cycle voix

vendredi 25 et samedi 26 février 1994

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

IRCAM Centre Georges Pompidou

Avant-propos

Si les instruments traditionnels ont, au cours de ce siècle, subi quelques modifications, voire de substantielles transformations – guitare électrique, claviers électroniques… –, la voix n'a pas échappé aux divers mouvements d'un matériau musical sans cesse redéfini.

Schématisé sur les bases de l'accent prosodique, naît, en 1912, le *Sprechgesang* : « On ne vise nullement un parler naturel et réaliste. Au contraire, la différence entre un parler ordinaire et un parler coulé dans sa forme musicale doit ressortir franchement », écrivait Schoenberg dans sa préface du *Pierrot lunaire*. Non content d'être l'instrument d'une meilleure compréhension du texte, le *Sprechgesang* enrichit la vocalité d'un nouveau moyen d'expression dont Berg déclinera les modalités dans *Lulu*.

Les rapports entre la voix et le texte s'enrichissent : *Noces,* et ses voix percutantes ; les opéras de Janácek, où le texte engendre parfois mélodies et intonations ; la querelle entre Stockhausen et Nono ; l'influence de la linguistique ; les intenses conjonctions Boulez/Char et Boulez/Mallarmé ; les œuvres de Berio, et leur spatialisation proprement musicale d'un texte déstructuré, intégrant phonèmes et gestes vocaux parfois privés du verbe : rires, claquements de langue, « morceaux de bouche », pour citer Schnebel, s'immiscent alors dans les partitions.

De plus en plus fréquemment, les compositeurs traitent la voix dans la spécificité de son corps, de sa phonation, de sa vocation : non plus soliste au-dessus de l'orchestre, elle s'abstrait de l'héritage bel cantiste et wagnérien, et l'œuvre n'est enfin plus « symphonie pour grand orchestre avec accompagnement vocal », comme l'écrivait Schoenberg.

Ni parcours historique, ni exhaustivité de vocalités déclinées, les trois concerts du cycle Voix conjuguent création, avec les œuvres de Liza Lim, François Nicolas, Stefano Gervasoni et Philippe Manoury, et jalons du répertoire de ces trente dernières années, avec les *Aventures* et *Nouvelles aventures* de Ligeti, *Les lauriers sont coupés* de Georges Aperghis et les *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies.

Laurent Feneyrou

Programmes

Vendredi 25 février à 20 h 30 *

Centre Georges-Pompidou

GEORGES APERGHIS
Les lauriers sont coupés
(Françoise Kubler, Madeleine Jalbert)

LIZA LIM
Li Shang Yin, création, commande de l'Ensemble InterContemporain
(Françoise Kubler)

ENTRACTE

FRANÇOIS NICOLAS
Dans la distance, création, commande de l'Ircam
(Madeleine Jalbert, Omar Ebrahim)

GYÖRGY LIGETI
Aventures et *Nouvelles aventures*
(Penelope Walmsley-Clark, Linda Hirst, Omar Ebrahim)

Ensemble InterContemporain

Françoise Kubler, *soprano*
Penelope Walmsley-Clark, *soprano*
Linda Hirst, *mezzo-soprano*
Madeleine Jalbert, *contralto*
Omar Ebrahim, *baryton*
Cort Lippe, *assistant musical*

Direction James Wood

Technique Ircam
Denis Chauvet, régie de plateau
Franck Rossi, ingénieur du son
Antoine Mercier, régie son

Ensemble InterContemporain
Gilles Blum, régisseur général
Damien Rochette, Jean Radel, régisseurs de plateau

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

Samedi 26 février à 16 h 00 *

Ircam, Espace de projection

STEFANO GERVASONI
L'ingenuo, création
(Luisa Castellani)

THIERRY LANCINO
Das Narrenschiff
(Catherine Ciesinski)

ENTRACTE

PHILIPPE MANOURY
En écho, création, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant
(Donatienne Michel-Dansac)

Solistes de l'InterContemporain :
Alain Damiens,
Olivier Voize, *clarinettes*
Gérard Buquet, *tuba*
Daniel Ciampolini, *percussion*

Luisa Castellani, *soprano*
Catherine Ciesinski, *soprano*
Donatienne Michel-Dansac, *soprano*

Miller Puckette, *conseiller scientifique*
Cort Lippe, Leslie Stuck, *assistants musicaux*

Technique Ircam
Christophe Gualde, régie générale
Brigitte Le Sauvage, assistante régie
Xavier Bordelais, ingénieur du son
Henri-Emmanuel Doublier, création lumière

Ensemble InterContemporain
Gilles Blum, régisseur général
Damien Rochette, Jean Radel, régisseurs de plateau

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

Samedi 26 février à 20 h 30

Centre Georges-Pompidou

OLIVER KNUSSEN
Songs Without Voices, création française

MICHAEL FINNISSY
The Undivine Comedy (extraits), création française
(Penelope Walmsley-Clark, Madeleine Jalbert)

ENTRACTE

PETER MAXWELL DAVIES
Eight Songs for a Mad King
(Richard Suart)

Ensemble InterContemporain

Penelope Walmsley-Clark, *soprano*
Madeleine Jalbert, *contralto*
Richard Suart, *baryton*

Direction James Wood

Ensemble InterContemporain
Gilles Blum, régisseur général
Damien Rochette, Jean Radel, régisseurs de plateau

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

** Ces deux concerts sont enregistrés par* FRANCE MUSIQUE

Georges Aperghis

Les lauriers sont coupés (1975)

Création
29 juillet 1975
au Festival d'Avignon
Ensemble Polyphonique
de Paris

Effectif
soprano
mezzo-soprano
flûte
hautbois / cor anglais
basson
trombone
alto

Durée
20 minutes

Editeur
Salabert

Dédicace
à Charles Ravier

***

...le corps des interprètes (musiciens, acteurs, chanteurs, etc.) tend à s'émanciper, à signifier, à raconter, en plus de sa pratique spécifique. L'expression vocale s'est diversifiée à l'extrême et n'est plus l'attribut des seuls chanteurs.

A travers toutes ces pulvérisations dynamisantes, nous nous trouvons devant une polyphonie possible, constituée par plusieurs microlangages, capable de créer une énergie physique et émotive en provoquant des confrontations violentes entre le sens d'une image ou d'un son et une signification purement formelle.

Georges Aperghis

Ecrit dans l'esprit de la chanson polyphonique de la Renaissance française, *Les lauriers sont coupés* met en scène les processus d'écriture caractéristiques de l'art de Georges Aperghis.

Emblématiques, le contrepoint initial, note contre note, ses imitations scholastiques, en apparence, et la litanie d'une note distribuée à l'alto et au basson, qui semble renouer avec le hoquet du Moyen-Age, s'inscrivent dans les techniques traditionnelles des canons hérités du XVe siècle, avant de se perdre dans une esthétique de la proximité, dans une perception de contours brouillés qui affectent l'identité de l'insouciante dissonance initiale.

La superposition de rythmes élémentaires, mais régulièrement déphasés, implique ici l'idée d'un temps qui renonce au simultané, au synchrone, et la constitution d'une harmonie qui, jusque dans son statisme, engendre une irrémédiable densification de l'intervalle minimal posé d'emblée.

Le même principe gouverne l'ultime section avant la coda de trombone : les cellules mélodiques, strictement identiques des deux voix, y respectent la carrure de chaque phrase, mais procèdent par superpositions rythmiques différenciées, de sorte qu'en émane une diagonale, une ligne qui se déploie partiellement sur elle même.

Autre processus fondamental : l'accumulation progressive, le regard en arrière, la phrase musicale ou la mélodie qui ne se donne que par ajouts successifs. Une note, une syllabe, puis deux, puis trois, jusqu'à la constitution d'une entité mélodique et syntactique : « si », « si la », « si la ci », « si la cigale », « si la cigale y », « si la cigale y dort »... sur le rythme inflexible de l'alto. Avant les *Récitations, Les lauriers sont coupés* manifeste donc « le besoin d'être conforté dans la certitude de l'acquis » (Daniel Durney). Intruments et voix développent plus loin un processus similaire dans un cri, *ffff*, repris *ad libitum* : leurs entrées successives figurent une accumulation maintenant harmonique, oscillant entre deux clusters qu'articulent les trois lignes de l'effectif – le hautbois, puis la flûte et le basson, l'alto et le trombone, symétriques autour des voix plus en avant.

Laurent Feneyrou

Liza Lim

Li Shang Yin, création (1992-1993)

Commande
Ensemble InterContemporain

Effectif
soprano
hautbois
cor anglais
basson
contrebasson
saxophone sopranino
trompette à coulisse
trombone
cor
tuba
harpe
violon
2 altos
2 violoncelles

Durée
15 minutes

Editeur
Ricordi

Dédicace
à Sandro Gorli

***

Jin se wu duan wu shi xian
Yi xian yi zhu si hua nian
Zhuang sheng xiao meng mi hu die
Wang Di chun xin tuo du juan

Cang hai yue ming zhu you lei
Lan tian ri nuan yu sheng yan
Ci qing ke dai cheng zhui yi
Zhi shi dang shi yi wang ran

Li Shang Yin

Cithare ornée, pur hasard, avec cinquante cordes
Une à une résonnant de tant d'années fleuries
Lettré Chuang au réveil rêve encore papillon
Empereur Wang au printemps renaît tourterelle

Vaste mer claire lune perles versant larmes
Champ bleu soleil ardent jade exhalant fumées
Cette passion en vain transformée en mémoire
Car à l'instant vécu, déjà dépossédée

Traduction : François Cheng, in *Entre Source et nuage, la poésie chinoise réinventée* (Albin Michel, 1990).

J'ai longtemps été intriguée par la poésie intangible de Li Shang Yin (813-858). Ce poème est l'un de ses plus mystérieux, il est considéré comme le « sphinx » de la poésie classique chinoise, en raison de la richesse et de l'ambiguïté des références qu'il renferme. Le troisième vers du poème par exemple, fait allusion à l'histoire de Chuang-tzu qui rêvait qu'il était un papillon... ou le papillon rêvait qu'il était Chuang-tzu... il n'est pas certain que la mémoire et les rêves ne soient plus réels que la vie elle-même.

J'ai été aussi très influencée par les formes des caractères chinois, chacun d'entre eux est composé de divers pictogrammes/idéogrammes qui parachèvent le « sens » dans une forme poétique, c'est-à-dire analogique plutôt que discursive. Il n'y pas rupture entre la notation et la forme – le poème est lui-même constitué de poèmes miniatures déclinant, à travers quelques perspectives intérieures et la construction de l'ensemble, d'extraordinaires séries de réverbérations du sens. Cette œuvre est une invitation à un esprit du IXe siècle pour habiter notre espace – pour nous ravir avec un chant, un résonnement, un souffle qui vibre, du bois, du métal, des cheveux, une peau et des cordes, dans un monde elliptique et scintillant de structures musicales dans la structure.

Liza Lim

Au-delà de l'instrumentation, de l'équivoque entre le chant soliste et le spectre timbral, du son pur ou de l'événement bruitiste d'un ensemble aux mouvantes individuations du timbre, le poème de Li Shang Yin, que d'aucuns associent à *El Desdichado* de Gérard de Nerval, et son appréhension, par le truchement de l'incantation et des images de la réminiscence, du « destin d'une vie vécue ou rêvée, par essence insaisissable » (François Cheng), génèrent une œuvre à la texture flexible, une partition de la distorsion : vibrato, glissando, trémolos, trilles et micro-intervalles récusent toute fixité, toute invariance de la note, et lui confèrent ainsi une aura, authentique esquisse polyphonique de

François Nicolas

Dans la distance, création (1993-1994)

sons cerclés ou dépliés caractéristiques de l'art de Liza Lim. Le « quintette à cordes », l'aigreur de ses modes de jeu sur le chevalet et de ses gestes écrasés sur lesquels s'achève la partition, les vents, leurs âcres harmoniques et multiphoniques, au basson et au contrebasson, mais aussi fugitivement au saxophone, la stridence d'un hautbois et d'un cor anglais ou les fluctuations intervalliques du « quatuor de cuivres » répondent à la tension d'une voix excluant régulièrement tout vibrato pour se résorber dans un son nasal et un ultime tremblement de la gorge, aux confins de son acuité et de sa corporéité.

Laurent Feneyrou

Œuvre réalisée à l'Ircam

Commande
Ircam

Effectif
mezzo-soprano
baryton
flûte / piccolo
hautbois
clarinette
clarinette basse
basson
cor
percussion
piano
2 violons
alto
violoncelle
contrebasse
Station d'informatique musicale de l'Ircam

Texte
Le texte utilisé dans l'oeuvre est extrait du poème *L'ombre où s'y Claire* d'Alain Badiou. Quelques phrases liminaires sont tirées du *Cimetière marin* de Paul Valery.

Assistant musical
Cort Lippe

Durée
23 minutes

Dédicace
à Geneviève

***

La partie électronique de cette œuvre utilise une technique de construction granulaire : les sonorités sont engendrées par empilement de brèves sonorités (« grains ») prélevées dans le monde instrumental et classées selon six types de geste : frappé, frotté, soufflé, pincé, agité, vocal. Toutes les sonorités électroniques de l'œuvre, à l'exception de la voix enregistrée du récitant et de quelques sons produits par Mosaic (logiciel de synthèse par modèle physique), sont ainsi construites à partir de ces grains. Je préfère parler ici de *flux* plutôt que de *synthèse* (granulaire) car le parti pris vise à garder audible la présence du grain comme constituant élémentaire : la sonorité globale, telle un vent de sable, ne dissimule pas sa multiplicité interne et sa constitution en « briques » n'est pas cachée derrière un crépi plus lisse. Cette technique m'a permis de mieux rythmer et articuler les sons électroniques tout en jouant de leurs analogies avec les gestes instrumentaux traditionnels ; d'où une proximité d'avec les sonorités d'un orchestre et, plus encore, d'un grand orgue.

Un autre choix de la partie électronique est celui du « temps réel » : il ne s'agit pas là de capter quelque chose de l'interprétation (les instruments sont amplifiés sans être jamais retraités) mais d'assurer que les sonorités sont engendrées par l'ordinateur au moment même où on les perçoit ;

elles ne préexistent donc pas comme matière sonore à l'exécution de l'œuvre. L'intérêt de ce parti ne tient pas au caractère plus « vivant » de l'exécution ainsi attendue : on aurait pu tout aussi bien enregistrer au préalable ces sons électroniques pour les restituer ensuite lors du concert par une simple lecture au lieu d'en déclencher, comme on le fait ici, la production. La différence perceptible entre les deux options aurait été minime, tenant à quelques enchaînements rendus plus raides. L'intérêt véritable de cette décision réside dans la composition. On pourrait dire que c'est un intérêt de *principe* : il s'agit de ne contrôler le son que par sa structure algébrique interne (sa construction en grains) sans jamais le considérer comme un produit substantiel, comme une pâte sonore qu'on se proposerait de modeler. L'effet de ce principe est que les sons électroniques restent sous la loi d'une écriture là où les sons mixés, devenus figés, y échappent nécessairement. Sans doute cette écriture informatique est-elle très loin de l'écriture musicale traditionnelle mais, aussi étrange soit-elle pour le musicien, cette écriture (que le temps réel préserve jusqu'au moment ultime du concert) instaure l'existence d'une distance, d'un espace possible pour la pensée entre musique et sons.

Parlant de poésie, Ossip Mandelstam écrivait : « Ce n'est pas d'acoustique qu'il faut se soucier : elle viendra toujours d'elle-même. C'est de distance. » Cette directive me semble valoir pour la musique, et le travail en temps réel me semble ici être un atout. J'ajouterai que le contrôle des sons électroniques par leur structure, non par leur enregistrement, garantit pour le futur leur possible évolution, au fil des progrès techniques à venir.

La partie musicale électronique n'a pas été conçue comme un monde autonome, fût-il virtuel. Dans l'œuvre musicale il n'y a – il ne peut y avoir – qu'un monde.

La partie électronique n'est pas pour autant, comme je l'avais un temps envisagé, une sorte d'extension du monde instrumental. A strictement parler, le son électronique ne saurait être un son musical puisqu'il n'est pas comme lui la trace d'un corps-à-corps (d'une confrontation entre le corps du musicien et le corps de l'instrument). Le son électronique, qui n'est pas une trace éphémère mais tout au plus une empreinte figée (de même que le haut-parleur n'est pas un corps mais tout au plus une membrane), est menacé précisément d'être pris pour un corps ou, pire encore, pour une substance. Mais si le son électronique n'est ni un son musical proprement dit, ni un corps ou une substance, comment le caractériser ? L'hypothèse apparue lors de cette composition est que le son électronique constitue en fait une image, une image qui se trouve projetée via les haut-parleurs. Il ne s'agit cependant pas là de ces images extra-musicales (de la nature, de la ville...) dont parlent depuis longtemps les spécialistes de la « musique électro-acoustique » mais plutôt d'images sonores de sons musicaux. L'enjeu devient alors de composer un monde musical qui soit en somme suffisamment vaste pour incorporer, comme tout monde qui se respecte, des images de ses propres éléments ou parties.

Un monde ? J.L. Nancy en propose cette caractérisation : « Un monde, c'est toujours une articulation différentielle de singularités. » Il sera ainsi question d'articuler des sons musicaux et leurs propres images sonores, d'articuler des singularités (les voix, les instruments, les sons électroniques, le texte) en sorte de composer un seul et vaste monde. On aurait pu nommer ce monde du vieux nom d'*harmonie*. J'ai préféré, pour cette œuvre, retenir celui de *distance*. La musique, qu'il s'agit au bout du compte de faire jaillir, fût-ce un bref moment, en éclipse de l'acoustique, est ainsi ce qui ne peut surgir que *dans la distance*...

Mahler à la question « Qu'est-ce, pour vous, qu'une sympho-

nie ? » répondait : « Avec tous les moyens techniques à ma disposition, bâtir un monde ! » A ce titre, *Dans la distance* pourrait être appelée une symphonie de chambre avec partie électronique.

Les voix interviennent dans l'œuvre selon une grande diversité : voix chantée / parlée / criée, voix soliste / foule, voix de femmes / hommes / enfants, voix directe / enregistrée, voix-instrument... Les voix chantées interviennent comme scansion musicale quand les voix parlées gardent une plus grande continuité d'expression.

Le texte utilisé, faisant bilan de la politique d'émancipation en ce siècle, apporte sa dynamique propre – vaste flot rythmé – qu'on s'est efforcée de préserver et de restituer localement. Une voix pré-enregistrée (celle d'un ami, Alain Badiou, auteur du poème) en prononce des fragments significatifs qui ont été retravaillés pour les accorder au tempo instrumental et les profiler en une sorte d'étrave parcourant le flot instrumental et déposant derrière elle le sillage bruissant de quelques mots. J'ajoute que ce texte me procure le plaisir de pouvoir aujourd'hui faire chanter ces mots précieux *ouvrière, usine* que notre temps voudrait oublier...

Une catégorie nouvelle de mon travail de composition a tourné autour de la notion de fluidité : *flux* granulaires, mais aussi *fluidité* des situations musicales, des gestes instrumentaux, des dispositifs d'écriture (fluidité tant verticale qu'horizontale...)...

La forme de l'œuvre croise une sorte de rondeau entre diverses modalités d'écriture et une vaste évolution à échelle de l'ensemble de l'œuvre. D'où une série de mouvements enchaînés qui compose une trajectoire plus générale en forme de spirale.

François Nicolas

György Ligeti

Aventures et *Nouvelles aventures*
(1962-1965)

Effectif
soprano
alto
baryton
flûte
cor
percussion
clavecin
piano / célesta
violoncelle
contrebasse

Durée
20 minutes

Editeur
C. F. Peters

Dédicace
à Herbert Hübner

Aventures
Création
4 avril 1963 à Hambourg
Agitato • Presto • « Conversation » • Allegro appassionato • Sostenuto grandioso • « Action dramatique »

Nouvelles aventures
Création
26 mai 1966 à Hambourg
I. Sostenuto
(« Ritournelle ») • Più mosso • « Hoquetus » • « Commérages » • « Communication »
II. Agitato molto
« Choral » • Agitato molto • « Les Horloges démoniaques » • Prestissimo misterioso • « Coda »

J'ai utilisé une langue artificielle dans les compositions vocales et instrumentales *Aventures* et *Nouvelles aventures*. Cette langue inventée est aux langues réelles ce que l'écorce est au noyau. Tous les affects humains ritualisés par les relations sociales, tels la connivence et le désaccord, la domination et la soumission, la sincérité et le mensonge, l'arrogance, la désobéissance ou même des nuances plus subtiles comme l'ironie dissimulée derrière l'approbation apparente ou la haute estime cachée derrière le mépris apparent, tout cela (et bien d'autres choses encore) peut s'exprimer de façon précise avec le langage artificiel et artistique non sémantique, émotionnel. Le « texte », noté en écriture phonétique, n'a pas été conçu avant la composition, il prit naissance en même temps que la musique ; cela veut dire qu'il est, en tant que composition de sons humains, la musique elle-même. Le point de départ de la composition de tels sons était l'idée de mettre en rapport certains comportements affectifs, et non pas celle d'un plan de construction abstrait. Il est vrai que pour la réalisation technique de la composition, un certain rôle est également joué par un plan phonétique dressé avec précision qui comporte certains groupements et transformations de ces sons humains, mais ceux-ci sont déterminés de manière primaire, suivant leurs capacités d'évoquer un contenu émotionnel, au moyen d'un style proche du langage. Il ne s'agit donc pas d'adaptation musicale d'un texte au sens traditionnel. Le texte est bien plutôt médiatisé par la musique, et la musique par le texte. De même, les parties vocales ne sont pas « accompagnées » par les parties instrumentales, les instruments sont traités de manière à compléter et à souligner les sons humains : la composition phonétique s'infiltre jusque dans le domaine instrumental.

L'aspect purement musical se rapproche, de par cette émotivité accrue ainsi que par la gestique et les mimiques qui en résultent, d'une action scénique imaginaire certes non définie quant à son contenu, mais définie émotionnellement. On a l'impression d'assister à une sorte d'« opéra » avec des péripéties aventureuses de personnes imaginaires sur une scène imaginaire. Il se passe donc le contraire de ce que nous éprouvions jusqu'ici à la représentation d'un opéra : la scène et les héros de la scène sont seulement évoqués par la musique ; ce n'est pas la musique d'un opéra qui est jouée, mais un opéra qui se déroule à l'intérieur de la musique.

György Ligeti

Stefano Gervasoni

L'ingenuo, création (1993-1994)

Effectif
soprano
tuba

Durée
9 minutes

Editeur
Ricordi

Dédicace
à Laurent Pottier

***

« L'Ingénu, plongé dans une sombre et profonde mélancolie, se promena vers le bord de la mer, son fusil à deux coups sur l'épaule, son grand coutelas au côté, tirant de temps en temps sur quelques oiseaux, et souvent tenté de tirer sur lui-même ; mais il aimait encore la vie, à cause de Mlle de Saint-Yves. »

Ainsi commence le septième chapitre de *L'Ingénu* de Voltaire sur lequel est calqué le poème de Toti Scialoja utilisé dans cette pièce.

La voix incarne ce personnage dépaysé, dispersé par la mélancolie, et de ce fait, pourvu d'un « regard éclaté », plus perçant, inapaisé, saisi par la subtilité des choses.

Les différents placements vocaux assignés à la chanteuse délimitent l'image de ce personnage « polyphonique », sorte de frontière entre voix du sujet et voix du monde. La voix est, en même temps, voix des personnages et du décor, mais aussi voix de l'âme (son de la pensée), résonance de l'espace au sein duquel la voix elle-même se propage, et conjointement résonance interne (dans le corps de la voix) des sons et des bruits de la « scène ». L'échange avec l'autre finit par se réduire à un dialogue intérieur avec soi même ; et l'instrument (l'autre, l'externe) devient tout simplement une autre voix, un autre personnage de la voix, un de ses infinis prolongements, une de ses réfractions.

« Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté. » (Charles Baudelaire, *Méthode de critique,* Exposition universelle de 1855).

Stefano Gervasoni

Mon utopie, c'est donc de croire qu'il puisse exister en musique la plus raffinée des herméneutiques que je qualifierais, de façon provocatrice, d'innocence consciente du regard.

La candeur est un objectif à atteindre. La composition est un exercice de sensibilité d'une grande rigueur. Posséder un regard dans lequel prédomine l'oubli de soi est la plus grande et la plus magique des ouvertures sur le monde des choses. Cela représente une disponibilité silencieuse, une interruption momentanée de notre jugement, un abandon provisoire de la réflexion et le silence de notre identité subjective. C'est une extrême innocence, une sagesse respectueuse, attentive et bienveillante, qui unit, dans une subtile opération mentale, ce que nous savons et ce que nous ignorons.

La musique est le non-lieu par excellence de l'œil innocent : l'epoché de Husserl, l'ostranenie de Sklovski, le *Verfremdungs effekt* de Brecht, la *Gelassenheit* de Heidegger. La possibilité de suspendre et de remettre à plus tard l'action des schémas et des catégories mentales qui conditionnent notre vision, et notre représentation des choses est la dimension cognitive de l'expérience musicale.

Stefano Gervasoni
Extrait de « Babel felix »,
publié dans les
***Cahiers de l'Ircam* n° 4, 1993.**

Thierry Lancino

Das Narrenschiff
(1990)

Création
25 mai 1990
à la villa Médicis à Rome
Ensemble 'Accroche-Note

Effectif
soprano
2 clarinettes / clarinette basse
percussion

Durée
18 minutes

Editeur
Amphion

Dédicace
« A la villa Médicis, ce grand navire »

Ecrit
pour l'Ensemble 'Accroche Note

***

C'est durant le carnaval de l'an 1494 que paraît, à Bâle, l'ouvrage de l'humaniste strasbourgeois Sebastien Brant, *Das Narrenschiff (La Nef des fous).* Regroupant 112 chapitres indépendants les uns des autres, l'ouvrage a un succès foudroyant et devient l'un des livres les plus lus du XVIe siècle, pour petit à petit disparaître au milieu du XVIIe et sombrer dans l'oubli.

L'ouvrage, s'inspirant, semble-t-il d'une tradition de Mardi-Gras (Haut et Bas Rhin), fait s'embarquer pour le royaume de la folie, Narragonien, tous les fous de la région. Chacun des chapitres s'emploie à dépeindre une folie ou vice humain : l'envie, l'adultère, les racontars, l'orgueil, etc... Une gravure donne, pour chacun d'entre eux, une image saisissante de la folie dont il va être question. Chaque planche (dont certaines sont attribuées à Dürer) est commentée par une courte description morale ou dicton (populaire ou inventé par l'auteur).

Onze de ces courts textes (mis à part le n°11 qui utilise tout le poème) sont employés dans l'œuvre. La distance entre texte et gravure, puis gravure et commentaire emblématique a séduit mon imagination. Ces petites maximes (de 3 ou 4 vers octosyllabiques) réutilisant souvent les symboles cachés dans les gravures sont énigmatiques et recèlent une poésie étrange. C'est précisément la qualité de cette distance au texte principal, transfiguré par l'image, utilisée comme un prisme, qui m'a incité à faire mes choix. Le prisme de ma musique et d'une simplicité recherchée donnera, je l'espère, une saveur particulière à ces vers pour qui, ici ou ailleurs, voudra bien se reconnaître.

Thierry Lancino

Le principe essentiel sur lequel repose tout discours musical est lié à la métamorphose d'un matériau sonore et au passage du temps.

Le matériau est souvent choisi a priori pour le pouvoir escompté qu'il possède à être présenté de diverses manières et à être soumis à diverses transformations successives. Bref, à être métamorphosé selon des désirs et selon des modes : selon sa propre volonté. Il est à noter la grande part de l'intuition dans cette opération. C'est elle, en effet, qui guide ce choix. Seule l'intuition permet avec le plus de justesse de projeter le matériau dans l'avenir et d'en entrevoir avec une efficacité optimum sa maléabilité potentielle. La personnalité transparaît avec évidence dans ce choix, et l'intuition musicale apparaît clairement lors de cette opération. Ecarter le phénomène de l'intuition dans le processus de composition, ou même en contester l'importance, ainsi que cela a pu être fait, est une erreur. Tout le déroulement de la création, découle de ce choix. Toute la suite en est tributaire. Cette assertion ne vient pas nier l'importance de la méthode. Elle est complémentaire. La réussite artistique est la bonne conjonction de l'intuition et de la méthode.

Thierry Lancino
Extrait d'une conférence prononcée à Cagliari et à Rome, (Goethe Institut, 1989).

Philippe Manoury

En écho, création (1993-1994)

Œuvre réalisée à l'Ircam

Commande
Françoise et Jean-Philippe Billarant

Effectif
soprano
Station d'informatique musicale de l'Ircam

Texte
Emmanuel Hocquard

Conseiller scientifique
Miller Puckette

Assistant musicaux
Cort Lippe et Leslie Stuck

Durée
30 minutes

***

Après avoir travaillé sur différents modes interactifs possibles entre le monde instrumental et celui des nouvelles technologies informatiques, la question de la voix devait nécessairement se poser à moi. La voix n'est pas un instrument à proprement parler ; en effet, sa production sonore ne dépend pas de mécanismes artificiels. Il s'agit donc, dans le cas présent, de capter un signal sonore – extrêmement complexe et variable – et de le synchroniser avec un ordinateur.

Le signal sonore en question dépasse en complexité ce que nous connaissions avec le monde instrumental. Une voix produit des hauteurs, mais aussi des phonèmes, des bruits, une variabilité de spectre très mouvante. Nous sommes conscients que nous en sommes au début des recherches et que de nombreux progrès restent à accomplir. Dans certains cas, le but consiste à pouvoir synchroniser le processeur sur une simple voix parlée, faisant fi de toute connotation de hauteur musicale, dans d'autres, de détecter certains traits caractéristiques (tels que les fricatives ou sons bruités) de l'émission vocale, dans d'autres encore, c'est la mélodie qui se trouve au centre de l'intérêt, etc. Les différentes catégories sont tour à tour sollicitées pour établir une relation sensible entre la voix et la machine. C'est cette polyphonie de comportements qu'il nous importe de détecter.

La synchronisation est la première étape, mais la captation de phénomènes complexes tels que la variation de formes spectrales, la reconnaissance de phonèmes ou de quelques micro-structures, que ce soit en vue d'établir des réseaux de contrôle sur un dispositif de synthèse ou de traitement du signal, est l'étape ultime vers laquelle nous tendons. Le matériau musical est exclusivement composé de sons de synthèse, d'échantillons vocaux et de transformations en temps réel de la voix soliste.

Les programmes d'analyse et de synthèse ont été conçus et réalisés par Miller Puckette. Certains travaux ont également été accomplis par Trevor Wishart et Jonathan Bachrach.

Philippe Manoury

L'œuvre s'organise librement autrour d'un matériau poétique proposé par Emmanuel Hocquard et dont la principale contrainte est la représentation d'une situation érotique. Echo du voyage et de l'hôtel de la Lolita de Nabokov, ambiguïté d'un sexe à jamais indécis, les textes coupés, évoqués, « intermédiaires » ou de liaison, obéissent à une structure précise faite de parenthèses et d'extensions, de réminiscences et d'attentes : la mémoire du geste accompli, avec ses multiples renvois, et la lancinante itération de son portrait ou de sa description ; le fantasme, jusque dans son étymologie, la vision, l'hypothétique devenir.

L'art du compositeur dépasse les catégories du post-sérialisme et d'une dialectique entre la grammaire et les fonctions du langage musical, entre la grande forme recherchée, l'instantanéité de la mélodie et l'expérience d'un intermédiaire qui modifie toute réexposition, pour soumettre l'électro-

nique à l'interprétation et à l'orientation d'un discours musical : ainsi le travail scientifique entrepris avec Donatienne Michel-Dansac précède dans ce cycle l'écriture d'un opéra. Deux mélodies ont déjà été créées en juin 1993, pendant l'Académie d'été de l'Ircam, sous le titre *Matériaux en écho*.

Laurent Feneyrou

Oliver Knussen

Songs Without Voices
(1991-1992)

Commande
Société de Musique de chambre
du Lincoln Center

Création
26 avril 1992
au Alice Tully Hall à New York
Chamber Music Society
of Lincoln Center
direction : Oliver Knussen

Effectif
flûte
cor anglais
clarinette
cor
piano
violon
alto
violoncelle

Durée
11 minutes

Editeur
Faber Music

Dédicace
à Fred Sherry et Virgil Blackwell

***

Songs Without Voices est un recueil de brèves compositions indépendantes. Ces dernières années, j'ai retrouvé un vieil enthousiasme pour l'écriture de mélodies, et il m'est venu à l'esprit d'essayer d'appliquer cet enthousiasme à la sphère instrumentale. Trois de ces pièces sont, littéralement, des chants sans parole – un poème entier est « mis en musique », syllabe par syllabe, pour les instruments, dans le cours d'un mouvement ; et l'un d'eux est d'une impulsion lyrique plus personnelle – une mélodie de cor anglais écrite à l'annonce de la mort d'Andrzej Panufnik, que j'admirais beaucoup. J'espère que cela paraîtra farouche si je laisse la musique parler en ses propres termes, malgré ses quelques indications de stimulus.

Oliver Knussen

La romance sans parole : les transcriptions syllabiques et numériques, le phonème et la guématrie chez Josquin Desprez ; le poème symphonique de Liszt ou de Strauss ; Hermann Scherchen expliquant la signification de mélodies extraites des symphonies romantiques à travers un texte spécialement approprié ; Huber et Nono, leur musique de chambre avec ses énigmatiques citations de Hölderlin et de Mandelstam.

La musique a toujours voulu traduire : assimilation du vocal à l'instrumental, mais plus encore assimilation de l'énoncé littéraire à l'énoncé musical, similitude utopique des langages, où le mot tu, où l'espace référentiel acquièrent parfois, dans leurs silences, un

signification initiatique et multiple. *Songs Without Voices* d'Oliver Knussen s'inscrit dans cette dialectique d'un texte « centre ou absence de la musique » (Pierre Boulez), et les fragments inscrits à la fin des quatre chants – *Winter's Foil, Prairie Sunset, First Dandelion, Elegiac Arabesques* –, constituent les ruines d'un tissu « stimulant », pour reprendre Knussen, et donnent leur titre à chacun des mouvements, rappellant ainsi les *Préludes* de Claude Debussy.

Les cinq sections de la première pièce, *Fantastico,* perdent l'hésitante mélodie de cor sur laquelle s'ouvre la partition, dans un tissu labyrinthique de fugitifs contrepoints où la syllabe poétique visite les différents timbres de l'ensemble. La deuxième pièce, en quatre sections, avec ses valeurs longues et ses harmonies qui figent ainsi l'instant retenu, le geste brutal du piano, est notée *Maestoso ma flessibile* : tierces et sixtes y obéissent lentement à un principe de consonance, jusque dans l'ultime accord de cinq sons. La troisième pièce, *Leggiero,* s'articule en trois sections : la première, introduite par une courte figure de flûte, se souvient, à travers ses notes et formules répétées, des tonalités d'un scherzo ; les gestes de la flûte, de la clarinette et du piano parcourent la deuxième, tandis que pizzicati et stacatissimi envahissent et déséquilibrent les galbes du piano, dans la troisième section. La structure croisée des tempi conduit à l'*Adagio e rubato* de la quatrième pièce : après une mélodie de cor anglais supendue aux résonances du piano, la densification du discours s'éteint sur un dernier et frêle unisson.

L'œuvre pose explicitement une question fondamentale : que signifie « mettre un texte en musique » ?

Laurent Feneyrou

Michael Finnissy

The Undivine Comedy (extraits) (1988)

Commande
Festival Almeida

Création
11 mai 1988
au Théâtre de la Bastille à Paris

Effectif
soprano
mezzo-soprano
2 piccolos
2 hautbois
2 percussions
violon
alto
violoncelle

Durée
12 minutes

Editeur
Oxford University Press

***

Je conçois l'« artiste » comme celui qui essaye d'aller sous la surface des événements, de comprendre et d'exprimer de quoi la vie est faite. Telle est sa responsabilité – voir, entendre et se soucier –, à l'image de la manière dont la Muse la pointe. Voilà pourquoi, la volte-face du Comte, du personnage principal, est une responsabilité si importante, et pourquoi le drame est tellement apocalyptique. Quelqu'un doit faire prendre conscience à l'humanité que certains choses se passent, et que ceci est certainement possible à travers l'art. L'art agit d'une manière plus directement émotionnelle que l'information pratique, et si l'humanité semble souvent « aveugle », alors l'art est peut-être le seul moyen de « voir » ; si l'humanité semble « sourde », alors la musique est un moyen d'« entendre ». Toutefois, je ne déplore pas la décision du Comte d'essayer et d'abandonner son art pour créer sa propre vie. Ce dilemme est à peu près le mien.

Michael Finnissy

Tsuru-Kame, Circle, Chorus and Formal Act, Tom Fool's Wooing, écrits en collaboration avec chorégraphes et danseurs, préfiguraient la ritualité d'un art inspiré par les thèses de Busoni, d'une nature et d'une fonction spirituelle du théâtre musical. La multiplication des techniques narratives, l'expressionnisme d'images elliptiques, l'assujettissement de sources traditionnelles et les mouvements emphatiques d'une danse constitutive de son drame aboutissent à *Mr Punch* (1976-1977), à *Soda Fountain* et à *Vaudeville* (1983).

The Undivine Comedy : à travers *Nie-boska Komedia* (1833) du dramaturge polonais Zygmunt Krasinski, les fragments de La *Mort d'Empédocle* de Hölderlin, et les vociférations du cinquième dialogue de la *Philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade, Michael Finnissy questionne les conventions religieuses et morales, l'ambigu schématisme d'une opposition sociale, l'archétype d'individus prisonniers de leurs superstitions et de leurs idéologies : le Comte et le porte-parole révolutionnaire, leurs visions apocalyptiques et l'impuissance de la Muse.

Les lignes mélodiques, l'invention rythmique d'un temps quotidien, l'aura de micro-intervalles et de sonorités mystérieuses, la caractérisation des personnages par la singularité de leur voix définissent les enjeux des trois extraits proposés.

La première scène et la vacuité de ses quintes, ses vocalités contrastées, la partie du Comte ici interprétée par l'alto, les lames de la grosse caisse et les incises des cloches, l'*allegro misterioso* puis l'*andantino con moto* des dialogues entre Muse et violoncelle, Muse et hautbois, la souvenance de ses timbres premiers avant l'entrée des deux hautbois.

La septième scène, l'ampleur d'un chant disperato superposé aux pizzicati des cordes, aux sons percussifs sur lesquels brodent bientôt les micro-intervalles des piccolos qu'un subito tranquillissimo vient ralentir un instant et qu'un trio à cordes réduit irrévocablement au silence.

La quatorzième scène, *Lento assai, molto sostenuto,* divise l'effectif instrumental en deux entités aux temporalités autonomes, au hasard d'alignements

Peter Maxwell Davies

Eight Songs for a Mad King
(1969)

verticaux : la Comtesse, un piccolo et un hautbois, *fairly free* [assez libres], se superposent ainsi à la Muse et aux autres timbres de l'ensemble. Transcendant l'idée de leitmotiv, l'intrication des intervalles confère à chaque acte une identité garante de l'homogénéité de l'œuvre.

Laurent Feneyrou

Création
22 avril 1969
au Queen Elisabeth Hall
à Londres
Roy Hart
Pierrot Players
direction : Peter Maxwell Davies

Effectif
flûte / piccolo
clarinette
percussion
piano / clavecin / tympanon
violon
violoncelle

Texte
D'après *Les Huits Chants pour le Roi fou* de Randolph Stow, qui décrivent les états d'âme du Roi Georges III d'Angleterre (1738-1820) devenu schizophrène.
Les huits chants ont pour titres :

1. *The Sentry (King of Prussia's Minuet)* [La sentinelle (Menuet du roi de Prusse)].

2. *The Country Walk (La Promenade)* [Promenade champêtre].

3. *The Lady in Waiting (Miss Musgrave's Fancy)* [La Dame d'honneur (Le caprice de Miss Musgrave)].

4. *To be sung on the water (The Waterman)* [A chanter sur l'eau (L'homme du bord de l'eau)].

5. *The Phantom Queen (Hei's ay a kissing me)* [La Reine fantôme]

6. *The Counterfeit (Le Contrefaite: recit. and air: I love Dr. Heberden)* [Le contrefait (récit. et air : j'aime le Dr Heberden)].

7. *Country Dance (Scotch Bonnet)* [Danse campagnarde (Béret écossais)].

8. *The Review (A Spanish March)* [La revue (Marche espagnole)].

Durée
33 minutes

Editeur
Boosey & Hawkes

Dédicace
à Sir Steven Runciman

***

La flûte, la clarinette, le violon et le violoncelle, tout en conservant leurs fonctions habituelles d'accompagnement dans cette œuvre, représentent également, à un autre niveau, les bouvreuils auxquels le Roi s'efforçait d'apprendre à chanter. Le Roi a des « dialogues » fort étendus avec chacun de ces instruments : dans le n°3 avec la flûte, dans le n°4 avec le violoncelle, dans le n°6 avec la clarinette, et dans le n°7 avec le violon. Le percussionniste joue le rôle du « gardien » du Roi.

Tout comme la musique des instrumentistes est toujours un commentaire et une extension de la musique du Roi, de même les aspects « bouvreuil » ou « gardien »

du rôle des exécutants sont autant d'extensions physiques de ce processus musical ; ils sont des projections nées des paroles et de la musique du Roi, et deviennent des incarnations des diverses faces de la psyché du Roi.

Les sons produits par des êtres humains soumis à une extrême contrainte, qu'elle soit physique ou mentale, seront familiers à l'auditeur au moins en partie. Disposant de l'étendue vocale exceptionnelle de Roy Hart et de sa capacité de produire des accords avec sa voix (comme la clarinette et la flûte dans cette œuvre) ces poèmes offraient une occasion unique d'exploitation systématique de ces techniques dans le but d'explorer certaines zones extrêmes de l'expérience humaine, que j'avais abordées déjà dans mon *Revelation and Fall* qui met en musique un poème expressionniste de Georg Trakl.

Jusqu'à une époque toute récente, la « folie » était considérée comme un objet de raillerie et de dérision. Les citations du *Messie* dans mon œuvre, dans la partie du Roi, historiquement authentiques, évoquent ce genre de réaction moqueuse dans les parties instrumentales : le brusque changement de style n'est pas préparé et provoque une réaction aggressive. J'ai cependant cité bien d'autres choses que le *Messie,* sinon littéralement, du moins quant au style de nombreux compositeurs, de Haendel à Birtwistle, auxquels il est fait allusion. D'un certain point de vue, je considère l'œuvre comme une collection d'objets musicaux empruntés à diverses sources, ayant des fonctions de « tuteurs scéniques » musicaux, et autour desquels le récitant tisse sa trame, les éclairent sous des angles extraordinaires et leur faisant projeter des ombres grotesques et déformées, donnant ainsi à ces « objets » musicaux une signification inattendue et parfois sinistre. Par exemple, dans le n°5, *La Reine fantôme,* une suite du XVIIIe siècle est suggérée de façon intermittente dans les parties instrumentales, et dans la Courante, aux mots *Starve you, strike you,* la flûte se précipite en avant dans une proportion rythmique de 7 contre 6, les rythmes de la clarinette deviennent pointés et sa partie déplacée par octaves, l'effet du tout étant schizophrénique. Dans le n°7, le sens des mots *Comfort ye, my people* est inversé par l'allusion du Roi au Péché, et la *Country Dance* du titre devient un fox-trot. La forme graphique de la musique du n°3 devient en fait un objet : elle forme une cage, dont les barreaux verticaux correspondent à la ligne chantée par le Roi, la partie de flûte (le bouvreuil) se mouvant entre et à l'intérieur de ces parties verticales.

Le sommet de l'œuvre est à la fin du n°7, lorsque le Roi saisit le violon à travers les barreaux de la cage de l'exécutant, et le brise. Ceci n'est pas seulement le meurtre d'un bouvreuil, c'est un gage crucial donné à la folie, un meurtre rituel par lequel le Roi tue une partie de lui-même, après quoi, au début du n°8, il peut annoncer sa propre mort.

En plus de leurs instruments, les exécutants manient divers chants d'oiseaux mécaniques actionnés par mouvement d'horlogerie, tandis que le percussionniste dispose de toute une gamme d'appeaux. Dans le n°6, le seul morceau où Haendel se trouve, non plus déformé ou transformé, mais carrément parodié, il manipule un dijeridoo, le simple instrument tubulaire creux des aborigènes de la Terre d'Arnhem, en Australie, qui possède la fonction d'une extension vers le grave du timbre du « corbeau ».

L'exécutant au clavier alterne le piano et le clavecin, faisant office tantôt de continuo, tantôt de second percussionniste, tantôt enfin ajoutant un commentaire musical sous forme de développement indépendant. L'œuvre a été écrite en février et mars 1969.

Peter Maxwell Davies

Les compositeurs

Georges Aperghis

Né à Athènes le 27 décembre 1945. Autodidacte, il s'intéresse dans un premier temps à la peinture et à la musique, étudie les classiques du répertoire, puis s'enthousiasme pour la musique concrète de Pierre Schaeffer et Pierre Henry. En 1963, il s'installe à Paris, fréquente, avec Konstantin Simonovitch, l'Ensemble Instrumental de Paris, le Domaine Musical et la Maison de la Radio, et suit les cours de direction d'orchestre de Pierre Dervaux. Ses premières œuvres empruntent au sérialisme et à l'art de Xenakis. Cage, Kagel, mais aussi son mariage avec l'actrice Edith Scob lui révèlent de nouveaux espaces ; il compose alors *La Tragique Histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* (1971). Suivront *Vesper* (1972), *Pandaemonium* (1973), *Histoire de loups* (1976), *L'Echarpe rouge* (1984). A partir de 1976, son travail se concentre sur les musiques de scène, nées de ses collaborations avec Antoine Vitez et Jean-Pierre Vincent, sur le théâtre musical – *Parenthèses* (1977), *Récitations* (1978), *Complainte* (1982), *Désordre lyrique* (1988), avec *Arman*, *Enumérations* (1988), *Jojo* (1990)... –, sur le concert et sur l'opéra, d'après Verne, Diderot, Freud, Poe, Goethe, Badiou ou Lévi-Strauss. En 1976, il fonde, à Bagnolet, l'ATEM (Atelier Théâtre et Musique), qui cherche à mener de front la recherche d'un nouveau langage fondé sur l'interaction du son, du geste, du mot et de l'image, et de l'insertion de cette recherche dans la vie de tous les jours. L'Atem est actuellement en résidence au théâtre des Amandiers à Nanterre.

Michael Finnissy

Né à Londres le 17 mars 1946. Après ses études au Royal College of Music, dans les classes de composition de Bernard Stevens et Humphrey Searle, et dans les classes de piano d'Edwin Benbow et Ian Lake, il devient élève de Roman Vlad, lors d'un long séjour en Italie. Menant de front une carrière de concertiste et de compositeur, il crée, en 1968, le département musical de la London School of Contemporary Dance, avant d'être associé à nombre de compagnies britanniques. Il enseigne à la Dartington Summer School, au Winchester College, et, en 1971, au département junior du Royal College of Music, Chelsea School of Art. Invité par les principaux collèges et les principales universités, il est aussi musicien en résidence au Victorian College of the Arts, à Caulfield (Australie), et auprès du East London Late Starters Orchestra. Professeur de composition à l'University of Sussex, où il est directeur de recherches, et à la Royal Academy of Music de Londres, il participe, en tant que compositeur, aux festivals de Bath, Huddersfield et Almeida, et crée, au piano, les partitions que lui dédient Elisabeth Lutyens, Judith Weir, James Dillon, Oliver Knussen Nigel Osborne, Chris Newman, Howard Skempton ou Andrew Toovey. En 1990, il est nommé président de l'International Society of Contemporary Music. Influencée par le mime, les arts visuels et les techniques cinématographiques, son œuvre s'oriente fréquemment vers la voix, notamment à travers ses opéras de chambre.

Stefano Gervasoni

Né à Bergame le 26 juillet 1962. Après ses études de composition au Conservatoire de Milan, dans les classes de Linea Lombardi, Niccolo Castiglioni et Azio Corghi, il suit les cours de composition informatique de Marco Stroppa, Alvise Vidolin, et R. Doati dans le cadre des Cours de Perfectionnement Lario Musica 1988. Elève de György Ligeti à l'International Bartók Seminar 1990, stagiaire du Cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam (1992-1993), professeur aux Conservatoires d'Etat de Fermo, de Pesaro puis de Trente, Stefano Gervasoni a obtenu de nombreux prix, parmi lesquels les premiers prix des concours Premio Lario Musica 1988 et Forum '91, et les seconds prix des concours Viotti 1985, Petrassi 1989 et Mozart 1991. Régulièrement sélectionnées pour l'International Gaudeamus Week et retransmises par les principales radios européennes, ses partitions ont été interprétées par l'Ensemble Itinéraire, le Nouvel Ensemble Modern, l'Ensemble Avant-garde, le Quintetto Arnold ou le Quatuor Arditti, dans les principaux festivals de musique contemporaine. *Un recitativo* (1988), *Equale* (1989), *Sensibile* (1989), *Dialogo del fischio nell'orecchio e di un rospo* (1989-1990), *Adagio für Glasorchester* (1990-1992), *Su un arco di bianco* (1991), *Least Bee* (1991-1992), *Animato* (1992) constituent les premiers jalons de son œuvre.

Oliver Knussen

Né à Glasgow le 12 juin 1952. Fils d'un contrebassiste du London Symphony Orchestra, il compose dès l'âge de six ans et fait entendre sa *Première Symphonie* (1966-1967), qu'il dirige avec le LSO, à quinze ans. Il étudie alors la composition avec John Lambert, au Central Tutorial School for Young Musicians (1964-1967), puis aux Etats-Unis, à Boston et à Tanglewood, sous la direction de Gunther Schuller (1970-1973). Il y compose sa *Deuxième Symphonie* (1971), *Hums and Songs of Winnie-the-Pooh* (1970-1983), *Océan de Terre* (1972-1973), *Ophelia Dances, Book 1* (1975), commande de la fondation Koussevitzky. En 1975, il revient en Angleterre où il crée *Trumpets* (1975), *Triptych* (1975-1977), *Coursing* (1979) et sa *Troisième Symphonie* (1973-1979), dont les sonorités massives obtiennent, aux 1979 Proms (promenades-concerts de la BBC), un succès considérable. Les années 1980 sont dominées par deux œuvres écrites en collaboration avec Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are* (1979-1983) et *Higglety Pigglety Pop !* (1984-1990). Directeur artistique du Aldeburgh Festival (1983), directeur des activités musicales à Tanglewood, Massachusetts (1986-1989), il obtient, de 1990 à 1992, la chaire de composition Elise L. Stoeger, à la Chamber Music Society du Lincoln Center de New York. Régulièrement invité à diriger les plus grandes formations américaines, européennes et japonaises, il est nommé, en 1992, principal chef invité du Residentie Orchestra.

Thierry Lancino

Né à Civray le 27 mars 1954. Après des études littéraires et musicales à l'Université de Poitiers et au Conservatoire national supérieur de Paris (1972-1979), dans la classe de composition et recherche électroacoustique, il s'établit, grâce à une bourse du Ministère des Affaires Etrangères, aux Etats-Unis, où il mène des activités de chercheur et de compositeur, à Colgate, New York, et à Stanford, Californie (1979-1981), et où ses travaux utilisant le premier système de synthèse musicale en temps réel lui valent plusieurs récompenses. Invité par Pierre Boulez à collaborer aux travaux de l'Ircam, il y compose, enseigne les nouvelles techniques du son de 1981 à 1988, et poursuit ses recherches sur les outils de synchronisation interprète/ordinateur, en qualité d'assistant puis de chargé de projet. Après avoir obtenu la bourse villa Médicis hors les murs qui lui permet de retourner un an aux Etats-Unis (1983-1984), il est nommé pensionnaire de l'Académie de France à Rome (1988-1990). Sa production musicale regroupe des œuvres électroniques, *Static Arches* (1981), des œuvres mixtes – *Profondeurs de Champ* (1984), pour clarinette basse solo, ensemble et bande, *Limbes* (1989-1990), pour instruments à vent et électronique –, des œuvres utilisant l'électronique live – *Aloni* (1987), commande de l'Ircam, pour solistes, chœur d'enfants, ensemble et électronique –, des œuvres pour solistes ou formation de chambre, un *Trio à cordes* (1988), et des œuvres vocales.

György Ligeti

Compositeur d'origine hongroise né à Dicsöszentmarton, aujourd'hui Tirnaveni (Transylvanie) le 28 mai 1923. Après des études à l'école de Klausenburg, puis au Conservatoire de Cluj et à l'Ecole supérieure de musique de Budapest dans les classes de Ferenc Farkas, Sándor Veress et Pál Járdányi (1945-1949), et après un séjour roumain inspiré par les recherches emblématiques de Bartók et consacré à la transcription de musiques populaires (1949-1950), il enseigne l'harmonie, le contrepoint et l'analyse à l'Académie Franz-Liszt. Il quitte clandestinement la Hongrie en 1956 et se réfugie à Vienne, puis à Cologne où il travaille avec Herbert Eimert, Gottfried Michael König et Karlheinz Stockhausen au Studio de musique électronique du Westdeutscher Rundfunk. Professeur à Darmstadt, à l'Académie de Musique de Stockholm (1961-1971) et à la Musikhochschule de Hambourg (1972-1989), boursier du Service allemand d'échanges académique à Berlin (1969-1970) et Composer in Residence à l'Université de Stanford en Californie (1972), auteur d'importants écrits sur la musique, parmi lesquels « Décision et automatisme dans la Structure Ia » de Pierre Boulez, « La Dimension harmonique dans la Première Cantate d'Anton Webern », « Effets de la musique électronique sur mon œuvre de compositeur », il a obtenu le prix Beethoven de la ville de Bonn, la médaille d'honneur de l'Université d'Helsinki, le prix Bach de la ville de Hambourg.

Liza Lim

Née à Perth (Australie) en 1966. Elle étudie la composition avec Richard David Hames et Riccardo Formosa en Australie, puis avec Ton de Leeuw à Amsterdam, et collabore fréquemment avec l'ensemble Elision, le joueur de koto Satsuki Odamura et les environnements de l'artiste Domenico de Clario. Ses partitions, commandes de l'Ensemble InterContemporain, de Radio Bremen pour le festival Pro Musica Nova, du Milano Musica pour le Quatuor Arditti et de l'Australia Council pour les ensembles Elision, Handspan Theatre, The Seymour Group, The Rantos Collegium, Presbyterian Ladies' College, Het Trio et Duo Contemporain, ont été jouées dans différents festivals – Journées mondiales de la musique contemporaine à Hong Kong (1988) et Zürich (1991), Gaudeamus Music Week (1991), Musica nel nostro tempo, Pittsburgh New Music, Sendai Asian Music Festival, Tage für neue Musik de Zürich... En 1992, elle obtient un Australia Council Composer Fellowship qui lui permet de travailler à son *Orestie*, vaste opéra, pour six chanteurs et onze musiciens, fondé sur la *Trilogie* d'Eschyle, sur l'*Agamemnon* de Tony Harrison et sur différentes autres sources littéraires. *Voodoo Child* (1989), pour huit instruments, a été interprété le 3 novembre 1993 par le Nieuw Ensemble, au Centre Georges-Pompidou, tandis que son œuvre *Garden of Earthly Desire*, pour onze instruments (1989), a été enregistrée par Ricordi et One-M-One.

Philippe Manoury

Né à Tulle le 19 juin 1952. Après des études de piano avec P. Sancan, il travaille la composition avec Gérard Condé, Max Deutsch, puis Michel Philippot et Ivo Malec au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. A partir de 1975, il s'initie aux techniques de composition musicale assistée par ordinateur, sous la direction de Pierre Barbaud. De 1978 à 1980, il vit au Brésil où il donne divers cours et conférences sur la musique contemporaine dans les universités de Sao Paulo, Brasilia, Rio et Salvador. De retour en France, il est invité à l'Ircam en qualité de chercheur. En 1983, il dirige le secteur pédagogique de l'Ensemble Inter-Contemporain avant d'être nommé, en 1987, professeur de composition et d'informatique musicale au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, où il fonde, avec Denis Lorrain, le centre Sonus. Après *Crytophonos* (1974), *Puzzle* (1975), *Numéro Cinq* (1976), un *Quatuor à cordes* (1978), *Numéro Huit* (1980), ses recherches à l'Ircam développent principalement l'étude de systèmes interactifs et de systèmes de synthèse et de traitement des sources sonores naturelles : *Jupiter* (1987), *Pluton* (1988), *Neptune* (1992). Ses principaux écrits, publiés dans *Conséquences, Traverses, Contre-champs, Inharmoniques*, s'intitulent « La part consciente », « Sur les limites de la notion de timbre », « La note et le son : un carnet de bord », « Le transitoire et l'éternel ou le crépuscule des modernes »...

Peter Maxwell Davies

Né à Manchester le 8 septembre 1934. Après ses études au Royal Manchester College of Music (1952-1956), où il côtoie Birtwistle, Goehr et Ogdon, avec lesquels il crée le Manchester Group et, à l'université de Manchester (1952-1957), il est élève de Goffredo Petrassi, à Rome. Sa première œuvre pour orchestre, *Prolation* obtient le prix Olivetti (1958) avant d'être interprétée au SIMC Festival de Rome (1959). De 1959 à 1962, il est directeur de la musique du Cirencester Grammar School, où il met au point une méthode pour enseigner l'écriture musicale. Entre 1962 et 1964, doté du Harkness Fellowship, il étudie à la Graduate Music School de l'université de Princeton, sous la direction de Roger Sessions. En 1965, il compose *The Shepherd's Calendar* pour une conférence de l'Unesco, avant d'être nommé, en 1966, compositeur en résidence à l'université d'Adélaïde (Australie). De retour en Angleterre en 1967, il participe aux concerts des Pierrot Players, fondés par Birtwistle, et rebaptisés Fires of London, dont Davies est directeur musical, puis s'installe en 1970 dans l'archipel des Orcades, au nord-est de l'Ecosse. En 1977, il fonde le festival de Saint-Magnus et dirige, à partir de 1980, la Dartington Summer School of Music. Auteur de nombreux articles, Peter Maxwell Davies est un compositeur prolixe, de la musique de film (*The Devils* et *The Boyfriend* de Ken Russell) au théâtre musical (*L'Homme armé*, *Revelation and Fall*), de l'opéra (*Taverner*) au ballet (*Nocturnal Dances*).

Les interprètes

François Nicolas

Né en 1947, il étudie l'orgue avec Albert Alain, le piano avec Carlos Roque-Alsina et l'écriture avec Michel Philippot. Il participe au début des années 80 à des sessions de travail dirigées par Mauricio Kagel, Luciano Berio et suit les Cours d'été de Darmstadt. Co-fondateur de la revue de musique contemporaine Entretemps, il enseigne ensuite au Conservatoire national supérieur de Paris. Il travaille de 1990 à 1992 à l'Ircam en qualité de compositeur-consultant (synthèse modale par modèles physiques). Membre du comité de rédaction de la Revue de Musicologie, François Nicolas publie dans différentes revues (Analyse musicale, Inharmoniques, Contrechamps...). En 1993 il fonde avec Hacène Larbi l'ensemble *EntretempS* consacré à la musique du XXe siècle. Il rédige actuellement une thèse de Doctorat en philosophie sur l'écriture musicale. Ses dernières œuvres ont pour titre : *Ligne d'ombre* (1988), *Deutschland* (1989), *...comme une mort légère...* (1991), *Raisonances* (1993). *Dans la distance* (1993-1994) forme un dyptique avec *Pourtant si proche*, œuvre pour piano (sans électronique) qui sera créée à la Maison de la Radio en novembre prochain.

Gérard Buquet, tuba

Né en 1954, Gérard Buquet est élève du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, étudiant à l'Université de Strasbourg (musicologie), et travaille la composition avec Claude Ballif et Franco Donatoni. Il participe à de nombreuses créations, et se produit en soliste dans les principaux festivals de musique contemporaine. Il a joué régulièrement avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre National de France ainsi qu'avec différentes formations de jazz. Il occupe le poste de tuba solo à l'Ensemble InterContemporain depuis 1976. Gérard Buquet mène parallèlement une activité de recherche à l'Ircam, en particulier sur les nouvelles techniques instrumentales et leurs extensions par procédés électroacoustiques. Pour les Cuivres de l'InterContemporain dont il est membre, il a notamment écrit *Quatre pièces*, pour quatuor vocal, quintette de cuivres et percussion et *Voix captives*, pour tuba. Son spectacle *Enjeux* sera créé au festival Novelles scènes à Dijon en octobre 1994.

Luisa Castellani, soprano

Née à Milan, elle étudie le chant avec Gina Cigna et Dorothy Dorow. Diplômée de l'Académie de musique de Turin, elle se perfectionne avec Giacinto Scelsi, dont elle interprète de nombreuses partitions. Soliste avec le London Sinfonietta, l'Ensemble Modern, l'Asko Ensemble, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble InterContemporain, les orchestres de la BBC, de Radio France, de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, de la RAI (Milan, Turin, Rome et Naples), elle est invitée en Colombie, aux Etats-Unis, en Europe, au Mexique, par le Barbican Theater, l'Opéra Bastille et les principaux festivals internationaux. Spécialiste des œuvres de Luciano Berio, qui lui confie la création de *Calmo*, de Franco Donatoni, de Salvatore Sciarrino, mais aussi du répertoire baroque et des lieder de Mozart, elle enregistre pour Fonit-Cetra, Hungaroton, RCA, Ricordi, Stradivarius, indépendamment de programmes radiodiffusés ou télévisés. Elle participe enfin à diverses masterclasses en Suisse (Biel), en Hongrie, à l'occasion du festival Bartók, et en Argentine, au Théâtre Colon de Buenos Aires. Luisa Castellani a reçu en 1991 le prix Gino Tani pour ses interprétations lyriques.

Daniel Ciampolini, percussion

Né en 1961, Daniel Ciampolini entre au Conservatoire de Nice à l'âge de 9 ans, puis devient l'élève de Jacques Delecluze au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il obtient le premier prix de percussion. Il entre en 1980 à l'Ensemble InterContemporain. Au cours d'un séjour au Berkley College of Music de Boston, il se perfectionne dans la technique du vibraphone. Le répertoire de Daniel Ciampolini comprend entre autres la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bela Bartók, les *Pièces pour timbales* d'Elliott Carter, *Psappha* de Iannis Xenakis et *Piano Phase* de Steve Reich.

Catherine Ciesincki, soprano

De nationalité américaine, elle fait ses débuts à Dallas dans *Octavian*, avant de poursuivre sa carrière tant aux Etats-Unis qu'en Europe. Premier prix du concours de chant de Genève, lauréate du Grand prix du concours de chant de Paris, où elle chante Dorabella dans un *Cosi fan tutte* dirigé par Daniel Barenboïm, elle enregistre *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, sous la direction d'Armin Jordan. En 1985, elle crée, à Genève, le rôle d'Amalia dans le *Casanova* de Girolamo Arrigo et aborde les *Contes d'Hoffmann*. Interprète la Geschwitz dans *Lulu* au Metropolitan Opera, elle enregistre *Guerre et paix*, en 1987, sous la direction de Mstislav Rostropovitch, puis les mélodies de Ravel, les lieder de Clara Schumann et d'Alma Mahler, et *Syringa* d'Elliot Carter. A Paris, elle est la Célestine de Maurice Ohana, lors de sa création en 1988. Cassandre dans les *Troyens*, Judith dans le *Château de Barbe-Bleue*, Pauline dans la *Dame de Pique*, avec Seiji Ozawa, elle est aussi soliste dans *Das Lied von der Erde* de Malher ou *La Missa cum jubilo* de Gilbert Amy, et se produit avec les plus grands orchestres, parmi lesquels les Philhadelphia Orchestra, Berliner Philharmoniker et Wiener Philharmoniker.

Alain Damiens, clarinette

Né en 1950, titulaire des Premiers prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Alain Damiens est successivement clarinettiste à l'ensemble Pupitre 14, clarinette solo de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et, jusqu'en 1975, professeur au Conservatoire. En 1976, il entre à l'Ensemble InterContemporain. Se plaisant à participer à la naissance d'œuvres contemporaines, il crée entre autres des pièces de Philippe Fénelon et, en 1985, *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez. Parmi les classiques de la seconde moitié du XXe siècle, il joue régulièrement les œuvres de Franco Donatoni, Olivier Messiaen et Karlheinz Stockhausen. Il est souvent invité à donner des masterclasses en France et à l'étranger (Ars 89, Centre Acanthes, CNSM de Lyon, Rencontres Internationales de clarinette, Académie Bartók en Hongrie, Académie de Kusatsu au Japon, la Serena au Chili). Sa discographie comporte de nombreux enregistrements sur la clarinette contemporaine avec des créations de jeunes compositeurs. Il a enregistré également *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen et l'intégrale des œuvres pour clarinette de Brahms.

Omar Ebrahim, baryton

Choriste à la cathédrale de Coventry en 1964, il entre à la Guildhall School of Music and Drama, avant de rejoindre la Royal Shakespeare Company et le chœur de Glyndebourne. Après *Ariadne auf Naxos*, il participe à l'aventure du Glyndebroune Touring Opera, interprétant les rôles de Fiorello dans le *Barbier de Séville* et de Chaunard dans la *Bohème*, en 1980. Son répertoire s'étend de *Don Giovanni* au *Punch and Judy* de Birtwistle : il est Quasimodo dans *Hunchback of Notre-Dame* de Goodall à Zürich, Mel dans *The Knot Garden* de Tippett, Billy dans *Mahagonny* de Weill, Mercure dans la *Calisto* de Cavalli ou Orlofsky dans *Die Fledermaus* de Strauss. Interprète de Berio (*Un re in ascolto*), de Henze (*The Raft of the Medusa*), de Ligeti (*Aventures et Nouvelles aventures*, sous la direction de Pierre Boulez), d'Obsborne (*The Electrification of the Soviet Union*, sous la direction d'Esa-Pekka Salonen et de Schoenberg (*Ode à Napoléon, Un Survivant de Varsovie*), il participe à diverses productions du Royal Opera House, du Almaida Opera, du Scottish Opera, du New Israeli Opera et du Leeds Playhouse. Parmi ses enregistrements figure le *Vampyr* de Marschner pour la BBC Television.

Linda Hirst, mezzo-soprano

Née dans le Yorkshire. Après des études de flûte et de chant à la Guildhall School of Music and Drama, elle rejoint les chœurs dirigés par Norrington, Gardiner et Alldis. En 1973, elle est membre des Swingle Singers, avant de fonder en 1978 l'ensemble Electric Phoenix. Sa rencontre avec Berio favorise son intérêt pour la musique contemporaine. Elle aborde alors les partitions de Scelsi et de Pousseur, d'Osborne et de Muldowney. En 1980, elle se produit pour la première fois en soliste avec le London Sinfonietta dans *Aria* de Cage. Ses interprétations de

Boulez, Davies, Henze, Knussen ou Ligeti, mais aussi de Schoenberg, Beethoven ou Monteverdi, la mènent à travers les principaux festivals européens : Bath, Varsovie, Paris, Almeida, Glyndebourne, Proms, Maggio Musicale... Invité par l'Ensemble Modern dès 1986, elle est artiste en résidence à l'Université de Perth (1989), enseigne parfois à la Dartington International Summer School ou à l'Université de Manchester, et participe à de régulières masterclasses à la Guildhall School. Elle a notamment enregistré *Songs Cathy Sang*, en hommage à Cathy Berberian, ainsi que le rôle d'Ottavia dans *L'Incoronazione di Poppea*.

Madeleine Jalbert, contralto

Originaire du Canada, elle y entreprend des études de piano et de violon, au Conservatoire de Chicoutimi et au Conservatoire de Québec. Elève de Louise André, dans sa classe de chant à l'Université de Montréal, elle obtient une Maîtrise ès Arts, et se perfectionne alors à Londres et à Mannheim avec Anna Reynolds. Son répertoire, qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, la mène principalement à travers l'Europe, où elle vit maintenant. Elle participe à plusieurs créations d'œuvres d'Ahmed Essyad, de Philippe Hersant, de Wolfgang Rihm, d'Odile Vivier et de Georges Aperghis, dont elle crée *L'Adieu*, pour contralto et orchestre, avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France sous la direction de Mark Foster. Soliste avec Les Musiciens du Louvre, l'Orchestre des concerts Colonne, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, elle chante aussi sur les principales scènes d'opéras françaises et suisses. Les théâtres de Strasbourg, Metz, Nancy, Toulouse, Marseille, Nice et Bâle, l'accueillent, principalement dans les rôles des répertoires anglais et allemand (Britten, Purcell, Strauss, Wagner...).

Françoise Kubler, soprano

Françoise Kubler s'oriente vers le répertoire contemporain grâce à sa rencontre avec Cathy Berberian et Dorothy Dorow. Elle participe à la fondation de l'Ensemble 'Accroche Note, avec lequel elle assure de nombreuses créations en France et à l'étranger. Elle se produit également en soliste avec l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Musique Nouvelle, l'Ensemble InterContemporain, l'Ensemble Musique Oblique, l'Ensemble 2e2m, Sigma ou l'Itinéraire. Créatrice d'œuvres de Barrett, Dillon, Donatoni, Dusapin, Lancino, Lenners, Mâche, Manoury, Monnet ou Aperghis, elle inscrit également à son répertoire Berg, Berio, Birtwistle, Cage, Crumb, Malec, Mozart, Ohana, Schoenberg, Stravinsky, Webern. Elle participe à la constitution de nombreux groupes de jazz, parmi lesquels Passagio, Piccolo Canto, Carmen de Vinci, avec J.P. Celea, L. Sclavis, I. Schweizer, A. Zimmerlin, U. Leimgruber, H. Koch, E. Watson, J. Lindberg, et constitue un duo, orgue de barbarie et voix, avec Pierre Charial. En 1989, elle chante Juliette dans *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin. Elle enregistre Donatoni, Dusapin, Mâche, Malec, Monnet, Reverdy... pour Ricercar, Salabert, Erato, Accord ou les disques Montaigne.

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Née en 1965, elle commence ses études musicales dès l'âge de 7 ans, à Nantes. En 1985, elle est admise au Conservatoire de Paris, en classe de scène puis de chant. Elle y obtiendra son prix en 1990. En 1985, elle participe à la création à Moscou de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, sous la direction de Manuel Rosenthal. En 1988, elle est engagée à la Comédie-Française, pour y interpréter le rôle chanté d'une jeune juive dans *Esther*, tragédie de Jean Racine. Cette même année, elle débute dans la musique contemporaine en participant au *Laborintus II* de Luciano Berio, avec l'Ensemble InterContemporain sous la direction de Pierre Boulez. L'année suivante, elle interprète le rôle de Juliette II dans *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin, lors de la création de l'opéra au festival de Radio-France et de Montpellier. En mai 1993, elle crée *Sextuor* de Georges Aperghis, au théâtre des Amandiers à Nanterre, et en juin de la même année, *Matériaux en écho* de Philippe Manoury, pendant l'Académie d'été de l'Ircam. Parallèlement à la musique d'aujourd'hui, Donatienne Michel-Dansac interprète des œuvres du répertoire classique et baroque.

Richard Suart, baryton

Choriste au King's College de Cambridge, au St John's College, il étudie à la Royal Academy of Music de Londres, avant ses débuts avec l'English Music Theater et la Singers' Company. Invité par le Kent Opera, le Scottish Opera, le Music Theater Wales, l'Ensemble Modern, le Buxton International Festival et l'Almeida Festival, il chante sous la direction de David Atherton, Roger Norrington ou Sir Charles Mackerras, et participe à de nombreuses productions de l'English National Opera, du Netherlands Opera, D'Only Carte et d'Opera Factory. Parmi ses enregistrements, Purcell, Elgar, Holst et Bernstein, sous la direction du compositeur, mais aussi *The Empress of Newfoundland* d'Orlando Gough, pour Channel 4, *Greek* de Mark Anthony Turnage, pour la BBC, et, à deux reprises, les *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, pour Chanel 4, et sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, une œuvre qu'il interprète régulièrement, à Gelsenkirchen, Milan, Helsinki, Strasbourg... En marge de l'étendue de son répertoire, du théâtre musical à l'opéra contemporain et à l'oratorio, son sens théâtral l'incite enfin à présenter un one-man show, *As a Matter of Patter*.

Olivier Voize

Né en 1959 à Paris. Diplômé du Conservatoire d'Amsterdam, Olivier Voize, clarinette et clarinette basse, joue dans différentes formations : Orchestre de l'Opéra de Paris, de l'Opéra de Lyon, Ensemble InterContemporain, Ensemble Modern, The Chamber Orchestra of Europe.

Penelope Walmsley-Clark, soprano

Née en Angleterre, elle est remarquée en 1987, dans le rôle de la Reine de la Nuit au Royal Opera House, un rôle qu'elle interprète ensuite à Genève, Boston et pour l'English National Opera. Spécialiste du répertoire contemporain, elle chante *The Electrification of the Soviet Union* de Nigel Osborne, au festival de Glyndebourne et à Berlin, *Un re in ascolto* de Luciano Berio, au Royal Opera House sous la direction du compositeur, puis à Paris, *Le grand Macabre* de György Ligeti, à Vienne et au Royal Festival Hall, *Hyperion* de Bruno Maderna, à Paris, Amsterdam, Vienne et Rome. Créatrice de la Clarissa de Robin Holloway, à l'English National Opera, et de la Guinevere du *Gawain* d'Harrison Birtwistle, Penelope Walmsley-Clark s'est produite avec les plus grands orchestres européens à Berlin, Francfort, Moscou, Paris, Salzbourg, Venise, Vienne, sous la direction de Claudio Abbado, Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Raymond Leppard, Roger Norrington ou Kurt Sanderling. Interprète du Requiem allemand de Brahms, d'Elias de Mendelssohn, avec Marek Janowski, ou de *Moses und Aron*, avec Sir John Pritchard, elle travaille aussi avec Boulez, Henze ou Stockhausen.

James Wood, direction

Après avoir été l'élève de Nadia Boulanger à Paris, James Wood étudie l'orgue à Cambridge et entre à la Royal Academy of Music. Compositeur, chef d'orchestre, percussionniste, il interprète les musiques de la Renaissance à nos jours. Régulièrement invité par les plus grands festivals de musique contemporaine, il est aussi professeur de percussion aux Internationale Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt depuis 1982, fondateur et directeur du New London Chamber Choir, du Centre for Microtonal Music de Londres et du Festival of Microtonal Music du Barbican Centre. Il enregistre quatre masterclasses pour la BBC, Young Musician of the Year, ainsi que ses œuvres, *Stoicheia, Ho shang Yao, Rogosanti, Incantamenta, Spirit Festival with Lamentations*, pour Wergo, Continuum et Etcetera. Il est, de plus, invité à diriger le BBC Symphony Orchestra, le London Sinfonietta, les BBC Singers, le Percussion Group The Hague, l'Ensemble InterContemporain, L'Itinéraire ou l'Orchestre de la Radio de Cracovie. Commandes du Quatuor Arditti, des Kings Singers, d'Electric Phoenix, de l'Internationales Musikinstitut de Darmstadt, du Duo Contemporain ou de la BBC, ses œuvres ont notamment été jouées au festival Almeida, aux Proms et au Festival SIMC de Zürich (*Phaedrus, Oreion*). En 1988, il est le directeur artistique du premier festival international de percussion organisé en Grande-Bretagne. Il obtient en 1993 le Gemini Fellowship for composition.

Ensemble InterContemporain

SOPHIE CHERRIER,
EMMANUELLE OPHELE, *flûtes*
LASZLO HADADY,
DIDIER PATEAU, *hautbois*
ALAIN DAMIENS,
ANDRÉ TROUTTET, *clarinettes*
GUY ARNAUD, *clarinette basse*
PASCAL GALLOIS,
PAUL RIVEAUX, *bassons*
JENS MCMANAMA,
JEAN-CHRISTOPHE VERVOITTE, *cors*
ANTOINE CURÉ,
JEAN-JACQUES GAUDON, *trompettes*
JÉROME NAULAIS,
BENNY SLUCHIN, *trombones*
GÉRARD BUQUET, *tuba*
VINCENT BAUER,
MICHEL CERUTTI,
DANIEL CIAMPOLINI, *percussions*
PIERRE-LAURENT AIMARD,
FLORENT BOFFARD,
DIMITRI VASSILAKIS, *pianos/claviers*
FRÉDÉRIQUE CAMBRELING, *harpe*
JEANNE-MARIE CONQUER,
MARYVONNE LE DIZÈS,
HAE SUN KANG, *violons*
CHRISTOPHE DESJARDINS,
NATHALIE VANDEBEULQUE, *altos*
PIERRE STRAUCH,
JEAN-GUIHEN QUEYRAS, *violoncelles*
FRÉDÉRIC STOCHL, *contrebasse*

Musisiens supplémentaires

VIRGINIE LECOQ,
MARINE PEREZ, *flûtes*
PIERRE DUTRIEU,
OLIVIER VOIZE, *clarinettes*
CHRISTOPHE BOIS, *saxophone*
PIERRE COLLOT, *clavier*
RAPHAEL CHRÉTIEN, *violoncelle*

Ensemble InterContemporain

9 rue de l'échelle

75001 Paris

Téléphone : 42 61 56 75

Ircam

1 place Igor-Stravinsky

75004 Paris

Téléphone : 44 78 48 16

design agence comme ça. © James Turrell, Skeet, 1990. Diptyque (détail). Collection Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Photo : P. Goetgen.

38311