632

CONCERT DU 16 OCTOBRE 1990

Igor Stravinsky
Symphonies d'instruments à vent (1920)

Luciano Berio
Calmo (1990), création de la nouvelle version
Elizabeth Laurence, mezzo-soprano

Brian Ferneyhough
Carceri d'Invenzione III (1986)

Arnold Schoenberg
Suite, op. 29 (1925-1926)
Alain Damiens, Michel Arrignon, clarinettes
Guy Arnaud, clarinette basse
Pierre-Laurent Aimard, piano
Jacques Ghestem, violon
Christophe Desjardins, alto
Pierre Strauch, violoncelle

Direction musicale : **Pierre Boulez**
Ensemble InterContemporain

Coproduction Théâtre du Châtelet / Ensemble InterContemporain

Médiathèque de l'IRCAM
IM10664

IRCAM
MÉDIATHÈQUE

Igor Stravinsky (1882-1971)
Symphonies d'instruments à vent (1920)

Effectif : 3 flûtes ; 1 flûte en *sol* ; 2 hautbois ; 1 cor anglais ; 1 cor de basset ; 2 clarinettes ; 3 bassons, dont 1 jouant aussi contrebasson ; 4 cors ; 2 trompettes ; 1 trompette en *la* ; 3 trombones ; 1 tuba.

Les *Symphonies d' instruments à vent* composées par Igor Stravinsky en 1920 sont dédiées «A la mémoire de Claude Achille Debussy», décédé deux ans auparavant. Le point de départ de l'oeuvre est un choral composé à la demande de *La Revue musicale* pour figurer dans un *Tombeau de Claude Debussy,* et autour duquel Stravinsky va articuler ses *Symphonies.*

L'hommage rendu par le compositeur du *Sacre du printemps* au «musicien français» n'a rien de formel, et l'on sait l'amitié qui liait les deux hommes qui avaient déchiffré «à quatre mains» bon nombre de leurs oeuvres. Cette amitié s'était déjà concrétisée par la dédicace du *Roi des étoiles* de Stravinsky à Debussy en 1912, à laquelle celui-ci avait répondu par la troisième pièce d'*En blanc et noir* en 1915. C'est sans doute sa fonction d'hommage posthume qui semble conférer à cette oeuvre une place à part dans la production contemporaine du compositeur qui, depuis *Pulcinella* (1919), se tourne vers un néo-classicisme que confirmera l'opéra *Mavra* (1922).

Car même si le terme de «symphonies» évoque le XVIIe siècle (comme celui, chez Debussy, de «sonates» pour divers instruments), leur langage abrupt ramène plutôt au *Sacre*, à moins qu'il n'anticipe sur la «décantation» des oeuvres de la maturité, telles la *Messe*, composée en 1948, soit un an après la révision / réinstrumentation des *Symphonies,* ou *Threni* (1957).

Mais si la partition n'est évidemment en rien «debussyste» (Stravinsky supposait même qu'elle déconcerterait un peu Debussy, comme cela avait été le cas pour *Le Roi des étoiles*), la parenté est évidente : diatonisme d'essence modale, subtilité dans le travail rythmique, construction formelle à la fois complexe et souterraine. Ce qui frappe à l'audition des *Symphonies,* ce qui leur donne un caractère funèbre, ce n'est pas tant le discours lui-même que l'apparent morcellement de la forme, qui semble s'éparpiller en un collage sans solution de continuité de diverses sections d'instrumentation, de durée et d'expression très diverses, néanmoins regroupées selon trois *tempi*. Mais leur organisation n'en est pas moins réelle, basée sur certains rappels et symétries, alors que s'extrait progressivement de l'ensemble le choral initial.

C'est au départ une courte et incisive ritournelle des clarinettes et des cuivres qui semble, par ses fréquents retours, articuler le discours. On remarque de courtes apparitions du choral, entre des sections mélodiques en trio des bois, d'expression curieusement décontractée, et des passages plus denses et homophoniques. Peu à peu, le travail en blocs homorythmiques prend le dessus, allant parfois jusqu'à des passages «en fanfare», cependant que la ritournelle disparaît. Et c'est le choral qui conclut seul, choral laissant à vrai dire peu de place au développement mélodique, mais en revanche tout en variations subtiles du rythme et surtout du timbre des accords par un jeu incessant de «découpages» de l'ensemble, pas très éloigné, dans son esprit, de la notion schoenbergienne de «mélodie de timbre», mais proche également de l'alchimie sonore debussyste.

J.-M. Lonchampt

Durée de l'oeuvre : 10 minutes

IRCAM MÉDIATHÈQUE
IM
N° 10664
129
IRC
Sai
90-91

Wydział Medyczny

Wydział Medyczny

Luciano Berio (né en 1925)
Calmo (1990), création de la nouvelle version

Elizabeth Laurence, mezzo-soprano

Effectif : 1 mezzo-soprano ; 1 flûte jouant aussi piccolo ; 1 flûte en *sol* ; 2 clarinettes ; 1 clarinette en mi bémol ; 1 clarinette basse ; 1 saxophone alto ; 1 basson ; 1 cor ; 2 trompettes ; 1 trombone ; 1 percussion ; 1 harpe ; 3 altos ; 3 violoncelles ; 2 contrebasses.

Bruno Maderna*, certainement digne des monuments musicaux écrits à sa mémoire, était un homme qui fuyait les solennités. J'ai donc pensé lui écrire une lettre affectueuse en lui dédiant une simple cérémonie musicale dans laquelle se trouvent des références privées et quotidiennes liées à mon expérience humaine et professionnelle avec lui. Il est possible, en effet, de retrouver dans *Calmo* quelques caractères instrumentaux et harmoniques typiquement maderniens et on peut y rencontrer aussi, en passant, des manières et des anecdotes vocales qui lui sont liées (je n'oublierai jamais l'hésitation de sa voix à chaque fois qu'il devait prononcer Maderna ou Mamma). Quelques-uns des textes (*Lyriques grecques* et *Saadi)* sont tirés de compositions vocales du même Maderna.

Luciano Berio

Durée de l'oeuvre : 20 minutes

* Le compositeur et chef d'orchestre italien est mort en 1973.

La première version de *Calmo, in memoriam Bruno Maderna* a été créée en 1974 à Milan avec l'effectif suivant : 1 mezzo-soprano ; 1 flûte ; 1 hautbois ; 2 clarinettes ; 1 basson ; 1 cor ; 1 trompette ; 1 trombone ; cordes. L'oeuvre, sur des textes d'Homère, durait alors trois minutes.

Luciano Berio

Luciano Berio est né le 24 octobre 1925 à Oneglia en Ligurie (Italie). Ses maîtres au conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan sont Giulio Paribeni et Giorgio Ghedini. En 1951, il fait son premier voyage aux Etats-Unis, comme boursier de la Fondation Koussevitsky, et rencontre Luigi Dallapiccola à Tanglewood (Massachusetts). En 1954, il fonde avec Bruno Maderna le Studio de Phonologie auprès de la RAI de Milan. Ils seront ensuite rejoints par Luigi Nono. A partir de 1960, il enseigne à Darmstadt, Darlington et Harvard, puis, de 1965 à 1972, à la Juilliard School of Music de New York, et crée le Juilliard Ensemble, qui se consacre principalement au répertoire contemporain.
Luciano Berio est, avant tout, un inventeur de langage, de virtuosités nouvelles, dont l'élégance d'écriture en masque souvent la complexité.

Calmo

Svegliati mio cuore
Svegliati anima mia
Sveglati arpa e cetra
Voglio svegliare l'aurora

Mon coeur est affermi
Mon âme chante
Réveillez-vous, mon luth et ma harpe !
Je veux éveiller l'aurore
(Cantique des cantiques)

Ritorna mia luna
e lingua di luna
cronometro sepolto
e sinus roris
e salmodia e litania
ombra ferro di cavallo
e margherita e mammella malata
tu pipistrello in pesce luna
tu macchia in augmento lunae
pennello del sogno
in un orizzonte isterico
di paglia maiale impagliato
con le ali di farfalla
la crittografia maschera
polvere da sparo indemoniato
nulla
(Edoardo Sanguineti)

Reviens ma lune
et langue de lune
chronomètre enseveli
et sinus roris
et psalmodie et litanie
ombre fer à cheval
et marguerite et mamelle malade
toi chauve-souris en poisson-lune
toi tache en augmento lunae
pinceau du rêve
dans un horizon hystérique
de paille porc empaillé
aux ailes de papillon
la cryptographie masque
poudre possédée
rien
(Edoardo Sanguineti)

Dorati uccelli d'all'acuta voce, liberi
per il bosco solitario in cima ai rami di pino
confusamente si lamentano ;
e chi comincia, chi indugia,
chi lancia il suo richiamo
verso i monti :
e l'eco che non tace, amica dei deserti,
lo ripete dal fondo delle valli.

Libres, par les bois solitaires, les oiseaux d'or
font entendre leur plainte confuse
au sommet des pins ;
l'un commence, l'autre tarde,
un autre encore pousse son appel
à la rencontre des monts,
et l'écho bavard, confident du désert,
le répète du fond des vallées.
(Poème lyrique grec, anonyme)

Sono tutti verdi i rami
Ci sia concesso conoscere cento anni
è fiorito il giardino
ci sia concesso vivere cento anni
i ciliegi han coperto la tomba di fiori
e cento anni ci sia concesso avanzare
Si, ancora più a lungo che cento anni.
(Saadi)

Vertes sont les branches
qu'il nous soit donné d'atteindre cent ans
en fleurs est le jardin
qu'il nous soit donné de vivre cent ans
ensevelie la tombe sous les fleurs de cerisiers
et que cent ans nous soiient donnés
Oui, cent ans, et plus encore.
(Saadi)

Come un cantore che sa usare la cetra
e tende calmo le corde

Tel un homme habile en l'art de la lyre et du chant
tend facilement la corde...
(Odyssée, Homère)

Traduction : Raymonde Coudert

Brian Ferneyhough (né en 1943)
Carceri d'Invenzione III (1986)

Effectif : 1 flûte jouant aussi piccolo ; 1 flûte jouant aussi piccolo et flûte en *sol ;* 2 hautbois dont 1 jouant aussi cor anglais ; 1 clarinette ; 1 clarinette jouant aussi clarinette en *mi* bémol ; 1 clarinette basse ; 1 basson jouant aussi contrebasson ; 2 cors ; 2 trompettes ; 2 trombones ; 1 tuba ; 3 percussions.

Brian Ferneyhough a consacré pour ainsi dire toute sa production de 1982 à aujourd'hui aux *Carceri d'Invenzione,* cycle de sept pièces en cours d'achèvement; seul un bref *Adagissimo* pour quatuor à cordes (1984) est venu interrompre ce travail. En fait, toutes les pièces du cycle ne portent pas ce titre, puisque l'on n'y trouve que les *Carceri d'Invenzione I, II et III* occupant les rangs pairs, et formant en quelque sorte l'ossature de l'ensemble, d'autant plus qu'ils sont les seuls à rassembler un ensemble relativement large (16 à 21 musiciens). Les pièces de rang impair sont soit pour instrument soliste, soit pour petite formation (dans l'ordre *Superscriptio* pour flûte piccolo, *Intermedio* pour violon, *Etudes transcendantales / Intermedio II* pour soprano et quatre instruments et enfin *Mnemosyne* pour flûte basse et bande). L'ordre dans le cycle ne reflète pas l'ordre chronologique de composition, et l'ensemble est conçu pour pouvoir être exécuté dans sa totalité au cours d'un concert (ce qui explique également la relative brièveté de chacune des pièces). La création du cycle entier a eu lieu le 17 octobre 1986 aux Donaueschingen Musiktage.
L'écriture instrumentale de Brian Ferneyhough est connue pour sa complexité, du fait surtout de son extrême densité qui multiplie les difficultés, individuellement déjà considérables, tant rythmiques ou sonores que purement digitales. Cette grande exigence vis-à-vis de l'instrumentiste, qui lui impose d'aller jusqu'au bout (quand ce n'est pas au-delà) de ses limites, introduit une tension psychologique que le compositeur considère comme partie intégrante de l'oeuvre.
De telles conceptions trouvent bien sûr leur terrain de prédilection dans des pièces pour instrument soliste, et c'est ce qui explique le grand nombre d'oeuvres de ce type dans la production de Ferneyhough. Les plus connues, celles en tout cas qui firent peut-être le plus sa renommée, sont sans doute celles pour flûte, *Cassandra's Dream Song* (1970) et *Unity Capsule* (1975-1976), toutes deux créées par Pierre-Yves Artaud. Mais il va de soi que Ferneyhough n'abandonne pas ses préoccupations (même s'il est difficile de les pousser aussi loin) en abordant des compositions pour ensemble plus vaste, ce qui donne à ces oeuvres un aspect très «fouillé», la densité orchestrale venant s'ajouter à la densité instrumentale individuelle.
Carceri d'Invenzione III, commande du Südwestfunk de Baden-Baden, et composé en 1986, fut créé en octobre au festival de Donaueschingen par l'orchestre du Südwestfunk, sous la direction d'Arturo Tamayo. L'effectif est plus large que pour le *Carceri d'Invenzione I* (vingt instrumentistes), et surtout beaucoup plus homogène puisque l'on n'y trouve plus que vents (huit bois et sept cuivres) et percussion (trois exécutants). C'est sur cette percussion, qui conclut l'oeuvre après l'extinction des autres instruments, que doit, dans le cas d'une exécution globale, s'enchaîner, sans transition, la dernière pièce du cycle, *Mnemosyne*, pour flûte basse et bande.

J.-M. Lonchampt

Durée de l'oeuvre : 10 minutes

Brian Ferneyhough

Né à Coventry (Grande-Bretagne), Brian Ferneyhough fait des études musicales à Birmingham et à la Royal Academy of Music de Londres. Il obtient en 1968 la Bourse Mendelssohn qui lui permet de poursuivre ses études avec Ton de Leeuw à Amsterdam. Une autre bourse lui est attribuée l'année suivante pour suivre les cours de Klaus Huber au conservatoire de Bâle.
De 1973 à 1986, Brian Ferneyhough enseigne la composition à la Musikhochschule de Fribourg, en RFA, ainsi qu'aux cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt à partir de 1976. Depuis 1984, il donne régulièrement des *master-classes* à la Civica Scuola di Musica de Milan, et occupe depuis 1986 le poste de professeur principal de composition au conservatoire royal de La Haye.
Depuis 1968, Brian Ferneyhough a obtenu de très nombreuses récompenses : prix du concours de composition Gaudeamus aux Pays-Bas pour *Sonatas for String Quartet* (1968), *Epicycle* (1969) et *Missa Brevis* (1970); prix spécial de la section italienne de l'ISCM (International Society of Contemporary Music) pour *Time and Motion Study III* (1974) qui fut considérée cette année-là comme la meilleure oeuvre, toutes catégories confondues; prix Koussevitsky (1978) pour *Transit*, auquel fut attribuée la mention de «meilleure oeuvre contemporaine enregistrée de l'année»...
Les compositions de Brian Ferneyhough sont régulièrement jouées dans tous les grands festivals européens de musique contemporaine tels que Darmstadt, Donaueschingen, Helsinki, Metz, Royan, Strasbourg, Middelburg, Venise et Varsovie.
Brian Ferneyhough vient en outre d'être nommé professeur à l'université de San Diego en Californie.

Arnold Schoenberg (1874-1951)
Suite, op. 29 (1925-1926)

Effectif : 1 clarinette en *mi* bémol ; 1 clarinette en *si* bémol jouant aussi clarinette en *la* ; 1 clarinette basse ; 1 piano ; 1 violon ; 1 alto ; 1 violoncelle.

. Ouverture : allegretto
. Tanzschritte : moderato
. Thema und Variationen
. Gigue

La *Suite* est la troisième partition écrite en ayant recours à la technique sérielle que le compositeur introduit dans les années 20, très progressivement. Dans une lettre à Nicolas Slonimsky, il précise : «La méthode de composition avec douze sons a eu beaucoup de tentatives préparatoires. Le premier pas fut fait en décembre 1914 ou au début de 1915, lorsque j'esquissai une symphonie dont la dernière partie fut utilisée plus tard dans *L'Echelle de Jacob*, mais qui n'a jamais été continuée... Après cela, j'étais toujours préoccupé par l'intention de fonder la structure de ma musique consciemment à partir d'une idée unificatrice qui devait produire non seulement toutes les autres idées, mais aussi régir leur accompagnement, les accords et les harmonies.»
Ces expérimentations concernent successivement les *Pièces pour piano op. 23*, partiellement la *Sérénade op. 24*, tandis que pendant l'année 1923, elles touchent à la grande forme avec le *Quintette pour instruments à vent op. 24* . (...)
Avec la *Suite*, Arnold Schoenberg s'attaque à une forme ancienne empruntée à la musique «légère», où la liberté et la fantaisie d'inspiration et de rythme que permet la technique sérielle devraient faire merveille. Avec cette forme, pourtant, Schoenberg renoue avec une tradition viennoise magnifiée par Haydn, Mozart et Schubert en leurs *Sérénades*, *Divertimenti*, *Marches* et *Danses*. De ce fait, le poids de la tradition est tel que seule l'atonalité sérielle apparaît comme un élément de style radical et nouveau dans cette musique virtuose, malicieusement spirituelle. Ce septuor est formé de trois groupes instrumentaux : les clarinettes (piccolo, normale et basse, leurs tonalités de base étant indifférentes), les cordes et le piano.
L'*Ouverture* (*sehr flott* - très animé) se veut légère, élégante, enlevée, teintée d'humour, contrastant avec le *Ländler* central. Elle est de forme tripartite : une exposition exubérante, véritable caricature du modèle viennois, puis un épisode central d'esprit schubertien débutant sur un solo d'alto accompagné par le clavier, une récapitulation dense et virtuose qui réutilise le thème du *Ländler* avant la coda. La texture est riche et convaincante, sans les raideurs du *Quintette op. 24* contemporain.
Les *Tanzschritte* (pas de danse) sont également quelque peu provocateurs avec cette «domestication» des pas de danse les plus contemporains comme le fox-trot, le tango et certains contretemps empruntés au jazz. Ces réminiscences des guinguettes d'époque font se rejoindre le Schoenberg inspiré des chansons de cabaret et l'ambiance des années 25. Sur le plan de la forme, ce mouvement n'en reste pas moins de forme sonate stricte, tandis que les trois groupes instrumentaux se transforment en musique de brasserie, après une courte mais violente introduction.
Le *Thème et Variations* semble suivre ce goût pour la musique de variétés avec l'utilisation de la chanson populaire allemande recueillie par Friedrich Silcher, *Aennchen von Tharau*, dont le diatonisme sans fard bouscule, pour le moins, les nobles souvenirs des *divertimenti* à la viennoise. La façon dont Schoenberg développe cette innocente mélodie en écriture sérielle est fort virtuose. (...)
La *Gigue* finale souffre d'une certaine rigidité rythmique, malgré son humeur baroque et sa forme insolite de fugue. Sa coda récapitule les éléments des autres mouvements.

D'après Pierre-E. Barbier

Durée de l'oeuvre : 30 minutes

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris.
Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946, il compose la même année la *Sonatine* pour flûte et piano, la *Première Sonate* pour piano, et la première version du *Visage nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Soucieux à la fois de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'IRCAM en 1975 et l'Ensemble InterContemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de New York, dont il prend la direction de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein.
En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger la *Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du *Ring*. Il dirigera cette production cinq années de suite.
Son oeuvre *Répons*, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel a été créée dans sa quatrième version lors du festival d'Avignon en 1988.
Professeur au Collège de France, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique et d'une imposante discographie.

Elizabeth Laurence

De nationalité britannique, Elizabeth Laurence fait ses études musicales au Trinity College of Music de Londres de 1969 à 1973. Après des cours de clarinette et de piano, elle se consacre au chant à partir de 1979 et travaille notamment avec Max Deutsch. En 1979, elle assure les représentations de la comédie musicale *Evita* à Londres. En janvier 1981, elle est recrutée par John Alldis pour le Groupe vocal de France, qu'elle quitte en avril 1982 pour faire une carrière de soliste.
Parallèlement, sa carrière lyrique connaît un essor décisif en 1985 avec l'enregistrement pour la télévision de *L'Heure espagnole* de Ravel, premier opéra tourné entièrement en vidéo, sous la direction d'Armin Jordan.
Elle chante Anna dans l'opéra de Nigel Osborne *The Electrification of the Soviet Union*, en tournée avec la compagnie de l'Opéra de Glyndebourne, puis interprète en 1987 le rôle d'Erda dans *Siegfried*, sous la direction de Daniel Barenboïm.
Elle participe à de nombreuses tournées de l'Ensemble InterContemporain et chante souvent, entre autres, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez. En novembre 1987, elle interprète le *Pierrot lunaire* de Schoenberg au musée d'Orsay, puis en Allemagne, en Italie et en Angleterre, sous la direction de Pierre Boulez.
En 1988, elle crée avec Phyllis Bryn-Julson la nouvelle version de *Visage nuptial* de Pierre Boulez au Royal Festival Hall.
Covent Garden accueille Elizabeth Laurence pour la première fois en 1989 avec une oeuvre de Berio, *Un Re in Ascolto*, et elle a chanté également à l'Opéra de Paris dans *Guillaume Tell* de Rossini et *Le Maître et Marguerite* de York Höller.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Pierre Boulez	Président
Peter Eötvös	Directeur musical
Brigitte Marger	Administrateur général
Sophie Cherrier	flûte
Emmanuelle Ophèle	flûte
Laszlo Hadady	hautbois
Didier Pateau	hautbois
Alain Damiens	clarinette
André Trouttet	clarinette
Guy Arnaud	clarinette basse
Pascal Gallois	basson
Paul Riveaux	basson
Jacques Deleplancque	cor
Jens Mac Manama	cor
Antoine Curé	trompette
Jean-Jacques Gaudon	trompette
Jérôme Naulais	trombone
Benny Sluchin	trombone
Gérard Buquet	tuba
Vincent Bauer	percussion
Michel Cerutti	percussion
Daniel Ciampolini	percussion
Pierre-Laurent Aimard	piano / claviers
Florent Boffard	piano / claviers
Marie-Claire Jamet	harpe
Jeanne-Marie Conquer	violon
Jacques Ghestem	violon
Maryvonne Le Dizès	violon
Jean Sulem	alto
Christophe Desjardins	alto
Pierre Strauch	violoncelle
Jean Guihen Queyras	violoncelle
Frédéric Stochl	contrebasse

Musiciens supplémentaires

Jérôme Gaubert	flûte
Annick Bonaventure	flûte
Pierre-André Valade	flûte
Jean-Christophe Gayot	hautbois
Michel Arrignon	clarinette
Pierre Dutrieu	clarinette
Eric Lamberger	clarinette
Claude Delangle	saxophone
Marc Vallon	basson
Philippe Dalmasso	cor
Thierry Baudry	cor
Jean-Bernard Beauchamp	trompette
Pierre Thibaud	trompette
Charly Verstraete	trombone
Françoise Bordenave	alto
Jean-Philippe Audin	violoncelle
Michel Crenne	contrebasse
Gilles Blum	Régisseur général
Jean Radel	Régisseur de plateau
Damien Rochette	Régisseur de plateau

39702