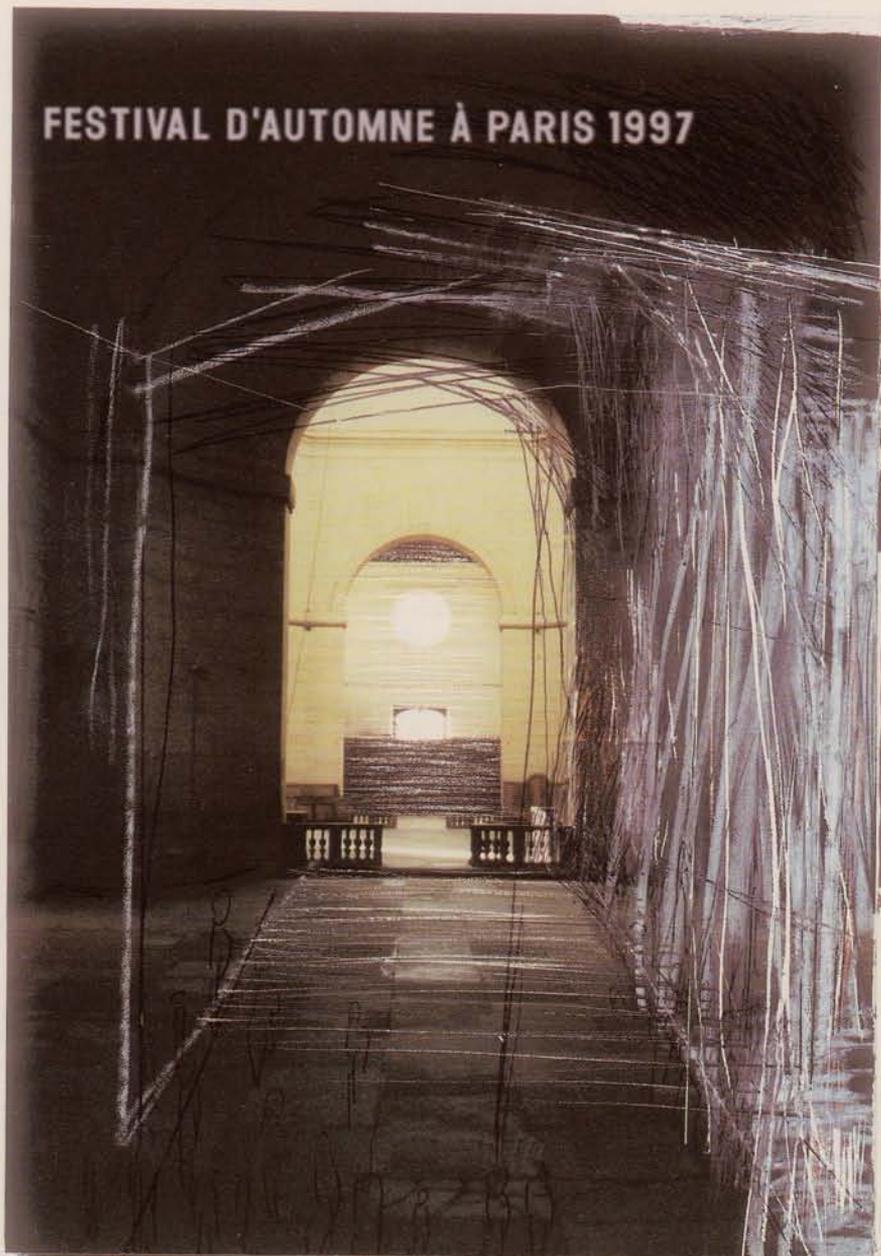


FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 1997



Morton Feldman
Luciano Berio

Orchestre Symphonique du Südwestfunk
Michael Gielen

Samedi 13 décembre 1997

Cité de la Musique



MORTON FELDMAN

Coptic Light (1986)

Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, 4 percussionnistes, timbales, 2 harpes, 2 pianos, 18 violons I, 16 violons II, 12 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses
Durée : 30' environ. Editeur : Universal.
Dédié à Bill Colleran
Création : 30 mai 1986, New York, New York Philharmonic, direction Gunther Schuller
Commande du New York Philharmonic

LUCIANO BERIO

Alternatim (1997)

pour clarinette, alto et orchestre

Effectif : 4 flûtes, hautbois, clarinette en *mi bémol*, 3 clarinettes en *si bémol*, clarinette basse en *si bémol*, saxophone soprano en *si bémol*, saxophone alto en *mi bémol*, basson, cor en *fa*, 2 trompettes en *do*, trombone, tuba basse, 8 violons I, 8 violons II, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses, clarinette en *si bémol* solo, alto solo
Durée : 25 minutes environ. Editeur : Universal
Création : 16 mai 1997, Amsterdam, Orchestre du Concertgebouw, direction Luciano Berio
Christophe Desjardins, alto et Paul Meyer, clarinette
Commande : Société Vandoren
Dédié à Renzo Piano

entracte

MORTON FELDMAN

Chorus and Orchestra II (1972)

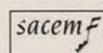
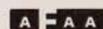
Effectif : 2 flûtes (piccolos, flûte en sol), 2 hautbois (cor anglais), 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons (contrebasson), 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, percussions, harpe, piano (célesta), cordes, chœur
Durée : 22' environ. Editeur : Universal
Création : 5 janvier 1973, Londres, Chœur et Orchestre de la Royal Academy of Music, direction Alan Hacker

Christophe Desjardins, alto
Paul Meyer, clarinette

Barbara Hannigan, soprano
Berlin Rundfunkchor
Direction, Robin Gritton

Orchestre Symphonique du Südwestfunk
Direction, Michael Gielen

Ce concert est une coproduction
Cité de la Musique
(Cycle Un marathon de
New York)
Festival d'Automne à Paris
(Cycle Morton Feldman)
En collaboration avec le Südwestfunk,
le Konzerthaus Freiburg et le Konzerthaus Berlin
Avec le concours,
pour le Cycle Morton Feldman,
de l'Association Française d'Action Artistique -
Ministère des Affaires Etrangères, du Service
Culturel de l'Ambassade de France en Allemagne,
de la Sacem,
de la Minneapolis Foundation / HenPhil Fund,
de Madame Mary Sharp Cronson,
de Madame Dominique de Ménéil



Luciano Berio, la Cité de la Musique
et le Festival d'Automne à Paris
dédient ce concert à la mémoire
d'André Boucourechliev
(28 juillet 1925 - 13 novembre 1997)

Edition L'Harmattan
Collection dirigée par Danièle Cohen-Levinas,
Musique et musicologie : les dialogues
MORTON FELDMAN
ECRITS
(articles, entretiens, conférences)
précédés d'une monographie, par
Jean-Yves Bosseur
250 pages
Publication fin décembre 1997

MORTON FELDMAN

Coptic Light

Etant passionné par toutes les variétés de tissages du Moyen-Orient, j'ai vu récemment les formidables tissus coptes anciens à l'exposition permanente du Louvre.

Ce qui m'a frappé dans ces fragments d'étoffes colorées, c'est la manière dont ils transmettent l'atmosphère fondamentale de leur civilisation. En transposant cette idée dans un autre domaine, je me suis demandé quels aspects de la musique depuis Monteverdi pourraient être caractérisés si on l'écoutait dans deux mille ans. Pour moi, l'analogie serait une des figures instrumentales de la musique occidentale.

Telles sont quelques-unes des métaphores qui occupaient mes pensées lorsque j'ai composé Coptic Light.

Un aspect technique important de la composition a été suggéré par l'observation de Sibelius selon laquelle l'orchestre se distingue principalement du piano en ce qu'il n'a pas de pédale. Dans cet esprit, je me suis attaché à créer une pédale orchestrale, constamment variée dans ses nuances. Ce clair obscur est l'axe tant compositionnel qu'instrumental de Coptic Light.

Morton Feldman

Coptic Light

Chorus and Orchestra II

Ce que je pratique est une vie révolutionnaire. Chaque matin quand je me lève, je fais la révolution. Soit je fais la révolution contre l'histoire en décidant d'écrire un certain type de musique, soit je fais la révolution contre ma propre histoire. M.F.

Coptic Light est une œuvre concise. Sa concision légitime même, selon le compositeur, une certaine luxuriance orchestrale et la densité de ses textures. Contrairement à certaines partitions de musique de chambre volontiers limitées à quelques notes, les premières mesures de Coptic Light utilisent en effet le total chromatique. La parole inaugurale est ici celle du chaos, de l'ouvert sans forme, de la présence immédiate et absolue.

Malgré la complexité des structures rythmiques nées d'infimes déphasages, l'orchestre suit un principe élémentaire, celui du miroir : chaque instrument possède son double qui reflète, en les inversant, ses intervalles. Comme dans de nombreuses partitions orchestrales, Feldman divise son effectif : quatre instruments ne sont que deux duos complémentaires.

Pas à pas, les oscillations des différents mouvements contraires disparaissent, tandis que la densité rythmique s'estompe pour devenir une simple superposition de cellules caractéristiques et d'harmonies confiées à des groupes instrumentaux sans cesse renouvelés. Pour anéantir les différences, le compositeur devait les avoir posées. L'apaisement progressif, sur les riches harmonies des harpes, des pianos, des vibraphones et des contrebasses, poursuit toutefois le principe du miroir. Celui-ci ne reflète plus des intervalles, mais des timbres. Peu avant la fin de l'œuvre, l'entrée des quatre marimbas souligne encore la rudesse d'un final fait de courtes et sèches ponctuations aux vents.

Feldman disait avoir délaissé la notation graphique parce qu'elle ne lui permettait plus de contrôler les silences de ses œuvres. L'écriture de *Chorus and Orchestra II* traduit un même désir : pour chaque pupitre, seules les mesures au cours desquelles l'instrument joue sont écrites. Tout le reste n'est que page blanche, portées effacées. La contagion gangréneuse et mortifère d'une telle blancheur métamorphose les origines du son en une percée dans le vide et les promet au silence qui les taira, au blanc qui masquera leur présence. Aussi les voix ne portent-elles aucun texte.

Si Feldman efface les silences sous la blancheur de la page, les sons se prennent graphiquement dans les signes rectangulaires de la mesure. L'expérience abstraite est ressentie à travers une certaine recherche plastique dont les formes ne se donnent que par leurs contours graphiques ou intervalliques. Tel est peut-être le sens des clusters émis et repris par les multiples divisions du chœur.

Mais *Chorus and Orchestra II* témoigne surtout d'une forme disparue sous la notion de proportion qui lui est intimement liée. Détruisant la continuité musicale traditionnelle, l'œuvre est une suite de propositions où se distingue notamment le chant de la soprano solo. Il nous faut alors écouter non les relations qui lient chacune de ces propositions, mais l'inquiétude sereine, l'impassible minimaliste d'une composition où la somme des parties n'est pas égale au tout. Une telle composition procède par découps, éveillant l'attention sur ses couleurs et non sur ses processus.

Laurent Feneyrou

LUCIANO BERIO

Alternatim

Dans la musique sacrée, le mot latin *alternatim* indiquait l'alternance entre plain-chant et polyphonie vocale ou instrumentale. Dans le "double concerto" pour alto, clarinette et orchestre de Luciano Berio, l'alternance des épisodes en duo et des épisodes orchestraux strictement liés au jeu des instruments solistes, peut renvoyer de manière métaphorique à la pratique *alternatim* d'antan. Mais il faut rappeler que l'attitude de Berio face aux titres empruntés à la tradition est la même que celle qu'il adopte face aux modèles : aucune austérité philologique, mais une simple allusion à une convention linguistique ; au moment où cette convention est intégrée à son art musical, elle devient réalité nouvelle, réinvention intégrale. La véritable création n'est pas seulement annonce du nouveau, mais aussi révélation du passé.

Le couple clarinette-alto est la clef de voûte de l'édifice musical de *Alternatim*. Deux œuvres célèbres de Berio témoignent d'attitudes opposées face à l'alto : la brutalité des trémolos arpégés dans la *Sequenza VI*, viol d'un instrument traditionnellement consacré à la déclamation lyrique, et la transe sonore de *Voci*, où l'alto devient caisse de résonance d'un folklore transfiguré. L'alto, mais aussi la clarinette étaient d'une certaine manière prédestinés à dialoguer avec une autre voix. Il faut rappeler que la *Sequenza IX* pour clarinette avait été conçue à l'origine comme un dialogue entre la voix naturelle de l'instrument et un simulacre de voix humaine, résultant de la transformation de son timbre par la 4X de l'Ircam.

Dans *Alternatim*, l'alto et la clarinette sont à la

fois autonomes et complémentaires ; mais ils partagent aussi, par moments, un même parcours expressif. L'alternance évoquée par le titre peut donc aussi se référer à toutes les stratégies utilisées par le compositeur pour que les deux instruments fusionnent tout en gardant leur identité. L'alto et la clarinette partagent tous les éléments structurels de l'œuvre comme, par exemple, une séquence de dix sons (*do-fa#-si-mi-sib-réb-mib-sib-do-si*), qui est à la fois responsable, de temps en temps, d'un quasi-thématisme souple et changeant, et de la macrostructure de l'œuvre. Ces mêmes notes, obsessivement répétées dans la partie terminale, emprisonnent un orchestre qui semble peu à peu mourir. Berio développe assez librement tous les éléments structurels de l'œuvre. La liberté dans la rigueur, la souplesse dans la complexité, la variété dans l'unité sont des qualités inhérentes à sa musique.

Dans *Alternatim*, le jeu de déguisement musical, l'échange constant d'identité sonore entre les deux instruments, semble évoquer l'image du double. Après avoir représenté dans *Outis*, sa dernière action théâtrale, plusieurs images de ce type, Berio réalise ici l'équivalent d'un double par des moyens purement sonores : un double qui, comme tous les doubles, cache une présence mystérieuse. Dans la mémoire musicale de Berio, la combinaison alto-clarinette doit avoir réveillé le souvenir des dernières œuvres pour alto ou clarinette de Brahms. Bien entendu, aucune citation directe, pas une seule note tirée de ces œuvres dans *Alternatim*. Juste le parfum, l'aura si l'on préfère : la régénération, la réinvention d'un idéal sonore d'une beauté déchirante, d'une inspiration tendre et mélancolique.

Gianfranco Vinay



Luciano Berio.

Photo : M. Kalter

The image shows a page of handwritten musical notation for Luciano Berio's 'Alternatim'. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: FL (Flute), OB (Oboe), CL (Clarinet), SAX (Saxophone), TR (Trumpet), TBN (Trombone), CL (Clarinete), VIOLA (Viola), I (Violin I), II (Violin II), VUE (Viola), CELLI (Cello), and CB (Double Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'f'. The page number '-16-' is visible at the bottom center of the score.

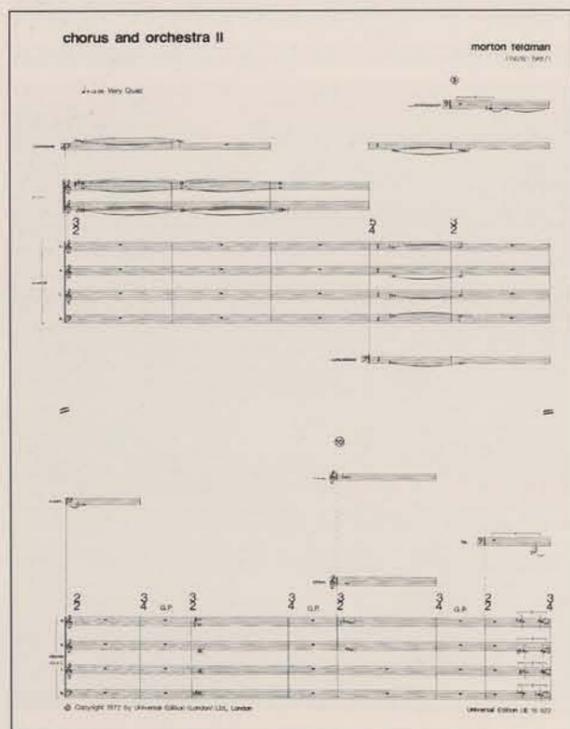
Luciano Berio, *Alternatim*.

Edition Universale

Biographies

Morton Feldman

Né le 12 janvier 1926 à New York, Morton Feldman étudie le piano avec Madame Maurina-Press, une élève de Busoni à qui il dédiera *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970). Ses premières compositions sont influencées par le style de Scriabine. Wallingford Riegger, en 1941, puis Stefan Wolpe, en 1944, deviennent ses professeurs de composition. Au cours de l'hiver 1949-1950, il rencontre John Cage qui l'encourage dans une voie intuitive, loin de tout système. Tenté par l'écriture graphique qu'il utilise dans *Projection 2*, il y renonce entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, refusant que ses interprètes ne travestissent une telle notation en un art de l'improvisation. Ami du poète Frank O'Hara, du pianiste David Tudor, des compositeurs Earle Brown et Christian Wolff, des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock et Robert Rauschenberg, dont les noms jalonnent les titres de nombreuses compositions, il est nommé professeur à l'Université de New York/Buffalo (1973-1987), où il occupe la chaire Edgard Varèse. En 1984 et en 1986, il enseigne aux Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt. Il meurt le 3 septembre 1987.



Luciano Berio

Luciano Berio est né à Oneglia (Ligurie) en 1925. Après avoir étudié la musique avec son père, il est, de 1946 à 1951, l'élève de Paribeni et Ghedini au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. En 1954, il fonde et dirige avec Bruno Maderna le Studio de Phonologie de la RAI à Milan. De 1953 à 1960, il enseigne aux Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt tout en dirigeant, de 1955 à 1958, la revue et les concerts *Incontri musicali*. Professeur à la Berkshire School of Music (Tanglewood), au Mills College d'Oakland (Californie), où il côtoie Darius Milhaud, à l'Université de Harvard ou à la Juilliard School of Music de New York, il crée en 1967 le Juilliard Ensemble. De 1973 à 1980, il est directeur du département électro-acoustique de l'Ircam, et de 1975 à 1977, directeur artistique de l'Orchestre de Chambre d'Israël et de l'Accademia Filarmonica Romana. En 1980, il crée le Centro Tempo Reale à Florence. Membre de l'American Academy of the Arts and Letters, de la Royal Academy of London, de l'Accademia del Lincei et de l'Accademia der Künste, Luciano Berio dirige la chaire de poésie Charles Eliot Norton à l'Université d'Harvard en 1993-94.

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 le 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 est alto solo au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et travaille avec le quatuor à cordes du même orchestre. En 1990, il crée *Surfing* de Philippe Boesmans. Christophe Desjardins est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1990.

Paul Meyer, clarinette

Né à Mulhouse en 1965, Paul Meyer étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et à la Musikhochschule de Bâle. Lauréat du Young Concert Artists Competition en 1984, il est depuis l'interprète d'une centaine de concertos classiques et contemporains. Paul Meyer se produit aussi avec Barbara Hendricks, Maria Joao Pires, Gidon Kremer, Jean-Pierre Rampal, Mstislav Rostropovitch, Isaac Stern, et différents ensembles dans un répertoire de musique de chambre. Parallèlement à sa carrière de clarinettiste, il s'intéresse aussi à la direction d'orchestre.

Berlin Rundfunkchor

Créé en 1923 avec la première radio allemande, le Chœur de la Radio de Berlin renaît en 1945 sous l'impulsion de Helmut Koch avec lequel il interprète régulièrement différents oratorios de Haendel. Sous la direction de Heinz Rögner, Wolf-Dieter Hauschild et Dietrich Knothe, la formation devient l'une des formations plus demandées dans toute l'Europe de l'Est. Depuis la chute de mur, le chœur s'est produit sous la direction de Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre Boulez ou Georg Solti. Robin Gritton assure les fonctions de chef principal depuis 1994.

Robin Gritton, chef de chœur

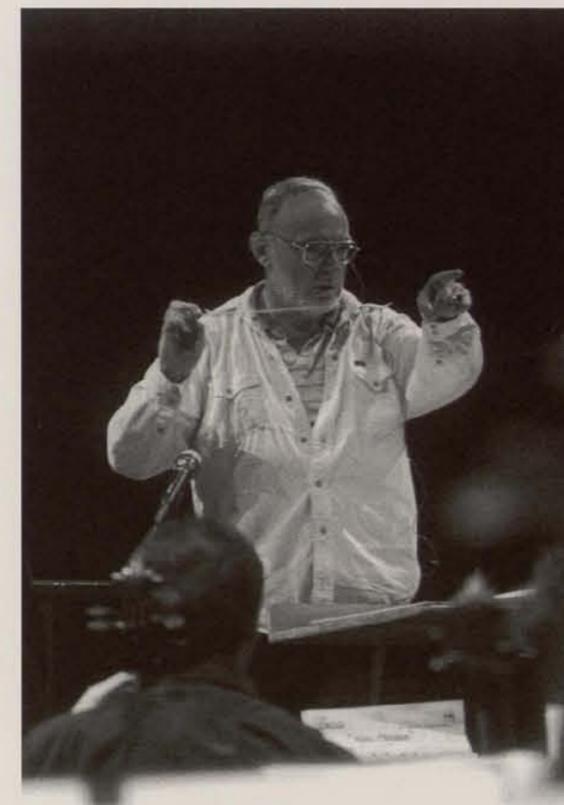
Pianiste, violoncelliste et chanteur dans les BBC Singers et le John Alldis Choir avant de se consacrer à la direction, Robin Gritton est nommé chef du Chœur de la Radio Néerlandaise en 1980. Il dirige depuis 1992 le Chœur de la NDR et depuis 1994 le Chœur de la Radio de Berlin avec lesquels il interprète un répertoire qui s'étend de la musique de la Renaissance au *Solomon* de Haendel, à *L'Enfance du Christ* de Berlioz, aux *Vêpres* de Rachmaninov et aux œuvres contemporaines de Berio, Messiaen, Stockhausen ou Xenakis.

Orchestre Symphonique du Südwestfunk

Fondé en 1946, grâce aux autorités françaises d'occupation et à la ténacité de Heinrich Strobel, l'Orchestre symphonique de la Radio de Baden-Baden, SWF, a toujours eu pour mission de porter à la connaissance du public les musiques de notre temps. Dirigé depuis 1986 par Michael Gielen et associé aux Donaueschinger Musiktage, il a été confronté aux styles des principaux chefs et compositeurs de l'après-guerre. Régulièrement invité par le Festival d'Automne à Paris, il y interprète notamment Holliger, Kurtág, Lachenmann, Nunes, Zimmermann. Depuis septembre 1996, l'orchestre est en résidence permanente dans le nouveau Konzerthaus de Freiburg en Breisgau. A partir de 1999, Sylvain Cambreling sera chef permanent, Michael Gielen et Hans Zender étant les principaux chefs invités.

Michael Gielen, direction

Né à Dresde en 1927, Michael Gielen quitte l'Allemagne pour l'Argentine en 1940. Il étudie la philosophie, le piano, la théorie musicale et la composition à Buenos Aires. Répétiteur au Teatro Colon en 1947, il est engagé au Wiener Staatsoper en 1950 et ne cesse dès lors de diriger : l'Opéra de Stockholm, l'Opéra de Francfort (1977-87), des Pays-Bas, mais aussi l'Orchestre National de Belgique, le BBC Symphony Orchestra (Premier chef invité de 1978 à 1981) ou le Cincinnati Symphony Orchestra... De 1987 à 1995, il dirige la classe de direction d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg. A partir de 1986, il est le chef permanent de l'Orchestre symphonique du Südwestfunk. Il quittera cette fonction en 1999 et deviendra alors principal chef invité, poste qu'il partagera avec Hans Zender. Parmi ses œuvres : *Ein Tag tritt hervor* (1963), *die glocken sind auf falscher spur* (1969), *Streichquartett* (1983), *Pflicht und Neigung* (1989), *Sonate pour violoncelle* (1991). EMI publie *The Michael Gielen Edition*, une vaste collection de ses enregistrements.



Michael Gielen.

Photo : M. Kalter

Le Monde

BDP

À partir du 24 septembre,

- **aden** : le nouveau guide
- des **Arts**, des **Divertissements**
- et de la **nuit**.

Attendez
qu'il sorte
avant de
sortir !

FRFAP_1997_M-03-PRGS

Arts, Divertissements et Nuit

aden LE GUIDE DES ARTS, DES DIVERTISSEMENTS
ET DE LA NUIT. TOUS LES MERCREDIS AVEC LE MONDE.