



EMMANUEL
NUNES

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

EMMANUEL NUNES

SOMMAIRE

ENTRETIEN AVEC EMMANUEL NUNES

Brigitte Massin /Peter Szendy p. 4

AUTOportrait

Emmanuel Nunes p. 8

PARAPHRASE INACHEVÉE

(À LA MÉMOIRE DE FERNANDO PESSOA)
Emmanuel Nunes p. 11

PARADOXES ET LABYRINTHES :

NOTES SUR UN PARCOURS.
Peter Szendy p. 12

WANDLUNGEN

LE BANISSEMENT DU GRIS
Emmanuel Nunes p. 15

LE DÉVELOPPEMENT FERTILE :

UNE ANALYSE DE WANDLUNGEN
João Rafael p. 17

LITANIES DU FEU ET DE LA MER - II

Peter Szendy p. 21

VISLUMBRE

Emmanuel Nunes p. 23

MACHINA MUNDI

Enrique Macias p. 24

EINSPIELUNG III/AURA/VERSUS III

Peter Szendy p. 29

QUODLIBET

Enrique Macias /Emmanuel Nunes /Peter Szendy p. 30

CATALOGUE DES ŒUVRES D'EMMANUEL NUNES

Enrique Macias p. 32

BIBLIOGRAPHIE, DISCOGRAPHIE

Enrique Macias p. 34

BIOGRAPHIES DES INTERPRETES

p. 35

PROGRAMME

LITANIES DU FEU ET DE LA MER - II, pour piano
SONATA A TRE (Passacaille III de Wandlungen)
WANDLUNGEN, pour 25 instruments et live electronics

Florent Boffard, piano
Maryvonne le Dizès, Christophe Desjardins, Pierre Strauch
Ensemble Intercontemporain, direction Kent Nagano
Technique Ircam, Eric Daubresse, assistant musical
Coproducteur Festival d'Automne à Paris, Ircam, Ensemble
Intercontemporain
Le Rond-Point, Théâtre Renaud-Barrault,
16 novembre

VISLUMBRE pour chœur a cappella
MACHINA MUNDI pour solistes, chœur et orchestre
création mondiale de la version intégrale
Commande de la Commission nationale pour les
commémorations des découvertes portugaises.

Chœur et Orchestre de la Fondation Gulbenkian
Chef de chœur, Fernando Eldoro
Direction, Farhad Mechkat
Gérard Buquet, tuba
Ernesto Molinari, clarinette
Pierre-Yves Artaud, flûte
Sylvio Gualda, percussion
Les Pléiades, Eve Payeur, Marianne Delafond,
Christine Lagniel, percussion

Coréalisation Festival d'Automne à Paris/
Théâtre des Champs-Élysées
Théâtre des Champs-Élysées, 17 novembre

Concert en deux parties dans les deux espaces
de la Salle Wagram

première partie

EINSPIELUNG III pour alto solo

AURA pour flûte solo

VERSUS III pour flûte et alto

Gérard Caussé, alto

Pierre-Yves Artaud, flûte

deuxième partie

QUODLIBET pour orchestre, ensemble et percussion

Création française

Orchestre de la Fondation Gulbenkian

Ensemble Modern

Guillaume Blaise, Claire Talibert, Vincent Vergnais, Yves

Brustaux, Raül Esmerode, Christophe Torion, percussions

Direction, Emilio Pomarico, Kasper de Roo

Salle Wagram, 19, 20 novembre, 19h30

Emmanuel Nunes est l'un des compositeurs les plus importants de sa génération, l'un des plus inventifs. Il a su créer un monde sonore qui n'appartient qu'à lui, mais où résonne pourtant l'écho de passés proches et lointains. Ainsi a-t-il tôt réalisé la synthèse des deux démarches dominantes de la musique d'après-guerre, celles de Boulez et Stockhausen : chez l'un, il a appris la rigueur d'une écriture soucieuse de l'harmonie; chez l'autre, le sens visionnaire de la grande forme et du phénomène acoustique dans toute sa complexité. Sa musique plonge ses racines plus loin encore, dans l'équilibre singulier entre la grande tradition polyphonique jusqu'à Bach et le romantisme d'un Schubert ou d'un Mahler. Ce mélange d'exacerbation expressive et d'objectivité constructiviste, on le retrouve spontanément à l'audition dans l'articulation de sonorités tout à la fois sensuelles et spirituelles et d'un discours construit degré par degré, avec des rythmes souvent abrupts, des ruptures, des mises en perspective parfois énigmatiques, et des répétitions qui tournent à l'obsession. La sonorité, comme la forme, tendent au moment de la révélation; elles tissent ensemble ce qui est donné de façon immédiate et ce qui se dévoile lentement dans le temps de la réflexion. La composition, pour Nunes, est un chemin initiatique - c'est ainsi qu'elle apparaît en retour à l'auditeur. Il y a chez lui du mystique et du Wanderer. Le sentiment de plénitude sonore que l'on éprouve physiquement dans sa musique - son caractère d'épiphanie - s'accompagne d'une inquiétude fondamentale, d'un sentiment tragique, d'un corps-à-corps avec l'Idée. On retrouve dans chaque oeuvre de Nunes les images purement sonores de la nostalgie et de l'utopie; elles s'incarnent notamment dans certaines combinaisons harmoniques quasiment archaïques, ou dans des mélanges de timbres inouïs. Le chant se fait délivrance. C'est en raison même de ce mouvement à l'intérieur d'un temps et d'un espace si vastes - on voudrait dire infinis - que les oeuvres de Nunes créent leur durée (généralement longue) et leur géographie particulière (beaucoup de ses oeuvres réclament des dispositions spéciales). Point de miniatures ici, de ces tapisseries minutieuses qui s'épuisent en elles-mêmes, comme il n'y a pas l'ombre d'un ornement ou d'un effet, d'un moment inessentiel : l'oeuvre est taillée dans le roc, elle est monumentale, tendue entre ciel et terre. Les oeuvres d'Emmanuel Nunes sont de véritables cathédrales. La lumière qui en émane et qui nous touche, captée du lointain, est à nulle autre pareille.

Philippe Albèra

ENTRETIEN

avec Emmanuel Nunes

Brigitte Massin / Peter Szendy

Brigitte Massin : Vous semblez suggérer, dans certains de vos écrits, qu'il y a dans votre musique un aspect non religieux, mais sacré — obligeant à un regard en profondeur ?

Emmanuel Nunes : Quand j'en parle, c'est plutôt par rapport à ce que je crois être l'essence même de l'œuvre artistique. Ce qui tient peut-être du sacré dans ma façon de voir, c'est que je crois infiniment aux œuvres. Je crois aux pièces en tant qu'organismes vivants, en tant qu'organismes qui naissent, vivent et meurent. Et selon leur santé intérieure, ils vivent beaucoup, ou ils meurent très vite. Il y a une usure, mais aussi une résurrection des œuvres. Cela dépend de leur degré de perfection — de leur perfection au sens organique...

BM : Vous avez peu écrit pour la voix. Mais dans une de vos premières œuvres vocales — *Minnesang* — vous avez utilisé des textes du mystique allemand Jacob Böhme...

EN : Quand j'étudiais à Cologne, j'ai suivi les cours de phonétique de Georg Heike. Et j'avais à l'époque pas mal de projets quant à la manière de traiter la voix et la parole. Des projets qui étaient peut-être trop idéalistes — un désir trop profond qui n'arrivait pas à s'assouplir dans une pièce.

En 1975, j'ai beaucoup pratiqué les textes de Jacob Böhme, de Maître Eckhart, et de la Bible — surtout de l'Ancien Testament. Non pas en tant que pratique mystique, mais comme lecture, comme appui aussi, pour moi-même.

Les textes de Böhme ont un caractère mystique, mais je n'ai jamais eu l'intention d'écrire une musique mystique. Pour ne pas les trahir, il importe de garder une extrême modestie par rapport à ce que l'on appelle à tort et à travers des pensées mystiques.

Peter Szendy : Les titres de certaines de vos œuvres renvoient à la symbolique de la Kabbale : *Tif'ereth*, *Chessed*...

EN : J'ai été invité en 1979 par le festival Testimonium en Israël. Ce festival était dirigé par Recha Freier, qui avait décidé cette année-là de commander des œuvres sur des textes de la Kabbale et du Zohar. Je travaillais à une pièce pour quatre groupes instrumentaux, sur le matériau d'*Einspielung I*. Je voulais — peut-être pour la première et la dernière fois dans mon œuvre — qu'elle commence par une texture pratiquement indéchiffrable à l'écoute, un « magma » sur lequel il n'y aurait presque pas de contrôle auditif possible. Cette texture n'est cependant pas aléatoire — elle est basée sur des imitations

dans toutes les octaves —, mais elle tourne sur elle-même : on n'arrive pas à la différencier. Il s'agissait, dans le déroulement même de la pièce, de rendre audibles les dimensions qui y sont comprises, mais que l'on n'entend pas quand elles sont toutes présentes en même temps. Recha Freier m'a envoyé un texte du Zohar sur la mort d'un rabbin dont le corps était entouré de lumière — une lumière tellement intense que l'on devenait aveugle. J'ai trouvé une coïncidence entre cette description et la manière dont je voulais éclairer cette texture au long de la pièce.

Et comme toute la pièce était basée sur le chiffre 4, et que ce chiffre, dans l'arbre de la Kabbale, c'est *Chessed* — ce qui veut dire bénédiction, ou grâce —, j'ai choisi *Chessed* comme titre de l'œuvre.

PS : Quel est le rôle du nombre dans votre musique ?

EN : C'est un rôle à la fois inconscient et provoqué. Il y a des œuvres où un chiffre se retrouve à plusieurs niveaux : soit dans le nombre d'instruments, soit dans la façon de traiter certains rythmes... Pour moi, *Musik der Frühe*, *Nachtmusik* et *Wandlungen* sont liés, d'une manière chaque fois différente, au chiffre 5. *Duktus* est basé sur le chiffre 7, tant au niveau harmonique qu'en ce qui concerne les groupes de timbre...

Mais le nombre n'a jamais, dans mes pièces, un caractère de totalité. Il ne s'agit pas d'une démarche sérialisante, au sens où elle n'est pas globalisante. Ce sont plutôt certains aspects qui sont *soutenus* par le nombre...

C'est vrai, j'aime beaucoup les nombres...

PS : Et leur symbolique dans la Kabbale ? Ou est-ce plutôt une coïncidence ?

EN : Oui. Je sais qu'il y a une certaine réflexion autour des nombres — je la ressens souvent moi-même —, mais elle ne m'obsède pas. Elle vaut ce qu'elle vaut...

PS : Vous verriez plutôt dans le nombre un potentiel — au sens platonicien ?

EN : Oui, il y a beaucoup d'aspects de la pensée de Platon qui me sont très proches. L'eidétique, l'idée comme potentiel et son actualisation : pour moi, c'est là une manière d'être. Tous les chemins entre un potentiel globalisant et une actualisation réductrice...

BM : Le titre de votre cycle auquel vous travaillez depuis 1978 — *La Création* — a-t-il à voir avec cette idée de l'œuvre comme organisme vivant ?

EN : J'ai écrit une dizaine d'œuvres avant *La Création*, qui forment aussi un cycle. Mais ce cycle n'a pas de nom, parce que je ne lui ai jamais trouvé son juste baptême... Dans ce premier cycle, il y avait quatre notes-pivots — un anagramme musical — qui constituent une sorte de subconscient harmonique sous-

jaçant à toutes les pièces. Ces quatre notes sont déjà présentes dans la première œuvre du cycle, intitulée *Omens* [Présages]... Et ces quatre notes m'ont poursuivies dans toutes les pièces que j'ai composées par la suite.

PS : Ces quatre notes forment-elles ce que vous avez appelé des « toniques multiples » ?

EN : Oui, mais il s'agissait d'un concept plus général que j'avais énoncé. Ce qui m'intéresse, c'est d'avoir des pivots, des toniques, qui n'ont cependant rien à voir avec le monde tonal. Des toniques qui évoluent et créent des gravitations plus ou moins évidentes, comme dans des systèmes atomiques. Mais pour en revenir à *La Création*, il s'agissait vraiment d'une coupure avec mon premier cycle. A tel point que dans *Nachtmusik I*, un des principes générateurs de l'œuvre est justement l'absence de ces quatre notes. Elles sont volontairement bannies de la pièce : j'ai voulu savoir comment je vivrais sans elles. C'est une œuvre négative par rapport au premier cycle, et positive par rapport au second.

Si je devais définir la différence majeure entre les deux cycles, je dirais que dans le premier, il y a une ambiance harmonique générale commune, ainsi que beaucoup d'éléments quasi biographiques. Dans *La Création*, il s'agit plutôt d'un travail sur le langage — surtout du point de vue du rythme. Ces aspects rythmiques ont d'ailleurs une origine très simple ; je me suis demandé : que se passe-t-il lorsque l'on a des périodicités qui se superposent de manière cyclique ? Si l'on se représente un total rythmique originel comprenant toutes les périodes possibles, on n'entend plus qu'un *continuum* arythmique. A partir de là, il est possible d'extraire des attaques de ce total rythmique originel, au lieu de composer des rythmes *ex nihilo*...

BM : Les termes que vous employez pourraient décrire le travail avec la bande magnétique...

EN : Je ne crois pas que ce soit nécessaire d'établir une relation entre ce que je viens de dire et la musique électro-acoustique. D'ailleurs, il n'y a aucune prédominance des moyens électro-acoustiques dans l'ensemble de mes pièces : une majorité d'œuvres n'utilisent que des moyens instrumentaux. *Lichtung* est en fait la première pièce pour laquelle je n'autorise pas de version sans moyens électroniques : elle n'aurait plus de sens. Mais, aussi bien dans *Wandlungen* que dans *Nachtmusik*, l'électronique est employée *ad libitum*.

PS : En 1985, vous avez fait un séminaire à l'IRCAM sur le thème de l'« attitude instrumentale » : s'agit-il d'une attitude opposée à l'électronique ?

EN : Non. Il s'agissait de mon attitude par rapport à mon travail de compositeur. Je voulais parler du caractère d'*instrumentalité*, du caractère artisanal de la composition d'une pièce. Par exemple, quand un interprète travaille un certain passage, il le travaille *hors-temps*, pour arriver à une sonorité parfaite ; c'est un

élément acoustique presque indépendant. Puis il y a le déroulement de la pièce : comment va-t-il intégrer son travail du passage dans l'œuvre entière ? Pour moi, il y a là beaucoup de parallèles avec la démarche du compositeur. C'est pourquoi je parle souvent de différents temps à l'intérieur d'une pièce : il peut y avoir une discrétion énorme entre un « plongeon » de plusieurs jours pour arriver au bout de quelques mesures, et une écoute réelle irréversible qui ne dure que quelques secondes. Quand on compose, on doit sans arrêt se livrer à une véritable *virtuosité temporelle* : se placer à la fois dans une vie de plusieurs jours de travail, et une vie de quelques secondes qui passent...

PS : Que deviennent ces rapports temporels dans une œuvre comme *Quodlibet*, où vous avez utilisé des matériaux de vos pièces d'époques très différentes ?

EN : Ils n'y sont ni plus, ni moins complexes. *Quodlibet* est un genre de kaléidoscope de matériaux — mais non pas de citations. Et je me suis rendu compte qu'inconsciemment, il existait des aspects permanents quant au geste, dans des œuvres qui avaient dix ou quinze ans de distance.

BM : *Quodlibet* nous amène du reste à une notion capitale chez vous : l'espace. Avec cette volonté manifeste d'agrandir l'aire sonore...

EN : J'ai commencé, en 1971, un doctorat en musicologie avec Michel Guiomar, un doctorat que je n'ai pas terminé, parce que je composais de plus en plus — non pas en quantité, mais en temps de travail. Ma thèse portait sur Webern en général, et sur la *Deuxième Cantate* en particulier. Et j'avais essayé à l'époque de développer une idée de l'espace, non pas uniquement physique, mais aussi à l'intérieur de l'œuvre — une idée liée pour moi à celle de forme ouverte. Je conçois en effet une notion d'espace au niveau de la composition elle-même, dans ce que j'ai appelé une fois le *contrepoint des paramètres*. Si l'on prend, par exemple, les trois paramètres de la hauteur, du rythme et de la dynamique, chacun peut avoir dans l'œuvre une évolution qui ne coïncide pas. Un peu comme une invention à trois voix. On travaille l'évolution rythmique d'une manière parfois totalement indépendante de celle des hauteurs. Et la dimension dynamique n'est pas là uniquement pour aider les deux autres — ses points d'éclatement ne coïncident pas nécessairement avec les deux autres. C'était pour moi, à l'époque, une première approche du problème de la spatialisation.

De la même manière, dans un tableau, il y a un espace *intérieur*, créé par le travail sur les différentes dimensions de la couleur, de la perspective, par le *contrepoint* entre ces dimensions : ce n'est pas un espace réel, c'est un espace réel à l'intérieur de l'imaginaire.

Dans *Tif'ereth*, j'ai essayé de travailler de groupe à groupe, avec ce que j'ai appelé toutes les chorégraphies possibles : la musique peut changer très rapidement d'un groupe à l'autre —



ou au contraire très lentement, de manière à ce que l'on puisse suivre ce mouvement. Et c'est l'écriture contrapuntique qui est à la base de certaines possibilités de spatialisation : les motifs horizontaux ont des décalages différents d'un groupe à un autre. Une façon de travailler — par déphasages, par retours sur soi, comme dans le canon et la fugue — qui a beaucoup à voir avec une certaine conception de la spatialisation.

Mais, dans tout ce que je viens de dire, on reste plus ou moins lié à la salle. Ce que j'aime beaucoup, d'ailleurs : chaque fois que j'entre dans une salle ou dans une église, j'ai envie de mettre un musicien à tel ou tel endroit pour écouter ce que cela donne — c'est une manie !

Avec *Lichtung*, ce qui était nouveau — et ce qui reste pour moi à travailler — c'était le rapport entre la vitesse de déplacement dans l'espace, le rythme et le timbre : sans aucune transformation électronique, si un instrumentiste joue un son sur scène que je projette dans l'espace avec des rythmes composés, il se crée des phénomènes de timbre qui sont uniquement le fait de sa vitesse de déplacement. Il ne s'agit pas de faire une pièce uniquement dans le but d'une telle recherche : cela, je peux le faire sans musique. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment, par rapport à mon univers de compositeur, cela peut à la fois me faire avancer intérieurement et me faire revenir à moi-même. C'est seulement à cette condition que l'on arrive à composer avec des moyens nouveaux. Une œuvre musicale est à la fois en deçà et au-delà de la recherche.

PS : L'idée d'une séparation des paramètres — voire celle d'un contrepoint de paramètres — me semble être liée, dans une certaine mesure, à une pensée sérielle. Quelle a été l'incidence du sérialisme sur votre œuvre ?

EN : Je préfère parler d'œuvres sérielles plutôt que de sérialisme. Les textes de Boulez, par exemple, ont souvent été compris dans un sens qui ne correspond pas à ses œuvres. Mais dans les œuvres sérielles majeures, il y a le plus souvent une harmonie plutôt qu'un contrepoint de paramètres. L'agencement des dimensions, même quand elles sont traitées séparément, reste très « harmonique » : les coïncidences structurelles — les manières de faire ressortir, ou, au contraire, de masquer certains éléments de la structure — sont assez verticales.

Quand je parle d'un contrepoint de paramètres — et je ne sais pas si je l'ai réussi ou pas —, l'idée est la suivante : les points d'aboutissement, à l'intérieur de chaque paramètre, ne sont pas organisés par rapport aux autres; il peut y avoir une accumulation de timbres ou d'intensités à un moment où, au niveau des hauteurs, il n'existe aucun point structurel important. Mais ce genre de déphasage entre les paramètres n'est certainement pas anti-sériel. Les réactions aux théories qui sous-tendent les œuvres sérielles majeures sont du reste le plus souvent très pauvres, et d'une grande ignorance; elles ne m'intéressent pas...

PS : Vous avez également souvent insisté sur la nécessité de maintenir un paramètre constant pour soutenir le développement d'un passage — comme une pédale...

EN : Quand il y a une grande activité au sein de certains paramètres, il est très important d'avoir une fixation au niveau d'autres paramètres. Pour pouvoir mesurer la distance entre la permanence et le changement...

PS : C'est ce que l'on ressent dans Minnesang, où le travail sur le texte et sur les formants rythmiques est soutenu par la présence exclusive de deux notes pendant près de la moitié de l'œuvre...

EN : Oui, dans toute la première partie, il n'y a rien que *mi* et *sol dièse*. Et je dois dire que si j'avais pris un autre intervalle, je n'aurais pas composé de la même manière : pour moi, les intervalles sont des entités extrêmement autonomes, ils ont une personnalité. Dans la thèse que je devais faire sur Webern, je parlais des différentes instances de l'intervalle : une tierce majeure théorique, une tierce majeure dans tel registre, une tierce majeure redoublée sur deux octaves... Pour moi, cela joue beaucoup dans la constitution du discours. Dans *Minnesang*, la tierce majeure était une fatalité, un anagramme...

BM : Quelles sont, en musique, vos affinités électives ?

EN : Evidemment, il y a des moments dans ma vie où je fréquente certaines époques plus que d'autres : le chant grégorien, Monteverdi, ou d'autres madrigalistes comme Gesualdo ou Vecchi. Et Bach, cela va sans dire, que j'ai voulu étudier le plus possible : on ne peut pas tout apprendre d'un compositeur, mais on essaie.

Chez Beethoven, il y a un aspect qui me touche très directement : ce sont les mouvements lents, dans lesquels le travail rythmique est extrêmement poussé — presque comme des rubatos écrits. J'ai aussi une affinité particulière avec Schubert. Dans la *Grande Symphonie*, je vois comme un saut en avant — des prémonitions : on peut y entendre beaucoup de Mahler... Dans les deux sonates posthumes pour piano — en *si bémol* et en *la* majeur —, on dirait quelquefois que vous assistez à la composition même de l'œuvre : comme une recomposition dans le temps de l'écoute. Ce qui arrive aussi chez Beethoven.

Je n'ai jamais oublié qu'un jour, à l'époque où l'on travaillait sur *Momente*, Stockhausen avait donné comme exemple de pensée ouverte certains des derniers quatuors de Beethoven, où l'on a vraiment l'impression de suivre le processus de la création — comme si le compositeur disait : si je procède de telle manière, cela sonne ainsi, mais si je procède différemment, cela donne tout à fait autre chose...

PS : Vous avez également parlé du madrigal à propos de Machina mundi...

EN : Oui, dans les madrigaux, très souvent, il n'y a pas d'incidence directe du contenu sémantique du texte sur la manière de composer. Un madrigal guerrier n'a pas nécessairement une technique d'écriture très différente de celle d'un madrigal d'amour — sauf peut-être au niveau du rythme. Dans *Machina mundi*, le traitement du chœur n'est pas *a priori* dépendant du contenu du texte. Par contre, le rythme du chœur est parfois totalement lié à la prosodie. Surtout dans les parties I et IV, où les rythmes sont issus de ma lecture du texte : le chœur procède à une déclamation harmonique.

BM : Dans cette œuvre, vous célébrez aussi un des plus grands poètes portugais — Luís de Camões...

EN : J'ai mon point de vue sur les découvertes portugaises, sur l'esprit portugais de l'époque. Et *Les Lusitades* de Camões ne sont pas uniquement un poème épique; il existe une dimension critique dans les descriptions dramatiques de ce qu'a été la conquête maritime. Lui-même a navigué — ce n'est pas un poète qui est resté chez lui : il a connu des naufrages, il a perdu un œil dans une bataille... La façon dont j'ai recomposé ces textes reflète d'ailleurs certainement mon idée des découvertes.

BM : Quand vous commencez une œuvre, avez-vous une notion exacte de ses dimensions ?

EN : En ce qui concerne la rédaction de chaque partie, il est rare que je ne sache pas la durée de telle section, au niveau local. Mais en ce qui concerne l'agencement des parties entre elles, cela dépend des œuvres. Je suis très lié au matériau que j'ai choisi. Un peu comme pour certains écrivains : une fois le personnage créé, c'est lui qui vit, et l'écrivain suit...

On ne peut pas toujours composer avec des relations de cause à effet pleinement conscientes : ou bien les conséquences de certaines décisions viennent automatiquement, ou bien elles ne viennent pas du tout. J'ai souvent remarqué dans les pièces des compositeurs de ma génération qu'après quelques mesures très belles, tout se passe comme si l'on n'avait pas su qu'elles étaient réussies : cela continue « à côté »... Un manque d'intuition quant à la portée du geste.

Et cette notion de portée du geste est fondamentale. A chaque moment, je suis libre, mais d'une liberté conditionnée par la réalisation formelle. Dans les *Lieder* de Schubert, il existe des imprévus, mais ceux-ci sont justifiés par la manière dont le *Lied* continue. Pour moi, c'est très important : je peux prendre n'importe quelle décision à n'importe quel moment, mais si j'ai choisi de faire *ceci*, alors je suis inéluctablement conduit *ici*...

PS : Et comment, pour vous, une œuvre peut-elle être achevée ? A quel moment pouvez-vous dire qu'elle est finie ?

EN : Il y a certaines œuvres — comme *Clivages*, ou *Tif'ereth* —

qui ne sont pas finies du point de vue de leur durée, pour lesquelles j'ai prévu d'autres parties. *Tif'ereth* est une pièce qui comporte des parties plus ou moins fermées en elles-mêmes. Ce que j'avais comparé au plan d'une église romane, à ces bâtisses qui se sont élargies quelquefois pendant des siècles... Dans *Tif'ereth*, j'ai prévu une *Antiphonie I* au début de la deuxième partie — ainsi qu'une pièce autonome à la fin de la première partie, qui sera la seule à pouvoir être jouée séparément. Mais je ne peux pas vous dire si je la ferai ou non...

C'est vrai qu'il y a toujours en moi une contingence du non-fini...

BM : Avez-vous l'impression que votre œuvre — la totalité de votre œuvre — se construit comme une trajectoire ? Et comment en définiriez-vous les lignes de force ?

EN : Si je parle de trajectoire, cela n'implique alors aucune unidirectionnalité : il y a beaucoup de sinuosités. Mais j'essaie d'approfondir le langage — à la fois le mien et celui qui a existé avant moi. Et j'espère qu'il y a de moins en moins de dichotomie entre ce que l'on peut appeler la rigueur — ou la virtuosité — et l'expressivité musicale.

Pour ma part, je peux de moins en moins les séparer : si je me mets à composer avec des chiffres — que ce soit pour les rythmes ou les hauteurs —, je ne me sens nullement en dehors de mon expressivité. Certains critiques m'amuse beaucoup : ils arrivent à en savoir plus que moi. Dès qu'ils voient que le rythme a été composé avec toute une série de proportions numériques, ils en déduisent une portée esthétique qui ne prouve que leur totale inculture vis-à-vis des méthodes de travail — qu'elles soient celles d'une pièce soi-disant « expressive » ou soi-disant « cérébrale ».

BM : Nous connaissons tous deux Vieira da Silva. Il y a des reproductions de ses tableaux sur certains de vos disques. Est-ce que vous voyez un rapport entre sa peinture et votre travail ?

EN : Quand j'ai commencé à être joué à Paris, elle est venue quelquefois avec moi à mes concerts. Et je sais qu'elle aimait beaucoup mon travail. J'ai eu le tort de rester pendant longtemps sans la voir beaucoup. Je l'ai vue horriblement peu. Pour des raisons qui ne sont pas des raisons. Et le destin a voulu qu'elle n'ait même pas su que *Lichtung* lui était dédié. *Lichtung* n'était pas à la mémoire de Vieira; je ne savais pas qu'elle allait mourir.

Quant à un rapport entre nos travaux, tout ce que je peux dire, c'est qu'au vingtième siècle, il y a peut-être trois peintres avec lesquels j'ai une relation d'apprentissage : Kandinsky, Paul Klee, et Vieira da Silva. Ses œuvres ont une immense résonance par rapport à ma manière de penser le geste.

entretien réalisé à Paris les 20 et 30 juillet 1992.

AUTOportrait¹

Emmanuel Nunes

Apprendre

Je suis né le 31 août 1941 à Lisbonne; ce fut la toute première étape de mon apprentissage.

De 1959 à 1963, j'ai étudié l'harmonie et le contrepoint à l'Académie de musique de Lisbonne [2]. Depuis, je poursuis régulièrement l'analyse, l'assimilation et l'écoute de *mon* histoire de la musique; la *mienne*, c'est-à-dire : exactement aussi limitée et illimitée que moi-même. Une écoute d'une inconditionnelle humilité mène à un approfondissement créatif par l'annihilation de ma « personnalité chronologique ». Devenir un auditeur infini...

De 1961 à 1963, j'ai étudié la philologie germanique et la philosophie grecque à l'Université de Lisbonne, sans pourtant mener ses études à leur terme.

De 1963 à 1965, j'ai participé aux cours d'été de Darmstadt. Les cours de composition d'Henri Pousseur (1964) et de Pierre Boulez (1965) ont été pour moi particulièrement importants.

Je me suis fixé à Paris en 1964, et j'ai étudié seul afin de me préparer pour aller travailler avec Karlheinz Stockhausen à Cologne en 1965. Trois objectifs principaux me guidaient alors : — l'étude de la fugue sur la base du *Clavier bien tempéré*; — l'étude d'œuvres de Stravinsky, Schönberg, Berg et Webern; — la fréquentation intensive du livre de Pierre Boulez *Penser la musique aujourd'hui* — également en vue de la pratique de l'écriture — et la réflexion sur la « forme ouverte », non seulement quant aux particularités techniques de sa structure, mais avant tout en rapport avec son efficace plus ou moins convaincante et *perceptible*. Pour moi, cette réflexion est longtemps restée liée à l'étude de la phénoménologie de Husserl, et plus précisément à ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*.

De 1965 à 1967, j'ai assisté aux cours de la Rheinische Musikhochschule de Cologne : j'y ai étudié la composition avec Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, la musique électronique avec Jaap Spek et la phonétique avec Georg Heike. Stockhausen avait alors entrepris une analyse complète de ses *Momente*; elle m'a paru et me paraît toujours l'étape la plus importante de ma première initiation à la composition.

En 1971, j'ai obtenu un premier prix en esthétique musicale avec Marcel Beuflers, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. J'ai également entrepris la même année un travail de doctorat sur Anton Webern, que j'ai cependant abandonné en 1973, et qui est resté inachevé jusqu'à aujourd'hui.

(...)

Je considère la composition et l'enseignement comme ma façon d'*apprendre à servir* [mein Lernen des Dienens].

Un paradigme : servir.

« Quand tu discours, protège le secret de la voix et du Verbe dans le sens et discours avec crainte et amour et souviens-toi que le monde du Verbe parle par ta bouche. Alors tu élèveras les paroles. Souviens-toi que tu n'es qu'un réceptacle, que ta pensée et ta parole sont des mondes qui s'étendent : le monde du Verbe, c'est cela la splendeur infuse, désirée dans ce discours par le monde de la pensée. »

Martin Buber,

Des Baal-Schem-Tow Unterweisung im Umgang mit Gott

Je ne peux apprendre que ce que je reconnais. Et je ne reconnais que ce qui est inné en moi. Ce qui s'est développé [geworden] en moi ne se révèle progressivement à moi-même qu'en apprenant à servir. Ce qui se révèle à moi par-dessus moi, c'est seulement ce que je suis capable de « relever » [aufheben³] de la totalité de l'univers sonore. Ce que je « relève » présuppose que *devant* moi, *en* moi — dans la mesure où je me le représente —, *contre* moi, se tient un son originel. Le son originel est présent avant, pendant et après mon existence. Il contient *tous* les sons qui ont accédé ou qui accéderont à la perception sensible. *Tous*, cela signifie : le son qui est devenu musique, le son qui n'est pas devenu musique, le son qui est en train de devenir musique.

Si je reconnais la réalité du son originel par delà la rationalité, alors toute invention sonore n'est autre qu'une découverte inconsciente d'elle-même. Je n'invente qu'aussi longtemps que je ne découvre pas que mon invention est tout simplement une nouvelle découverte. Comment pourrais-je sinon la reconnaître, si elle n'était pas déjà en moi ?

« Relever », c'est surmonter. « Relever », c'est confirmer. Je surmonte mon accomplissement *réduit* par le fait que le son que je « relève » me reconduit avec une force toujours plus insistante à l'illimité du son originel. Cette incessante

reconduction confirme d'un côté la temporalité de mon « relevé », mais aussi son lien indissoluble avec le son originel qui se tient hors du temps.

Composer, c'est « relever ». Composer, c'est révéler. Composer, c'est prélever [aussondern]. Le son prélevé, celui qui est composé, la pièce elle-même sont au-delà du surpassement et de la confirmation. La pièce vit face au son originel. Dans ce cas, le prélèvement n'est pas un choix quelconque qui serait lié au goût, à la volonté ainsi qu'à des présupposés esthétiques et intellectuels, c'est bien plutôt un acte d'harmonisation temporelle entre ma « corporéité sonore » et le son originel. Le prélèvement correspond exactement à la façon dont je suis capable de réaliser cette harmonisation.

La pièce est le résultat devenu autonome de mon prélèvement. Alors que le son originel est un *potentiel* illimité, la pièce est un *actuel* limité qui témoigne cependant de l'illimité.

Comme c'est *moi* qui doit la composer, chaque pièce est la « solution » réelle — la *catharsis* — de la tension entre l'acte par lequel je me compose et sa source originelle. Une « solution » réelle signifie ici la naissance d'une essence qui vit par elle-même, qui est une pièce, et en aucun cas le secours d'une quelconque stimulation expressive. Composer, c'est servir, et non pas être servi ! Si le projet du compositeur est que sa pièce doit le servir, elle devient alors le témoignage implacable de son incapacité à considérer la création chaque fois unique comme une offrande inconditionnelle à la consécration du son originel.

La composition est un combat contre le silence [Silentium], contre le non-sonore [das Nichtklangliches]. Le silence est tout ce que j'entends en moi et qui ne peut pourtant devenir musique. Et ce serait idéal si, par une parfaite « capillarité » entre toutes les strates de ma conscience et de mon inconscient, l'acte de mon prélèvement était libre de la contingence de mon existence chronologique.

« Sache que chaque mot est une forme parfaite et qu'il faut être de toute ta force en son sein. »

Martin Buber, *loc.cit.*

traduit de l'allemand par Peter Szendy

[1. publié dans le programme des *Donaueschinger Musiktage* de 1977.]

[2. avec Francine Benoit. Nunes prendra également par la suite des cours particuliers avec Fernando Lopes-Graça.]

[3. Il existe de nombreuses traductions du terme hégélien d'*Aufhebung*. Celle proposée par Jacques Derrida — *relève* — nous paraît la plus proche du sens musical visé ici.]



Vieira da Silva A Fernando Pessoa

Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne

PARAPHRASE INACHEVÉE

A LA MÉMOIRE DE FERNANDO PESSOA¹

Emmanuel Nunes

Aucune mémoire minérale, végétale, humaine ou autre, ne pourra jamais se rappeler l'instant suprême et apocalyptique — parce que révélation — où le son est devenu Verbe.

Ce fut le baptême premier du Son, éternellement célébré. Route infinie, sans cesse parcourue, qui les unit, plutôt qu'elle ne les sépare. Hiérogamie inévitable de deux royaumes, condamnée à un choc perpétuel de pouvoirs presque irréductibles. Hiérogamie plutôt catalysatrice de déchirement que réconciliante.

Avant le commencement était le Son. Sa prophétie était le Verbe. Mais le son ne cessa jamais d'exister en dehors du Verbe qui, lui, ne peut accomplir son destin que par le Son. Et ce destin veut que son accomplissement le plus haut mène maintes fois à un état de tentation quasi inéluctable, qui le fait vouloir retourner au son d'où il est né. Comme si le Verbe exigeait lui-même un voyage dans le royaume originel — celui du Son —, afin de s'y exorciser, de vaincre sur place les forces qui l'entraînent vers sa propre destruction, vers ce que j'appellerai le son primordial.

C'est un éternel baptême et un retour perpétuel. Mais ce retour a trois visages : outre cette tentation de remonter (est-ce descendre ?) vers cet énorme aimant qu'est toute origine, outre ce désir de voyage dans le royaume du Son, à la recherche d'un équilibre ascensionnel, inhérent à toute individuation, le Verbe ose quelques fois tel voyage, dans le but de conquérir le Son, de l'asservir, d'en devenir le maître. Tentative vaine et stérile. Comme s'il était possible d'abolir sa propre condition de créature...

Et ainsi, en se regardant vivre dans le Verbe, le Son devint à son tour le grand voyageur sur la route infinie qui les sépare, et s'y laissa séduire par l'arbre de la vie et de la mort du royaume du Verbe : le Sens. Certes, il possédait bien son propre sens — le sens inaliénable du son, qui ne se transmet qu'en son, et qui paraît absurde à tous ceux qui n'ont jamais pris le chemin du mystère du Son. Aux confins de ce chemin, il nous est révélé que le sens du Son est son, que ce sens existe, mais qu'il est autre que celui du Verbe. Leurs natures sont diverses.

Ceci n'a cependant pas pu empêcher le Son — malgré son propre sens, et, qui sait, en le défiant — de vouloir avec acharnement s'approprier le sens du Verbe.

Sur cette route infinie qui les unit furent bâties deux cités : la Musique et la Poésie. La première est née en partie de cet élan voyageur qui attire le Son vers le Verbe, de ce désir vital de sortir de soi-même, de la fascination de l'Autre, de l'aventure qui consiste à vouloir prendre possession d'un sens qui n'est pas le sien. La seconde jaillit de cette montée — ou descente, peu importe — du Verbe vers sa propre origine, de ce besoin non moins vital de revisiter le lieu d'effroi où l'on passe du non-être à l'être, et, si possible, d'y séjourner en seigneur.

La musique est née du Son, sur la route qui le mène vers le Verbe. La poésie est née du Verbe, sur la route qui le ramène au Son.

Mais la symétrie n'y est aucunement rigoureuse.

Le Son est dans le Verbe, qui ne peut exister sans lui. Le Son existe avant le Verbe. Le son du Verbe appartient au Son, mais le sens du Son n'est pas issu du Verbe.

Silentium ! Oublions le conflit originel des royaumes. La musique du Verbe et la poésie du Son arrivent tout au long de l'histoire à s'unir au-delà du temps de la mémoire, dans des œuvres qui elles seules possèdent le secret de cette union. Rendons infini notre pouvoir d'écouter.

[1. publié intégralement dans les *Archives du Centre Culturel Portugais*, vol. XXVII, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne/Paris, 1990, pp. 247-251.]

PARADOXES ET LABYRINTHES

NOTES SUR UN PARCOURS

Peter Szendy

Invention à trois voix

« Pendant toute notre existence en tant que compositeur (...), une espèce rare de contrepoint se produit à l'intérieur de nous-mêmes » : un contrepoint entre « l'inné, l'apparis, et tout ce qui surgit comme le non-encore-apparis ». Trois voix dont le croisement crée le « paradoxe de l'originalité »¹.

Car pour Emmanuel Nunes, si l'original n'est pas temporel — si la création authentique a le pouvoir d'abolir la chronologie — il reste cependant que la temporalité des deux autres voix lui est nécessaire : celle de l'apparis — telle « un jeu de vagues, du passé vers le présent » —, et celle de « l'aventure de l'inouï »².

Et dans ce dialogue à trois — entre la tradition, le geste créateur et l'œuvre à venir —, le compositeur rencontre un second paradoxe : il se trouve face à « cette contradiction fondamentale qui existe entre le temps de la conception, le temps de la réalisation de la partition, et le temps de l'écoute »³. C'est pourquoi il doit œuvrer en quelque sorte à contre-courant, afin de remonter là où naît le flux du temps — au plus vif de son jaillissement.

Husserl et la Momentform

Cette naissance, ce jaillissement, Edmund Husserl les a peut-être thématiques plus que tout autre. Et Nunes a lui-même souligné l'importance de sa lecture des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*⁴.

Les exemples porteurs des analyses des *Leçons* sont d'emblée musicaux : la mélodie et le son « qui dure et résonne ». Un son qui, pour Husserl, contient lui-même son passé et son futur sous la forme de deux *intentions* qui l'étirent, et par lesquelles il peut être plus qu'un point dans le temps : le son accède ainsi à la continuité étale d'un présent qui *dure* — d'un « grand maintenant »⁵.

Ce grand maintenant, c'est aussi ce à quoi Stockhausen a tenté de donner une forme musicale : la *Momentform*. De fait, la lecture des *Leçons* de Husserl — entreprise par Nunes à Paris en 1964, avant de se rendre à Cologne —, n'a pu manquer d'influer sur sa réception de l'œuvre que Stockhausen analysait à l'époque dans ses cours : *Momente*.

Le concept compositionnel de *moment* — dans lequel Nunes voit la cristallisation d'une longue tradition, de Beethoven à Wagner jusqu'à Stockhausen — reflète en effet deux aspects de cette problématique de la constitution du flux temporel qui traverse les *Leçons* de Husserl : la durée une, et l'insertion de cette unité dans le cours du temps.

« Que quelque chose persiste en changeant, voilà ce que signifie durer »⁶. Les incidences musicales de cette première acception du moment sont nombreuses : dans la plupart des pièces du compositeur, la mouvance du discours est soutenue par la permanence d'une de ses dimensions. Comme dans certains préludes de Bach, où le travail harmonique et mélodique se fonde sur l'assise d'une rythmique invariable. Comme dans le prélude de l'*Or du Rhin*, où un unique accord de *mi bémol* majeur supporte l'imposant développement. Dans un texte de 1983 sur *Grund*, Nunes affirme la permanence de cette exigence créatrice avec toute la force d'un véritable *credo* esthétique : « Je crois que, de tous temps, un certain gel de telle ou telle dimension du discours musical, et une incessante adéquation de celui-là aux différents degrés de mobilité de telle ou telle autre, mènent, entre ces dimensions, à une transformation profonde des rapports de force, dont l'un des aspects les plus importants est la mutation de responsabilité d'une dimension à une autre, en ce qui concerne leur rôle dans la concrétisation de ce que j'ai appelé la portée téléologique du geste musical ».

La quadrature du cercle

La problématique de l'insertion du moment dans le flux temporel conduit quant à elle à un autre paradoxe : celui de la forme ouverte.

La forme ouverte procède en effet d'une aspiration aporétique s'il en est — d'une aspiration à « une sorte de quadrature du cercle » : « faire prendre conscience d'une forme théoriquement ouverte bien que le temps unidirectionnel réunisse toujours tout matériau sonore dans une forme fermée »⁸.

Nunes n'a jamais composé d'œuvre ouverte, de partition mobile dont on ordonne les pages à volonté. Et l'improvisation, même locale, ne joue qu'un rôle restreint dans son œuvre, à l'exception de l'*Impromptu pour un voyage — I*. Pourtant, son écriture tend avec conviction vers cet idéal d'« une forme ouverte potentielle permettant d'écouter *n* formes fermées »⁹. Un idéal que nombre de pièces approchent grâce aux récurrences perceptibles d'un même élément sous des visages changeants et dans des combinaisons diverses. Ce sont, dans *Chessed III*, dans *Musik der Frühe*, des *da capos* qui font apparaître certaines voix tantôt seules, tantôt prises dans un contrepoint ou immergées au sein d'une texture.

Et pour Nunes, l'un des aspects essentiels de la forme reste sa « réversibilité multiple »¹⁰. Dans *Lichtung*, il se produit comme

un renversement de la dramaturgie musicale : l'œuvre ne construit plus pas à pas ses apogées, mais déconstruit ses événements initiateurs pour révéler leurs virtualités cachées. Une forme qui, par ses inserts et ses parenthèses, requiert également de la part du compositeur une « mobilité intérieure » : « avoir la capacité de sortir et d'entrer d'une façon très acrobatique dans la partition ou dans le système »¹¹.

De ce perpétuel va-et-vient au cours de la composition naît son histoire : « ce que l'on pourrait appeler la biographie d'une pièce », sa façon d'unir le hasard et le déterminisme au sein de ce concept-clef de la pensée du compositeur — la *coïncidence*¹².

Hors du temps

Du potentiel à l'actuel, de la forme ouverte aux formes fermées, le compositeur procède en quelque sorte par soustraction : composer, c'est avant tout *réduire*. Prélever des sons ou des rythmes au sein d'un total originel.

Une réduction qui tend également à suspendre le cours objectif du temps. Ou encore, comme dans les *Leçons* de Husserl, à le mettre « hors circuit »¹³ : « aujourd'hui, il est plus important pour moi que la musique soit capable de transmettre un moment d'intemporalité »¹⁴. Il devient alors possible de magnifier l'instant, de pratiquer « une manière de microscope temporel de l'écoute »¹⁵ : une écoute longue, libérée des contingences historiques — une écoute qui permet « une identification d'essence »¹⁶. Dans *Rubato, registres et résonances*, cette systole/diastole des durées — cette distension rythmique — permet ainsi de créer tout un univers de phénomènes vibratoires complexes *entre* les hauteurs de l'invention à trois voix en *fa* mineur de Bach.

Et l'histoire de la musique ne peut jamais se résumer aux lignes traditionnelles de l'évolution que l'on y trace. Il s'y forme « des courants souterrains au fil de l'histoire »¹⁷ — des courants dont les résurgences prennent parfois la forme de citations. Ces citations, qui restent d'ailleurs exceptionnelles dans l'œuvre de Nunes, n'ont pourtant rien d'un collage : le compositeur provoque, là encore, des coïncidences entre des structures préexistantes, qui l'engagent en retour à « créer un espace de profondeur » capable de les confondre¹⁸.

Cycles et nombres

Les œuvres composées dans les années 1973 à 1976 forment un premier cycle qui s'achève avec *Stretti* — un cycle lié à « ce courant capital : Monteverdi, Schubert, Mahler »¹⁹. Ainsi, *Ruf* intègre des fragments mélodiques du *Chant de la Terre* par « un genre de filtre d'audition » — « comme si j'avais écouté le

dernier mouvement du *Chant de la Terre* à travers *Ruf*, ou le contraire »²⁰ : les hauteurs nodales sont alors communes aux deux œuvres.

Un autre cycle, entrepris en 1978 et baptisé *La Création*, s'ouvre avec *Nachtmusik I*, et comprend actuellement dix-neuf œuvres achevées. La grammaire qui en fonde l'unité repose elle aussi sur des phénomènes cycliques : la vie rythmique dont sont animées la plupart des œuvres de *La Création* jaillit de ces paires de pulsations périodiques qui en constituent le « principe originel »²¹.

Un principe que le compositeur illustre par une image dont l'éloquence évoque celle des exemples que Paul Klee donnait pour ses cours du Bauhaus : « Imaginez que deux personnes se déplacent d'un point à un autre. Elles partent en même temps et s'arrêtent en même temps, mais alors que l'une fait sept pas égaux, l'autre en fait onze. Ce qui est intéressant, c'est de connaître la distance et la proportion entre chaque pas. Et si l'on rabat l'une sur l'autre les lignes de leur trajectoire, on obtient un mouvement qui n'est plus régulier »²².

Ces paires rythmiques créent ainsi des séries de proportions variables — un véritable *tempérament rythmique* capable d'« intégrer des espaces rythmiques d'origines différentes »²³. Ces paires sont des nombres. Des nombres conçus comme des principes *dynamiques*. Pour employer un vocabulaire cher à Nunes — celui du théosophe allemand Jacob Böhme —, ces nombres « qualifient » dans la matière musicale²⁴. Ils font partie intégrante d'une conception organiciste et vitaliste de la composition : la musique est « une langue secrète » qui « produit des créatures »²⁵. Et c'est peut-être aussi dans ce sens qu'il faut comprendre les références du compositeur à la symbolique de la Kabbale : les dix *Sephiroth* y représentent à la fois des nombres et « l'émergence des puissances et des émanations divines »²⁶.

Pour Emmanuel Nunes, la composition est « un parcours initiatique »²⁷. Un parcours sinueux dont le support imaginaire pourrait être le labyrinthe — « ce labyrinthe terrible » dont parlait Vieira da Silva à propos de son œuvre peinte²⁸.

Le labyrinthe est cet espace à la fois même et autre, où paraissent les diverses facettes de ces êtres musicaux guidés par un *conductus* — un fil conducteur²⁹. Un espace où l'on revient sur ses pas, et qui ne s'éveille que dans ce perpétuel retour sur soi. Un espace au-delà du hasard : le libre choix d'une direction y impose irrémédiablement la nécessité d'un parcours. Un espace de la coïncidence, au sein duquel, pour Nunes comme pour Husserl, « la perception (...) est un processus infini »³⁰. Le Même ne s'y présente que par esquisses, dans l'inépuisable chatolement du divers. Il ne se révèle qu'à *tourner autour*. Dans les miroitements d'une écriture conçue comme « cubisme en mouvement »³¹.

WANDLUNGEN

LE BANISSEMENT DU GRIS¹

Emmanuel Nunes

Wandlungen (1986)
Cinq Passacailles pour vingt-cinq instruments
et live electronics ad libitum
Durée : environ 29'
Création : Donaueschingen, 1986.
Ensemble Modern, dir. : Ernest Bour
Dédié à João Rafael

Volontés éparées d'une gestation

Un accord de cinq sons :



Réflexions en forme d'éclair sur le chiffre 5, acceptation de ses impératifs, et interprétation subjective de ses potentiels.

Le chiffre 5 comme *constante* d'une multiplicité de fonctions rhétoriques et formelles.

La superposition de plus de cinq notes constituera, de façon évidente, l'exception.

Que l'ensemble du discours harmonique soit d'une luminosité presque éclatante, parfois crue.

Que tout ce qui concerne le temps, les durées, le rythme, soit, de façon prédominante : *incarné* par des valeurs simples, *strié* selon des unités de base d'une assez vive mobilité, mais simples, *dirigé* vers une forte distinction des contours, vers leur pérennité tout au long de l'œuvre.

Que deux contradictions soient bannies : la régularité irrégulière (timide de l'être), et surtout, l'irrégularité régulière.

Une vraie dramatisation entre une telle *formation* du temps et une architecture des timbres bâtie sur 23 groupements d'instruments, stables mais très divers; la fréquence assez grande de leurs juxtapositions leur confère une importante *discontinuité horizontale*, qui pourrait être comparée à une gamme dont les termes présentent, entre eux, des intervalles très proches ou très écartés. En outre, insertion de tutti (pris comme tels), et une sorte de floraison de soli émanant des différentes familles d'instruments.

La simplicité initiale des valeurs rythmiques (surtout si l'on ne prend pas encore en considération leur mise en œuvre dans la totalité du discours) va être fortement contrepointée à la discontinuité horizontale des timbres. Celle-ci transfigurera celle-là, en même temps qu'elle sera portée par une rythmique à tendance bien souvent presque hiératique.

Enfin, et pour revenir aux moments premiers de la gestation de *Wandlungen*, l'idée et la représentation, aussi indéfinissables que prégnantes, d'une œuvre qui doit devenir elle-même l'incarnation d'une traversée. Rien de descriptif ! Simultanément, la volonté d'une spatialisation des sources sonores : vision antiphonique de l'ensemble instrumental *face* au studio électronique, celui-ci opérant uniquement en direct.

Refus péremptoire d'utiliser l'électronique comme élément décoratif. Décision irrévocable de ne pas composer une partition simpliste et fragile, destinée à servir d'objet de démonstration des capacités du studio, ou bien, d'y chercher des incitations à l'imagination, sans une conception *a priori*.

Quasi au hasard de l'écriture

Le choix du mot *Passacaglia* est venu à un moment assez avancé du travail d'écriture, et il est en grande partie le résultat d'une prise de conscience sur le vif des méthodes et « perspectives » qui étaient en train de prendre corps tout au long de la réalisation de la partition, et qui, en même temps, la charpentaient progressivement.

La prédominance des quintes, dont témoigne l'accord initial de cinq sons, traverse pour ainsi dire toute la pièce. En effet, à partir de cet accord, soixante-cinq autres accords (regroupés en neuf familles) furent déduits — chacun d'eux étant également formé de cinq sons et de deux quintes, parfois trois. Leur enchaînement structurel se présente sous forme d'un choral non-figuré à cinq voix, mais dont la fonction devient celle d'un *cantus firmus*. Ou plutôt, l'équivalent d'un ostinato de passacaille, de par les genres d'écriture qui y sont superposés — à ceci près que l'extension de la chaîne des soixante-six accords empêche que l'on perçoive sa répétition, comme c'est le cas dans la passacaille.

Néanmoins, ce type particulier d'ostinato assume, dans presque toute la pièce, le rôle de colonne vertébrale des divers développements. Les différentes apparitions des soixante-six accords gardent toujours l'ordre originel de déroulement, mais, bien entendu, ne se font pas systématiquement sous forme de cinq « voix » homorythmiques.

Les accords;
les rapports des sons qui les constituent : deux quintes superposées à un intervalle variable, plus une cinquième note; leur projection horizontale en tant que *conductus* mélodique; les apparitions filtrées des accords selon des critères qui, eux,

1. Emmanuel Nunes, « Quasi une utopie », *Conséquences*, automne 1985/printemps 1986, pp.40-44.
2. *ibid.*
3. Philippe Albèra, « Notations-Souvenirs-Fragments », texte issu d'un entretien avec Emmanuel Nunes, *Contrechamps/Festival d'Automne à Paris*, 1988, p.17.
4. Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduit de l'allemand par Henri Dussort, Presses Universitaires de France, 1964.
5. Gérard Granel, *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Gallimard, 1968, p.57.
6. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, Editions du Seuil, Paris, 1985, p.46.
7. ce texte — originellement destiné à servir d'« entrée en matière » à un séminaire de composition et d'analyse à l'IRCAM en 1985 — est inclus dans la pochette du disque Adda/Radio France.
8. Wolfgang Max Faust, « Im Gespräch : Emmanuel Nunes », entretien avec Emmanuel Nunes, *Berliner Künstlerprogramm der DAAD*, Berlin, 1979, p.3.
9. « Notations-Souvenirs-Fragments », p.17.
10. *ibid.*, p.17.
11. Enrique Macias, « Tif'ereth de Emmanuel Nunes : o esplendor emblemático do espaço », entretien avec Emmanuel Nunes, Fundação de Serralves, Lisbonne, 1991, p.9.
12. *ibid.*, p.9.
13. Tel est le titre du § 1 des *Leçons* : « Mise hors circuit du temps objectif ».
14. Wolfgang Max Faust, article cité, p.7.
15. Enrique Macias, article cité, p.5.
16. *ibid.*
17. Alain Bancquart, (Sans titre), texte issu d'un entretien avec Emmanuel Nunes, *Perspectives du XXème Siècle*, Journée Emmanuel Nunes, Radio France, Paris, 1980, p.4.
18. Enrique Macias, article cité, p.5.
19. Wolfgang Max Faust, article cité, p.13.
20. Enrique Macias, article cité, p.5.
21. Wolfgang Max Faust, article cité, p.2.
22. Emmanuel Nunes, « Aspectos da análise temporal sobre a perspectiva de Edmund Husserl », séminaire transcrit par Enrique Macias, *Cinquèmes journées de musique contemporaine de Santiago de Compostela*, mars 1991, inédit; cf. également l'analyse de João Rafael, dans le présent cahier, note 2.
23. Emmanuel Nunes, « Grundsätzliches und Spezielles », programme des *Donaueschinger Musiktage*, 1981.
24. Les verbes allemands employés par Boehme sont *qualificiren* et *inqualiren*. Pour le théosophe, une qualité est « une puissance, une force agissante » (Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Vrin, 1979, pp. 87-88).
25. Wolfgang Max Faust, article cité, p.7.
26. Gershom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Payot, 1977, p.222. Scholem souligne également (p.230) que « le monde des Sephiroth est décrit (...) comme un organisme mystique », ses deux principales représentations étant « celle de l'arbre et celle de l'homme ».
27. Alain Bancquart, article cité, p.2.
28. citée par Dora Vallier, *Vieira da Silva*, éditions Weber, 1971, p.14.
29. On trouve, chez Vieira da Silva, cette même image du fil : « Je regarde la rue, les gens marchent à pied et sur différents appareils, à différentes vitesses. Je songe aux fils invisibles qui les tirent. (...) Il me semble que cela est peut-être un peu ce que j'essaie de peindre » (citée par Jacques Lassaingne, *Vieira da Silva*, éditions Cercle d'Art, 1987, p.146).
30. Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, 1988, p.28.
31. Enrique Macias, article cité, p.3.

restent fixes pour une même apparition; les différentes variantes de registration et leur rattachement éventuel, par exemple, à un certain ordre de juxtaposition des groupes de timbre; plus rarement, les éléments non directement déduits de la chaîne des soixante-six accords, prenant le rôle de *cantus firmus* : voici quelques-uns des aspects qui agissent de manière fonctionnelle et directe sur l'intégralité de la *modulation* du discours des première, deuxième, quatrième et cinquième passacailles, sur leur forme, c'est-à-dire sur le mode de déploiement de leurs traversées dans le temps.

Les soixante-six accords, leur enchaînement et toutes les métamorphoses caractéristiques des réapparitions successives de ce que j'ai appelé un ostinato sont totalement absents de la troisième passacaille. Elle prend son origine dans une matrice purement mélodique, très développée et autonome. Celle-ci subit des découpages variables et tuilés, amenant ainsi une répétition presque systématique de séquences assez nombreuses, et une sorte d'enchevêtrement de plusieurs ostinatos, dus à une écriture à plusieurs voix issue de cette même matrice.

Ad libitum

Que *Wandlungen* puisse aussi être exécuté uniquement par l'ensemble des vingt-cinq instrumentistes — et donc sans aucune transformation électronique — est une conséquence directe de la conception même de la partition, et des multiples relations que celle-ci entretient avec l'ensemble des processus électroniques mis en œuvre.

Prenons un des aspects les plus essentiels, celui de la spatialisation.

Elle peut être fixe : répartition des instruments ou groupes d'instruments par différents haut-parleurs ou groupes de haut-parleurs.

Elle peut être mobile : trajectoires dans l'espace selon des parcours préétablis, et structuration du rythme de chaque parcours par des valeurs et des proportions liées à celles de la partition, ou, au contraire, indépendantes.

Dans tous les cas, il s'agit, au travers de la *live electronics*, d'un approfondissement, d'une explicitation, d'un miroitement à faces multiples de la partition, de ses *voies*, et des méthodes qui lui sont propres.

Malgré quelques *Verfremdungen* [2] des sons instrumentaux, ceux-ci, amplifiés ou non, seront toujours audibles dans leur intégralité.

Je dirais, sans jeu de mots, que la version avec *live electronics* est la traversée d'une traversée.

[1. publié dans le programme des *Donaueschinger Musiktage* de 1986]
[2. *verfremden* : imprimer un caractère artificiel, étranger à la réalité.]

LE DEVELOPPEMENT FERTILE

UNE ANALYSE DE WANDLUNGEN 1

João Rafael

Le caractère de synthèse schématique de la présente analyse — nécessaire pour aborder plusieurs aspects d'une œuvre de grande ampleur comme *Wandlungen* — ne correspond pas à des méthodes de composition que l'on pourrait qualifier d'« automatiques ». Il convient donc de se reporter à la partition, afin de voir la forme réelle des objets décrits dans chaque situation et contexte spécifiques.

Un seul accord de cinq sons est à l'origine de toute la pièce, en ce qui concerne l'organisation des hauteurs :



fig. 1

Le chiffre 5 se répand par ailleurs à tous les niveaux d'organisation de la pièce pour les polariser et les unifier. Ainsi, chaque attaque n'admettra — comme corollaire de l'idée initiale du compositeur d'un « banissement du gris » — qu'un maximum de cinq notes simultanées, avec toutefois quelques exceptions lors de la superposition de deux ou trois déroulements, ou lorsque certaines notes ou certains accords restent tenus et se superposent à la suite des événements.

L'accord originel est constitué de deux quintes, et d'une note entre les deux quintes. Si on le transpose à l'intervalle de triton, de manière à conserver ses deux notes extrêmes, on obtient trois hauteurs nouvelles :



fig. 2

Si l'on inverse maintenant chaque intervalle des accords précédents, on obtient les figures 3a et 3b :



fig. 3a et 3b

Outre les deux mêmes tritons, on retrouve également, dans les figures 3a et 3b, les deux quintes (ou quartes) des figures 2 et 1, respectivement. L'inversion de chaque accord n'a donc généré qu'une seule hauteur nouvelle à chaque fois : la note entre les deux quintes. Ces quatre accords et leurs rapports réciproques forment un noyau dont les caractéristiques influenceront de manière décisive les développements à venir. Ils comprennent en tout dix hauteurs différentes, amenant ainsi la décision d'*exclure* de la pièce les deux hauteurs manquantes : le *mi* et le *sib* n'y apparaîtront jamais.

Dans cet « univers » de dix sons, il n'existe que huit quintes. A partir de leurs combinaisons, et en allant dans le sens de la structure de l'accord initial, ont été engendrés soixante-six accords, groupés en neuf familles selon les rapports intervallaires entre les cinq notes qui les composent. Chaque famille — de A à I — correspond à un intervalle donné entre les deux quintes. Voici le nombre d'accords pour chaque famille, et pour chaque rapport intervallaire :

A : 8-2m B : 4-3M D : 4-3m F : 8-2M H : 24-T
C : 8-3M E : 2-3m G : 2-2M I : 6-T

(...)

Ces soixante-six accords ont ensuite été enchaînés de manière à former le déroulement suivant :

fig. 4

Les lettres désignent les familles d'accords. La famille A — celle de l'accord originel, de ses transpositions et inversions — est repérée par une flèche. Les chiffres marquent les vingt-deux types d'associations de deux des huit quintes existantes. Le rapport intervallaire entre les deux quintes est également indiqué. La cinquième note de chaque accord est notée en ronde.

Les deux quintes les plus fréquemment associées sont *fa#-do#* et *do-sol* (type 21). Les accords qu'elles composent se regroupent chaque fois avec les deux accords qui les flanquent pour former des groupes de trois indiqués sur la figure 4 par des crochets horizontaux. La séquence, segmentée selon ces groupes, révèle une structure symétrique :

3 5 3 5 3 2 3 2 3 5 3 2 3 2 3 5 3 5 3 3

fig. 5

(...)
Le choix des enchaînements est surtout fondé sur des critères de contraste, de manière à éviter la juxtaposition des mêmes quintes et en cherchant à individualiser chaque accord par sa disposition dans la tessiture. Les deux enchaînements exceptionnels dans lesquels les quintes ne changent pas sont encadrés dans la figure 4. Les cinquièmes notes ont été placées librement par rapport aux deux quintes. Celles-ci ont toujours un écartement plus ou moins important, les quelques rares cas où elles s'enchevêtrent étant signalés par un astérisque (...).

Cette chaîne de soixante-six accords joue tout au long de la pièce un rôle très important, comparable à celui d'un *cantus firmus* (...).

La partition de *Wandlungen* a été composée pour vingt-cinq instruments. Cet effectif est organisé en vingt-cinq groupes, homogènes ou hétérogènes, dont vingt sont constitués par deux, trois, quatre ou cinq instruments :

1 Vi. (1) Hrb.	2 Bn. Cb.	3 C.A. Bn.	4 C.A. Trp. (sord.)	5 Vi. (2) Fl. alto	6 Cl. basse Cor	7 Vlc. (1) Cor	8 Cl. basse mar. (1)
9 3 Vi.	10 3 Cl.	11 mar. xylo. ou 3 vibra.	12 Cor Trp.	13 Harpe Glock. Célesta	14 Harpe Cor Alto (2)		
15 Cl. (la) Cl. basse Alto (1) Cello (2)	16 2 Cl. Vi. (1) Alto (1)	17 2 altos 2 celli	20 Harpe 2 celli (pizz.) Cb. (pizz.)	18 Trb. (sord.) C.A. Bn. Cl. basse Cb.	19 2 Picc. 2 xylo. (2-3) Glock.		
21 11 vents	22 8 cordes	23 8 bois	24 1 instr. solo	25 tutti			

fig. 6

Des « couleurs » très individualisées se dégagent de chacune de ces combinaisons instrumentales, imprégnant la pièce non seulement par leur sonorité verticale, mais aussi par le déploiement horizontal des instruments qui les composent. Dans plusieurs parties de la pièce, l'un de ces groupes de timbre — est prédominant (par exemple, le groupe 13, Passacaille 1, à partir de la page 19 mesure 6) — conduit l'action principale (groupe 16, à partir de la page 13) — ou polarise le déroulement et lui donne forme (groupe 18, page 8 dernière mesure jusqu'à la fin de la page 9) (...).

Les groupes 1 à 23 ont été composés en une séquence, avec l'intention de contraster les formations instrumentales et de créer des enchaînements de timbre inhabituels. Il n'y a jamais d'instrument commun à deux groupes consécutifs. Des fragments de cette chaîne de timbres lui ont ensuite été juxtaposés, comme des rappels morcelés d'événements passés. La séquence totale englobe soixante-six groupes :

23-20-12-2-19-9-3-6-13-22-21-11-18-5-7-10-1-4-17-8-16-14-15-
9-3-6-13-22-21-11-18-(5)-
-17-8-16-14-
-2-19-9-3-6-13-22-
23-20-12-2-19-
-10-1-4-17-8-16-14-15-
-13-22-21-11-18-5-7-10-1-4-
-(18)

fig. 7

(...)
On a vu que le chiffre 5 correspondait à la densité verticale maximale du point de vue des hauteurs. De fait, pour le travail des hauteurs, un matériau à une, deux, quatre ou cinq « voix » a été utilisé — un matériau déduit du *cantus firmus* en tant qu'enchaînement d'accords ou de la structure même des accords et de leurs familles. Il n'existe en revanche aucune déduction de matériau à trois « voix », car elle serait plus éloignée des caractéristiques principales du matériau initial. La majeure partie du déroulement de la pièce est basée sur des développements à une ou cinq « voix ».

Le *cantus firmus* était déjà un exemple de matériau à cinq « voix ». Une autre version de cet enchaînement d'accords a été composée pour la séquence de groupes de timbre. Chaque accord y change sa disposition dans la tessiture en

concordance avec son groupe instrumental respectif. Voici un fragment de cette nouvelle version :

fig. 8

Les chiffres renvoient aux groupes de timbre.

(...)
Cette version apparaît pour la première fois dans la Passacaille 2, pages 1 à 3. Sa seconde apparition (Passacaille 2, pages 4 à 7) est modelée par les changements de tempo indiqués dans la figure 8. En outre, elle est « traversée » par des interventions mélodiques dont on peut retracer l'élaboration. Il existe trois types d'action rythmique pour ces figures mélodiques : *accelerando*, le plus vite possible, et *ritardando*, indiqués respectivement par (a), (v) et (r) sur la figure 8. Leur point de départ est toujours synchrone avec les accords, mais leur déroulement est autonome et indépendant. Les distances entre ces points de départ coïncident, pour chacun des trois types, avec les impulsions générées par une *paire rythmique* 2, si l'on prend pour plus petite unité rythmique chaque attaque de l'enchaînement d'accords de la figure 8, au nombre de quatre-vingt-dix-huit au total. Trois fragments de trois paires rythmiques — chacun ayant une longueur de quatre-vingt-dix-huit unités — déterminent les proportions entre chaque début d'intervention :

	17	12	1	6	11	12	4	9	12	2
<i>accelerando</i>	—									
	12		11	6	1	8	3			
	19	3	6	9	12	15	16	2		
très vite	—									
	16	13	10	7	4	1				
	27	16	1	12	16	7	16	2		
<i>ritardando</i>	—									
	16		15	4	9					

fig. 9

Il y a quelques points où des figures appartenant à des types différents démarrent ensemble. Les encadrés de la figure 8 correspondent à deux des trois points où exceptionnellement, la simultanéité de (v) et (r) ne génère qu'une seule figure rythmiquement périodique (...).

Le *cantus firmus* n'apparaît « à nu » qu'au début de la Passacaille 5 (pages 1 à 6), dans une instrumentation qui n'est pas en rapport direct avec les vingt-cinq groupes de timbre (...).

Comme exemple de matériau à une « voix », citons le déroulement mélodique formé par les cinquièmes notes des accords du *cantus firmus* (fig. 4), dans des registres toutefois différents. L'ordre de lecture de ces notes reste le même que celui de la séquence d'accords. Et il s'agit là d'une constante compositionnelle de la pièce : les multiples déductions, extraits, lectures et réapparitions — qu'elles soient partielles ou non — d'un même objet constitué par une succession d'éléments conservent toujours leur sens originel de déroulement. Ce qui renforce constamment l'unidirectionnalité du décours temporel (...).

La dynamique a un rôle très important dans la réalisation d'une telle mélodie, dont chaque note est jouée à l'unisson par les instruments d'un des groupes de timbre : elle métamorphose « en temps réel » le timbre d'ensemble, comme on peut le voir dans la seconde apparition de cette mélodie (Passacaille 5, pages 19 à 23). La réalisation de sa première occurrence (Passacaille 2, à partir de la troisième mesure de la page 8) était « traversée » par une intervention mélodique quasi continue des trois cuivres, donnant voix au défilement des accords du *cantus firmus* lus mélodiquement (...).

A la fin de la Passacaille 4 (pages 15 à 18), il existe un cas particulier d'une telle lecture. Les notes de chaque accord du *cantus firmus* sont « diffractées » par une grille de double croches, puis restent tenues : l'accord se construit par accumulation de ses composantes. La position des hauteurs reste ici inchangée par rapport au *cantus firmus* originel. De plus, chaque accord est confié à l'un des groupes de timbre; comme chaque instrument joue une note, le groupe est également « brisé », et sa sonorité d'ensemble ne se reforme qu'*a posteriori*. Voici le début de l'ordre des groupes :

18, 14, 23, 12+1, 17, 7+8, 1+4, 22, 18, 20, 2+10, etc...

fig. 10

Dans la dernière partie de la pièce (Passacaille 5, pages 24 à 27), la technique compositionnelle semble « dérivée » des procédés habituels de traitement électronique : il s'agit d'échos répétés. Le résultat, façonné ici uniquement par l'écriture, n'a pourtant rien de mécanique. Les accords du *cantus firmus* — tels qu'ils apparaissent dans la figure 8 — sont exposés en suivant les impulsions générées par une succession de paires rythmiques scindées en deux moitiés :

7	17	6	10	7	17	6	10
-A	-B	-A	-A	-B	-A	-B	-B
5	12	5	7	5	12	5	7

fig. 11

Les lettres A et B désignent les deux moitiés de chaque paire.

Voici le début du rythme — en multiples de doubles croches — engendré par ces impulsions :

2	4	5	1	11	12	4	9	12	2	7	12	1	2
5	3	1	6	1	8	3	10	5	5	4			

fig. 12

Chaque accord de la séquence exposée selon ce schème rythmique est de plus répété quatre fois en écho — ces quatre échos pouvant eux-mêmes se succéder selon un *ritardando*, un fragment de paire rythmique, une périodicité, un *accelerando*, ou encore à l'unisson rythmique avec les entrées des prochains accords de la séquence. La superposition de différentes formes d'échos provenant de plusieurs accords provoque des résultats complexes et nouveaux par rapport aux autres parties de la pièce. Les échos d'un même accord changent de plus assez fréquemment d'instrumentation (...).

Dans le trio à cordes qui forme la Passacaille 3, le compositeur a employé un matériau mélodique et rythmique étranger à *Wandlungen*, puisqu'il est issu d'*Aura*, pour flûte seule. Ce matériau est intégré à la pièce notamment en étant « vu » au travers de l'accord originel de la figure 1. Une confrontation des matériaux des deux pièces a lieu à partir de la page 3b, où le violoncelle déploie mélodiquement les notes du *cantus firmus* (...).

Afin d'avoir une vision d'ensemble de la pièce, voici un schéma de ses différentes parties. Les proportions entre chaque partie de la pièce sont fondées sur la paire rythmique 27/20; chacune des cinq passacailles en constitue un fragment continu :

1	17	+	10	10	17	3
pages	1		13	19	26	
2	4	16	11			
pages	1	4	8			
3	18	2	20			
4	5	15	12	8		
pages	1	3	7	15		
5	20	6	14	13	7	
pages	1	7	11	19	24	

fig. 13

Les valeurs de durées sont des multiples de huit secondes.

[1. Nous publions ici des extraits d'une analyse inédite de *Wandlungen*.]
2. Une *paire rythmique* — notion employée par Emmanuel Nunes depuis les premières œuvres de son cycle *La Création* — est formée par la superposition, en phase, de deux périodicités différentes ayant la même durée totale. La structure rythmique résultant de cette superposition se laisse analyser et décrire au moyen du plus petit commun multiple des deux pulsations, qui va subdiviser la durée totale. Voici un exemple de deux périodicités ayant respectivement cinq et quatre attaques, comme un quintolet superposé à quatre double croches :

5	1	2	3	4
-	4			
4		3	2	1

La succession de chiffres ainsi engendrée est toujours symétrique autour de l'axe indiqué.

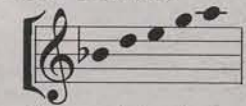
LITANIES DU FEU ET DE LA MER

Peter Szendy

Litanies du Feu et de la Mer — II (1971)
pour piano
Durée : environ 19'
Création : Paris, 20.5.1976. Harald Bojé

Les *Litanies du Feu et de la Mer* devaient former un triptyque pour le piano, dont seules deux pièces ont été composées — la première en 1969, la seconde en 1971.

Les deux *Litanies* ont en commun « un univers harmonique très exclusif »¹ fondé sur cinq notes —



—, dont les transpositions sont structurées de manière à exclure totalement le *do* et le *fa*, créant ainsi un « espace de l'absence » très caractéristique.

Et cet univers est devenu indissociable, pour le compositeur, de la « réalité non moins exclusive » du piano — « comme si le monde harmonique ne pouvait devenir audible que par le piano, et que celui-ci refusait de révéler pleinement sa corporalité sonore en dehors d'un tel monde ».

La seconde *Litanie* procède par blocs, par points ou par lignes, dont la réalisation de détail est parfois laissée à la discrétion de l'interprète. Mais cette réalisation doit se plier à une typologie d'actions fortement caractérisées, dont la durée est mesurée en secondes selon des proportions strictes.

D'un bloc à l'autre, si la plupart des composantes sont souvent identiques, elles sont soumises à des octavations fortement contrastées : la dispersion changeante des mêmes notes dans les registres du piano donne lieu à un travail sur la couleur de l'accord et ses différents dégradés, que viennent également ombrer les variations des dynamiques et les résonances créées par la troisième pédale du piano. Et ces blocs sont parfois rejoints par des développements mélodiques pointillistes ou au contraire très dessinés.

C'est cet enchevêtrement de la répétition et de la différence que dit le titre. Ses deux éléments antinomiques — le Feu et la Mer — ont ceci de commun qu'ils incarnent les mystères de la permanence et du changement, de l'Un et du Multiple. Et ce sont aussi deux figures immémoriales du Temps : le temps qui nous entoure et le temps qui nous consume.

1. Les citations proviennent d'un texte du compositeur pour le programme de la création de l'œuvre.

Théâtre des Champs Élysées

Felice Varini

Doug Elkins *Musicares de Lyon*

Jean Dubuffét Paris Quartier D'Été Daniel Buren

Jean-Marc Bustamante *Grands interprètes*

Philippe Decoufflé Olivier De Bouchony

Mark Morris *Festival d'Automne* *Techuan de Durango*

Martial Rayssé Les Ready Made appartiennent à tout le monde *Bascal Desapin*

Miroslav Sebestik *Festival Ile-de-France* Claude Viallat Jean-Pierre Bertrand Martin Barré

Philippe Colin *Florence Valey* Miguel Chevallier Markus Reitz Niels Toroni Patrick Tosani

Ange Leccia *Zapoteques de Santa Ana del Valle* Patrice Vermeille IFP

Jean de Gaspary Beat Streuli Richard Tuttle *Festival Banlieues Bleues*

Nicolas Frize Denis Laget Eric Dalbis Max Barboni Absalon Loïc Le Groumellec

David Boeno Alain Domingo François Boisrond Clegg and Guttman *Festival Montpellier-Danse*

Nicolas Alquin Philippe Cognée *Quatuor Arditti* Pierre Canaguier

Jacques Damez *The Royal Ballet* Jean Le Gac Claude Rutault Moris Gontard

Dennis Adams John Armleder Lea Lublin Mario Merz CNDC Luciano Castelli Alan Charlton Jean-Luc Villemouth

Léo Zogmayr Cindy Bernard Yong Ping Huang *Tercera Berganza* *Guillemón Moncada de Cuba*

James Turrell *Traction-Avant* Renaudat Giulio Paolini *Mario Jan Pires*

Philippe Herreweghe Philippe Favier Jean-Pierre Adam Jean-Louis Garnell *François Verret*

Madera de Caracas Gérard Titus-Carmel François Scali Eric Fonteneau

Teatro Negro de Barlovento Rémi Blanchard Richard Baquie Marie Bourgel Keith Sennier

Joëlle Bouvier Théo Gerber Miguel Barcelo Georges Autard André Morin Alain Fleischer

Festival Musiques Mémoires Liz Stirling Fernando Canovas *Seris de punta chueca*

Jean-Baptiste Lully *Totonagues de Papanthla* Marilyn Horne Axel Casse *Mayos d'Etebojoa*

Anne-Marie Pecheur Jochen Gerz Guy Rachel Grataloup Robert Wilson Hervé Robbe

Philippe Thomas *Chorégie D'Orange* Philippe Cazal Jean-Pierre Raynaud *Paolo Costa*

Laurent Joubert William Wertz Georges Rousse Françoise Schain *Régo Obadia*

Eric Dietman Gérard Traguandi Karine Saporta Jean-Luc Poivret

SIGMA Pierre Buraglio Jean-Luc Moulène *États du Rock*

Philippe Haim Michel Verjux Darius Milhaud Anne-Marie Jugnet *Festival d'Avignon*

Roy Lichtenstein Bertrand Lavier Jean-Michel Alberola

Quatuor Alban Berg Edouard Lock René Guiffrey

Bernard Frize Armand Gatti

The Boys Choir of Harlem

Catherine Diverres

56 rue Jacob

Merci à tous ceux qui ont mis leur talent et leur énergie

au service de créations acquises ou soutenues par le Mécénat de la Caisse des dépôts et consignations



COMPAGNIE BERNARD BILLET

VISLUMBRE

Emmanuel Nunes

Vislumbre (1981-86)

Pour chœur mixte. Durée : environ 20'

Création : Lisbonne, 7.5.1986. Chœur Gulbenkian, dir. : Fernando Eldoro

Les premiers travaux sur *Vislumbre* [lueur] datent de la fin de 1981. Cependant, la conception définitive de l'œuvre et la rédaction de la partition ne furent achevées qu'en 1986.

Voici le poème de Mário de Sá-Carneiro ayant servi de base à cette œuvre :

Vislumbre A horas flébeis, outonais —
 Por magoados fins de dia —
 A minha Alma é água fria
 Em ânforas de Oiro... entre cristais...

[Lueur] A (des) heures plaintives, automnales —
 En (des) fins de journée meurtries —
 Mon âme est (de l')eau froide
 Dans (des) amphores en or... parmi (des) cristaux...

Première lecture

A (des) heures plaintives, automnales —
 En (des) fins de journée meurtries —
 Mon âme est (:)
 (De l') eau froide dans (des) amphores en or...
 Parmi des cristaux.

Deuxième lecture

Celle-ci dénote la grande variété de phonèmes ainsi que leur arrangement et leur répétition :

1 2 3 4 5 6 7 8
 A ho ras flé beis, ou to nais —

9 10 11 12 13 14 15 16 1
 Por ma go a dos fins de di a —

1 17 18 19 10 20 12 11 1 21 1
 A mi nha Al ma é á gu a fri a

22 23 24 3 15 25 26 27 28 29 30
 Em ân fo ras de oi ro... en tre cris tais...

Troisième lecture

Cette troisième lecture fait état de la chronologie des différents éléments morphologiques :

Substantifs	Adjectifs	Prépositions
horas [heures]	flébeis [plaintives]	a [à]
fins [fins]	outonais [automnales]	por [en]
dia [journée]	magoados [meurtries]	de [de]
alma [âme]	minha [mon]	em [dans]
água [eau]	fria [froide]	entre [parmi]
ânforas [amphores]		
otro [or]		
cristais [cristaux]		

Un seul article défini
 a [l'(mon) âme]

Un seul verbe
 é [est]

Quatrième lecture

Groupement des mots suivant les syllabes dont les sonorités vocaliques sont les mêmes :

	a	goados	ou	to	nais
di	ma		ma	go	ados
mi	a		á	gu	a
al	nha		ân	fo	ras
águ	ma		oi	ro	
fri	a				

mago	a	dos	di	a
al	ma		mi	nha
á	gua		fri	a

ho	ras	flé	beis	outo	nais	de
ânfo	ras	é	cris	tais	en	tre

et par négation selon les syllabes dont les sonorités vocaliques n'apparaissent qu'une seule fois :

flé	ân	foras
beis	em	
en	tre	
cris	tais	
fins	tonais	
ou	ro	
oi	ras	
ho		
dos		

Cinquième lecture

Cette lecture est équivalente à la précédente en prenant comme axe les attaques consonantiques :

magoa	dos	ma	goados	ou	to	nais	ho	ras
de	mi	nha	en	tre	ais	ânfo	ras	
di	a	al	ma	cris	tais	oi	ro	

flé	beis
fins	
fri	a
ân	ras
ma	goados
á	gu
	a

et par négation :

flé	beis	tais
cris		
por		
mi	nha	
outo	nais	

Sixième lecture

Cette dernière lecture prend la forme d'une rédaction « polyphonique » de l'ensemble du poème en accord avec les deux lectures précédentes. Ce type de vision du poème et sa fragmentation, à travers des critères phonétiques et sémantiques, a eu une incidence directe sur la structure globale de l'œuvre et sur la « modulation » des divers degrés de compréhension du texte. L'œuvre se termine par une sorte de choral (exclusivement syllabique) contenant tout le poème dans son déroulement originel.

Toutes les relations mélodie / harmonie ont été, d'une manière ou d'une autre, déduites de cette dernière partie, qui est en fait la première à avoir été composée.

MACHINA MUNDI

Enrique Macías

Machina mundi (1990-1992)

pour chœur, quatre instruments solistes,
orchestre et bande magnétique

texte tiré de *Os Lusíadas* de Luís de Camões
et de *Message* de Fernando Pessoa

Commande de la Commission Nationale pour les Commémorations des

Découvertes portugaises

Création des parties I, II, IV et V : Lisbonne, 8.6.1992.

Pierre-Yves Artaud, Ernesto Molinari, Gérard Buquet,

Sylvio Gualda, Orchestre et Chœur Gulbenkian,

dir. : Farhad Mechkat

Création de la version intégrale

Machina Mundi fut composée entre 1990 et 1992, pour chœur, quatre instruments solistes — flûte et flûte contrebasse, clarinette et clarinette contrebasse, tuba et percussion —, orchestre et bande magnétique. L'écriture de l'œuvre n'implique cependant presque jamais l'ensemble des formations de manière simultanée.

Emmanuel Nunes a conçu le texte de *Machina mundi* à partir des *Lusíadas* de Luís de Camões — vaste épopée en vers de la Renaissance portugaise, relatant notamment la découverte de la route des Indes par Vasco de Gama. Les parties III et VI de *Machina mundi* empruntent également au poème de Fernando Pessoa intitulé *Message*. Le compositeur a suivi le parcours d'une lecture « filtrée », orientée par la thématique de chacune des six parties de la pièce, pour réaliser un véritable texte dans le texte.

Le traitement du chœur de *Machina mundi* est assez rare dans l'œuvre d'Emmanuel Nunes. Il s'agit d'une écriture en grande partie homorythmique — surtout dans les parties I et IV —, soutenue par un « fil conducteur » harmonique au sein duquel les intervalles de quarte et de quinte sont très prégnants : l'utilisation quasi systématique de ces intervalles sera une des dimensions prédominantes de l'univers harmonique de la pièce.

Machina mundi comprend six parties :

- I — *A Largada*
- II — « *Possessio maris* »
- III — *As duas visões*
- IV — *A guerra*
- V — « *A máquina do mundo* »
- VI — « *Misera sorte ! Estranha condição !* »

Luís de Camões, *Os Lusíadas* — fragments.

[Nous avons conservé la disposition originelle des vers, de manière à faire ressortir le travail de recomposition auquel a procédé Emmanuel Nunes pour *Machina mundi*. Selon sa propre expression, le texte apparaît ainsi « comme une fresque effacée ».]

I — *A Largada*

(V. 1)

As asas ao sereno e sossegado
Vento, e do porto amado nos
[partimos.

A vela desfraldando, o céu ferimos,
Logo o vento
Nos troncos fez o usado movimento.

(I. 19)

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,

Da branca escuma os mares se
[mostravam
Cobertos,

(II. 67)

as agudas proas apartando
Iam as vias húmidas de argento;

(V. 2)

o Mundo, que co tempo se
[consume,
Na seista idade andava, enfermo e
[lento.

(I. 29)

Tantos climas e céus
[experimentados,
Tanto furor de ventos inimigos,

(I. 27)

cometendo
O duvidoso mar num lenho leve,
Inclinam seu propósito e perfia
A ver os berços onde nasce o dia.

(V. 3)

Não vimos mais, enfim, que mar e
[céu.

(II. 1)

o lúcido Planeta,
Que as horas vai do dia distinguindo,
Chegava à desejada e lenta meta,
A luz celeste às gentes encobrindo,

(I. 56)

Febo nas águas encerrou,
Co carro de cristal, o claro dia,
Dando cargo à Irmã, que alumiasse
O largo mundo, enquanto
[repousasse.

I — *Le Départ*

(...) nous ouvrimos nos ailes au
souffle d'un vent serein et tranquille,
et nous éloignâmes du port chéri.

(...) en déferlant la voile, nous
frappâmes le ciel (...). Bientôt le
vent imprima à nos quilles son
mouvement ordinaire.

Déjà ils naviguaient sur le large
Océan, écartant les flots
tourmentés; les vents soufflaient
doucement (...); on voyait une
blanche écume couvrir la mer (...)

(...) les proes effilées fendaient les
voies humides de la mer argentée;

(...) le monde que le temps
consume, se traînait, faible et lent,
dans le sixième âge.

(...) éprouvé tant de climats et tant
de cieux, tant de fureur des vents
contraires, (...)

(...) en affrontant la mer hasardeuse
sur un bois léger, (...) il porte ses
deseins audacieux à voir le berceau
où naît le jour.

(...) nous n'eûmes plus devant nous
que la mer et le ciel.

(...) l'astre lumineux sur qui se
réglera les heures du jour, parvenait
à la borne désirée et lente à
atteindre, dérobant aux humains la
lumière céleste (...)

(...) Phébus avec son char de cristal
enferma dans les eaux le jour clair,
laissant à sa sœur le soin d'éclairer
le vaste monde, tandis qu'il
prendrait du repos.

(V. 14)

Já descoberto tínhamos diante,
Lá no novo Hemisfério, nova
[estrela,
Não vista de outra gente,

(I. 28)

tenham longos tempos o governo
Do mar que vê do Sol a roxa
[entrada.

(II. 63)

Vai-te ao longo da costa discorrendo,
E outra terra acharás de mais
[verdade,
Lá quase junto donde o Sol, ardendo,
Iguala o dia e noite em quantidade;

(VI. 9)

Descobre o fundo nunca descoberto
As areias ali de prata fina;
Torres altas
De transparente massa cristalina;

(VI. 8)

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se
[esconde,
as ondas saem furibundas,
Quando às iras do vento o mar
[responde,

(VI. 10)

As portas de ouro fino, e
[marchetadas,
Do rico aljófar que nas conchas nasce,
De escultura fermosa estão lavradas,

vê primeiro, em cores variadas,
Do velho Caos a tão confusa face;
os quatro Elementos trasladados,
Em diversos officios ocupados.

(II. 110)

O vento dorme, o mar e as ondas
[jazem.

II — « *Possessio Maris* »

(VI. 70)

Alerta estai, que o vento crece
Daquela nuvem negra que aparece.

(VI. 71)

amaina a grande vela !
Não esperam os ventos indinados,
mas,
Em pedaços a fazem cum ruído
Que o mundo pareceu ser destruído !

(VI. 72)

O céu fere com gritos nisto a gente,
no romper da vela, a nau pendente
Toma grão somia de água pelo bordo.
Alija tudo ao mar, não falte acordo !

(VI. 79)

As forças raízes não cuidaram
Que nunca pera o céu fossem
[viradas,
Nem as fundas areias, que pudessem
Tanto os mares, que em cima as
[revolvessem.

(VI. 75)

a gente
gritos vão ao ar derrama

Déjà nous avions découvert face à
nous, dans le nouvel hémisphère,
une nouvelle étoile, inaperçue
d'autres peuples (...)

(...) ils acquièrent pour longtemps la
maîtrise de la mer qui voit le seuil
empourpré du soleil.

Poursuis ta route le long de la côte,
et tu trouveras une autre terre plus
sincère, tout près de la ligne où le
soleil flamboyant égale en durée le
jour et la nuit.

Là, le fond de la mer, que nul n'a
dévoilé, découvre ses sables
d'argent fin. (...) de hautes tours à la
masse transparente et cristalline.

Dans le recoin le plus secret des
cavernes profondes et creuses où la
mer vient se tapir, (...) s'échappent
ses ondes furibondes, lorsque la mer
répond au courroux des vents (...)

Les portes d'or fin incrustées de ces
précieuses perles qui naissent dans
les écailles étaient merveilleusement
ouvrées (...). Il y voit d'abord,
représentée en couleurs variées,
l'image confuse de l'antique Chaos,
puis la figuration des quatre
éléments accomplissant leurs divers
offices.

(...) le vent dort, la mer et les ondes
reposent.

II — « *Possessio maris* »

Alerte ! (...) le vent grossit du côté
où surgit cette nuée noire !

(...) ferle la grand'voile ! Les vents
exaspérés ne leur laissent pas le
temps (...) mais (...) la mettent en
pièces, avec un tel fracas que le
monde entier semble crouler.

Alors les hommes frappent le ciel de
leurs cris, (...) la grand'voile en se
brisant a couché la nef où
s'engouffre une grande masse d'eau.
(...) largue tout à la mer !
et du sang-froid ! (...)

Leurs puissantes racines n'auraient
pas cru qu'elles seraient jamais
tournées vers le ciel, ni les sables
profonds que la mer aurait assez de
force pour les arracher vers le haut !

(...) l'équipage (...) de vaines
clameurs exhale vers le ciel (...)

(VI. 76)

deciam
As íntimas entranhas do Profundo.
Nota, Austro, Bóreas, Aquilo
[queriam
Arruinar a máquina do Mundo;
A noite negra se alumia
Cos raios em que o Pólo todo ardia !

(V. 18)

Vi, claramente visto, o lume vivo
Que a marítima gente tem por Santo,
Em tempo de tormenta e vento
[esquivo,
De tempestade escura e triste pranto.

as nuvens, do mar com largo cano,
Sorver as altas águas do Oceano.

(V. 21)

Qual roxa sanguessuga se veria
Nos beijos da alimária (que,
[imprudente,
Bebendo a recolheu na fonte fria)
Fartar co sangue alheio a sede
[ardente;

(V. 22)

As ondas torna as ondas que tomou,
Mas o sabor do sal lhe tira e tolhe.

(V. 23)

Que influência de sinos e de estrelas !
Que estranhezas, que grandes
[qualidades !

(VII. 43)

O remo compassado fere frio
Agora o mar, depois o fresco rio.

(V. 24)

da etérea gávea
« Terra ! Terra ! »
Salta no bordo alvoraçada a gente,
Cos olhos no horizonte do Oriente.

(X. 147)

Dando os corpos a fomes e vigias,
A ferro, a fogo, a setas e pelouros,
A quentes regiões, a plagas frias,
A golpes de Idoltras e de Mourros,
A perigos incógnitos do mundo,
A naufrágios, a pexas, ao profundo !

(IV. 83)

Pera que o vêu dourado
[combatessem,
Na fatídica Nau, que ousou primeira
Tentar o mar Euxino

III — *As duas visões*

(III. 6)

Entre a Zona que o Cancro
[senhoreia,
Meta Setentrional do Sol luzente,
E aquela que por fria se arreceia
Tanto, como a do meio por ardente,
Jaz a soberba Europa,

(VII. 60)

onde
O Céu volubil, com perpétua roda,
Da terra a luz solar co a terra
[esconde,
Tingindo, a que deixou, de escura
[noda,

(...) ils descendaient jusqu'au fond
des abîmes. Notus, Auster, Borée,
Aquilon voulaient ruiner la machine
du monde. La nuit noire (...)
s'illumine d'éclairs qui embrasait
tout le ciel.

J'ai vu, clairement vu, la vive aigrette
que les gens de mer tiennent pour
sacrée, en temps de tourmente et de
vent rebelle, de noire tempête et de
tristes sanglots, (...) les nuées de la
mer pomper, par un large tube, les
eaux profondes de l'Océan.

Comme la pourpre sangsue, collée
au mufler de la bête (qui par
mégarde, en buvant, l'a retirée de la
fraîche fontaine) étanche avec du
sang étranger sa soif ardente;

(...) aux ondes elle restitue l'onde
qu'elle a pompée, mais elle lui retire
et ôte la saveur du sel.

Quelle influence des signes et des
astres ! Que d'étrangetés, que de
grandes qualités !

Sans hâte, les rames frappent en
cadence, d'abord la mer, puis les
eaux fraîches du fleuve.

(...) de la hune aérienne
(...) « Terre ! Terre ! » A bord, les
équipages en émoi bondissent,
scrutant à l'est l'horizon.

(...) offrant leurs corps aux faims,
aux veilles, au fer, au feu, aux traits
et aux boulets, aux chaudes régions,
aux froids rivages, aux coups d'Ido-
lâtres et de Maures, aux nouveaux
périls du monde, aux naufrages, aux
poissons, aux abîmes.

(...) pour s'attaquer à la Toison d'Or,
sur la nef (...) prophétique qui la
première osa tenter le Pont-Euxin.

III — *Les deux visions*

Entre la zone que gouverne le
Cancro, borne septentrionale du
soleil éclatant, et celle dont les
frimas sont aussi redoutés que les
ardeurs de la zone équinoxiale,
s'étend la superbe Europe (...)

(...) où le ciel agile, par rotation
perpétuelle, cache à la terre la
lumière solaire au moyen de la Terre
elle-même, et plonge celle qu'elle a
quittée dans la noire teinture de la
nuit (...)

(III. 20)
Onde a terra se acaba e o mar
[começa,
(IV. 68)
Morfeu em várias formas lhe
[aparece.
(V. 37)
já cinco Sóis eram passados,
(V. 38)
Bramindo, o negro mar de longe
[brada,
(IV. 69)
subia
Tão alto, que tocava à prima Esfera,
lá bem junto donde nasce o dia,
Viu de antigos, longínquos e altos
[montes
Nacerem duas claras e altas fontes.
(V. 39)
O rosto carregado, a barba esqualida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má e a cor terrena e
[pálida;
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.
(IV. 71)
Das águas se lhe antolha que saíam,
Dous homens,
Das pontas dos cabelos lhe saíam,
Gotas, que o corpo todo vão
[banhando;
A cor da pele baça e denegrida,
A barba hirsuta, intonsa, mas
[comprida.
(IV. 74)
Eu sou o ilustre Ganges,
Custar-te-emos dura guerra;
(IV. 73)
é tempo que já mandes
A receber de nós tributos grandes.
(V. 40)
Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
(V. 47)
Verão morrer com fome os filhos
[caros,
Verão os Cafres, ásperos e avaros,
Tirar à linda dama seus vestidos;
(V. 48)
E verão
Os dous amantes miseros ficarem
Na fêvida e implacabil espessura.
despois que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e miserável prisão.
(V. 41)
Ó gente ousada,
que por guerras cruas,
E por trabalhos vão nunca repousas,
navegar meus longos mares ousas,
Nunca arados de estranho ou
[próprio lenho

(...) où la terre finit et où la mer
commence (...)
(...) Morphée lui apparaît sous des
formes variées.
(...) cinq soleils étaient passés (...)
(...) au loin, la mer assombrie
grondait et rugissait (...)
(...) il montait si haut qu'il touchait à
la première sphère, (...) tout près de
l'endroit où naît le jour, (...) il vit de
monts antiques, lointains et hauts,
naître deux sources claires et
profondes.
(...) son visage était sombre, sa
barbe repoussante, ses yeux caves,
son maintien terrible et farouche,
son teint terreux et pâle, ses
cheveux souillés de terre et crépus,
sa bouche noire et ses dents jaunes.
Il lui semble que, surgis des eaux,
marchaient vers lui (...) deux
hommes, (...) à la pointe de leurs
cheveux, perlaient des gouttes qui
baignaient tout leur corps : couleur
de peau brune et noire, barbe
hirsute, non rasée, mais longue.
Je suis l'illustre Gange (...) Sans
doute te coûterons-nous une dure
guerre (...)
(...) il est temps pour toi
d'envoyer recevoir de nos mains de
grands tributs.
Nos chairs se hérissent, et nos
cheveux (...)
Ils verront périr de faim leurs
enfants chéris (...) ils verront les
Cafres cruels et rapaces ôter ses
vêtements à l'épouse gentille.
Et verront (...) les deux misérables
amants se perdre dans la forêt
brûlante et implacable. (...) après
avoir attendri les pierres par des
larmes de chagrin et de désespoir,
enlacés, ils libéreront leurs âmes de
leur belle et misérable prison.
(...) Ó peuple téméraire,
(...) que guerres cruelles
(...) et que de vains travaux ne
laissent jamais en repos, (...) tu oses
sillonner mes mers lointaines, (...)
que jamais n'a labourées bois
d'ailleurs ou d'ici,

(V. 44)
em vossas náus vereis,
Naufrágios, perdições de toda sorte,
Que o menor mal de todos seja a
[morte !
(V. 59)
Converte-se-me a carne em terra
[dura;
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros, que vês, e esta
[figura
Por estas longas águas se
[estenderam.
(V. 50)
Eu sou aquele oculto e grande Cabo
IV — A Guerra
(I. 90)
seguindo a vitória, estrue e mata;
A povoação sem muro e sem defesa
Esbombardeia, acende e desbarata.
(X. 31)
Com toda hua coxa fora, que
[em pedaços
Lhe leva um cego tiro que passara,
Se serve inda dos animosos braços
E do grão coração que lhe ficara;
Até que outro pelouro quebra os
[laços
Com que co alma o corpo se liara
(I. 79)
Cristãos sanguinolentos,
Que quase todo o mar tem destruído
Com roubos, com incêndios
[violentos;
todos seus intentos
São pera nos matarem e roubarem,
mulheres e filhos cativarem.
(X. 32)
Vai-te, alma, em paz da guerra
[turbulenta,
Na qual tu mereceste paz serena;
Que o corpo, que em pedaços se
[apresenta,
Quem o gerou, vingança já lhe
[ordena
(X. 41)
Ali do sal os montes não defendem
De corrupção os corpos no combate,
Que mortos pela praia e mar se
[estendem
De Gerum, de Mascate e Calaiate;
(I. 106)
No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
(V. 83)
Deixámos pera sempre os
[companheiros
Quão fácil é ao corpo a sepultura !
Quaisquer ondas do mar, quaisquer
[outeiros
Estranhos,
Receberão de todo o Ilustre os ossos.

(...) vous verrez chaque année tant
de naufrages et désastres divers
accabler vos nefes que de tous les
maux le moindre sera la mort.
Ma chair se changea en pierre dure,
mes os se firent rocher;
ces membres que tu vois, ce corps
s'étendirent sur ces vastes eaux.
Je suis cet occulte et grand cap (...)
IV — La guerre
(...) ils marchent sur les pas de la
victoire, fracassent et tuent. Ils bom-
bardent, incendient et détruisent la
bourgade sans murs et sans défense.
Sa cuisse est emportée, un coup
aveuglément tiré en disperse les
débris; mais il tire encore parti de
ses bras valeureux, de son courage
intact, jusqu'à ce qu'un autre boulet
viennne rompre les liens qui unissent
l'âme au corps;
(...) ces chrétiens sanguinaires,
ils ont écumé presque toute la mer,
par vols, et violents incendies;
(...) tous leurs desseins visent à nous
tuer,
nous voler,
et capturer nos femmes et nos
enfants.
Pars en paix, âme, loin du tumulte
guerrier où tu as mérité la paix
serène. Car au corps qui se
présente en lambeaux celui qui
l'engendra apprête déjà vengeance.
(...) les montagnes de sel ne
préservent pas de la corruption les
corps qui, tués au combat, couvrent
le rivage et les flots de Gérum, de
Mazcate et Calayate;
Sur mer, tant de tourmentes, tant de
dommages, et la mort tant de fois
préparée ! Sur terre, la guerre, les
pièges, (...)
(...) nous laissâmes pour toujours les
compagnons (...). Comme la
sépulture se donne facilement au
corps ! Une onde marine, n'importe
où, un tertre, en pays étranger,
recevront les restes de tout homme
illustre (...)

(V. 81)
de doença crua e feia,
em terra estranha e alheia
Os ossos pera sempre sepultaram.
(V. 80)
Co esta condição,
Nacemos : o pesar terá firmeza,
Mas o bem logo muda a natureza.
(IV. 86)
Aparelhámos a alma pera a morte,
V — « A máquina do mundo »
(X. 76)
Sigue-me firme e forte, com
[prudência,
Por este monte espesso
(X. 77)
no erguido cume
um campo se esmaltava
De esmeraldas, rubis,
divino chão
um globo no ar, que o lume
Clarissimo por ele penetrava,
(X. 78)
Volvendo, ora se abaxa, agora se
[erga,
Nunca se ergue ou se abaxa, e um
[mesmo rosto
Por toda a parte tem; e em toda a
[parte
Começa e acaba, por divina arte,
(X. 88)
Olha, à pintura
Que as Estrelas fulgentes vão
[fazendo :
a Carreta, a Cinosura,
Andrômeda e seu pai, e o Drago
[horrendo.
Vê de Cassiopeia a fermosura
E do Oriente o gesto turbulento;
o Cisne morrendo que suspira,
A Lebre e os Cães, a Nau e a doce
[Lira
(X. 90)
Em todos estes orbes, diferente
Curso verás, nunç grave e noutros
[leve;
Ora fogem do Centro longamente,
Ora da Terra estão caminho breve,
(X. 79)
Uniforme, perfeito, em si sustido,
o Arquetipo
O trasunto,
aqui te dou
Do Mundo aos olhos teus, pera que
[vejas
Por onde vas e irás e o que desejas.
(X. 80)
Vês aqui a grande máquina do
[Mundo,
Etérea e elemental,
sem princípio e meta limitada
o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não
[se estende.

Une maladie, la plus cruelle et laide
(...)
les restes furent à jamais enfouis en
terre étrangère et lointaine.
(...) telle est (...) la condition avec
laquelle nous naissons : le malheur
aura constance, mais le bien change
vite de nature.
(...) nous munissons notre âme pour
la mort, (...)
V — « La machine du monde »
(...) suivez-moi sans crainte ni
faiblesse, mais avec précaution, dans
ce mont boisé (...)
(...) sur la haute cime (...) s'émaillait
une plaine d'émeraudes et de rubis,
(...) un sol divin (...) un globe
suspendu en l'air, que la lumière
éclatante traversait de part en part
(...)
(...) roulant sur lui-même il s'abaisse
ou s'élève, jamais il ne monte ni ne
descend, de tous côtés il présente
même face; et par œuvre divine il
commence et finit partout,
(...) les figures que
dessinent les étoiles
resplendissantes. (...) le Chariot, (...)
Cynosure, Andromède et son père,
et l'effrayant Dragon. Vois la
splendeur de Cassiopee et le front
tourmenté d'Orion. (...) le Cygne qui
meurt en soupirant, le Lièvre et les
Chiens, le Navire et la Lyre
mélodieuse.
Tu verras tous ces orbes animés
d'un mouvement différent, lent chez
les uns, agile chez les autres. Tantôt
ils s'élancent loin du centre et tantôt
sont à brève distance de la Terre;
Uniforme, parfait, trouvant appui en
soi-même, (...) l'archétype (...). A tes
regards j'offre ici (...) l'image du
monde : ainsi tu pourras voir où tu
vas et iras, et ce que tu désires.
Tu vois ici la grande machine du
monde, éthérée et élémentaire
(...) sans principe ni terme.
(...) ce qu'est Dieu, nul ne l'entend :
car la science humaine ne s'étend
pas jusque là.

(X. 81)
luz tao clara radiando,
Que a vista cega e a mente vil
[também,
Empireo se nomeia,
**VI — « Misera sorte !
Estranha condição ! »**
(IV. 92)
A branca areia as lágrimas banhavam
Que em multidão co elas se
[igualavam.
(IV. 98)
ó tu, geração daquele insano
Cujo pecado e desobediência
Te pôs neste desterro e triste
[ausência,
Da quieta e da simples inocência,
Idade de ouro, tanto te privou,
Que na de ferro e de armas te deitou
(IV. 95)
Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos
[Fama !
Que mortes, que perigos, que
[tormentas,
Que crueldades neles exprimentas !
(IV. 101)
Buscas o incerto e incógnito perigo
Por que a fama te exalte e te lisonje
Chamando-te senhor,
Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia.
(IV. 104)
Misera sorte ! Estranha condição !
(IV. 102)
Oh ! Maldito o primeiro que, no
[mundo,
Nas ondas vela pôs em seco lenho !
Nunca juízo algum, alto e profundo,
Nem citara sonora ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memória,
(...) une lumière si radieuse qu'elle
éblouit le regard et l'humble
entendement, se dénomme
Empyrée;
**VI — « Infortuné destin !
Etrange condition ! »**
Et les larmes coulaient sur la grève,
aussi nombreuses que les grains de
sable blanc qu'elles baignaient.
(...) toi, génération de cet insensé
dont la coupable désobéissance (...)
t'a condamnée à un sombre exil. (...)
t'a tant déchu de cette paisible et
simple innocence, l'Âge d'or, qu'elle
t'a jetée dans celui du fer et des
armes;
Ó gloire de commander ! Ó vaine
convoitise de cette vanité qu'on
appelle Renommée ! (...) Quelles
morts, quels périls, quelles
tourmentes, quelles cruelles
souffrances n'essayes-tu pas sur eux
Tu cherches le péril, incertain et
inconnu, pour que la Renommée te
chante et te flatte, en te nommant
(...) maîtresse de l'Inde, de Perse,
d'Arabie, et d'Ethiopie.
Infortuné destin ! Etrange condition !
Ah ! maudit soit le premier au
monde qui mit à la mer une voile
dressée sur un bois sec ! (...) Que ja-
mais esprit noble et profond, cithare
sonore ou génie inspiré ne te confé-
rent à ce titre gloire ou immortalité !
Luis de Camões, *Les Lusíades*,
Traduction française de Roger Bismut,
Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais,
Commission Nationale pour les Commémorations des
Découvertes portugaises, Lisbonne-Paris, 1992

Automne 92 / Nunes

EMMANUEL NUNES, jeune quinquagénaire, reçoit au Festival d'Automne 92 la faveur exceptionnelle d'un grand portrait en quatre concerts, consécration que cette institution réserve généralement à des créateurs d'âge plus respectable.

Mais il est vrai que son catalogue est déjà considérable — plus de quarante numéros d'opus — au long d'une carrière publique presque trentenaire, inaugurée dès 1965 par *Degrès* pour trio à cordes.

Dans sa marche progressive vers la notoriété, l'œuvre de Nunes a emprunté une voie que l'on pourrait qualifier de "française" : très lié aux institutions culturelles de son pays d'origine, c'est néanmoins à la France que le compositeur a réservé les créations de la plupart des œuvres écrites dans les années 70-85. C'est à la SACEM qu'il a confié aussi depuis 1972 la gestion de ses droits d'auteur.

Nunes est donc redevable de ce "réseau spécialisé", festivals (aujourd'hui presque tous disparus), ensembles, événements radiophoniques (désormais plus rares), éditeurs, qui ont défriché, révélé, soutenu la plupart des musiciens actuellement reconnus.

Résidant aussi bien en Allemagne qu'en France, mais séjournant régulièrement au Portugal, Emmanuel Nunes est devenu aujourd'hui une figure artistique authentiquement "européenne" ; en témoigne le grand nombre de pays où ses œuvres sont fréquemment données en concert : Allemagne bien sûr, mais aussi Suisse, Belgique, Espagne, Finlande, Hongrie, Portugal, états d'où Nunes reçoit désormais une part majoritaire de ses droits d'auteur.

Créateur d'œuvres complexes, difficiles à réaliser par l'ampleur des moyens humains et techniques qu'elles exigent, Emmanuel Nunes a heureusement trouvé des conditions favorables à l'aboutissement de ses projets récents : parmi ses œuvres les plus souvent jouées, il faut citer *Tif Ereth*, commandée et diffusée par l'UER, *Musik der Frühe*, qui a bénéficié d'un bel enregistrement par l'EIC, et *Wandlungen*, fréquemment inscrite — comme d'ailleurs *Musik der Frühe*, à ses programmes par l'Ensemble Modern.

Aussi ce portrait en neuf jalons est-il, grâce au Festival d'Automne, l'occasion précieuse de renouer le fil avec les créations récentes d'Emmanuel Nunes et de remettre ainsi au premier plan de l'actualité musicale parisienne l'un des compositeurs majeurs de notre temps.

sacem 
Action culturelle

EINSPIELUNG III AURA VERSUS III Peter Szendy

Einspielung III (1981)
Pour alto seul. Durée : environ 20'
Création : Lisbonne, 5.6.1981. Gérard Causse

Aura (1983-1989)
Pour flûte seule. Durée : 17'
Création : Santiago de Compostela, 13.3.1991. Pierre-Yves Artaud

Versus III (1987-1990)
Pour flûte en sol et alto. Durée : 14'
Création : Bruxelles, 19.11.1991.
Sophie Cherrier et Christophe Desjardins

Ces trois œuvres font partie d'un cycle entrepris par Emmanuel Nunes en 1978, et intitulé *La Création*. Elles forment un ensemble de partitions pour un ou deux instruments — toutes dédiées à la fille du compositeur. Des pièces qui tendent à se regrouper en séries, tout en entretenant des relations privilégiées avec certaines œuvres pour orchestre : elles contiennent presque toutes les matrices mélodiques du cycle.

Einspielung III s'intègre dans un projet de neuf pièces, dont trois seulement ont été réalisées. L'idée initiale était que le violon, l'alto et le violoncelle soient chacun dotés de trois pièces solistes, correspondant à trois types d'organisation du matériau et du discours musical. Dans *Einspielung III*, cette organisation est ainsi fondée sur des développements linéaires assez amples : des « surmotifs » mélodiques.

Einspielung III s'appuie également sur une « typologie rythmique » comprenant deux « caractères » principaux : des groupes de valeurs régulières, et des groupes irréguliers dont les valeurs sont travaillées selon certaines proportions numériques. Mais *Einspielung III* s'attache avant tout à la constitution d'un « flux mélodique » dont les récurrences intègrent et caractérisent les différentes parties de la pièce. Un discours qui admet cependant des « parenthèses » — comme celle des glissandos d'harmoniques — qui viennent en interrompre la continuité.

Les trois *Einspielungen* — ces trois premières pièces pour un instrument seul dont le compositeur a longtemps différé l'écriture — sont le fruit d'une aspiration à « une logique horizontale » reflétant la même « complexité intérieure » qu'une œuvre pour orchestre. Et si elles présentent des difficultés instrumentales certaines, celles-ci sont uniquement des conséquences indirectes des nécessités de l'écriture. Dans *Aura*, en revanche, cette dimension virtuose devient constitutive du projet de l'œuvre — selon une volonté « de jeu et d'équilibre entre, d'une part, un travail sur la virtuosité

instrumentale qui doit devenir structurelle, et, d'autre part, un développement structurel qui tend vers la virtuosité instrumentale ».

Aura fait partie — avec *Grund* et *Ludi concertati n°1* — d'un ensemble de trois pièces destinées à la famille des flûtes.

Le déploiement de la ligne mélodique de la flûte est soutenu par des champs harmoniques d'une fixité très prégnante. Ces spectres stationnaires de douze sons — étagés, le plus souvent gelés selon des registres immuables — sont dessinés par la flûte en un balayage dont les inflexions, la vitesse et le grain forment un tracé toujours changeant. Un tracé qui se colore de souffle selon l'inclinaison de l'instrument, qui se détache en arêtes vives et en attaques répétées, qui se brise dans les bruits métalliques des clefs ou dans le choc sourd de la langue projetée dans l'embouchure de la flûte.

La mise en œuvre de ces modes de jeu n'est cependant jamais une fin en soi. Comme le notait le compositeur à propos de *Grund* : « Il s'agissait d'être capable d'imprégner de mon dessein musical les diverses innovations techniques. Laisser celles-ci être le moteur et le fondement du débit sonore m'a toujours paru d'une pauvreté inacceptable, même quand on la masque avec le simulacre de la nouveauté ».

Tout au long du premier champ harmonique, le flûtiste entretient également de longues tenues avec sa voix, telles des bourdons qui viennent asseoir et scander le discours. Le second champ donne au contraire lieu à de frêles batteries non-tempérées, à des harmoniques, à des sons multiples cuivrés : les « actions » y prédominent sur la distinction de l'ordonnement des notes. Au cours de la pièce, cette opposition tend à être levée, selon des convergences qui ne sont pas linéaires, mais « accidentées ». Et *Aura* s'achève dans la continuité à peine perturbée d'amples vocalises dessinées dans leurs contours.

Avec *Versus I*, pour violon et clarinette, et *Versus II*, prévue pour violoncelle et cor, *Versus III* formera une trilogie consacrée aux duos. La structure mélodique et harmonique de l'œuvre est issue de celle de *Duktus*, pour vingt-et-un instruments : il est possible d'y suivre le même « labyrinthe de hauteurs », le même *conductus* mélodique, au sein duquel s'intercalent cependant des « commentaires ». Et, de même que dans *Duktus*, un des aspects rythmiques les plus importants de la pièce est la fluctuation des mouvements métronomiques, exigeant des interprètes la pratique d'un « étagement » du tempo, selon le temps imparti pour les accélérations ou les retards.

Dans *Versus III*, il n'existe le plus souvent qu'une ligne mélodique unique, dédoublée par le jeu des deux instruments. Car cette ligne est en quelque sorte le « fil conducteur » d'un travail « de confusion et d'éloignement » des timbres et des rythmes. Une écriture qui explore les notions de « proximité et de distanciation des modes de jeu », qui compose et décompose les timbres selon la plus ou moins grande synchronie des attaques.

QUODLIBET

Enrique Macías / Emmanuel Nunes
Peter Szendy

Quodlibet (1990-1991)

Pour six percussions, vingt-huit instruments et orchestre.

Durée : environ 57'

Création : Lisbonne, 11.5.1991. Ensemble Modern, Percussions de Strasbourg, Orchestre Gulbenkian, dir. : Mark Foster et Emilio Pomarico
Dédié à Luis Pereira Leal

Quodlibet : un terme latin — littéralement : « ce que l'on veut » — qui désigne une forme musicale caractérisée par la liberté avec laquelle le compositeur peut intégrer et confronter — parfois avec humour — des matériaux hétéroclites de sources disparates. Le *Quodlibet* de la dernière des *Variations Goldberg* de Bach tisse ainsi dans sa texture deux chants populaires allemands.

Dans *Quodlibet*, Emmanuel Nunes a travaillé avec des matériaux d'époques différentes, mais issus exclusivement de quatorze de ses propres œuvres. De plus, il n'existe ici aucun

collage, et presque aucune citation : tous les matériaux ont été en quelque sorte dégagés de leur réalisation instrumentale première, pour être recomposés, retravaillés à partir de leur état brut. Pour reprendre une expression de Levi-Strauss que le compositeur a faite sienne, *Quodlibet* procède de multiples va-et-vient entre « le cru et le cuit ». A tel point qu'il est sans doute impossible, à l'audition, d'établir une quelconque relation aux œuvres-sources. Et tel n'était certainement pas le projet.

En effet, *Quodlibet* est peut-être avant tout une pièce où s'écrit l'espace. La partition a été conçue pour le Coliseu dos Recreios de Lisbonne — un lieu chargé de résonances et de souvenirs : dès son enfance, Nunes y assistait aux spectacles les plus divers — depuis le cirque, la gymnastique, la zarzuela et les opérettes jusqu'aux concerts de musique classique pour lesquels l'enceinte aux imposantes proportions accueillait les plus grands interprètes.

Un espace sur lequel le compositeur a effectué un véritable travail de reconnaissance préalable, chronomètre en main, pour mesurer les temps de déplacement de tel point à tel autre, dans les galeries ou dans les tribunes. Car la partition prévoit, outre l'orchestre et les sept musiciens disposés sur la scène, vingt-et-un instrumentistes mobiles dispersés dans les étages. Sur la photographie du Coliseu ci-contre (fig. 1), on peut lire les positions que viennent occuper ces interprètes voyageurs.



fig 1

Les chiffres pairs indiquent les positions situées à la gauche du public, les chiffres impairs celles situées à sa droite — à l'exception des numéros 1, 8 et 9, qui désignent respectivement la scène et deux points opposés à la scène; les lettres a, b et c indiquent respectivement le côté scène, le centre de la salle et la partie située derrière le public; les positions 10, 11, 16 et 17 sont invisibles du public.

Différentes « situations » ont été définies pour la pièce quant à la répartition des effectifs dans la salle, « avec un souci permanent de ne pas saturer l'écoute spatiale ». Et ces situations forment une véritable « action scénique », créant une « théâtralité de l'espace » dont les actants restent, selon les termes du compositeur, des « personnages invisibles » : « un théâtre sans paroles ni gestes ». La figure 2 décrit les situations principales et leur place dans le décours de la forme.

Au sein de chaque partie de l'œuvre, les positions dans l'espace sont en général liées à un matériau donné. Et ces situations types admettent également des situations secondaires — des inserts. Il se crée ainsi des juxtapositions souvent très rapides de divers matériaux — une composition mosaïquée que le compositeur a rapproché du « sectionnement presque aléatoire

	0	1	3	8	15	6	5	9	4	10	11	2	12	7
Flûte 1	12c	12c		17c	16c	16c	16c		4		7c	7c		7c
Flûte 2	13c	13c		17c	17c	17c	17c		5		7c	7c		7c
Hautbois 1	12c	12c		9	8	2			4		17a	17a		17a
Hautbois / Cor anglais	13c	13c		13c	13c				5		9			9
Clarinete 1	12c	12c		17c	17c	5	5	8	4		10/9		9	9
Clarinete 2	13c	13c		6c	6c	4	4	8	5		11		17a	17a
Clarinete basse	13c	12c		16c	16c	16c		8	5		16a	16a	16a	16a
Cor 1	6c	6c		16a	16a	16a	16a		4		16c	16c		14c
Cor 2	7c	7c		17a	17a	17a	17a		5		16c	16c		15c
Trompette 1	6c	6c		13c	13c	13c	13c	13a	5		16c	16c		16c
Trompette 2	7c	7c		12c	12c	12c	12c	12a	4		16c	16c		16c
Trombone 1	6c	6c		14b	14b	14b	14b	4	4		16c	16c		3
Trombone 2	7c	7c		15b	15b	15b	15b	5	5		16c	16c		16c
Tuba	6c	6c		8	8	8	8	9	9		16c	16c		16c
Violon 1	17c	17c		17c	4			14b	4		8			8
Violon 2	17c	17c		17c	16c	17a	17c	15b	5		17a	17a		17a
Violon 3	17c	17c		17c	17a			14b	4		8			8
Alto 1	17c	17c		7a	7a	13a	13a	15b	5		13b	13b		8
Alto 2	17c	17c		16a	16c			12a	4		12b	12b		12b
Violoncelle 1	17c	17c		13c				15b	5		7b	7b		8
Violoncelle 2	17c	17c		12c				14b	4		6b	6b		6b
Percussions	16c	16c		16c	16c	16b	16b	16c			16c	16c	16b	16b
				17c	17c	17c	17c	17c			16b	16b	16b	16b
				17b/a	17b	17a	17a	17b			7b/c	7b/c	7b/c	7b/c
Sept sur scène														
Orchestre														

fig 2

Les chiffres au-dessus de chaque colonne renvoient à la typologie des diverses situations établie par le compositeur. Ils sont disposés de gauche à droite dans l'ordre chronologique de ces situations. Les chiffres à l'intérieur des colonnes désignent quant à eux les positions repérées dans la salle.

de la mélodie » qui avait cours dans les séquences du chant grégorien.

A l'exception de la situation 10, l'écriture de l'orchestre a le plus souvent été conçue comme un reflet, un miroir de celle des autres musiciens, ou encore comme un lien entre les vingt-et-un instrumentistes mobiles et les sept musiciens placés sur scène, créant entre eux des « croisements », des « hybridations ».

Quodlibet est, par bien des aspects, une œuvre de l'espace dramatique, qui connaît ses péripéties, ses tensions et ses dénouements. Dans la dimension horizontale : au cours de la situation 4, le tuba solo, placé derrière le public, s'oppose aux autres instruments disposés de manière totalement frontale. Mais aussi dans la dimension verticale : dans la situation 15, les interventions des deux violons et des deux clarinettes sont également au maximum de leur dispersion dans le sens de la hauteur.

Et l'œuvre déploie ainsi une géographie du lieu musical, construisant ses méridiens et ses pôles tout autant que son zénith et son nadir : les sonorités s'ordonnent selon divers étagements, pour créer une véritable décantation de l'espace sonore.

CATALOGUE DES OEUVRES

Enrique Macías

Emmanuel Nunes a ordonné certaines de ses œuvres en deux cycles :

Oeuvres en dehors des cycles	Cycle 1	Cycle 2 La Création
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
	10	
	11	
	12	
	13	
14		
	15	
	16	
	17	
	18	
		19
		20
		21
		22
		23
		24
		25
		26
		27
28		
	29	
		30
		31
31a		
		32
33		
		34
		34a
35a		
35b		
		36
		37
		38
39		
40		
		41
42		
		43

1. DEGRES (1965). Pour trio à cordes
[Création : Paris, 1972. Trio à cordes de Paris]
2. SEUILS (1966-67) (nouvelle rédaction interrompue : 1977-78) (inédit). Pour grand orchestre
3. ESQUISSES (1967 / rév. 1980)
Pour quatuor à cordes
[Création : Lisbonne, Septièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 8.6.1983. Quatuor Arditti]
4. UN CALENDRIER REVOLU (1968) (inédit)
Pour ensemble de chambre
5. LITANIES DU FEU ET DE LA MER I — II (1969-1971)
Pour piano
[Création : Paris, 20.5.1976. Harald Bojé]
6. PURLIEU (1969-1970). Pour vingt-et-un instruments à cordes
[Création : Lisbonne, 8.12.1971. Orchestre Gulbenkian, dir. : Charles Ketcham]
7. DAWN WO (1971-72). Pour treize instruments à vent
[Création : Lisbonne, février 1973. Orchestre Gulbenkian, dir. : Michel Tabachnik]
- 8a. OMENS I (1972) (retiré)
Pour flûte, clarinette, trompette, trombone, alto, violoncelle, harpe, vibraphone et célesta
[Création : Royan, 1975. London Sinfonietta]
- 8b. OMENS II (1975)
Pour flûte, clarinette, trompette, trombone, alto, violoncelle, harpe, vibraphone et célesta
[Création : Lisbonne, Sixièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 1.6.1982. Membres de l'Orchestre Gulbenkian, dir. : Luca Pfaff]
9. IMPROMPTU POUR UN VOYAGE I (1973)
Pour trompette, flûte, alto et harpe
[Création : Lisbonne, 1983. Grupo de Musica Contemporanea de Lisboa]
10. THE BLENDING SEASON (1973 / rév. 1976-77) (en cours de révision)
Pour flûte, alto, clarinette, orgue électrique et 4 x 2 modulations d'amplitude
[Création : Oeldorf, 1973. Suzanne Stephens (cl.), Joachim Krist (alto), Daniel Johnson (fl.) et Peter Eötvös (orgue)]
[Création de la révision : Lisbonne, Deuxièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 1977. L'Itinéraire]
11. FERMATA (1973) (retiré)
Pour orchestre et bande magnétique
[Création : Lisbonne, 23.1.1974. Orchestre Gulbenkian, dir. : Michel Tabachnik]
Dédié à Mme Amado da Cunha
12. VOYAGE DU CORPS (1973-74) (retiré)
Pour vingt-huit voix, 3 x 2 modulations d'amplitude et bande magnétique
[Création : Festival de Royan, 1975. Groupe Vocal de France, dir. : Guy Maneveau]
Dédié à André Jouve
13. IMPROMPTU POUR UN VOYAGE II (1974-75) (en cours de révision)
Pour flûte alto, alto et harpe
[Création : Paris, 1976. Trio Debussy]
14. ES WEBT (1974-75 / rév. 1977)
Pour treize instruments à vent et vingt-et-un instruments à cordes dirigés par deux chefs
[Création de la révision : Paris, 1980. Nouvel Orchestre Philharmonique, dir. : Gilbert Amy et Juan Pablo Izquierdo]
15. 73 OELDORF 75 — I (1975)
Pour trois bandes magnétiques stéréo ou bande 8 pistes et deux orgues électriques *ad libitum*
[Création : Oeldorf, 1975. Mesias Maiguashca et Peter Eötvös (orgues)]
Dédié à Peter Eötvös
16. MINNESANG (1975-76)
Sur des textes de Jakob Böhme
Pour 12 voix mixtes
[Création : Paris, 1981. Groupe Vocal de France, dir. : John Alldis]
17. 73 OELDORF 75 — II (1976)
Pour six groupes chorals et trois bandes magnétiques stéréo ou bande magnétique 8 pistes
[Création : Pau, 1976. Etudiants de l'Université de Pau, dir. : Françoise Maneveau]

18. RUF (1975-77)
Pour orchestre et bande magnétique
[Création : Royan, 1977. Orchestre SWF Baden-Baden, dir. : Ernest Bour]
Dédié à Ton-That Tiet
19. NACHTMUSIK I (1977-78)
Pour alto, violoncelle, cor anglais, clarinette basse, trombone et modulation en anneau
(il existe également une version sans modulation en anneau)
[Création : Bonn, 1978. L'Itinéraire, dir. : Peter Eötvös]
20. EINSPIELUNG I (1979) *
Pour violon seul
[Création : Lisbonne, Troisième Rencontres Gulbenkian de Musique contemporaine, 7.6.1979. János Négyesi]
21. CHESSED I (1979)
Pour quatre ensembles instrumentaux
(4 violons, 2 altos, violoncelle, 3 contrebasses, 2 flûtes et 4 clarinettes)
[Création : Jérusalem, Festival Testimonium, 1979. Orchestre Symphonique de Jérusalem, dir. : Juan Pablo Izquierdo]
22. TIF'ERETH (1978-85)
Pour six instruments solistes (contrebasse, percussion, cor, hautbois, violon, et trombone)
et six groupes orchestraux dirigés par deux chefs
[Création : Paris, Concerts UER, 9.12.1985. Frédéric Stochl (cb.), Sylvio Gualda (perc.), André Gantier (cor), Maurice Bourgue (hob.), Régis Pasquier (vl.), Michel Becket (trb.), Orchestre National de France, dir. : Leif Segerstam et Arturo Tamayo]
23. CHESSED II (1979)
Pour seize instruments solistes (CHESSED I) et orchestre
[Création : München, 1980. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dir. : Juan Pablo Izquierdo]
24. EINSPIELUNG II (1980) *
Pour violoncelle seul
[Création : Lisbonne, Quatrième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 29.5.1980. Alain Meunier]
25. MUSIK DER FRÜHE (1980 / rév. 1984-86)
Pour dix-huit instruments
[Création : Lisbonne, Quatrième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 30.5.1980. Ensemble InterContemporain, dir. : Peter Eötvös]
[Création de la révision : Francfort, 26.4.1987. Ensemble Modern, dir. : Ernest Bour]
26. NACHTMUSIK II (1981)
Pour orchestre
[Création : Donaueschingen, 1981. Orchestre SWF Baden-Baden, dir. : Kasimir Kord]
27. EINSPIELUNG III (1981) *
Pour alto seul
[Création : Lisbonne, Cinquième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 5.6.1981. Gérard Caussé]
28. 38 SEQUENCIAS (1982) (nouvelle rédaction interrompue : 1983-84)
Pour violon, clarinette, deux vibraphones, ensemble de cordes et ensemble de cuivres
[Création : Lisbonne, Cinquième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 8.6.1981. Pi-Chao Chen (vl.), Paulo Simões Alberto (cl.), Orchestre Gulbenkian, dir. : Jacques Mercier et Emmanuel Nunes]
29. STRETTI (1982-83)
Pour deux orchestres dirigés par deux chefs
[Création : Lisbonne, Huitième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 4.5.1984. Orchestre SWF Baden-Baden, dir. : Luca Pfaff et Burkhard Rempe]
30. VERSUS I (1982-84) *
Pour violon et clarinette
[Création partielle : Lisbonne, Sixième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 7.6.1982. Pi-Chao Chen (vl.) et Ian Scott (cl.)]
[Création intégrale : Lisbonne, Neuvième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 15.5.1985. Jacques Ghestem (vl.) et André Troutet (cl.)]
[Création de la version définitive : Turin, Festival Antidogma Musica, 1988. Pi-Chao Chen (vl.) et Ciro Scarponi (cl.)]
31. GRUND (1982-83)
Pour flûte et bande magnétique 8 pistes (8 flûtes préenregistrées)
[Création partielle : Paris, 1983. Pierre-Yves Artaud]

- 31a. LUDI CONCERTATI n° 1 (1985)
Pour flûte basse seule
[Création : Paris, 6.5.1985. Pierre-Yves Artaud]
Dédié à Pierre-Yves Artaud
32. AURA (1983-1989) *
Pour flûte seule
[Création partielle : Londres, Festival Almeida, mai 1986]
[Création intégrale : Santiago de Compostela, Journées de musique contemporaine, 13.3.1991. Pierre-Yves Artaud.]
33. VISLUMBRE (1981-86)
Texte : Mário de Sá-Carneiro
Pour chœur mixte
[Création : Lisbonne, Dixième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 7.5.1986. Chœur Gulbenkian, dir. : Fernando Eldoro]
34. WANDLUNGEN (Cinq Passacailles) (1986)
Pour vingt-cinq instruments et *live electronics ad libitum*
[Création : Donaueschingen, 1986. Ensemble Modern, dir. : Ernest Bour]
Dédié à João Rafael
- 34a. SONATA A TRE (Passacaille III de WANDLUNGEN)
Pour violon, alto et violoncelle
[Création : Helsinki, 5.4.1987. Solistes de l'Ensemble Modern]
- 35a. CLIVAGES I (1987). Pour six percussionnistes
[Création : Strasbourg, Musica 87, 26.9.1987. Percussions de Strasbourg]
36. DUKTUS (1987)
Pour vingt-et-un instruments
[Création : Saint Paul de Vence, Nuits de la Fondation Maeght, 17.7.1987. Ensemble Modern, dir. : Ernest Bour]
- 35b. CLIVAGES II (1988)
Pour six percussionnistes
[Création : Turin, septembre 1988. Percussions de Strasbourg, dir. : Olivier Dejours]
37. VERSUS III (1987-1990) *
Pour flûte en sol et alto
[Création : Bruxelles, Europalia, 19.11.1991. Sophie Cherrier (fl.) et Christophe Desjardins (alto)]
38. LICHTUNG (première partie) (1988/91)
Pour violoncelle, cor, clarinette, trombone, tuba, deux percussionnistes et *live electronics* (IRCAM)
[Création : Paris, 13.2.1992. Ensemble InterContemporain, dir. : Mark Foster; assistant musical : Eric Daubresse]
Dédié à Vieira da Silva
39. QUODLIBET (1990-91)
Pour vingt-huit instruments, six percussionnistes et orchestre, dirigés par deux chefs
[Création : Lisbonne, Quinzième Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine, 11.5.1991. Ensemble Modern, Percussions de Strasbourg, Orchestre Gulbenkian, dir. : Mark Foster et Emilio Pomarico]
Dédié à Luis Pereira Leal
40. RUBATO, REGISTRES ET RESONANCES (1991)
(sur *l'Invention en fa mineur* de J. S. Bach)
Pour violon, clarinette en la (jouant aussi clarinette basse) et flûte (jouant aussi flûte octobasse)
[Création : Santiago de Compostela, Journées de musique contemporaine, 13.3.1991. Pi-Chao Chen (vl.), Edmundo Tedesco (cl.) et Pierre-Yves Artaud (fl.)]
41. CHESSED III (1990-91)
Pour quatuor à cordes
[Création : Lisbonne, Concerts UER, 8.6.1992. Quatuor Arditti]
42. MACHINA MUNDI (1991-92)
Texte tiré de *Os Lusíadas* de Luís de Camões et de *Message* de Fernando Pessoa
Pour quatre instruments solistes (flûtes, clarinettes, tuba et percussion), chœur, orchestre et bande magnétique
[Création des parties I, II, IV et V : Lisbonne, Concerts UER, 8.6.1992. Pierre-Yves Artaud (fl.), Ernesto Molinari (cl.), Gérard Buquet (tuba), Sylvio Gualda (perc.), Orchestre et Chœur Gulbenkian, dir. : Farhad Mechkat]
43. CHESSED IV (1992)
Pour quatuor à cordes et orchestre
[Création : Bologne, 2.6.1992. Quatuor Arditti, Orchestre Arturo Toscanini, dir. : Luca Pfaff]

* Oeuvres dédiées à la fille du compositeur : Martha.

BIBLIOGRAPHIE DISCOGRAPHIE

Enrique Macías

Ecrits d'Emmanuel Nunes

« Selbstportrait », programme des *Donauessinger Musiktage*, 1977. Traduction française dans le présent cahier.

« Grundsätzliches und Spezielles », programme des *Donauessinger Musiktage*, 1981.

« Grund », publié à l'occasion d'un séminaire sur *L'attitude instrumentale*, ARI / IRCAM, 1985. Partiellement repris dans le disque *Adda/Radio France 58110 AD 184*, et dans la revue *Traversières* n° 37.

« Paraphrase inachevée (à la mémoire de Fernando Pessoa) », in *Archives du Centre Culturel Portugais*, vol. XXVII, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne/Paris, 1990, pp. 247-251. Partiellement repris dans le présent cahier.

« Quasi une utopie », in *Conséquences*, automne 1985/printemps 1986, pp. 40-44.

« Wandlungen », programme des *Donauessinger Musiktage*, 1986. Repris dans le présent cahier.

« L'alchimie des lectures obliques », programme de la création de *Répons* de Pierre Boulez à Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, octobre 1990, pp. 31-37.

Bibliographie

ALBERA, Philippe : « Notations — Souvenirs — Fragments », texte issu d'un entretien avec Emmanuel Nunes, *Contrechamps/Festival d'Automne à Paris*, 1989, pp. 16-17.

BANCQUART, Alain : (Sans titre), texte issu d'un entretien avec Emmanuel Nunes, *Perspectives du XXème Siècle*, Journée Emmanuel Nunes, Radio France, Paris, 1980.

DAUBRESSE, Eric : « Eléments d'analyse technique : *Lichtung* (1992) d'Emmanuel Nunes », *Cahiers d'analyse création et technologie*, documentation musicale, IRCAM/Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.

FAUST, Wolfgang Max : « Im Gespräch : Emmanuel Nunes », entretien avec Emmanuel Nunes, *Berliner Künstlerprogramm der DAAD*, Berlin, 1979.

GOMEZ-SCHNEEKLOTH, Antonio : « *Quodlibet* », programme des *Quinzièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine*, Lisbonne, 1991.

MACIAS, Enrique : « *Passus* (Esbozo para una aproximación al universo creativo de Emmanuel Nunes) », *Coloquio/artes* n° 88, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, mars 1991.

MACIAS, Enrique : « *Tif'ereth* de Emmanuel Nunes : el esplendor emblemático del espacio », entretien avec Emmanuel Nunes, in *Arte, individuo y sociedad* n° 2, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989. Traduction portugaise : « *Tif'ereth* de Emmanuel Nunes : o esplendor emblemático do espaço », Fundação de Serralves, Lisbonne, 1991.

MACIAS, Enrique : « Emmanuel Nunes : um perfil », programme des *Quinzièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine*, Lisbonne, 1991.

MACIAS, Enrique : « A proposito de *Quodlibet* : resonancias, memorias e constantes », entretien avec Emmanuel Nunes, publié en portugais dans le programme des *Quinzièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine*, Lisbonne, 1991.

RAFAEL, João : « *Clivages e Duktus* », programme des *Quinzièmes Rencontres Gulbenkian de musique contemporaine*, Lisbonne, 1991.

REIBEL, Guy : « *Einspielung I* d'Emmanuel Nunes », collection *Ecouter Jouer*, Ministère de la Culture/SACEM/Radio France, 1979, pp. 25-29.

SZENDY, Peter : « Emmanuel Nunes : tisser l'espace », *Résonances* n° 2, IRCAM/Centre Georges Pompidou. A paraître.

Discographie

DEGRES / IMPROMPTU POUR UN VOYAGE I
Trio à cordes de Paris / Trio Debussy, J. J. Greffin (trp.)
Diapasão DIAP 25002

MUSIK DER FRÜHE / ESQUISSES
Ensemble InterContemporain, dir. : Peter Eötvös / Quatuor Arditti
Erato ECD 75551

LITANIES DU FEU ET DE LA MER I — II
Alice Ader
Adda/Radio France 581095 AD 184

GRUND / MINNESANG
Pierre-Yves Artaud (flûtes) / Groupe Vocal de France,
dir. : Michel Tranchant
Adda/Radio France 58110 AD 184

En préparation

RUF / EINSPIELUNG III
SWF-Symphonicorchester, dir. : Ernest Bour / Gérard Caussé (alto)

NACHTMUSIK I / DEGRES
Ensemble Contrechamps, dir. : Mark Foster

MACHINA MUNDI / VISLUMBRE
Pierre-Yves Artaud (flûtes), Ernesto Molinari (clarinettes), Gérard Buquet (tuba), Sylvio Gualda (percussion), Orchestre et Chœur Gulbenkian, dir. : Farhad Mechkat
Disques Montaigne

BIOGRAPHIES DES INTERPRETES

Pierre-Yves Artaud, flûte. Pierre-Yves Artaud a fait ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il reçoit un premier prix de flûte et de musique de chambre. Il a également obtenu un diplôme d'acoustique musicale à l'Université de Paris V. Son activité dans le domaine de la musique contemporaine lui a valu la dédicace de nombreuses œuvres pour flûte de la part d'auteurs aussi divers que Gilbert Amy, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Klaus Huber, Michael Lévinas et Emmanuel Nunes. En 1981, Pierre Boulez le nomme responsable de l'Atelier de Recherche Instrumentale à l'IRCAM. Il est l'auteur d'un traité sur les techniques contemporaines de la flûte, et enseigne notamment au Conservatoire de Paris ainsi qu'aux cours d'été de Darmstadt.

Florent Boffard, piano. Né en 1964 à Lyon, il entreprend ses études musicales au Conservatoire National de Région de Lyon, avant d'entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe d'Yvonne Loriod. Premier prix de piano, de musique de chambre, d'harmonie et d'accompagnement, il remporte également le Premier Prix du Concours International Vianne da Motta à Lisbonne. Il est soliste de l'Ensemble InterContemporain depuis 1988.

Gérard Buquet, tuba. Né en 1954, Gérard Buquet est élève du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, étudiant à l'Université de Strasbourg en musicologie, et travaille la composition avec Claude Ballif et Franco Donatoni. 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. 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.

Gérard Caussé, alto. Altiste de vocation depuis l'âge de huit ans, Gérard Caussé a obtenu le prix de la SACEM, le prix du Disque Français, le prix Charles Cros, et le prix Gabriel Fauré. Il participe à la création du Quatuor Via Nova, puis devient membre du Quatuor Parrenin, avec lequel il crée notamment *Ainsi la nuit* d'Henri Dutilleul. En 1976, Pierre Boulez lui propose le poste d'alto solo à l'Ensemble InterContemporain. Gérard Caussé est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et donne de nombreuses master-classes.

Kasper de Roo, chef d'orchestre. Né à La Haye, Kasper de Roo étudie le basson et la direction d'orchestre au Conservatoire Royal de La Haye, puis au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il fait ses débuts de chef d'orchestre sur l'invitation de Dennis Russell Davies au Cabrillo Music Festival en 1979. Il dirige régulièrement le National Symphony Orchestra de Dublin et l'Ensemble Modern. Il sera directeur musical de la ville d'Innsbruck à partir de septembre 1992.

Christophe Desjardins, alto. Né en 1962, Christophe Desjardins est l'élève de Serge Collot au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il obtient un premier prix d'alto en 1983, avant de se perfectionner à la Hochschule für Musik de Berlin, auprès de Bruno Giuranna. Lauréat du concours international Maurice Vieux en 1986, il entre comme alto solo au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En mars 1990, il crée *Surfing* que lui dédie Philippe Boesmans. Christophe Desjardins est entré à l'Ensemble InterContemporain en novembre 1990. Il est également membre du Quatuor InterContemporain.

Fernando Eldoro, chef de chœur. Fernando Eldoro a fait ses études musicales à l'Académie de Musique et de Beaux-Arts de Madère, puis au Conservatoire National de Lisbonne où il a obtenu les diplômes de violon, de chant et de composition. En tant que boursier de la Fondation Gulbenkian, il a été l'élève de Sándor Végh, Jacques Chapius, Michel Corboz, Kurt Prestel, Michel Tabachnik et John Nelson. Il a dirigé de nombreux orchestres symphoniques. En dehors de ses fonctions de chef de chœur adjoint du Chœur Gulbenkian, il enseigne la musique de chambre à l'Ecole supérieure de Musique de Lisbonne.

Sylvio Gualda, percussion. Après une formation classique au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Sylvio Gualda décide d'explorer les possibilités d'expansion des percussions en participant aux activités de diverses formations spécialisées dans la musique contemporaine. Premier timbalier soliste à l'Opéra de Paris depuis 1968, Sylvio Gualda a également suscité l'écriture de nombre de pièces contemporaines pour percussion : *Quatorze Stations* de Marius Constant, *Heptade* d'André Jolivet, *Psappha* ou *Rebonds* de Iannis Xenakis,.... Professeur au Conservatoire de Versailles, Sylvio Gualda est aussi le fondateur du groupe de percussions Les Pléiades.

Maryvonne Le Dizès, violon. Premier prix de violon et de musique de chambre du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Maryvonne Le Dizès se produit très rapidement en Europe, aux Etats-Unis et au Japon où elle interprète les répertoires classiques et contemporains. Elle est la première femme à avoir remporté le Grand Prix Nicolo Paganini de Gènes en 1962. Elle entre à l'Ensemble InterContemporain en 1978. De nombreux compositeurs ont écrit pour elle des œuvres solistes : Gilbert Amy, Péter Eötvös, Philippe Fénelon, Nguyen Thien Dao,....

Farhad Mechkat, chef d'orchestre. Farhad Mechkat a poursuivi ses études musicales au Conservatoire de Musique de Genève, puis au Mannes College of Music de New-York, au Conservatoire Santa Cecilia de Rome et à l'Academia Chigiana de Sienne. Après avoir remporté le premier prix au Concours International Dimitri Mitropoulos, il est invité à assister Leonard Bernstein au New York Philharmonic. Directeur musical et chef principal de l'Orchestre Symphonique de Téhéran de 1972 à 1978, il se produit également à la tête de nombreux orchestres européens, comme l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre de la Suisse Romande ou l'Orchestre Philharmonique de Radio-France.

Ernesto Molinari, clarinette. Né à Lugano en 1956, Ernesto Molinari a étudié la clarinette à l'Académie de Musique de Bâle et la clarinette basse au Conservatoire d'Amsterdam. Il poursuit une carrière de concertiste avec divers ensembles, comme l'ensemble Contrechamps ou l'ensemble Klangforum de Vienne. Il se produit également dans diverses formations de chambre, avec Heinz Holliger, Thomas Demenga ou Jurg Wyttenbach. Il est le dédicataire de plusieurs œuvres contemporaines pour clarinette.

Kent Nagano, chef d'orchestre. Californien d'origine japonaise, Kent Nagano étudie la musique occidentale et japonaise depuis l'âge

de quatre ans. En 1977, il commence à travailler à l'Opéra de Boston, où il devient directeur artistique adjoint. Son intérêt pour la musique contemporaine le conduit en 1985 à assister Seiji Osawa pour la création de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen. En 1986, Pierre Boulez lui propose d'engager une collaboration régulière avec l'Ensemble InterContemporain. En septembre 1989, Kent Nagano est nommé directeur musical de l'Opéra de Lyon.

Emilio Pomarico, chef d'orchestre. Né à Buenos Aires dans une famille italienne, Emilio Pomarico fait ses débuts de chef d'orchestre en 1982, après avoir exercé une activité d'instrumentiste dans divers orchestres italiens et européens. Il travaille depuis auprès des plus importantes institutions musicales italiennes, comme le Théâtre de la Scala de Milan ou le Théâtre de la Fenice à Venise. En tant que compositeur, il a remporté les concours internationaux d'Udine et de Verceili en 1981. Il enseigne l'analyse et l'interprétation musicale à la Civica Scuola di Musica de Milan.

Pierre Strauch, violoncelle. Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. Il entre à l'Ensemble InterContemporain en 1978. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Parmi ses œuvres : *La Folie de Jocelin* (1983), *Preludio imaginario* (1988), *Allende los mares* (1989), *Siete Poemas* (1990).

Chœur de la Fondation Gulbenkian. Créé en 1964, le Chœur de la Fondation Gulbenkian est constitué d'un effectif d'environ cent choristes, qui se divise souvent en ensembles à formation variable selon le répertoire. Le Chœur interprète aussi bien des œuvres polyphoniques *a cappella* que des pièces du grand répertoire symphonique choral, des opéras ou des œuvres contemporaines. Le Chœur a enregistré pour Philips, Deutsche Grammophon et Erato la musique portugaise des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, ainsi que des œuvres de Carissimi, Giovanni Gabrieli, Marc-Antoine Charpentier, Vivaldi, Mozart et Mendelssohn. Son chef de chœur titulaire est actuellement Michel Corboz.

Orchestre de la Fondation Gulbenkian. Créé par la Fondation Gulbenkian en 1962, et formé initialement de douze membres, l'Orchestre Gulbenkian a vu son effectif croître jusqu'à compter actuellement soixante instrumentistes. Son répertoire comprend aussi bien la musique classique que de nombreuses œuvres du vingtième siècle. L'Orchestre inclut souvent dans ses programmes des compositions rarement jouées, ainsi que des créations de compositeurs contemporains. L'Orchestre a obtenu de nombreux prix discographiques, et notamment, en 1988, le Laser d'Or de l'Académie Française du Disque pour son enregistrement des œuvres d'Albert Roussel sous la direction de Michel Swierczewski. Depuis la saison 1988-1989, son chef titulaire est Muhai Tang.

Ensemble InterContemporain. Créé en 1976 sur la décision de Michel Guy et de Pierre Boulez, l'Ensemble InterContemporain est formé de trente et un solistes salariés et recrutés sur concours. Depuis ses premiers concerts à Villeurbanne en 1976, l'Ensemble poursuit trois tâches : la commande et la création d'œuvres de nombreux compositeurs, la diffusion du répertoire du XXème siècle et la pédagogie. Successivement dirigé par Michel Tabachnik et Peter Eötvös, l'Ensemble a maintenant pour Directeur Musical David Robertson.
Pierre Boulez, Président
David Robertson, Directeur Musical
Claude Le Cléach, Administrateur Général

Sophie Cherrier, flûte
Emmanuelle Ophèle, flûte en sol
Laszlo Hadady, hautbois
Didier Pateau, cor anglais
Alain Damiens, André Trouttet, clarinettes
Guy Arnaud, clarinette basse
Pascal Gallois, basson
Jens MacManama, cor
Antoine Curé, trompette; Benny Sluchin, trombone
Vincent Bauer, Michel Cerutti, Daniel Ciampolini, percussion
Dimitri Vassilakis, glockenspiel
Florent Boffard, célesta
Marie-Claire Jamet, harpe
Maryvonne Le Dizès, Jacques Ghestem, Jeanne-Marie Conquer, violon
Christophe Desjardins, alto
Jean-Guihen Queyras, Pierre Strauch, violoncelle
Frédéric Stochl, contrebasse

Ensemble Modern. L'Ensemble Modern, fondé en 1980, est l'orchestre professionnel né du Bundes Studenten Orchester. L'ensemble, en résidence à Francfort, compte vingt membres permanents venus de diverses régions de l'Allemagne et de l'étranger. La Junge Deutsche Philharmonie le gère jusqu'en 1987, date à laquelle l'Ensemble Modern devient une société autonome. Ce sont maintenant ses vingt sociétaires qui décident du choix des programmes, des chefs d'orchestre, des solistes et interprètes. L'Ensemble Modern travaille en collaboration avec des chefs d'orchestre comme Ernest Bour, Péter Eötvös, Heinz Holliger, Hans Zender, Ingo Metzmacher. Il est aujourd'hui un des ensembles européens les plus réputés pour l'interprétation du répertoire du XXème siècle. L'Ensemble a commandé et donné en première des œuvres des plus grands compositeurs actuels. Il donne chaque année trois séries de concerts, à l'Alte Oper de Francfort, à la Kammermusiksaal de la Philharmonie de Berlin et au Konzerthaus de Vienne. L'Ensemble est subventionné par la Deutsche Ensemble Akademie, avec la participation de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section Allemagne) et du Deutscher Musikrat, avec l'appui financier de la GEMA, de la GVL, et du Ministère de l'Intérieur allemand, de la Ville de Francfort et du Land de Hesse.
Andreas Mölich-Zebhauser, Directeur Administratif

Dietmar Wiesner, Christiane Albert, flûtes
Catherine Milliken, Joseph Sanders, hautbois et cor anglais
Roland Diry, Rainer Müller van Reecum, clarinette
Nele B. Nelle, clarinette basse
Noriko Shimada, basson et contrebasson
Harald Heim, Reinhold Ernst, cor
William Forman, Bruce Nockles, trompette
Uwe Dierksen, Thomas Bender, trombone
Guido Gorny, tuba
Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, percussion
Ellen Wegner, harpe
Ueli Wiget, célesta
Mathias Tacke, Thomas Hofer, Antonio Pellegrini, violon
Pascal Siffert, Charlotte Geselbracht, alto
Eva Böcker, Helmut Menzler, violoncelle
Michael Tjepold, Christian Stach, contrebasse

Ensemble de Percussion. Après avoir étudié la percussion avec Sylvio Gualda ou François Dupin, Guillaume Blaise, Claire Talibart et Vincent Vergnais ont été membres des Percussions de Strasbourg de 1986 à 1992.
Yves Brustaux, Raúl Esmerode et Christophe Torion travaillent auprès du Centre International de Percussion à Genève, et jouent régulièrement avec l'ensemble Contrechamps et l'Orchestre de la Suisse Romande. Ils enseignent au Conservatoire de Genève.

Emmanuel Nunes
Wandlungen, Machina Mundi, Quodlibet
Créations françaises

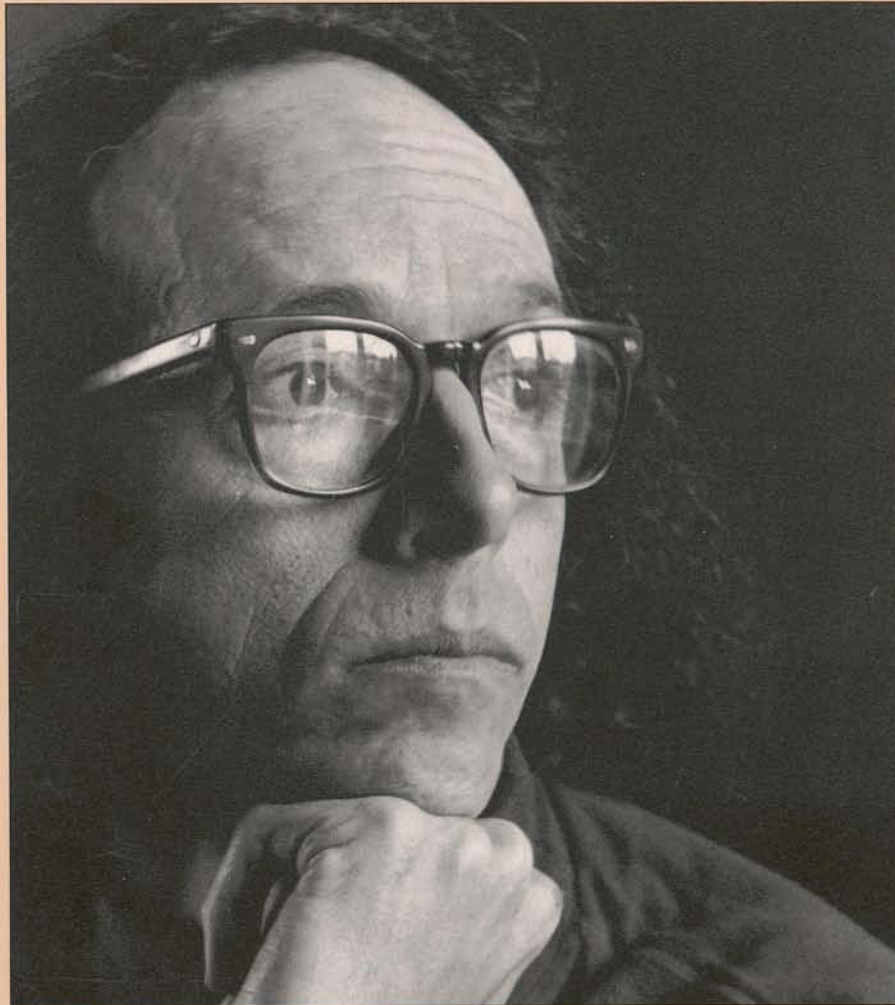


Photo Guy Vivien

16 Novembre 1992
Le Rond Point, Théâtre Renaud-Barrault

17 Novembre 1992
Théâtre des Champs-Élysées

19 et 20 Novembre 1992
Salle Wagram



Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts
Président: Henry Racamier - Président du Comité Artistique: Rolf Liebermann
48 bis, avenue Montaigne - 75008 Paris - Tél.: 44 43 40 00 - Fax: 40 70 93 42

FRAP - 1992 - M-01 - PRG-S

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS - ASSOCIATION LOI 1901 - SIRET N° 78439645900041