne dich wohl, aber Tränenquellen mir aus den Augen. Ein heitres Leben seh'ich in den Gestalten mich umblühen der Schöpfung, weil ich es nicht unbillig vergleiche den einsamen Tauben auf dem Kirchhof. Das Lachen aber scheint mich zu grämen der Menschen nämlich ich hab' ein Herz.

Möcht ich ein Komet sein? Ich glaube. Denn sie haben die Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer und sind wie Kinder an Reinheit, Größeres zu wünschen kann nicht des Menschen Natur sich vermessen. Der Tugend Heiterkeit verdient auch gelobt zu werden vom ernstesten Geiste, der zwischen den drei Säulen wehet des Gartens. Eine schöne Jungfrau muß das

*sais bien ! Car saigner dans sa stature et dans son cœur et n'exister plus tout entier, est-ce que cela plaît à Dieu ? Mais l'âme, ainsi que je le crois, doit rester pure, sinon ce qui est puissant est atteint par l'empennage de l'aigle, avec un chant de louange et la voix de beaucoup d'oiseaux. C'est l'essence, c'est la figure. Toi, beau petit ruisseau, tu apparais si émouvant, cependant que tu roules si clair, comme l'œil de la divinité à travers la voie lactée. Je te connais bien, mais des larmes sourdent de mes yeux. Je vois fleurir autour de moi une vie gaie dans les figures de la création, parce que je la compare d'une manière non inconvenante aux tourterelles solitaires du cimetière. Mais le rire des hommes semble me charmer, en effet, j'ai un cœur.*

*Est-ce que je voudrais être une comète ? Je crois. Car elles ont la rapidité des oiseaux ; elles sont ardentes de feu et sont comme des enfants dans la pureté. La nature de l'homme ne peut pas avoir la présomption de*

Haupt umkränzen mit Myrtenblumen, weil sie einfach ist ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl. Myrten aber gibt es in Griechenland.

Wenn einer in den Spiegel siehet, ein Mann, und siehet darin sein Bild wie abgemalt, es gleicht dem Manne. Augen hat des Menschen Bild, hingegen Licht der Mond. Der König Oedipus hat ein Auge zu viel vielleicht. Diese Leiden dieses Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich. Wenn das Schauspiel ein solches darstellt, kommt's daher. Wie aber ist mir, gedenk'ich deiner jetzt ?

Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin, welches sich wie Asien ausdehnt. Natürlich dieses Leiden, das hat Oedipus. Natürlich ist's darum. Hat auch Herkules gelitten ? Wohl die Dioskuren in Ihrer Freundschaft haben die nicht Leiden auch getragen ? Nämlich mit Gott wie Herkules zu streiten, das ist Leiden. Und die Unsterblichkeit im Neide

*souhaiter de plus grandes choses. La sérénité de la vertu mérite d'être louée par l'esprit grave, qui souffle entre les trois colonnes du jardin. Une belle vierge doit couronner la tête de fleurs de myrte parce qu'elle est simple en raison de son sentiment et de son essence. Mais il y a des myrtes en Grèce.*

*Si quelqu'un regarde dans sa glace, un homme, et s'il y voit son image comme en peinture, elle ressemble à l'homme, l'image de l'homme a des yeux, au contraire la lune a de la lumière. Le roi Œdipe a un œil de trop, peut-être. Ces souffrances de cet homme, elles paraissent indescriptibles, indicibles, inexprimables. Lorsque le théâtre présente ce genre de choses, c'est à cause de cela. Mais comment me sentir lorsque je me souviens de toi maintenant ?*

*La fin de quelque chose t'emporte comme des ruisseaux, quelque chose qui s'étend comme l'Asie. Bien sûr, ces souffrances, ce sont celles*

dieses Lebens, diese zu teilen, ist ein Leiden auch. Doch das ist auch ein Leiden, wenn mit Sommerflecken ist bedeckt ein Mensch, mit manchen Flecken ganz überdeckt zu sein ! Das tut die schöne Sonne. Nämlich die ziehet alles auf. Die Jünglinge führt die Bahn sie mit Reizen ihrer Strahlen wie mit Rosen. Die Leiden scheinen so, die Oedipus getragen, als wie ein armer Mann klagt, daß ihm etwas fehle. Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland ! Leben ist Tod. Und Tod ist auch ein Leben.

*d'Œdipe. Naturellement, c'est à cause de cela. Hercule a-t-il souffert, lui aussi ? Sans doute ; les Dioscures en leur amitié n'ont-ils pas porté des souffrances ? Car lutter avec Dieu comme Hercule, c'est souffrance. Et l'immortalité dans la jalousie de cette vie, la partager, c'est une souffrance aussi. Mais c'est aussi une souffrance lorsqu'un homme est tacheté de taches estivales, être recouvert tout entier de taches ! C'est ce que fait le beau soleil : car il aspire tout. Il conduit les jeunes gens sur leur route avec le charme de ses rayons comme avec des roses. Les souffrances qu'Œdipe a portées semblent être comme la plainte d'un pauvre homme, auquel il manque quelque chose. Fils Laios, pauvre étranger en Grèce ! Vie est mort et mort est aussi une vie.*

# Biographies

## Atli Ingólfsson

Né en 1962 en Islande, Atli Ingólfsson suit des études musicales (guitare, théorie et composition) à l'école de musique de Reykjavik ainsi que des études de philosophie à l'Université d'Islande. Très attiré par la poésie ancienne islandaise, il a lui-même publié un volume de poésies et, plus récemment, un essai sur la métrique islandaise. Après avoir composé quelques œuvres à partir de 1983 (et notamment le *Quintette* de 1985 qui représente, selon le compositeur, un « saut de qualité » dans sa production), Atli Ingólfsson quitte son pays en 1986 pour se perfectionner à l'étranger. Elève de Davide Anzagli au Conservatoire de Milan il suit ensuite les cours d'été de Franco Donatoni à Sienne en 1988 et se rend à Paris en 1988-1990 pour travailler avec Gérard Grisey (dont il fut parfois l'assistant pour la réalisation de pièces comme *Le temps et l'écume* ou *Le noir de l'étoile*) puis, en tant qu'auditeur, avec Betsy Jolas et Claude Ballif au Conservatoire de Paris en 1989-1990. Il suit également pendant cette période les séminaires d'analyse ainsi que le stage d'été 1992 de l'Ircam. Atli Ingólfsson réside actuellement à Bologne en Italie où il se consacre exclusivement à la composition. Ses œuvres ont remporté de vifs succès en Islande et dans divers pays d'Europe : il a été remarqué

lors du concours Jolivet en 1991 (dont il fut finaliste), au festival Gaudeamus à Amsterdam en 1991, lors du festival Avanti de Helsinki en 1992 et de Présences 92 (Radio France, Paris) notamment. Ce compositeur a abordé les genres instrumentaux (avec *A verso*, 1990, pour piano ; *Opna*, 1991, pour clarinette basse et marimba ; *Le pas, les pentes*, 1991 pour ensemble instrumental) mais aussi les voix avec *Et toi, pâle Soleil* (1991).

## Stefano Gervasoni

Né en 1962 à Bergame, il étudie la composition au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan avec Luca Lombardi, Niccolò Castiglioni et Azio Corghi. Il poursuit des études auprès de György Ligeti en 1990 dans le cadre de l'International Bartók Seminar de Szombathely (Hongrie). Stefano Gervasoni s'installe à Paris en 1992 pour suivre le Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam (1992-1993). Ses rencontres avec Luigi Nono, Brian Ferneyhough, Peter Eötvös et Helmut Lachenmann le marquent profondément.

Il remporte de nombreux prix internationaux parmi lesquels le concours Petrassi à Parme (en 1987 et 1989), le concours Mozart 1991 (Musikverein, Vienne), le concours Forum 91 à Montréal.

Sélectionné par l'International Gaudeamus Music Week en 1989, 1990 et 1991, il reçoit, en 1993, une commande de l'Etat français et une commande de l'Ensemble Intercontemporain. Boursier de la Fondation des Treilles à Paris, l'Académie de France à Rome le nomme en 1994 pensionnaire de la Villa Médicis.

Ses œuvres ont été interprétées par le Quatuor Arditti, l'ensemble FA, l'ensemble Itinéraire, le Nouvel Ensemble Moderne, l'ensemble Recherche, l'ensemble Klangforum Wien, le New Juilliard Ensemble, l'ensemble Contrechamps, l'Ensemble Intercontemporain, les orchestres Münchener Philharmoniker, ORF (Vienne), Orchestra Regionale Toscana, NOB Radio Orkest (Amsterdam), Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna lors des principaux festivals de musique contemporaine.

Les pièces de Stefano Gervasoni correspondent à diverses formations : l'orchestre (*In Eile zögernd III, Sensibile, Adagio für Glasorchester*), l'ensemble instrumental (*Concertino per contrabbasso, An, Su un arco di bianco, Animato, Dal belvedere di non ritorno, Concerto pour alto*), la voix accompagnée de différentes formations instrumentales (*Die Aussicht, Un recitativo, Quattro voci, Least bee, L'ingenuo, Due poesie francesi d'Ungaretti*).

### Hans Werner Henze

Né à Gütersloh (Westphalie) en 1926, Hans Werner Henze suit de bonne heure des cours de piano, d'harmonie et de contrepoint. Il débute ses études musicales à la Staatsmusikschule de Braunschweig en 1942, puis travaille comme pianiste accompagnateur du Stadttheater de Bielefeld en 1945 avant de reprendre ses études à l'Institut de musique sacrée de Heidelberg où il est, de 1946 à 1948, l'étudiant de Wolfgang Fortner. De cette période de formation datent entre autres les *Fünf Madrigale* pour chœur et ensemble instrumental (1947). Assistant aux premières académies musicales de Darmstadt dès 1946, il y rencontre deux ans plus tard René Leibowitz avec lequel il travaille intensivement (*Appolo et Hyacinthus*, 1949, d'après Trakl, pour clavecin, huit instruments solistes et voix d'alto, témoigne de cet enseignement du dodécaphonisme) et tente parallèlement de renouer des liens avec le théâtre : il collabore avec Heinz Hilpert au Deutsches Theater de Constance en 1948 et est directeur artistique ainsi que chef d'orchestre du Ballet du Staatstheater de Wiesbaden à partir de 1950. Après des séjours à Berlin et Munich, et après avoir écrit plus de trente œuvres d'une très grande diversité de styles et de genres (notamment l'opéra *Boulevard Solitude*) il choisit de s'installer en

Italie en 1953 où il termine son opéra *König Hirsch*. Il assure des master-classes de composition au Mozarteum de Salzbourg de 1962 à 1967. Dans les années qui suivent le succès triomphal de *Die Bassariden* (créé en 1966 à Salzbourg) Henze s'oriente vers le marxisme et affichant ses sympathies pour le mouvement de 1968 en Allemagne. Il passe un an (1969-1970) à Cuba où il enseigne et fait des recherches (il y dirige sa *Sixième symphonie* en novembre 1969). Ce changement d'idéologie se traduit notamment par les nouveaux choix de poètes mis en musique : à Hölderlin, Kleist ou Trakl succèdent Enzensberger (socialiste allemand), Miguel Barnet (Cuba) et Gaston Salvatore (Chili). Depuis cette époque, le compositeur a accumulé prix et distinctions en tant que compositeur et chef d'orchestre ; il fonde les Cantieri Internazionali d'Arte à Montepulciano en 1976, et se consacre à l'enseignement (cours de composition à Cologne en 1980, Londres en 1987), ou collabore avec diverses institutions (compositeur en résidence au Tanglewood Music Center en 1983 et 1988, à la Philharmonie de Berlin en 1991, etc.).

Hans Werner Henze dirige depuis 1988 la Biennale de Munich.

### Markus Stenz, direction

Le jeune chef d'orchestre allemand Markus Stenz est chef principal du London Sinfonietta depuis la saison 1994-1995. Cette nomination fait suite au grand succès remporté par un concert donné avec l'ensemble en mai 1993 pour le 70<sup>e</sup> anniversaire de György Ligeti au Barbican Centre à Londres.

Les principaux engagements de Stenz à ce jour incluent des prestations en tant que chef invité par le BBC Philharmonic Orchestra, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Bayerischer Rundfunk, RSO Berlin, l'orchestre de la RAI à Turin et Milan, l'orchestre du Maggio Musicale Fiorentino, le Hague Residentie Orchestra, l'Ensemble Modern. Depuis 1989, il est directeur musical du Festival Montepulciano.

Markus Stenz, compte au titre de ses prestations des œuvres contemporaines comme *Stephen Climax* de Hans Zender au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, et *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* de Weill au Staatstheater de Stuttgart. Il a remporté un grand succès avec les œuvres scéniques de Hans Werner Henze, en particulier avec la création mondiale de son dernier opéra *Das Verratene Meer*, donné à la Deutsche Oper en 1990, ainsi que de nouvelles productions ultérieures à La Scala de Milan et à l'Opéra de San Francisco. En 1988, il a dirigé *Elegy for*

*Young Lovers* à Venise et en 1989 *The English Cat* à Berlin.

Ses contrats pour la saison actuelle comprennent entre autres *The Bassarids* de Hans Werner Henze à la Staatsoper de Hambourg, et *Les Noces de Figaro* de Mozart au Music Center de Los Angeles. Il dirigera également le Berlin Symphonie Orchester, le Scottish Chamber Orchestra, le BBC Symphony Orchestra et l'Ensemble Intercontemporain.

Markus Stenz a fait ses études à la Musikhochschule de Cologne, où il a suivi les master-classes de Gary Bertini et Noam Sherif, et s'est vu attribuer, en 1988, une bourse pour étudier la direction d'orchestre à Tanglewood, où il a été l'assistant de Seiji Ozawa et de Leonard Bernstein.

Récemment, Markus Stenz a été nommé directeur musical de l'Opéra de Brême.

### **Neil Jenkins, ténor**

Neil Jenkins est né à Saint Leonard's on Sea (Sussex). Il a reçu une éducation musicale en tant que choriste à l'abbaye de Westminster et en tant qu'élève de chant au King's College de Cambridge, complétant ses études au Royal College of Music de Londres. En 1972, il obtient le prix de la fédération nationale des organismes de musique (le NFMS award).

Neil Jenkins a chanté avec le

Scottish Opera *Les pêcheurs de perles*, *L'enfant et les sortilèges*, *Madame Butterfly*, *La flûte enchantée*, *Oedipus Rex* et *Salomé*, avec l'English National Opera *Le retour d'Ulysse dans sa patrie*, avec le Welsh National Opera *Le barbier de Séville*, avec l'Opera North *La petite renarde rusée*, *Eugène Onéguine* et *La pinta Giar dinierra* avec l'English Music Theatre. De même, Neil Jenkins a interprété de nombreux rôles sur les scènes internationales.

Il est également recherché en tant que soliste et s'est produit avec tous les principaux orchestres londoniens et régionaux et avec la BBC. Il est fréquemment invité à Aldeburgh, Edimbourg, Bath et Cheltenham, ainsi que dans de nombreux pays.

Neil Jenkins est bien connu pour son travail dans le domaine de la musique contemporaine : il a longtemps collaboré avec le London Sinfonietta, s'est produit lors du tout premier concert de cet ensemble, et a enregistré Stravinsky, Henze (*Kammermusik 1958*), Weill et Maxwell-Davies pour le disque et la télévision. Il a filmé *King Priam* de Michael Tippett et est un interprète réputé des œuvres de Benjamin Britten.

Il y a une semaine, Neil Jenkins a participé aux concerts d'ouverture de la Cité de la musique à Paris.

### **Jürgen Ruck, guitare**

Jürgen Ruck, né à Freiburg im Breisgau en 1961, a étudié la guitare dans le cadre d'une bourse octroyée par la fondation Studienstiftung des Deutschen Volkes avec Sonja Prunnbauer dans sa ville natale, puis à Bâle avec Oscar Ghiglia. En 1986 il a remporté le premier prix du Deutscher Musikwettbewerb, en 1987 une bourse de la Märkische Kulturkonferenz et a été, en 1990, lauréat du Prix Kranichstein pour l'interprétation de musique contemporaine.

Le répertoire de Jürgen Ruck va de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Il s'est produit dans de nombreux festivals internationaux, avec les formations les plus diverses. Il a joué comme soliste avec entre autres l'Orchestre philharmonique de Berlin, le Sharoun Ensemble, le London Sinfonietta, l'orchestre de la RAI de Milan, et l'orchestre de la radio autrichienne.

Jürgen Ruck s'est tout particulièrement engagé en faveur de la musique contemporaine : en tant qu'interprète de nombreuses premières, comme guitariste de l'Ensemble Modern, ainsi qu'en collaborant avec les compositeurs Hans Werner Henze, György Kurtág et Helmut Lachenmann.

Jürgen Ruck est professeur de guitare à la Musikhochschule de Würzburg.

### Dimitri Vassilakis, piano

Né en 1967, il commence des études musicales à l'âge de sept ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, avec comme professeur Gérard Frémy. Il obtient un Premier prix de piano à l'unanimité, ainsi que plusieurs prix en musique de chambre et en tant qu'accompagnateur.

Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe, Afrique du Nord et Extrême-Orient. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992.

### Ensemble Intercontemporain

#### **flûtes**

SOPHIE CHERRIER

EMMANUELLE OPHELE

#### **hautbois**

LASZLO HADADY

DIDIER PATEAU

#### **clarinettes**

ALAIN DAMIENS

ANDRÉ TROUTTET

#### **clarinette basse**

GUY ARNAUD

#### **bassons**

PASCAL GALLOIS

PAUL RIVEAUX

#### **cors**

JENS MC MANAMA

JEAN-CHRISTOPHE VERVOITTE

#### **trompettes**

ANTOINE CURÉ

JEAN-JACQUES GAUDON

#### **trombones**

JÉRÔME NAULAIS

BENNY SLUCHIN

#### **tuba**

GÉRARD BUQUET

#### **percussions**

VINCENT BAUER

MICHEL CERUTTI

DANIEL CIAMPOLINI

#### **pianos / claviers**

PIERRE-LAURENT AIMARD

FLORENT BOFFARD

DIMITRI VASSILAKIS

#### **harpe**

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING

#### **violons**

JEANNE-MARIE CONQUER

MARYVONNE LE DIZES

HAE SUN KANG

#### **altos**

CHRISTOPHE DESJARDINS

NATHALIE VANDEBEULQUE

#### **violoncelles**

PIERRE STRAUCH

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

#### **contrebasse**

FRÉDÉRIC STOCHL

### **musiciens supplémentaires**

#### **clarinette basse**

OLIVIER VOIZE

#### **alto**

PASCAL ROBAULT

#### **violoncelle**

RAPHAEL CHRÉTEIN

#### **régisseur général**

Gilles Blum

#### **régisseurs plateau**

Jean Radel

Damien Rochette

Serge Reynier

### Ircam

#### **régisseur général**

Christophe Gualde

#### **régisseur**

Denis Chauvet

#### **assistant régie**

David Thilliez

#### **ingénieur du son**

Frédéric Prin

#### **régisseur son**

David Poissonnier

#### **regie lumières**

Henri Emmanuel Doublier

# Prochains concerts

## Musique + danse

du jeudi 23 février au  
samedi 4 mars  
**20 h 30**

Dimanche 26 février  
**15 h**

*Relâche le lundi*

## Théâtre de la Ville

### Amor constante más allá de la muerte

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER,  
chorégraphie  
THIERRY DE MEY, musique  
Commande de l'Ircam et de la com-  
pagnie Rosas.  
Compagnie Rosas  
Ensemble Ictus

Direction Georges-Elie Octors

Réservations : 42 74 22 77

## Pierre Boulez

Jeudi 23, samedi 25 février  
**20 h**

**cité de la musique**

### Carlo Gesualdo

*Répons des ténébres pour le  
samedi Saint*

The Tallis Scholars  
Direction Peter Philips

### Pierre Boulez

*Répons*

VINCENT BAUER, vibraphone  
MICHEL CERUTTI, cymbalum  
DANIEL CIAMPOLINI, xylophone  
FLORENT BOFFARD, DIMITRI VASSI-  
LAKIS, piano  
FRÉDÉRIQUE CAMBRELING, harpe  
ANDREW GERZSO, assistant musi-  
cal

Ensemble Intercontemporain

Direction Pierre Boulez

Réservations : 44 84 44 84

## Pierre Boulez

Dimanche 26 février  
**16 h 30**

**cité de la musique**

### Pierre Boulez

*Dialogue de l'ombre double  
Répons*

Œuvres réalisées à l'Ircam  
ANDRÉ TROUTTET, clarinette  
VINCENT BAUER, vibraphone  
MICHEL CERUTTI, cymbalum  
DANIEL CIAMPOLINI, xylophone  
FLORENT BOFFARD, DIMITRI VASSI-  
LAKIS, piano  
FRÉDÉRIQUE CAMBRELING, harpe  
ANDREW GERZSO, assistant musi-  
cal

Direction Pierre Boulez

Ensemble Intercontemporain

Réservations : 44 84 44 84

Pour recevoir les informations de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ircam

**44 84 44 72 ou 44 78 48 16**