

# EDGARD VARÈSE GARY HILL

*Edgard Varèse 360°*

**Cappella Amsterdam**

**Asko|Schönberg Ensemble**

**Orchestre Philharmonique de Radio France**

Direction, **Peter Eötvös**

**SALLE PLEYEL, 3 ET 4 OCTOBRE 2009**



© Gary Hill



38<sup>e</sup> édition

# Sommaire

<i>Tellurismes</i> , Laurent Feneyrou	pages 4 et 6
Catalogue des œuvres de Varèse, Willem Hering	page 7
À propos de <i>Varèse 360°</i> , Gary Hill	pages 10 et 11
Le chemin vers <i>Déserts</i> , Willem Hering	pages 15 et 16
Œuvres, Chou Wen-Chung, Laurent Feneyrou, Willem Hering	pages 11 à 14
Orchestrer <i>Étude pour Espace</i> , Chou Wen-Chung	page 18
<i>Varèse et la quatrième dimension</i> , Olivia Mattis	pages 19 et 20
Textes chantés	pages 23 et 24
Biographies	pages 26 à 33

*Edgard Varèse 360°* est une production du Holland Festival/Amsterdam, en coproduction avec le Festival d'Automne à Paris/Radio France/Salle Pleyel, le South Bank Centre/Londres et l'Ensemble Asko|Schönberg



Concerts enregistrés par France Musique  
Premier concert : diffusion le 12 octobre à 20h  
Second concert : diffusion le 16 novembre à 20h

Les concerts à Paris sont réalisés avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale, de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, de la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, de la Sacem, de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas, de Citadines Apart'hotels

Remerciements à Madame Vespier-Varèse



Koninkrijk  
der Nederlanden



# Edgard Varèse 360° Intégrale de l'œuvre en deux concerts

## Gary Hill

## Peter Eötvös

Création des images, mise en espace, **Gary Hill**

Effets spéciaux en direct, Christelle Fillod, Els van Riel, George Quasha, Charles Stein

Éléments préenregistrés

*Dream Interventions*, interprétations de *Un grand sommeil noir* et de *Density 21.5*, Bill Frisell, guitare solo

Langage des signes pour *Déserts*, Kevin Gallagher

*Preverbs for Varèse 360°*, George Quasha

Extraits de *The Pile*, video de Charles Stein

Réalisation sonore, Jan Panis avec Tao Vrhovec Sambolec

Lumière, Glen D'haenens

Coordination vidéo, Arnoud Noordegraaf

Équipement vidéo, Beam Systems, Jason Malone avec Alfons Hogenes et Bastiaan Bus

Costumes, Paulina Wallenberg Olsson

Régie de scène, Marcel de Boer

**Cappella Amsterdam**

**AskolSchönberg Ensemble**

**Orchestre Philharmonique de Radio France**

Soprano, **Anu Komsu**

Flûte, **Jeannette Landré**

Direction, **Peter Eötvös**

Recherches musicales et orchestrations, **Chou Wen-Chung**

Restauration de *Poème électronique*, Kees Tazelaar

Restauration des interpolations de *Déserts*, Alain Thibault

### samedi 3 octobre 2009 20h

**Hyperprism**, pour neuf instruments à vent et neuf percussionnistes

**Un grand sommeil noir**, pour soprano et piano

**Octandre**, pour huit instruments

**Offrandes**, pour soprano et orchestre de chambre

**Intégrales**, pour onze instruments à vent et percussions

entracte (40 minutes)

**Tuning Up**, pour orchestre, orchestration Chou Wen-Chung

**Amériques**, pour grand orchestre (version de 1927)

Durée du concert : 1h55 entracte compris

### dimanche 4 octobre 2009 16h

**Nocturnal**, pour soprano, chœur d'hommes et orchestre

**Arcana**, pour orchestre

entracte (40 minutes)

**Ionisation**, pour ensemble de treize percussionnistes

**Ecuatorial**, pour voix d'hommes, huit cuivres, piano, orgue, deux thérémins et six percussionnistes

**Density 21.5**, pour flûte solo

**Étude pour Espace**, pour chœur et ensemble, orchestration Chou Wen-Chung (création en France)

**Dance for Burgess**, pour orchestre de chambre et percussions

**Déserts**, pour quinze instruments, percussions et bande sonore. Interpolations : version Columbia-Princeton 1961

**Poème électronique**, musique électronique

Durée du concert : 2h40 entracte compris

# Tellurismes

Laurent Feneyrou

Parmi les nouveaux langages qui se développèrent au début du XX<sup>e</sup> siècle, Varèse représente l'autre voie de la modernité, celle non des systèmes, mais du son. L'emprunteront à sa suite Morton Feldman, qui aimait à le visiter chez lui, 188 Sullivan Street, à New York, Iannis Xenakis, avec qui il collabore au Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, ou Luigi Nono, qui suit à Darmstadt, en 1950, ses séminaires, dont il saisira toute la portée dans ses dernières œuvres.

Attaché à la Bourgogne où il passe son enfance, mais non au Piémont de son père, à qui il dissimule ses premières leçons d'harmonie et de contrepoint, et avec lequel il rompt dès 1904, Varèse incarne d'abord la culture de la vieille Europe, entre Paris et Berlin : il est alors proche de Busoni, dont les théories le fascinent, de Richard Strauss, qui lui écrit une lettre de recommandation, et de Claude Debussy, qui le soutient après la création mouvementée de *Bourgogne*, œuvre qu'il détruira : « Vous avez parfaitement raison de ne pas vous alarmer de l'hostilité du public. Un jour viendra où vous serez les meilleurs amis du monde ! » Dès 1913, Apollinaire lui consacre des mots flatteurs dans *Le Mercure de France*. Citons encore, dans l'étonnante liste des rencontres et des amitiés qu'il noue dans les années 1910, puis entre 1928 et 1933 : Lénine et Trotski ; Hugo von Hofmannstahl et Romain Rolland, à qui il demande le livret d'un *Œdipe et le Sphinx* ; dadaïstes, futuristes et surréalistes, Calder, Duchamp, Léger, Marinetti, Miró, Picabia, Picasso, Ray, Russolo, notamment... Mais en 1915, Varèse répond à une invitation à se rendre aux États-Unis, où il dirige, fonde orchestres et institutions musicales, et écrit, en moins d'une vingtaine d'années, l'essentiel de son œuvre – avant de traverser une longue

crise personnelle et créatrice, dont il ne sortira pleinement qu'avec *Déserts*, en 1954.

Cette œuvre apparaît comme une réaction, par anticipation, à un contexte historique, social, intellectuel et moral, marqué par les nationalismes, et qui succombera bientôt aux sombres attraites du *Blut und Boden*, de l'élite raciale, d'une esthétisation du politique et d'un culte aristocratique de la beauté, puis, par voie de fait, à la guerre. Modernes, virulentes, subversives, les valeurs qu'exprime Varèse récusent de tels soubresauts du romantisme, où il présente la tragédie. Ce sont celles que l'Europe, encore rurale, ne pouvait accepter, mais avec lesquelles nous vivons désormais : la mégalopole, le cosmopolitisme, l'industrialisation, la démocratie de masse. Ou en une formule dont Varèse, goguenard, avait le secret : « Je préfère la ville à la campagne et ses insectes, et ma salle de bains au ruisseau de la *Pastorale*. »

S'il fréquente alchimistes, minéralogistes, architectes, physiciens et chercheurs en acoustique, Varèse compose, ou envisage de le faire, sur des textes du *Popol Vuh*, d'Artaud, de Michaux ou d'Anaïs Nin, qui le décrivait ainsi, en 1940 : « Lorsqu'il vous emmène dans son studio par l'étroit escalier à vis, c'est une grotte de sons, de gongs, et la musique semble composée de fragments de musique coupés et recollés comme pour un montage. Il est satirique, moqueur, fougueux, comme un volcan en éruption. Sa puissance convient à l'échelle du monde moderne. Lui seul peut jouer une musique qui s'entend au-dessus du bruit des voitures, des machines, des usines. » En de rares œuvres, d'une saisissante « ténacité » selon Morton Feldman, et dont l'ensemble dure moins que celle de Webern dont on loua pourtant la briè-

veté, Varèse révolutionne la musique, traversée désormais de déflagrations, de motifs percussifs et d'interpolations électroniques, d'une dureté cristalline, puissants mouvements de plans, de blocs et de volumes. Ou, comme le dit Pierre Boulez, en 1963 : « Vous avez la sauvagerie de l'isolé, la rareté d'un diamant qui n'est pas encore serti, le calcul obstiné de la patience. »

Erratique et marginal donc, abolissant la distinction entre son et bruit, dissolvant la mélodie et l'harmonie classiques, condamnées par lui à n'être plus qu'anecdotes, l'art de Varèse est paroxysme et convulsion, « événement sonore, perçu, entendu, ressenti, au moment même de sa mise en marche », pour citer son ami Alejo Carpentier. Sans avant, ni après. Il ignore donc le développement, ou plutôt, l'incantation lui en tient lieu, de sorte qu'il atteint une dimension cosmologique : « Varèse crée à la fois l'espace et les êtres qui l'occupent, c'est-à-dire un monde ne devant rien au monde connu, mais qui lui est comme un masque. Un masque aussi réel et vivant que la réalité connue », écrit le poète dadaïste Georges Ribemont-Dessaignes.

Pour *Déserts*, Varèse souhaite ardemment, mais en vain de son vivant, un film, pour lequel la partition avait été calculée. Sa puissance d'évocation, de suggestion, en appelait à l'éveil de l'imagination, à l'image. Mais en retour, il devait être laissé au son un espace où s'élever. Or, depuis ses premières œuvres, aux sonorités engendrées par leurs structures – des structures en métal, dont la compacité semble déjà varésienne –, Gary Hill enregistre et modèle le son et ses boucles. « Sonnant une image / Signant un son / Pensées vocalisantes / Entre sonances / Localisant le son de ma voix / Imageant ma voix



à travers un objet / Donnant voix à une image // Imageant un son / Formant un espace de peau / Frappant votre esprit à travers la peau / Frappant la peau tendue à travers votre esprit // Enterrent le son imageant l'espace de peau / Sous terre / Enfoncent l'image d'un clou avec un clou à travers / Le son imageant / Brûlent la peau imageant le son au loin / Arrosant le son imageant l'espace de peau », écrit-il, dans un texte de 1979, repris dans *Cut Pipe*, installation vidéo sonore de 1992. Ses sculptures, vidéos, installations et performances explorent la synesthésie, la lumière, les sons, du corps, de la voix, et les seuils de la perception, non loin du silence, de l'obscur et de l'absence. Mais une telle dualité le cède à des « membranes résonantes », où fusionnent l'artiste et le spectateur.

Le corps y est déjà pensée, ou comme l'écrivait Tristan Tzara : « La pensée se fait dans la bouche », ainsi que le rappelle Jacinto Lageira en ouverture d'un ouvrage sur Gary Hill, *Des premiers mots aux derniers silences*. De leur intime dépendance – en deçà du langage, avant le sens ou dans sa déréliction, dans ses traces, qu'arpentèrent Blanchot et Derrida –, de ces articulations sonores, de cette vocalisation, naissent des « partitions phonologiques », selon l'expression de Gary Hill, qui énonce autrement la thèse de Varèse : ce n'est pas la seule grammaire, la seule syntaxe, qui fait la musique (l'image), mais le son. Comment voir les sons de la voix, ceux de

l'instrument, de l'orchestre ou de la bande magnétique ? Comment représenter à nos yeux leur consistance acoustique ? Par quels signes les transmettre à ceux, sourds, qui n'en perçoivent que les vibrations du sol. C'est l'une des images, saisissantes, du cycle *Varèse 360°*, qui scrute l'essence d'une musique, ses timbres, points, clusters, phrases et dynamiques, ce qui la précède et la traverse, au-delà de la singularité de chacune des œuvres.

Gary Hill partage encore avec Varèse une attention aux expérimentations audacieuses de la technologie, sans craindre l'écriture de ses possibles désastres. « Tout mon travail, d'une façon ou d'une autre, questionne la position hiérarchique de l'image. Pour moi, travailler avec la vidéo nécessite un espace qui pense et fait partie du milieu des médias électroniques. Cet espace inclut les processus du *feedback*, la cybernétique et les différents *in/out*, qui ont même valeur que l'aspect du travail qui consiste à enregistrer et à traiter les images. »

Les deux concerts de l'intégrale *Varèse 360°* sont conçus comme une œuvre en soi, un rituel aux enchaînements fluides, incluant artistes et techniciens. On y voit sur des écrans ou hors de leur cadre, que les images aiment à déborder, sur les murs donc : des visages, dont Gary Hill, lecteur d'Emmanuel Levinas, sait qu'ils sont épiphanies de la présence ; une roue qui tourne, traverse l'écran et fait retour, à l'instar d'un temps réver-

sible, sinon d'une stase, de cette majesté immobile de Varèse, « comme un soleil qui s'immobiliserait à l'ordre d'un Josué moderne » (Morton Feldman) ; d'infimes événements, filmés et diffusés en direct, notamment de petites pierres minutieusement superposées, et qui matérialiseraient presque les strates des accords de l'orchestre ; des statuettes tribales (les civilisations sud-américaines, on le sait, avaient fasciné le musicien) ; des lignes dessinant latitudes et longitudes de l'imaginaire... Certes, l'architecture de la salle de concert importe, partant, sa forme, son acoustique et son corps, politique, d'individus – ce dont Varèse avait fait l'expérience dans le Pavillon Philips de Le Corbusier. Mais ici, comme l'écrit Jeanette Zwingenberger, « la mise en espace de l'œuvre est comme une extension de Gary Hill, qui permet aux spectateurs de partager son expérience mentale de la musique en image. Elle se réfléchit en même temps qu'elle est produite et perçue d'une manière tangible qui, dans le même temps, nous échappe ».

À travers cette expansion de l'artiste, ancrant en nous son univers, naît une cosmologie de sons, de costumes et d'images générées par ordinateur, mixées en temps réel, projetées, ralenties, scandées, répétées, juxtaposées. Leur émergence et leurs distorsions élèvent le niveau d'interactivité, incluant l'artiste lui-même, mais aussi les musiciens et les spectateurs, dans un authentique dialogue sur l'être.

“*Varèse était l'influence la plus singulière dans ma vie. Sa présence – sa générosité envers les compositeurs plus jeunes comme moi – nous donnait un sentiment de promesse, nous incitait à continuer. Mais pour ceux qui l'ont connu, il devint tout à fait évident qu'être compositeur était aussi une question de courage et de caractère. Il est toujours dans mes pensées et y sera toujours.*”

Morton Feldman  
*Lettre à Louise Varèse* (10 décembre 1965)

# Catalogue

## Willem Hering

Rédiger la liste des œuvres de Varèse n'est pas chose aisée. La majorité des œuvres que composa Edgard Varèse jusqu'au début des années 1920 fut détruite lors d'un incendie, tandis que *Les Cycles du nord*, qu'il envoya juste avant la Première Guerre mondiale à Béla Bartók, fut égaré par la poste; enfin, Varèse détruisit lui-même, au début des années 1960, l'œuvre qui le fit connaître en 1910, *Bourgogne*.

Ci-après figure une liste des compositions plus ou moins achevées, établie d'après l'énumération proposée par Malcolm MacDonald dans son livre *Varèse, Astronomer in Sound* (Londres, Kahn & Averill, 2003).

Cette énumération a été précisée à partir du catalogue de la Fondation Sacher édité à l'occasion de l'exposition Varèse au Musée Tinguely (*Edgard Varèse; Composer, Sound Sculptor, Visionary*, Bâle, 2006), et en particulier de l'article de Heidi Zimmermann (*The Lost Early Works: Facts and Suppositions*).

Varèse aimait parler des projets qui l'occupaient ou qu'il avait l'intention d'entreprendre. Il existe ainsi des titres d'œuvres qui ne furent jamais réalisées, et il se peut que plusieurs titres désignent une seule et même œuvre. Sont recensées ici les œuvres auxquelles Varèse a réellement travaillé.

- Martin Paz** (1895), opéra (d'après une nouvelle de Jules Verne)\*
- Fugue** (1904), pour piano
- Deux pièces chorales** (1904), pour chœur d'hommes et orgue\*
- Colloque au bord de la fontaine** (1905), pour orchestre\*
- Dans le parc** (1905), pour orchestre\*
- Poèmes des brumes** (1905), pour orchestre\*
- Prélude à la fin d'un jour** (1905), poème symphonique pour orchestre\*
- Souvenir** (1905), pour voix et orchestre (texte de Léon Deubel)\*
- Rhapsodie romane** (1906), pour orchestre\*
- Apothéose de l'océan** (1906), poème symphonique pour orchestre\*
- Un grand sommeil noir** (1906), pour soprano et piano (poème de Paul Verlaine)
- Proses rythmées** (1908), pour voix et orchestre (texte de Léon Deubel)\*
- Bourgogne** (1908), poème symphonique pour grand orchestre\*
- Gargantua** (1909), poème symphonique pour orchestre\*
- Mehr Licht** (1911), pour orchestre\*
- Les Cycles du nord** (1913), pour orchestre\*
- Oedipus und die Sphinx** (1914), opéra (livret d'Hugo von Hofmannsthal)\*
- Offrandes** (1921), pour soprano et orchestre de chambre (texte de Vincente Huidobro et José Juan Tablada)
- Amériques** (1922/rév. 1929), pour grand orchestre
- Hyperprism** (1923), pour neuf instruments à vent et neuf percussions
- Octandre** (1923), pour huit instruments
- Intégrales** (1924), pour onze instruments à vent et percussions\*\*
- Arcana** (1927), pour orchestre
- Ionisation** (1931), pour ensemble de treize percussionnistes
- Ecuatorial** (1934), pour basse, huit cuivres, deux thérémins, orgue, piano et percussions (sur des textes extraits du livre du conseil des Mayas Quichés, le *Popol Vuh*)
- Density 21.5** (1936), pour flûte solo
- Tuning Up** (1946), pour orchestre\*\*
- Étude pour Espace** (1946), pour chœur, deux pianos et percussions\*\*
- Dance for Burgess** (1949), pour orchestre de chambre et percussions\*\*
- Déserts** (1954), pour quinze instruments, percussions et musique électronique
- La Procession de Vergès** (1955), musique électronique pour le film de Thomas Bouchard : *Around and About Joan Miró*\*\*\*
- Poème électronique** (1958), musique électronique
- Nocturnal** (inachevé), pour soprano, chœur d'hommes et orchestre\*\* (sur un texte d'Anaïs Nin)

\* Partitions détruites ou perdues

\*\* Œuvres orchestrées et/ou achevées par Chou Wen-chung

**En couleur : titres au programme des concerts du 3 et du 4 octobre**

\*\*\* Les ayants-droits du film de Thomas Bouchard *Around and About Joan Miró*, pour lequel Varèse a composé environ deux minutes quarante de musique électronique n'ont pas autorisé la projection du film

## À propos de *Varèse 360°*

Gary Hill

*Varèse 360°* et le cocktail (multi)média qu'il suscite éveillent une légitime curiosité : pourquoi illustrer l'une des musiques les plus imaginatives (le fameux « son organisé » de Varèse) par des images concrètes ? D'où est venue cette idée ? La responsabilité en incombe peut-être à notre ère de civilisation-spectacle – qui a installé dans l'esprit des masses l'opinion consensuelle que l'un ne va pas sans l'autre. Mais qui est 1 et qui est 0 ? L'image ou le son ? (*There is one or the other. Which 1 is the 0?*)

Peut-être Stan Brakhage<sup>1</sup> avait-il trouvé une réponse à cette question en oubliant délibérément le son dans l'immense majorité de ses films. À l'inverse, on voit que même Varèse n'était pas réfractaire au métissage des médias. *Déserts* est d'ailleurs conçu dès le départ comme une musique accompagnée d'images, ce qui ne fut concrètement réalisé – du moins, dans une de ses versions possibles – que beaucoup plus tard par l'artiste Bill Viola.

Aujourd'hui, alors que nous sommes complètement multimédiatisés, la question s'est quelque peu déplacée depuis cette époque où Varèse repoussait les limites du possible. Au train où vont les choses, on se dirige en toute logique vers une civilisation dans laquelle tout et tout le monde sera recouvert d'une sorte de seconde peau où défileront des images animées. Je pense au livre de Jacques Ellul, *La Parole humiliée* (Paris, Seuil, 1981), dans lequel il commente l'impact de la télévision (quintessence de la boîte multimédia) et le fait que ses images nous occupent l'esprit, laissant peu de place à l'espace dialogique. Comme si les images issues de l'esprit (« l'Imagination ») étaient en voie de disparition. Ce désir inné de multiplexage n'existe-t-il que par la force de ces omniprésentes images dont nos yeux sont inondés ? Nous sentirions-nous nus sans elles ? La musique de Varèse bouillonne d'images en tous genres, spirale de pensées qui s'enchevêtrent, se plient, s'effilent, se tirebouchonnent, et parfois se fragmentent en une mosaïque à peine reconnaissable, dans un processus de métamorphose permanente ; elle suggère d'ésotériques notions de projections spatiales susceptibles de nous transporter dans n'importe quel espace imaginaire, ou presque. Un grand écran, éclatant d'une « lumière organisée » d'un nouveau genre, peut-il faire une différence qui ferait vraiment la différence ? Bonne question.

Essayons un instant d'imaginer, si c'est possible, une expérience de musique privée d'images. Que se passerait-il réellement dans l'esprit de l'auditeur ? On peut répondre à cette question. J'ai comme idée que l'esprit se comporterait tout autrement. Le bruit de la vie, qui plane et brouille notre « horizon », serait-il seul responsable de cette différence dans l'expérience musicale ? Bon ! si l'on veut ! ajoutons donc un casque audio... mais voilà que resurgissent, comme toujours, les souvenirs des précédentes écoutes de cette même musique, et de nouveau, cette même différence dans l'expérience. Dans tous ces exemples, y aurait-il un lien entre les différentes séries d'images qui sont évoquées ? Pourrais-je jamais arrêter le mouvement, pour me faire enfin une *bonne image* de la musique ?

Et comment sait-on ce qu'on a entendu, si chaque fois qu'on l'entend, c'est différent ?

Mais peut-être suis-je en train de regarder par le mauvais bout de la lorgnette. La musique est en réalité la partition elle-même – rien moins qu'une image





graphique sur laquelle ce « son organisé » a été ajouté, mais qui était en fait multimédia, dès le départ ! Comment puis-je interpréter cet arc synaptique qui va de la partition au son ? Peut-être pourrais-je essayer de le mimer (comme on le fait avec le langage des signes). Serait-ce plus ou moins adapté à la musique qu'une image soigneusement conçue, déclenchée par l'attaque musicale ? Toute interprétation implique une expérience figée. Je soupçonne l'interprétation d'être notre *modus operandi* habituel – comme un contrôle mental que l'on s'infligerait à soi-même. Jusqu'au moment où l'on sort de la salle de concert et où l'on pénètre le questionnement. Nous sommes au cœur du problème – si nous sommes trop occupés à interpréter, comment pouvons-nous réellement voir et écouter ? Si l'on tente de résoudre le casse-tête image/son dans ce contexte, même si l'on substitue le mot « interpréter » par « corrélér » ou « contrepointer », par exemple, il y aura toujours une espèce de courant alternatif à surmonter.

Il s'agit, et c'est aussi simplement dit que complexe à réaliser, d'événements qui se développent totalement à leur guise, interprétés ou non. Qu'il s'agisse de *Varèse 360°*, performance à laquelle on est venu assister, ou d'une expérience plus solitaire – comme lorsqu'on entend l'appel du vinyle, que la main s'approche et, avec un délicieux sentiment d'attente fébrile, dépose l'aiguille dans le noir sillon. Et quel sillon ! apparemment si parfait et sans fin. Et voilà d'un coup une sortie de piste, le diamant sort du sillon, dans un mouvement si ralenti que tout devient méconnaissable, sauf peut-être le dernier *groove* – dans une embardée, le véhicule rattrape la piste pourtant, et se retrouve à nouveau dans l'axe (voulez-vous tout réécouter ?). Ou lorsque la galette nacrée, de la taille de la main, est insérée dans la machine, qui génère alors une séquence de « sons » en effleurant, de la caresse lumineuse de son laser, le disque et sa traînée d'informations microscopiques.

Comment peut-on même imaginer que des images puissent *imager* (entremêler, interrompre, intertextualiser) un complexe sonore qui semble, par moments, évoluer dans l'espace, mais qui peut apparaître soudainement en pleine métamorphose (achevée avant que nous puissions en avoir conscience), ou sous l'apparence microscopique d'une espèce de numéro de puces savantes ? Nous assistons là à une collision des mondes, toujours en cours – quelque chose d'à la fois primal et futuriste. C'est cette force vive que Varèse embrasse. Il y a tant à défricher dans sa musique qu'on pourrait se demander si la possible impossibilité ou l'impossible possibilité de plaquer dessus des images n'est pas une question superflue ? Précisément parce qu'elle existe – et que des millions d'images, de métaphores et de *récits* sont éveillés par ce langage sonore très particulier, d'une séduisante étrangeté. Cette musique d'une singularité extrême porte en elle toutes les « images » qu'il lui faut, et pourtant, puisque le « son organisé » qui est le sien doit côtoyer d'autres sons, d'autres esprits, d'autres oreilles et d'autres yeux dans un espace architectural aux conséquences acoustiques réelles, où se trouvent des auditeurs et se déroulent quantité de micro-événements, autant se joindre à l'action.

Cela ne doit pas se résumer à une simple mise en images de la musique, comme une sorte de toile de fond, de papier peint optique, un endroit où poser le regard, prétentieux, zigzaguant à travers la corruption de la visualité. Si l'envie de certaines images ne manque pas, il faut toutefois les combattre et les éviter : images environnementales, gazeuses, amorphes, tourbillonnantes, compositions pleines de formes, de dessins, de motifs, tout ce qui est grand et chargé de signification – de manière générale, tout ce qui est devenu cliché

dans l'image ou la musique. Au contraire, il faut rechercher la nécessité synaptique qui nous attirerait, nous plongerait dans le PRÉSENT sonore et nous arracherait à nos certitudes concernant l'expérience de « la musique ». Et, bien entendu, les images ne doivent pas être *données*, pour ainsi dire. Ce que nous voyons ne doit pas être considéré comme acquis. Le monde du voir doit être passé au crible lorsqu'il est ainsi exposé au regard d'un son aussi précis et pointu. Peut-être les images joueraient-elles à un jeu de cache-cache avec le son...

Ma première idée a été de travailler principalement, voire exclusivement, avec des images générées par ordinateur. D'une certaine façon, cela semblait satisfaire l'esprit de Varèse, cela reflétait son désir d'utiliser des instruments qui n'existaient pas et me libérait du point de vue de la caméra, au propre comme au figuré. Mais arrivé au début du mois de mai, le feu du travail surchauffant exponentiellement, la recherche du sens a laissé la place à des images charnues, coups de poing violents et hasardeux lancés à la face de la réalité – nécessité de replacer le regard au niveau du quotidien. Bizarrement, cette approche m'a fait pénétrer la musique plus profondément encore. Tout en réveillant mon esprit d'archiviste. Des images prises au Brésil et en Amazonie, au Guatemala, au Sri Lanka, en Pologne, ou sur des rivages anonymes dans des contrées inconnues, et même des vidéos de famille, tout me paraît soudain envisageable, tandis qu'*Ecuatorial*, *Arcana*, *Tuning Up*, *Ionisation*, *Hyperprism* etc. tournent en boucle à « l'arrière-plan » (peut-être m'y suis-je à nouveau pris à l'envers). Dans le même temps les restes des formes générées par ordinateur refont surface, instruments imaginaires et « méta-mythologiques » (ou s'agit-il de trompettes logarithmiques aux timbres futuristes rendus possibles par de nouveaux matériaux composites qui imitent les fréquences résonnantes de l'or pur ?) et abstractions ésotériques, qui se fondent et se transforment dans et entre les sons.

Mais le moteur principal du spectacle, qui demeure et continue de grandir, c'est l'élément de représentation publique. Sans viser rien de particulier, des caméras stratégiquement placées, automatisées ou tenues à la main, nous donnent, au moyen de gros plans extrêmes, de brefs aperçus – pieds de chaises, détails du sol, mains qui travaillent, détails d'instruments (ou peut-être seulement des caisses vides posées en coulisse), détails d'architecture – images éphémères et vulnérables comme des papillons fraîchement éclos ne vivant que l'espace de quelques instants.

L'espace performatif *s'insinuant et s'installant*, revendiquant l'espace entre les médias, j'ai invité plusieurs collaborateurs de longue date, ainsi que du sang frais (Christelle Fillod, George Quasha, Els van Riel et Charles Stein) qui produiront des textes en direct, dessinant, manipulant des caméras en temps réel ainsi que d'autres objets singuliers – bref, créant, au final, une cosmologie d'images. Toutes ces sources d'images seront mixées en direct avec des clips préparés à l'avance, et apparaîtront sur un ou plusieurs écrans parmi un ensemble reconfigurable, le public et les performeurs se trouvant d'un côté, de l'autre, ou des deux côtés, de ces écrans, qui s'allument et s'éteignent à l'envi. Tout comme la musique/son n'est jamais entendu/vu deux fois, la lumière organisée viendra et s'en ira avec le naturel des vagues. – « *Never hear surf music again.* »

(Seattle, mai 2009)

<sup>3</sup> James Stanley Brakhage (1933–2003), connu sous le nom de Stan Brakhage, était un réalisateur américain non narratif, et l'un des plus importants cinéastes expérimentaux du XX<sup>e</sup> siècle.





## Les œuvres (dans l'ordre de composition)

Textes de Chou Wen-chung,  
Willem Hering, Laurent FeneYROU

**Un grand sommeil noir** (1906),  
pour soprano et piano  
Texte : Paul Verlaine,  
extrait du recueil *Sagesse*  
Durée : 3'

Cette mélodie, sur un poème de Verlaine daté du 8 août 1873, et qui porte ailleurs le titre *Berceuse*, aurait été composée « comme une plaisanterie », à la suite d'un pari, par Varèse alors étudiant dans la classe de composition de Widor, au Conservatoire de Paris. C'est la seule de ses *juvenilia* à avoir survécu. Les dernières mesures présentent une citation plus ou moins masquée de la fin de l'acte IV de *Pelléas et Mélisande*, parmi d'autres debussysmes.

**Amériques** (1918 – 1921, révision en 1927, édition de concert de Chou Wen-Chung en 1997), pour orchestre  
Effectif de la première version : 8 flûtes, 4 hautbois, cor anglais, heckelphone, 6 clarinettes, 4 bassons, 2 contrebassons, 8 cors, 6 trompettes, 5 trombones, 2 tubas, 2 harpes, timbales, 13 percussionnistes, cordes (fanfare interne : 7 trombones)  
Effectif de la version révisée : 5 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, heckelphone, 5 clarinettes, 3 bassons, 2 contrebassons, 8 cors, 6 trompettes, 5 trombones, 2 tubas, 2 harpes, timbales, 9 percussionnistes, 16 violons I, 14 violons II, 12 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses  
Durée de la première version : 35'  
Durée de la version révisée : 23'  
Création de la première version :  
Philadelphie, 9 avril 1926, Philadelphia Orchestra, sous la direction de Leopold Stokowski  
Création de la version révisée : Paris, 30 mai 1929, Orchestre des Concerts Poulet, sous la direction de Gaston Poulet

« C'est un non-sens de considérer cette œuvre comme représentant mon interprétation de la vie moderne en Amérique. Cette composition est l'interprétation d'un état d'âme, une piè-

ce de musique pure, absolument dissociée des bruits de la vie moderne que certains critiques ont voulu reconnaître dans ma composition. À tout prendre, le thème est une méditation, c'est l'impression d'un étranger qui s'interroge sur les possibilités extraordinaires de votre nouvelle civilisation. L'utilisation de forts effets musicaux vient simplement de ma réaction assez vive devant la vie telle que je la conçois, mais c'est la représentation d'un état d'âme en musique et non la description sonore d'un tableau... », déclarait Varèse à un journaliste américain, le 12 avril 1926, au lendemain de la création de son œuvre à Philadelphie, où elle avait partagé le public. C'est pourquoi, comme il l'écrira bien plus tard à Odile Vivier : « Je ne considérais pas le titre *Amériques* comme purement géographique, mais comme symbolique des découvertes – de nouveaux mondes sur la terre, dans le ciel et dans l'esprit des hommes. »

**Offrandes** (1921), pour soprano et orchestre de chambre  
Textes : Vicente Huidobro (*Chanson de Là-haut*) et José Juan Tablada (*La Croix du Sud*)  
Effectif : soprano ; 2 flûtes, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, harpe, percussion, 3 violons, alto, violoncelle, contrebasse  
Durée : 8'  
Création : New York, 23 avril 1922, Ensemble de l'International Composers Guild, sous la direction de Carlos Salzedo (Nina Koshetz, soprano)  
Dédié à Louise Varèse (*Chanson de Là-haut*) et à Carlos Salzedo (*La Croix du Sud*)

Première œuvre présentée par Varèse aux États-Unis, sous son titre original *Dedication, Offrandes*, « un tout petit bout d'œuvre, quelque chose de purement intime » selon le compositeur, met en musique deux poèmes surréalistes. La vocalité d'inspiration debussyste et schoenbergienne est modérée par les instruments, dont le matériau dérive d'*Amériques*. On notera, dans la première mélodie, trans-

parente, la citation à la trompette de *La Marseillaise* sous l'allusion à la Seine, et, dans la seconde, plus âpre, « le bruit le plus extraordinaire qu'on trouve dans tout Varèse » : « l'attaque de la harpe (j'allais dire "l'attaque au cœur", car c'est là ce qu'elle provoque en nous) à la mesure 17 de *La Croix du Sud* », selon Igor Stravinsky.

**Hyperprism** (1922 – 1923, révision de Richard Saks en 1986), pour neuf instruments à vent et neuf percussionnistes

Effectif : flûte, clarinette, 3 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 9 percussionnistes  
Durée : 4'

Création : New York, 4 mars 1923, Ensemble de l'International Composers Guild, sous la direction d'Edgard Varèse  
Dédié à José Juan et Nena Tablada

*Hyperprism*, dont la création provoqua le premier grand scandale de la carrière de Varèse, se caractérise par son refus du thème classique, la fluctuation de ses rapports rythmiques et la netteté de sa conception formelle, au dépouillement comme architectural. Dans cette « œuvre serrée », les percussions, à l'écriture complexe, énoncent des sections à quatre parties rythmiquement indépendantes. « Les instruments partent, s'accouplent, se fuient, se groupent, changent de plans, avec sûreté. La batterie devient un organisme subtil, élastique, personnel, dont les bruits, suivant la marche des sons, tracent des arabesques ». (Alejo Carpentier)

**Octandre** (1923, révision de Chou Wen-Chung en 1980), pour huit instruments

Effectif : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, contrebasse  
Durée : 7'

Création : New York, 13 janvier 1924, Ensemble de l'International Composers Guild, sous la direction de E. Robert Schmitz. Dédié à E. Robert Schmitz

Seule œuvre d'ensemble sans percussion, mais la plus jouée de Varèse,

*Octandre* emprunte son titre à la botanique, aux fleurs octandreuses à huit étamines, et se divise en trois mouvements enchaînés (lent, vif, grave), introduits par un solo instrumental (hautbois, flûte et basson). Juxtaposition d'objets contrastants, scansion de blocs souvent coagulés autour d'un son et insistance obsessionnelle, incantatoire, sur de brèves entités mélodiques se déploient dans des tempos minutieusement caractérisés. À l'occasion de la reprise de l'œuvre à Mexico, en 1926, Carlos Chávez écrivait : « Voilà l'or pur de la musique. Sa technique est l'essence même de sa nature. Varèse crée de la musique, il ne compose pas de mélodie harmonieuse. »

**Intégrales** (1924 – 1925, révision de Chou Wen-Chung en 1980), pour onze instruments à vent et percussion

Effectif : 2 flûtes, hautbois, 2 clarinettes, cor, 2 trompettes, 3 trombones, 4 percussionnistes  
Durée : 12'

Création : New York, 1<sup>er</sup> mars 1925, Ensemble de l'International Composers Guild, sous la direction de Leopold Stokowski. Dédié à Juliana Force

« Imaginez la projection mouvante d'une figure géométrique et d'un plan qui bougent dans l'espace, selon leur propre loi et à des vitesses variées de translation et de rotation. La forme instantanée de la projection est déterminée par l'orientation relative qui existe entre la figure et le plan au même moment. Si, maintenant, vous laissez le plan et la figure suivre leur propre mouvement, vous pouvez réaliser, avec l'aide de la projection, une image d'une grande complexité et apparemment imprévisible. Puis vous pouvez en intensifier l'effet en laissant la forme de la figure géométrique varier autant que sa vitesse. J'ai conçu *Intégrales* pour la projection spatiale du son, susceptible d'être obtenue avec des médias acoustiques qui n'existaient pas alors », déclarait Edgard Varèse, dans un entretien de septembre 1954.

**Arcana** (1925 – 1927, révision en 1960), pour orchestre

Effectif : 5 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, heckelphone, 5 clarinettes, 3 bassons, 2 contrebassons, 8 cors, 5 trompettes, 4 trombones, 2 tubas, timbales, 6 percussionnistes, 16 violons I, 14 violons II, 12 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses  
Durée : 16'

Création : Philadelphie, 8 avril 1927, Philadelphia Orchestra, sous la direction de Leopold Stokowski. Dédié à Leopold Stokowski

Dans son livre de souvenirs, *A Looking-Glass Diary*, Louise Varèse, la seconde épouse du compositeur, raconta comment, elle trouva en 1925, chez un bouquiniste de la 4<sup>th</sup> Street, un exemplaire de l'édition de 1894 des *Hermetic and Alchemical Writings* de Paracelse, pour lequel elle dépensa la somme qu'elle destinait ce jour-là à l'acquisition d'une cuisinière. Des années auparavant, à l'initiative de son traducteur, le latiniste Maurice Pelletier, Varèse avait déjà lu les thèses de ce médecin de la Renaissance.

En tête de la partition d'*Arcana* figure un extrait de son *Astronomie hermétique* : « Une étoile existe plus haut que tout le reste : celle-ci est l'étoile de l'Ascendant, la troisième est celle des éléments qui sont quatre. Il y a donc six étoiles établies. Outre celles-ci, il y a encore une autre étoile, l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et à un nouveau ciel. » Pourtant, selon Varèse, le titre de l'œuvre et la citation de Paracelse « n'ont aucun lien avec le travail de composition ». Il ne s'agit nullement d'un programme ou d'un commentaire, mais d'une métaphore de l'alchimie, anticipant les lois obscures de la science, l'association, la dissociation, la coagulation et la transmutation du métal en or, comme des sons en musique.

**Ionisation** (1929 – 1931), pour ensemble de treize percussionnistes  
Durée : 7'

Création : New York, 6 mars 1933,  
Ensemble de la Panamerican Association  
of Composers, sous la direction de Nicolas  
Slonimsky. Dédié à Nicolas Slonimsky

« Il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres pulsations, ses propres systèmes sanguins », pensait Varèse qui, découvrant avec enthousiasme les timbres sud-américains (guiros, claves, maracas, bongos...), entreprit la composition de cette *Ionisation*, reprise, un mois après sa création, à La Havane, et enregistrée l'année suivante. Soulignons, plutôt que la dimension traditionnelle de l'écriture, traversée de thèmes et de développements, et dont l'enclume, puis le piano signalent les bifurcations, son rythme intérieur et ses relations métriques, l'alternance, la superposition, la fusion ou l'opposition d'intensités, de registres et de qualités de sons. Leurs changements influent sur la structure et l'architecture de l'œuvre.

**Ecuatorial** (1932 – 1934, révision en 1961), pour voix d'hommes, huit cuivres, piano, orgue, deux thérémins et six percussionnistes

Texte : *Popol Vuh*, dans la traduction espagnol du Père Jimines (XV<sup>e</sup> siècle), citée dans les *Légendes du Guatemala* de Miguel Angel Asturias

Effectif : une voix de basse ou, dans la révision, chœur de basses à l'unisson ; 4 trompettes, 4 trombones, piano, orgue, 2 thérémins ou, dans la révision, 2 Ondes Martenot, 6 percussionnistes

Durée : 11'

Création de la première version : New York, 15 avril 1934, sous la direction de Nicolas Slonimsky (Chase Baromeo, basse)  
Création de la version révisée : New York, 1<sup>er</sup> mai 1961, sous la direction de Robert Craft. Dédié à Louise Varèse

À une époque où sévissent encore les conséquences de la crise de 1929 et où la création musicale adopte volontiers les oripeaux du néoclassicisme, Varèse, soucieux de dureté, de ces trombones « qui gueulent » comme il l'écrit à André Jolivet, compose *Ecuatorial*. S'y expriment ses aspirations fraternelles, internationalistes et révolu-

tionnaires. « Le titre fait tout simplement allusion à la région où prospéra l'art précolombien. Je voulais donner à la musique la même intensité fruste, élémentaire, qui caractérise ces œuvres étranges et primitives. L'exécution du morceau devrait être dramatique et incantatoire, guidée par la ferveur implorante du texte. » Conçu pour Chaliapine, indisponible au moment de la création, l'œuvre, au caractère massif, sera revue, et sa partie vocale, confiée à un chœur de basse.

**Density 21.5** (1936, révision en 1946), pour flûte

Durée : 4'

Création : New York, 16 février 1936,

Georges Barrère

Composé à la demande de Georges

Barrère pour sa nouvelle flûte en platine.

Dédié à Georges Barrère

« *Density 21.5* [la densité du platine] est basée sur deux courtes idées mélodiques : la première de rythme binaire modal, qui annonce et termine la composition ; la deuxième de rythme ternaire atonal, prêtant son élasticité aux courts développements qui se placent entre les répétitions de la première idée », écrit Varèse. L'œuvre est dédiée à Georges Barrère (1876-1944), flûtiste français parti en 1905 pour les États-Unis, où il fut soliste du New York Symphony Orchestra et fonda le Little Symphony Orchestra avec lequel il avait donné, dès 1928, *Offrandes*. Louise Varèse rapporte qu'avant de jouer l'œuvre, Barrère s'adressa au public : « Vous allez écouter la musique qu'aimeront vos enfants et vos petits-enfants. »

**Tuning Up** (1947, reconstruction de Chou Wen-Chung en 1998)

Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, 6 percussionnistes, 2 harpes, 16 violons I, 14 violons II, 12 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses

Durée : 5'

Création : Orchestre Royal du Concertgebouw sous la direction

de Riccardo Chailly, le 24 août 1998

En 1946, par l'intermédiaire de Walter Anderson, qui avait publié en 1940 son article « Le son organisé pour le film sonore », Varèse est contacté par le producteur Boris Moros (1895-1965), qui le persuade de composer deux minutes de musique parodiant l'accord d'un orchestre avant un concert, pour *Carnegie Hall*. Ce film, réalisé par Edgar G. Ulmer, met en scène de nombreux musiciens (Leopold Stokowski, Bruno Walter, Fritz Reiner), et la partition doit être créée par le New York Philharmonic, sous la direction de Stokowski. Mais Moros, qui ne l'apprécie guère, confie la séquence à l'arrangeur du film, Robert Russell Bennet. De cette initiative malheureuse, qui n'était pas la première de Varèse avec l'industrie cinématographique américaine, il ne reste que deux brèves ébauches utilisant des citations de Varèse lui-même (une figure ou des mesures d'œuvres antérieures) et d'autres musiciens, dont le *Capriccio in mi* majeur de Paganini.

Reconstitué par Chou Wen-Chung, *Tuning Up* est, selon son éditeur, une « interaction de flashes de sonorités orchestrales, de couleurs en arc-en-ciel de percussions, de trajectoires spatiales de sirènes et du son ondulant de l'« accord » ». Autour du *la* du diapason, Varèse laisse résonner des quintes, tisse, juxtapose et construit.

**Étude pour Espace** (1947,

orchestration de Chou Wen-Chung en 2009), pour chœur et ensemble  
Effectif : chœur ; 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 2 tubas, piano, 5 percussionnistes

Durée : 12'

Création de la version de Varèse pour chœur, 2 pianos et percussion : New York, 20 avril 1947, sous la direction d'Edgard Varèse

Création de l'orchestration de Chou Wen-Chung : Holland Festival, Amsterdam, 14 juin 2009, Asko|Schönberg Ensemble, sous la direction de Peter Eötvös

Création française de l'orchestration de Chou Wen-Chung

Voir pages 15 et 18

**Dance for Burgess** (1949, révision de Chou Wen-Chung en 1998) pour orchestre de chambre et percussion.  
Effectif : flûte, 2 clarinettes, saxophone (ou clarinette basse), cor, 2 trompettes, trombone, tuba, 3 percussionnistes, cordes  
Durée : 2' environ  
Création : New York, 6 janvier 1950  
Dédié à Burgess Meredith

En 1949, l'acteur et metteur en scène Burgess Meredith (1907-1997) rencontre Varèse, avec lequel il envisage de réaliser un montage cinématographique de sons et d'images, basé sur *Déserts*. Engagé pour mettre en scène et jouer dans *Happy as Larry*, avec une chorégraphie d'Anna Sokolov et des mobiles d'Alexander Calder, Meredith persuade Varèse de composer, pour cette comédie musicale d'avant-garde de Donagh MacDonagh, une courte danse, qui sera interprétée par trois danseuses – une orientale, une noire et une blanche, selon son témoignage. Le spectacle ne rencontre guère de succès et est retiré de l'affiche, après l'avant-première à Boston (le 5 janvier 1950) et deux représentations à New York (les 6 et 7 janvier).

**Déserts** (1950 – 1954, révisions des interpolations 1960 et 1961), pour quinze instruments, percussion et bande magnétique  
Effectif : 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 2 tubas, piano, 5 percussionnistes, 2 bandes magnétiques *ad libitum*  
Durée : 24'  
Création : Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 2 décembre 1954, Orchestre national de France, sous la direction de Hermann Scherchen (présentation de Pierre Boulez)

Voir page 16

**Poème électronique** (1957 – 1958), pour bande magnétique  
Durée : 8'  
Création : Bruxelles, 2 mai 1958

Avec Le Corbusier et Iannis Xenakis, pour qui il déclarait avoir « beaucoup d'amitié et d'appréciation », Varèse

réalise ce *Poème électronique* dans les laboratoires Philips d'Eindhoven. Accompagnée de projections d'images, l'œuvre, « charge contre l'inquisition sous toutes ses formes », sera diffusée à travers l'espace continu de quatre cent vingt-cinq haut-parleurs, dans le Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, détruit peu après. « Les haut-parleurs étaient échafaudés par groupes et dans ce qu'on appelle des "routes de sons" pour parvenir à réaliser des effets divers : impression d'une musique qui tourne autour du pavillon, qui jaillit de différentes directions, phénomène de réverbération, etc. »



Nocturnal, annotations d'Edgard Varèse, 1961. © Fondation Sacher

**Nocturnal** (1961), pour soprano, chœur de basses et orchestre  
Texte : Anais Nin (*La Maison de l'inceste*)  
Effectif : soprano ; chœur de basses ; 2 flûtes, hautbois, 2 clarinettes, basson, cor, 2 trompettes, 3 trombones, 6 percussionnistes, piano, 12 violons I, 10 violons II, 8 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses  
Durée : 11'  
Création : New York, 1<sup>er</sup> mai 1961, sous la direction de Robert Craft (Donna Precht, soprano)  
Œuvre éditée par Chou Wen-Chung d'après les notes de Varèse  
Commande de la Fondation Koussewitzky  
Dédié à la Fondation Koussewitzky

Dernière œuvre, ascétique, achevée précipitamment, et dont il n'existe aucune partition autographe complète, *Nocturnal* traduit l'attirance de Varèse pour le thème de la nuit et ses tensions érotiques, mystiques, oniriques, spirituelles et mystérieuses : celle, obscure, de Saint Jean de la Croix, dont l'édition espagnole du poème fameux ne quittait pas sa table de chevet ; celle du romantisme allemand et de Novalis ; celle d'Henri Michaux et celle, aux cris étouffés, d'Anais Nin, dont le

compositeur avait annoté la première édition (1936) de *La Maison de l'inceste*. « Cher Edgard Varèse, je suis très fier que vous souhaitiez composer une musique pour ma *Maison de l'inceste*. Vous savez que je vous tiens pour le plus grand des compositeurs modernes. Sentez-vous libre d'utiliser n'importe quelle partie du livre, de citer n'importe quelle phrase ou n'importe quel mot, dans l'ordre et sous la forme que vous souhaitez », écrit Nin à Varèse, dans une lettre du 21 février 1960. Sur des fragments de la romancière et des phonèmes de son invention, Varèse usera de singulières émissions vocales : « La femme chante, parle, hurle, vocalise, comme dans un rêve ou comme dans un état de transe. Les hommes : des voix de cauchemar qui enveloppent la femme dans son rêve. »

## Le chemin vers *Déserts*

Willem Hering

Lorsque Varèse revient à Paris, en 1928, il a quarante-cinq ans et a déjà composé un nombre respectable d'œuvres ; la première exécution d'*Amériques*, en 1926, l'a même rendu brièvement célèbre, la première ayant tourné à l'empoignade. À son arrivée en octobre, dans un entretien au *Figaro hebdomadaire*, Varèse déclare : « Croyez-vous que ce soit pour "épater le bourgeois" que je fais actuellement rechercher, par les laboratoires d'une compagnie d'électricité, certains instruments qui aient une voix plus conforme à notre époque ? » Le compositeur entend créer un lieu de recherche où son et musique seraient étudiés de manière scientifique, afin de développer de nouveaux instruments de musique.

Avec son ami cubain Alejo Carpentier et l'écrivain surréaliste français Robert Desnos, Varèse entame le scénario de *Astronome*, une œuvre de théâtre musical, avec texte, danse et musique, qui se situe en l'an 2000 : « Découverte de la radiation instantanée – vitesse 30 000 000 fois celle de la lumière. Variation rapide de la grandeur de Sirius (éclat) qui devient une nova. Tous les astronomes examinent le Compagnon (de Sirius) – c'est de lui que se transmettent les signaux. » Ce projet, resté inachevé, connaît différents titres au cours de son élaboration. Ainsi, au photographe Brassai, Varèse évoque une œuvre intitulée *The One All Alone*, sur laquelle il travaille alors : « La scène était un observatoire et le héros, un astronome. Il fouille le ciel avec son télescope. Il le fouille [...] avec une telle avidité qu'au fur et à mesure que les astres grandissent, ils deviennent menaçants et l'absorbent finalement. [...] Mais, à la scène finale, où l'astronome se volatilise dans l'espace interstellaire, des sirènes d'usine et des hélices d'avions étaient appelées à entrer en action. » Dans les années qui suivent, la réticence de Varèse à composer pour des instruments traditionnels ne fait

que croître. Tous ses efforts se concentrent sur l'obtention de soutiens dans le but de mettre les techniques les plus récentes au service de ses idéaux musicaux au sein d'un laboratoire.

### Espace

Ces projets aboutissent à *Espace*. Le 6 décembre 1936, le *New York Times* écrit au sujet de cette œuvre : « Aujourd'hui, à l'aide de moyens techniques facilement adaptables, la différenciation des masses sur les divers plans, autant que de ces faisceaux de sons, pourrait être perçue par l'auditeur grâce à la disposition habile de haut-parleurs dans la salle ; ces haut-parleurs reproduiraient fidèlement les sons et seraient accompagnés par d'autres dispositifs acoustiques. »

Quelques mois auparavant, de juin à septembre, Varèse avait quitté New York pour le désert du Nouveau-Mexique et Santa Fe, où il avait donné plusieurs conférences : « Nous, les compositeurs, nous sommes obligés, pour la réalisation de notre travail, de faire usage d'instruments qui n'ont pas évolué depuis deux siècles. [...] Malgré que, dans la vie courante, nous avons trouvé une alternative pratique et efficace pour la pompe à bras, nous soufflons toujours avec grand effort dans des instruments à vent. Et le système arbitraire et tempéré auquel nous continuons de nous accrocher ne peut même pas fixer tout ce que nos instruments obsolètes sont capables de jouer. [...] Personnellement, pour mes idées, il me faut un médium d'expression entièrement nouveau : une machine qui produirait du son (au lieu de le reproduire). [...] Voici à peu près comment elle fonctionnerait : lorsqu'un compositeur aura couché sa partition sur le papier selon une nouvelle notation graphique qui suit le principe sismographique ou oscillographique, il introduira ensuite, avec la collaboration d'un ingénieur du son, sa partition directement dans cette machine électrique. Ensuite, chacun pourra écouter, d'une simple pression sur un bouton, la musique telle

qu'elle a été écrite par le compositeur. » En 1939, Varèse annonce une composition qui devra être jouée simultanément dans plusieurs grandes métropoles, les liaisons radio créant les conditions nécessaires à la synchronicité de cet hymne de fraternité et de libération : le premier mouvement, d'une durée de douze à quinze minutes, pour orchestre complet, est construit sur le jeu mouvant des plans, des volumes et des masses dans l'espace ; dynamique, abrupt dans ses énoncés, il est dénué de tout développement rhétorique et formaliste. « Le deuxième mouvement, très court, ne durera que deux ou trois minutes ; lyrique, pour cordes seules, il sert de pare-chocs entre le premier et le troisième mouvements. Une détente. Le troisième mouvement – plan et suggestion pour un texte de chœur. Durée, de dix-huit à vingt minutes. Il est conçu pour un orchestre complet et chœur considérable qui saura mettre en valeur toutes les possibilités : le chant, le chantonnement, les cris, la mélodie, le marmottage, les déclamations se répétant comme des coups de marteau, etc. Le thème : *aujourd'hui... L'humanité en marche...* », écrit Varèse.

Dans un article du *Cauchemar climatisé* (1945), « Avec Edgard Varèse dans le désert de Gobi », Henry Miller prend Varèse comme exemple de la surdité de la société américaine pour l'art novateur, non sans citer les plans du compositeur pour *Espace* : « Que le monde s'éveille. L'humanité en marche. Rien ne peut l'arrêter. Une humanité consciente, qu'on ne peut ni exploiter ni prendre en pitié. En avant ! Allons ! Ils marchent ! Le piétinement de millions de pas, qui résonne, sourdement, inlassablement. Le rythme change. Vite, lentement, *staccato*, traînant, piétinement sourd. Allez. *Crescendo* final donnant l'impression que l'impitoyable marche en avant ne s'arrêtera jamais... Se projetant dans l'espace. » À l'exception de *Density 21.5*, qu'il compose en 1936, Varèse ne cesse de travailler sur *Espace* jusqu'à la Seconde

Guerre mondiale. Lorsque celle-ci éclate, il est à Los Angeles, où il tente d'entrer en contact avec des producteurs de films. « Pourquoi ne pas stimuler l'imagination pour qu'elle prenne conscience de la réalité du drame qui se déroule, qu'il s'agisse d'un phénomène de la nature ou d'un épisode dans la vie des hommes, par l'agencement de sons qui, possibles aujourd'hui, n'auraient pu être produits hier ? Nous possédons aujourd'hui des moyens scientifiques qui ne permettent pas une reproduction tout simplement fidèle mais une production de combinaisons de sons entièrement nouvelles, avec la possibilité de créer de nouvelles émotions qui réveilleraient les sensibilités émoussées. Tous les sons imaginables peuvent être parfaitement reproduits et maîtrisés dans leur qualité, leur intensité et leur timbre, ce qui nous ouvre des horizons auditifs infinis », écrit-il en 1940, dans l'article « Le son organisé pour le film sonore ». Sa proposition de créer un laboratoire audio pour l'industrie du cinéma est rejetée. Varèse retourne à New York sans plus d'illusion.

### Déserts

En 1947, Varèse compose *Étude pour Espace*, pour deux pianos, percussions et chœur ; puis en 1949, il reprend ses plans pour *Espace* et incorpore dans une nouvelle œuvre, *Déserts*, les esquisses qu'il en avait réalisées – il se servira aussi d'extraits de l'*Étude* pour le *Poème électronique*. Varèse achève les parties instrumentales de *Déserts* en 1952. La même année, il part à New York faire des enregistrements pour ce qu'il appelle les trois « interpolations », lesquelles peuvent être jouées en alternance avec les parties instrumentales.

La première interpolation est déjà achevée lorsque, le 5 octobre 1954, pour la première fois depuis vingt ans, Varèse revient à Paris, à l'invitation du Club d'essai de la Radio française de Pierre Schaeffer, pour terminer, avec l'aide de Pierre Henry, son travail sur les interpolations.

Hermann Scherchen dirige la première exécution de *Déserts* le 2 décembre suivant, à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées. Le programme, qui comprend aussi des œuvres de Mozart et Tchaïkovski, est introduit par Pierre Boulez et retransmis en direct sur deux fréquences : on peut ainsi l'écouter en stéréo. Cette création suscite un mémorable scandale. Ce n'est que lors des deux exécutions suivantes (à Hambourg le 8 décembre, et à Stockholm le 13 décembre), sous la direction de Bruno Maderna, que *Déserts* connaît ses premiers grands succès.

Initialement, les interpolations étaient en mono, mais pour les enregistrements de *Déserts* que Robert Craft réalise en 1960 pour Columbia Records, une version stéréo est créée. En 1965, Varèse donne cette version au compositeur turc İlhan Mimaroglu, en lui expliquant que les interpolations peuvent tout aussi bien être exécutées en tant qu'œuvre indépendante, de même qu'on peut les omettre dans *Déserts*. À certains endroits, la version stéréo diffère de la version originale. Et jusqu'à sa mort, en 1965, Varèse continuera de modifier la bande magnétique.

Dans plusieurs entretiens, Varèse a déclaré que le projet de *Déserts* incluait des images filmées, pour lesquelles il tentera, en vain, de susciter l'intérêt de Walt Disney : « L'idée de ce projet est de produire un film d'une conception nouvelle dans sa relation entre les images et le son. [...] Par désert, il

faut entendre tous les déserts : déserts de la terre (sable, neige, montagnes), déserts de la mer, déserts du ciel (nébuleuses, galaxies, etc.), et déserts de l'esprit humain. [...] Pour la réalisation de mon projet, la partition sera écrite en premier, puis répétée et enregistrée sur la bande-son. [...] La dynamique, la tension, les rythmes (ou plutôt *le rythme*, élément de stabilité) seront bien entendu calculés avec l'entière-té du film à l'esprit. Le directeur de la photographie se familiarisera avec la partition de manière approfondie. [...] Les images de terre, de ciel et d'eau seront filmées dans les déserts américains : Californie (Vallée de la Mort), Nouveau-Mexique, Arizona, Utah, Alaska : déserts de sable, étendues d'eau isolées, solitudes de neige, gorges désertes et escarpées, routes abandonnées, villes fantômes, etc. Pour les galaxies d'étoiles, les nébuleuses, les montagnes lunaires, on pourrait utiliser des photographies existantes. Caméra : 35 millimètres, noir et blanc, infrarouge (couleur si c'est souhaitable), télescopique. L'ensemble doit évoquer un sentiment d'intemporalité, de légende et de fantasmagorie dantesque et apocalyptique. » Tout bien considéré, la proposition que Le Corbusier fit à Varèse, en 1958, de créer, à l'invitation de Philips, et avec la collaboration de Iannis Xenakis, un poème électronique à l'aide des derniers équipements technologiques du moment, venait à point nommé. Varèse y était prêt.

“**Vous me demeurez très cher, Varèse, parce que marginal : cette marge qui justifie les lignes de la page, parce que solitaire : vous possédez la sauvagerie concertée propre à l'isolé de la harde, la rareté d'un diamant unique en sa monture, la patience obstinée à élaborer votre combinatoire du son. Les arcanes Varèse ? Je ne trouve point chez vous une certaine tendance à un ésotérisme artificiellement requis ; mais j'indique votre éminent pouvoir de conviction : forcer autrui à partager la vitalité de votre secret, de cette implication profonde arrachée à vous-même, conquise sur les mirages de la vacuité.**”

Pierre Boulez, *Arcanes Varèse* (1965)



Edgard Varèse dans les studios Philips. Photo Roy Hirkin. © Fondation Sachet

## Orchestrer *Étude pour Espace* Chou Wen-chung

À l'origine, *Étude pour Espace* (1947) est écrite pour chœur, deux pianos et percussion. La partition vocale se compose de « syllabes d'intensité » inventées par Varèse et de textes extraits du *Journal of Albion Moonlight* de Kenneth Patchen et de *Temblor de Cielo* du poète chilien Vicente Huidobro, ainsi que d'un passage de Saint Jean de la Croix, poète mystique du XVI<sup>e</sup> siècle. Alors que ces poètes vivaient à différentes époques et dans différentes parties du monde, leurs poèmes ont en commun un certain sens du mysticisme, du surréalisme, de l'expressionnisme et du symbolisme. Dans les quelques lignes choisies par Varèse, on retrouve beaucoup de termes extrêmement évocateurs et dramatiques, tels que « *a shout that spins the sun around* » (un cri qui fait tourner le soleil), « *a tongue which mourns, mourns, mourns* » (une langue qui se lamente, se lamente, se lamente), « *white and radiant legend* » (une légende blanche et radieuse), « *nauling of the coffin* » (le clouage du cercueil), et « *dark night of amorous fire* » (nuit noire de l'ardeur amoureuse), qui suggèrent le son, la couleur, le mouvement, ainsi que les émotions contenues.

Les « syllabes d'intensité » inventées par Varèse contrastent avec les textes anglais et espagnols, et témoignent de ses recherches d'une nouvelle expressivité musicale pour la voix humaine. Elles rappellent les langues amérindiennes, faisant allusion au patrimoine antique et au paysage du Nouveau Monde avant Christophe Colomb, ce nouveau monde qui a tellement fasciné Varèse par l'éternité qu'il suggère. Durant son séjour à Santa Fe, au Nouveau Mexique, Varèse a trouvé une riche source d'inspiration dans les légendes amérindiennes; l'une d'elles, *The One All Alone*, fut le point de départ de toute une série d'œuvres qu'il a plus tard réunies pour

composer *Déserts*.

Comme son titre l'indique, *Étude* est une étude préliminaire pour *Espace*, qui devait être pour Varèse comme « un montage de sons dans l'espace » devant être émis simultanément en différents points du monde – « Des voix dans le ciel, remplissant l'espace, s'entrecroisant, se chevauchant, se pénétrant mutuellement, éclatant, se superposant, se repoussant, se carambolant, s'écrasant au sol » pour finalement se fondre en un son re-synthétisé pour le public. Originellement constituée d'un chœur et d'un petit orchestre, l'instrumentation d'*Étude pour Espace* fut réduite à deux pianos et six percussions, l'orchestre ne pouvant pas être réuni. Après avoir dirigé la version pour deux pianos, Varèse fut très mécontent de la partition.

Si *Étude* a tant préoccupé Varèse, c'est qu'il a très longuement travaillé sur *Espace*, faisant peu à peu évoluer les idées originales prévues pour le projet *The One All Alone* tout d'abord en *Astronomer*, puis en *Espace*. C'est au printemps 1949 que Varèse décide de transformer *Espace* en *Déserts*, achevant la partition pour ensemble d'instruments à vent, piano et percussion en 1953. Vraisemblablement, Varèse a incorporé toutes les ébauches d'*Espace*, y compris celles d'*Étude*, dans la partition de *Déserts*. C'est sous sa supervision que j'ai constitué la partition, en réunissant quelques-unes de ses ébauches, sans qu'il me précise l'origine de certaines.

Après la mort de Varèse, j'ai à nouveau étudié le manuscrit d'*Étude* et deux choses me sont apparues. D'abord, la dédicace, sur la couverture: « à Louise » et « à la mémoire de mon grand-père Claude Cortot ». Son amour pour Louise est bien connu, et il idolâtrait son grand-père, cette dédicace, toute formelle qu'elle soit, doit donc être prise au sérieux, puisqu'elle révèle le fort attachement de Varèse pour *Étude*. L'œuvre est en effet d'importance, cela fait onze ans, depuis *Density 21.5* en 1936, qu'il n'a pas publié. Ensuite, il

ne faut pas oublier le mécontentement de Varèse vis-à-vis de la version avec pianos, d'une part, l'absence de matériel pouvant suggérer qu'il a essayé d'autres instrumentations, d'autre part, et le fait que les parties de pianos apparaissent par endroits comme une simple réduction de partition d'orchestre. J'ai finalement conclu qu'on ne pouvait ni publier la partition telle quelle, ni compléter l'œuvre en son nom, comme l'éditeur l'aurait voulu pour élargir ce matériel incomplet.

Une étude plus approfondie des textes chorals m'a révélé que la fréquente répétition des mots induit un mouvement spatial des sons et crée un impact sensible qui rappelle *Déserts*. Ces deux œuvres sont étroitement liées, surtout lorsqu'on considère les études de Varèse sur les spirales emmêlées de ce qu'il appelait durant cette période « les masses sonores » en quatre dimensions. Avec le perfectionnement des systèmes de haut-parleurs, on peut de mieux en mieux diriger les projections sonores issues de sources variées, et il devient enfin possible d'approcher ce que Varèse avait imaginé. C'est dans cet état d'esprit qu'il m'a semblé justifié de refaire une orchestration des partitions de pianos d'*Étude*, pour enfin démontrer sa vision du « son en tant que matière vivante ».

Cette orchestration d'*Étude* repose avant tout sur l'orchestration de Varèse pour *Déserts* puisque le traitement orchestral de certains passages de *Déserts* s'avère approprié pour cette œuvre. Je me suis également inspiré de la présentation originale du *Poème électronique* à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 : un système de quatre cent vingt-cinq haut-parleurs diffusant la musique à travers le Pavillon Philips, conçu par Le Corbusier. « Pour la première fois, disait Varèse, j'ai entendu ma musique littéralement projetée dans l'espace. »

## Varèse et la quatrième dimension

Olivia Mattis

En 1921, alors qu'Edgard Varèse et Carlos Salzedo viennent tout juste de fonder la Guilde Internationale des Compositeurs, un cercle de musique moderne dont la devise est « de nouvelles oreilles pour une nouvelle musique », Albert Einstein, de quatre ans l'aîné de Varèse, se rend pour la première fois aux États-Unis. L'année suivante, en 1922, paraît la traduction anglaise de *Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World*, du philosophe mystique russe P.D. Ouspensky, livre que Louise Varèse, épouse du compositeur, décrira comme « le livre du moment, une révélation et un succès de librairie dans les milieux intellectuels ». Dans leurs domaines respectifs, la physique et la philosophie, Einstein et Ouspensky sont tous deux d'ardents partisans du concept

de quatrième dimension – notion d'une dimension cachée, invisible au sein même de notre réalité physique. C'est à cette époque, en 1922, que Varèse se lance dans la composition d'une nouvelle partition pour bois et cuivres, percussions et sirènes. Il décide de donner à l'œuvre le nom d'un solide géométrique plongé dans un espace de quatre dimensions ou plus – *Hyperprism*.

La première de cette œuvre provoque un énorme scandale. « C'est à Edgard Varèse que revenait l'honneur de briser le calme de cette nuit de Sabbat, de faire pousser aux paisibles amoureux de la musique des cris d'effroi, d'attiser les colères et même d'amener les gens à exécuter des concertos pour percussions avec pour tout instrument les visages des uns et des autres », écrit un critique. « C'est un grand triomphe. Le nom de Varèse passera certainement à la postérité comme celui d'un homme qui a

ouvert de nouveaux horizons. » La notion de quatrième dimension se popularise également dans les domaines de la littérature et de la peinture. Dans *Christus Hypercubus*, Salvador Dali représente un Christ suspendu à un tesseract – un hypercube non déplié, constitué de huit cubes individuels en formation croisée.

« La Quatrième Dimension? Comment ça sonne? », demande à Varèse le poète mexicain José Juan Tablada, dédicataire de *Hyperprism*. Le compositeur lui répondra lors d'une conférence donnée à Santa Fe, au Nouveau Mexique, en 1936. « Nous avons [actuellement] trois dimensions dans la musique : horizontale, verticale et dynamique (*crescendo* et *decrescendo*). J'y ajouterai une quatrième, la projection du son (ce sentiment que le son nous quitte sans aucun espoir de nous être retourné par réverbération, sentiment semblable à celui



Varèse 360°, juin 2009, Holland Festival. © Glen D'haenens

que provoquent les faisceaux lumineux émis par des projecteurs puissants), pour l'oreille comme pour l'œil ce sens de la projection [est celui d']un voyage dans l'espace. » Le concept de quatrième dimension en musique, formulé par Varèse, est très proche de celui proposé par Claude Bragdon, philosophe de la quatrième dimension, qui déclarait que « les sons musicaux créent dans l'air des figures géométriques invisibles ». Cette description s'applique parfaitement à l'œuvre qui suivra directement *Hyperprism*, à savoir *Intégrales*, pour bois, cuivres et percussions. Comme *Hyperprism*, *Intégrales* s'ouvre sur un thème qui sera continuellement retravaillé et réinterprété sur une toile de fond sonore en constante évolution.

Comparons la façon dont Varèse décrit *Intégrales* avec les expériences de visualisation présentées par Claude Bragdon dans son *Primer of Higher Space*. « J'ai conçu *Intégrales* autour de ce que je pensais être la projection spatiale, dit Varèse. Imaginez la projection d'une figure géométrique sur un plan, la figure géométrique et le plan évoluant tous deux indépendamment dans l'espace, chacun à une vitesse de déplacement et de rotation propre, arbitraire et variable ; la forme instantanée de la projection est déterminée par l'orientation relative de la figure et du plan, chacun ayant son mouvement propre. Le résultat dans le temps décrira une image très complexe et vraisemblablement imprévisible. » Les images de Bragdon décrivant un cube tridimensionnel qui laisserait sa « trace » et ses « avatars » sur une surface bidimensionnelle sont là pour nous donner une idée de l'impression que nous laisserait une entité quadridimensionnelle traversant notre espace. En lisant ceci, on pourrait spéculer que Varèse concevait sa musique de la même façon, c'est-à-dire comme la trace audible engendrée par quelque hyper-musique qu'on ne pourrait qu'imaginer et pas vraiment entendre. Varèse s'intéressait autant à la scien-



Varèse 360°, juin 2009, Holland-Festival. © Glen D'haenens

ce qu'au mysticisme. Les titres de ses œuvres (*Hyperprism*, *Intégrales*, *Arcana*, *Ionisation*) reflètent ces deux centres d'intérêt. Il avait la conviction profonde que son devoir d'artiste était d'avancer aussi vite que les progrès scientifiques. Il aimait rappeler à son public que, au Moyen Âge, la musique était une des quatre sciences du *quadrivium*, les trois autres étant l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie.

Mais Varèse avait également un côté caché, mystique. Il utilisait le terme de « transmutation », emprunté à l'alchimie, pour décrire la relation entre les aspects horizontaux et verticaux de ses partitions. Dans la partition d'*Arcana*, œuvre pour grand orchestre, il cite Paracelse, alchimiste du XVI<sup>e</sup> siècle qui était à la fois l'un des plus célèbres praticiens de l'occulte de la Renaissance et un héros pour les philosophes de l'hyperespace : « Une étoile existe, qui est plus haute que toutes les autres. C'est l'étoile de l'Apocalypse. La deuxième étoile est celle de l'ascendant. La troisième est celle des éléments (il y en a quatre, ce qui nous amène à six étoiles). Puis il y a encore une étoile, l'imagination, qui donne lieu à une nouvelle étoile et un nouveau ciel. »

Varèse confia à sa femme qu'il écrivait sa musique pour les initiés, « pour ceux qui sont capables d'en com-

prendre les signaux ». Cela se traduit, dans presque toutes ses compositions, par un côté « cryptique » – qui peut aussi bien être un aspect visuel latent qu'une recherche de l'infini ou de l'inconnu. *Ionisation*, œuvre pour percussions uniquement, a d'abord été composée comme une danse, bien que cet aspect reste masqué dans la partition finale. *Ecuatorial* utilise deux violoncelles thérémines, instruments électroniques qui produisent des sons au-delà de l'humainement audible. Pendant vingt ans, Varèse a travaillé sur *Espace*, sa « symphonie spatiale », dont seul un unique et court extrait a vu le jour, avec un nombre d'instruments très réduit, nous laissant songeur quant à ce que l'œuvre entière aurait pu être. *Déserts*, pour orchestre et bande magnétique, était prévue comme la bande sonore d'un film qui n'a jamais été réalisé. Dans toutes ces œuvres, c'est à la « septième étoile » paracelsienne (l'imagination) qu'il revient de combler les lacunes de l'image. Ce n'est finalement que dans *Poème électronique*, sa dernière œuvre achevée, que Varèse ne cache plus rien. Dans ce spectacle son et lumière, la musique est littéralement projetée dans l'espace, puisque le son y est diffusée par quatre cent vingt-cinq haut-parleurs selon des « routes de son » bien précises dans un bâtiment spécialement conçu pour cela, avec un hyperprisme suspendu au plafond.

## Textes chantés

### Offrandes

#### Chanson de là-haut

Poème de Vincente Huidobro

La Seine dort sous l'ombre de ses ponts.  
Je vois tourner la Terre,  
Et je sonne mon clairon  
Vers toutes les mers.

Sur le chemin de son parfum  
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont,  
Reine des Aubes du Pôle,  
Rose des Vents que fane l'Automne !

Dans ma tête un oiseau chante toute l'année.

#### La Croix du Sud

Poème de José Juan Tablada

Les femmes aux gestes de madrépore  
Ont des poils et des lèvres rouge d'orchidée.  
Les singes du pôle sont albinos,  
Ambre et neige, et sautent  
Vêtus d'aurore boréale.  
Dans le ciel il y a une affiche  
D'Oléo margarine.  
Voici l'arbre de la quinine  
Et la Vierge des Douleurs.  
Le Zodiaque tourne dans la nuit de fièvre jaune.  
La pluie enferme tout le tropique dans une cage de cristal.  
C'est l'heure d'enjamber le crépuscule  
Comme un Zèbre vers l'île de Jadis  
Où se réveillent les femmes assassinées.

#### Un grand sommeil noir

Poème de Paul Verlaine

Un grand sommeil noir  
Tombe sur ma vie :  
Dormez, tout espoir,  
Dormez, toute envie !

Je ne sais plus rien,  
Je perds la mémoire  
Du mal et du bien...  
Oh ! la triste histoire !

Je suis un berceau  
Qu'une main balance  
Au creux d'un caveau :  
Silence, silence !

### Nocturnal

Texte d'Anaïs Nin

BASSES : wa ya you you  
wa ya yao  
ya ha ha ha you  
tu appartiens à la nuit (répété 8 fois)  
SOPRANO : je ressuscite  
je ressuscite toujours après la crucifixion  
BASSES : sombre sombre sombre  
SOPRANO : o a o a oo  
a oo oo hm  
le pain et la gaufrette  
BASSES : matrice et semence et œuf  
lamentations des enfants non nés  
SOPRANO : parfum et sperme  
j'ai perdu mon frère (vocalises)  
BASSES : oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts'  
oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts'  
il grandit à nouveau  
des visages aux fenêtres  
une fenêtre sans lumière  
oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts'  
hm  
SOPRANO : sombre sombre sombre  
endormi endormi  
BASSES : ha ha you  
hoo hoom  
SOPRANO : flotte flotte à nouveau  
a o a o a o (grognements)  
BASSES : ha ha hm  
SOPRANO : (soufflements)  
  
BASSES : wha ho  
ya whoo whoo  
sh  
ga ra ya ga ra  
ya ga ra ba boo  
ba you ba a ba  
ee  
ha ba you boo  
pss  
SOPRANO : crucifixion  
BASSES : crucifixion  
ombre de la mort  
SOPRANO : j'ai embrassé son ombre

### Ecuatorial

« Le texte d'*Ecuatorial* est tiré du livre sacré des Mayas Quiché, le *Popul Vuh*, et fait partie de l'invocation de la tribu perdue dans les montagnes après avoir quitté la "Cité d'Abondance". »

« Le titre est une simple évocation des régions où l'art précolombien a prospéré. J'ai conçu la musique comme

ayant quelque chose de la même intensité rude et élémentale que ces œuvres étranges et primitives. Son exécution doit être dramatique et incantatoire, guidée par la ferveur implorante du texte, et elle doit suivre les indications dynamiques de la partition. » (Edgard Varèse)

### Invocation extraite du *Popol Vuh*

Traduction de l'espagnol: Père Jimines

Ô Bâisseurs, Ô Formateurs ! Vous voyez. Vous entendez. Ne nous abandonnez pas, Esprit du Ciel, Esprit de la Terre. Donnez-nous nos descendants, notre postérité tant qu'il y aura des jours, tant qu'il y aura des aubes. Que les routes vertes soient nombreuses, les chemins verts que vous nous donnez. Que les tribus soient pacifiques, très pacifiques. Que la vie soit parfaite, très parfaite, l'existence que vous nous donnez.

Ô Maître Géant, Chemin de l'Éclair, Faucon ! Maître de magie, Forces du ciel, Procréateurs, Engendreur ! Mystère Ancien, Sorcière Ancienne, Ancêtre du Jour, Ancêtre de l'Aube ! Que soit la germination, que soit l'Aube.

Salut à vous, Beautés du Jour, qui donnez le Jaune, qui donnez le Vert ! Vous qui donnez les Filles, qui donnez les Fils ! Donnez la vie, l'existence à mes enfants, à mes descendants. Ne laissez pas votre puissance, ne laissez pas votre sorcellerie être leur malheur et leur infortune. Qu'elle soit heureuse, la vie de vos soutiens, de vos nourriciers devant vos bouches, devant vos visages, Esprit du Ciel, Esprit de la Terre. Donnez la Vie, Donnez la Vie ! Donnez la Vie, Ô Force qui enveloppe tout, dans le Ciel, sur la terre, aux quatre points cardinaux, aux quatre extrémités, aussi longtemps que l'aube existe, aussi longtemps que la tribu existe !

### Étude pour Espace

Le texte d'*Étude* est composé de vers de trois poètes augmentés de « syllabes d'intensité » créées par Edgard Varèse.

### Extrait du Journal *Albion Moonlight* de Kenneth Patchen

Ô Christ bénis les ménestrels de la défaite  
Il y a un cri qui fait tourner le soleil  
Il y a quelqu'un qui est blessé qui appelle au secours  
Il y a une langue qui pleure dans la bouche balafrée  
Il y a un œil qui ne peut être fermé  
Mais il y a cette légende blanche et radieuse dans la neige !  
Une oreille qui foudroie le monde plein d'espérance  
Une étoile dont la lueur clôt un monde plein de miséricorde.

### Extrait de *Temblores de Cielo* (Tremblement de ciel) de Vicente Huidobro

*Oyes clavar el ataud nocturno*  
Écoute le cercueil nocturne qu'on cloue  
*Oyes clavar el ataud del mar*  
Écoute le cercueil de la mer qu'on cloue  
*Oyes clavar el ataud del cielo*  
Écoute le cercueil du ciel qu'on cloue

### Extrait de *Oscura noche de fuego amoroso* (Nuit obscure de feu amoureux)

#### Saint Jean de la Croix

Whoo Ca-moo-dee-bo-na Ca-moo-dee,  
Ca-bo-na you Sooss la ba-daoo Ca-moo-dee Ree ma  
Sooss la ba-daoo Ca-moo-dee Ree ma  
Ca-moo-dee Ree ma  
Ô Christ bénis les ménestrels de la défaite  
bénis Ô Christ Who-oo  
Kee tay tchoong daba nor oo  
La-ma La-ma  
Il y a un cri  
Ô Christ noo wara noo ha-no hoo vo noo  
Un cri un cri qui fait tourner il y a un cri  
un cri il y a un cri  
un cri il y a qui fait tourner le soleil  
un cri qui fait tourner le soleil  
tourner  
Il y a quelqu'un qui  
fait tourner le soleil  
il y a quelqu'un  
il y a quelqu'un qui est blessé qui appelle  
quelqu'un il y a quelqu'un qui est blessé qui appelle  
quelqu'un qui est blessé qui appelle  
qui appelle au secours  
You-ee a  
You - ee ho a, il y a une langue  
il y a une langue qui pleure  
une langue qui pleure  
You hou, il y a une langue  
You-ee hou  
une langue pleure  
dans la bouche balafrée une langue une langue

il y a une langue  
 dans la bouche balafrée  
 la bouche balafrée une langue  
 il y a une langue  
 une langue qui pleure  
 un œil  
 qui ne peut être fermé  
 un œil  
 hou un œil il y a un œil  
 qui ne peut être fermé  
 mais il y a cette légende blanche et radieuse  
 cette légende blanche et radieuse dans la neige  
 une oreille qui foudroie foudroie  
 une oreille  
 qui foudroie le monde plein d'espérance  
 une étoile dont la lueur clôt un monde  
 plein de miséricorde  
 une étoile  
 a o  
 a ö ma-ro i e a a ma ma-ro a ü e ma  
 a ö a ma ro e a a ma ma-ro a ü f o ma  
 who n- n- la- ma zwa  
 gar rou za garra za garrou n- zwa  
 o hâ va nô a o o va da prasi tiè ma da  
 a tou-mee  
 an na ga-rou-ma  
 gro ma oo â grom-ma na ga-rou-ma  
 La-mâ la mâ Za ga râ La ma  
 ma-rou ga-na ma zi vé bema rou  
 Za-ya-go-rou Za-ya-go Zaga-rou Zagrod  
 Za-ya-go-rou Za-ya-go Zaga-rou Zagrod  
 Ra né Le Corbu Doonee Ma-ro  
 Écoute le cercueil qu'on cloue  
 Écoute le cercueil nocturne qu'on cloue  
 Ra né Le Corbu Doonee Ma  
 Écoute le cercueil de la mer qu'on cloue écoute  
 écoute qu'on cloue  
 écoute le cercueil qu'on cloue  
 écoute qu'on cloue  
 qu'on cloue le cercueil  
 écoute le cercueil du ciel qu'on cloue  
 le cercueil du ciel  
 qu'on cloue le cercueil du ciel  
 écoute qu'on cloue le cercueil du ciel  
 qu'on cloue le cercueil du ciel  
 le cercueil du ciel  
 oawha oh ! oh !  
 nuit obscure de feu

**“** *Tel que je le vois, Varèse essaya de transformer sa vision utopique des nouvelles sonorités et des nouveaux espaces acoustiques en réalité, et cela pour changer la réalité elle-même. Un vrai romantique ! C'est pourquoi je le trouve si remarquable et si fascinant. Il était résolument différent et ne pouvait pas se montrer autrement ; vous pouvez le lire dans les lignes de son visage, jusqu'à la fin. Il voulait faire passer ses idées pour changer la musique et l'industrie musicale, aussi rigide et conservatrice aujourd'hui qu'auparavant. Il cherchait le chemin détourné, parce que vous ne pouvez pas faire tout sauter comme cela, ce serait trop simple. Le chemin détourné était la seule manière possible de provoquer le changement, à une époque dont l'approche simple, englobante, ne tolérait ni résistance ni temps pour respirer. [...] Viva Varèse !* **”**

Olga Neuwirth, *Viva Varèse !* (2006)

**“** *Varèse savait que sa musique déplaisait au public des concerts. Il s'était donc donné un public imaginaire, composé, prétendait-il, de scientifiques, d'étudiants en philosophie, et – pourquoi pas ? – de businessmen. D'après lui, les hommes d'affaires avaient le sens des architectures et des structures nouvelles. (Pour le livret de *The One All Alone*, Varèse nous avait conseillé de faire dire aux chœurs les noms de certaines valeurs cotées en Bourse, *Anaconda*, *Rio-Tinto*, *Parana*, séduisantes aussi par la puissance évocatrice des mots.) Varèse n'avait jamais pu citer le nom d'un seul businessman qui fût particulièrement intéressé par son œuvre, mais la figure du businessman absent – lecteur de codes, hôte de Wall Street – hantait sa pensée.* **”**

Alejo Carpentier, *Varèse vivant* (1967)

# Fondation

PIERRE BERGÉ  
YVES SAINT LAURENT



*Reconnue d'utilité publique le 5 décembre 2002,  
la Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent  
a pour vocation :*

- *La conservation de 5 000 vêtements et 15 000 accessoires haute couture, ainsi que 50 000 dessins et objets divers qui témoignent de la création d'Yves Saint Laurent.*
- *L'organisation d'expositions en France et à l'étranger : mode, peinture, photos, dessins...*
- *Le soutien d'actions culturelles, artistiques et éducatives : Prix Jean Giono, Amis de Jean Cocteau, Médiathèque Musicale Mahler, Festival d'Automne à Paris, Cinémathèque Française, Institut Français de la Mode, Andam...*

*[www.fondation-pb-ysl.net](http://www.fondation-pb-ysl.net)*

*5 avenue Marceau - Paris*

## Biographies

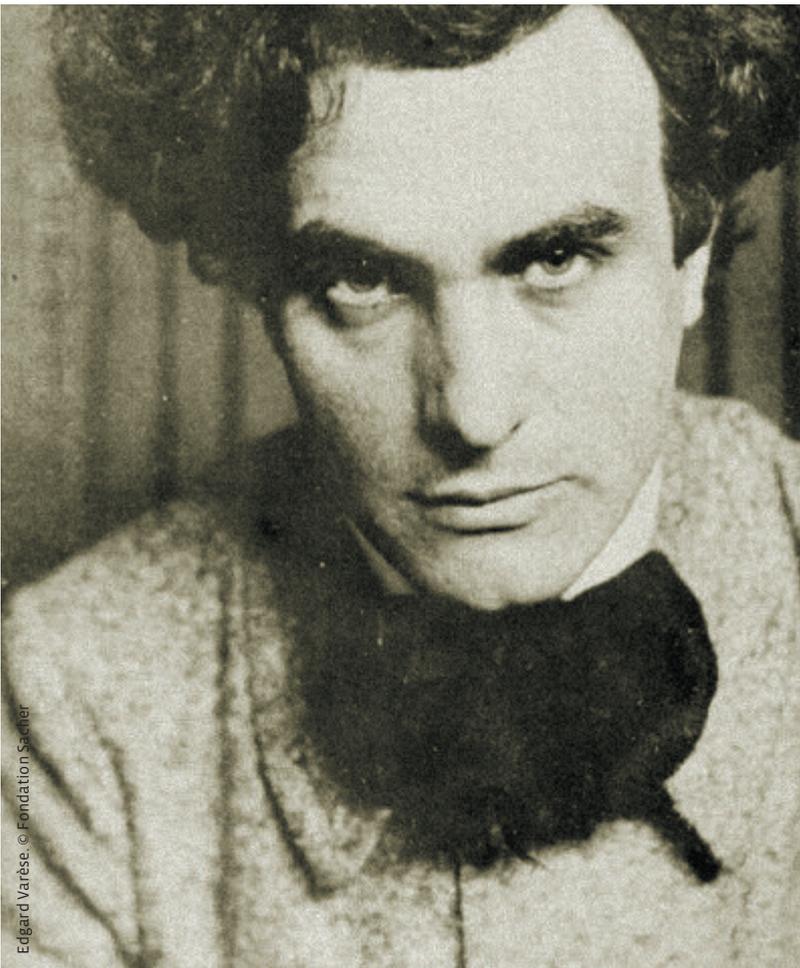
### Edgard Varèse

Né à Paris, le 22 décembre 1883, Edgard Varèse vit au Villars (Bourgogne), avant de suivre ses parents à Turin, où il commence des études musicales. En 1903, de retour à Paris, il est élève de d'Indy, Roussel et Bordes à la Schola cantorum, et de Widor au Conservatoire. Établi en 1908 à Berlin, où est créé *Bourgogne* grâce à l'appui de Richard Strauss, il rencontre Busoni et compte en 1912 au nombre des premiers auditeurs du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, dont il fait connaître l'œuvre à Debussy. Mobilisé, puis réformé, il quitte, le 18 décembre 1915, l'Europe pour New York, où il dirige deux ans plus tard le *Requiem* de Berlioz « à la mémoire des morts de toutes les nations », et où il ne cessera de fon-

der des institutions (en 1919 le New Symphony Orchestra, en 1921 l'International Composers Guild, en 1928 la Panamerican Association of Composers, en 1941 le New Chorus). En 1922, il termine *Amérique*, qu'il considère comme son premier opus – il a détruit ou détruira toutes ses partitions antérieures –, avant de composer des œuvres rares qui l'imposent comme l'un des représentants de la « nouvelle musique » les plus engagés dans la conquête de mondes sonores inouïs. À Paris, où il vit de 1928 à 1933, il noue des amitiés avec les milieux de l'avant-garde et a pour élève André Jolivet. Le 27 septembre 1933, après avoir envisagé une Quatrième Internationale des arts, il regagne les États-Unis. Là

commence, en 1935, une longue période de crise, jalonnée par quelques conférences dans le Centre et l'Ouest du pays (Santa Fe, San Francisco, Los Angeles), puis de nouveau à New York, en 1941. Invité aux Cours d'été de Darmstadt en 1950, il prononce des conférences à Francfort, Berlin et Munich, et réalise, dans les studios dirigés par Pierre Schaeffer, les interpolations de *Déserts*. À Georges Charbonnier, Varèse accorde en 1955 une série d'entretiens célèbres. De 1956 à 1958, il travaille au *Poème électronique*, pour le Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles. Invité par les plus prestigieuses universités (Columbia, Princeton, Yale), interprété par les plus grands chefs d'orchestre (Bernstein, Boulez, Maderna), lauréat en 1963 du Prix Koussevitzky pour l'enregistrement de son œuvre chez Columbia, il connaît une tardive reconnaissance internationale, avant de s'éteindre, le 6 novembre 1965, à New York.

[www.ricordi.it](http://www.ricordi.it)



“ Il est grand, taillé à la serpe. Il est féroce, révolutionnaire, impressionnant par son intransigeance, ses remarques mordantes sur les compositeurs de la vieille école. Ses opinions sont tranchées, affirmées, ses jugements sans appel. Ses évaluations sont ce que les surréalistes appelaient « une entreprise de démolition ». L'équipe de démolition. On déblaye le terrain. Il fait place nette pour une musique nouvelle sans termes vagues. Il recherche des tons nouveaux, des timbres nouveaux. Il ne croit pas à l'orchestre traditionnel. Il a créé des sonorités nouvelles. Les sons qui sortent de son laboratoire sont nouveaux. Ils semblent provenir d'autres planètes. ”

Anais Nin, *Journal* (1940)

## Gary Hill

Gary Hill est né en 1951 à Santa Monica (Californie). Il vit en Californie du Sud, faisant du surf et du skateboard, avant de s'installer à Woodstock en 1969. À ses débuts, il travaille avec des barres et des maillages métalliques (acier et cuivre) dont il enregistre, dès 1970, les sons, les transformant électroniquement en boucles sonores. Il réalise ses premiers enregistrements vidéo dans le cadre du Woodstock Community Video où il sera plus tard artiste en résidence et coordinateur du laboratoire vidéo. Depuis, Gary Hill a développé dans ses travaux un large faisceau de disciplines, sculpture, son, vidéo, installation, performance, produisant des vidéos mono-canal, des installations multimédia, des performances. Son engagement à long terme avec les intermedias le mène à explorer une grande diversité de domaines qui couvrent la physicalité du langage, la synesthésie, les énigmes de la perception, l'espace ontologique, en interactivité avec le public.

En 1980, Gary Hill enseigne au Centre pour les Études des médias à l'Université SUNY de Buffalo (NY) puis en

1982 au cycle doctoral du Bard College (NY). En 1985, après une année passée au Japon, il crée le département Media au Cornish College for the Arts à Seattle (Washington), ville où il réside actuellement. En 2000, lauréat de la bourse Joseph H. Hazen, il vit à Rome, puis de 2003 à 2005, à Paris où il enseigne à l'École nationale des Beaux-Arts. Il enseigne aussi au Studio national des arts contemporains/Le Fresnoy. Les réalisations de Gary Hill sont présentées dans les institutions et les musées à travers le monde. Des expositions monographiques ont été à l'affiche de la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris, du Musée d'Art moderne de San Francisco, du Centre Georges Pompidou, du Musée Guggenheim de SoHo à New York et des musées d'art contemporain de Bâle et de Barcelone, entre autres. Gary Hill a reçu des commandes du Musée des sciences de Londres, de la Bibliothèque publique de Seattle, et pour une installation et une performance au Colisée et au Temple de Vénus à Rome. Gary Hill a reçu de nombreuses bourses et récompenses. Entre autres, le Lion d'Or de la Biennale de Venise (1995),

le prix de la Fondation John D. and Catherine T. MacArthur (1998), le Prix Kurt-Schwitters (2000).

### Bibliographie :

*An Art of Limina: Gary Hill's Works and Writings*, de George Quasha et Charles Stein (Barcelone: Ediciones Polígrafa, 2009)

*Gary Hill: Selected Works and catalogue raisonné*, édité par Holger Broecker (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002)

*Gary Hill: Around & About: A Performative View* (Éditions du Regard, Paris, 2001)

*Gary Hill*, édité par Robert C. Morgan (Baltimore: PAJ Books/The Johns Hopkins University Press, 2000)

[www.garyhill.com](http://www.garyhill.com)

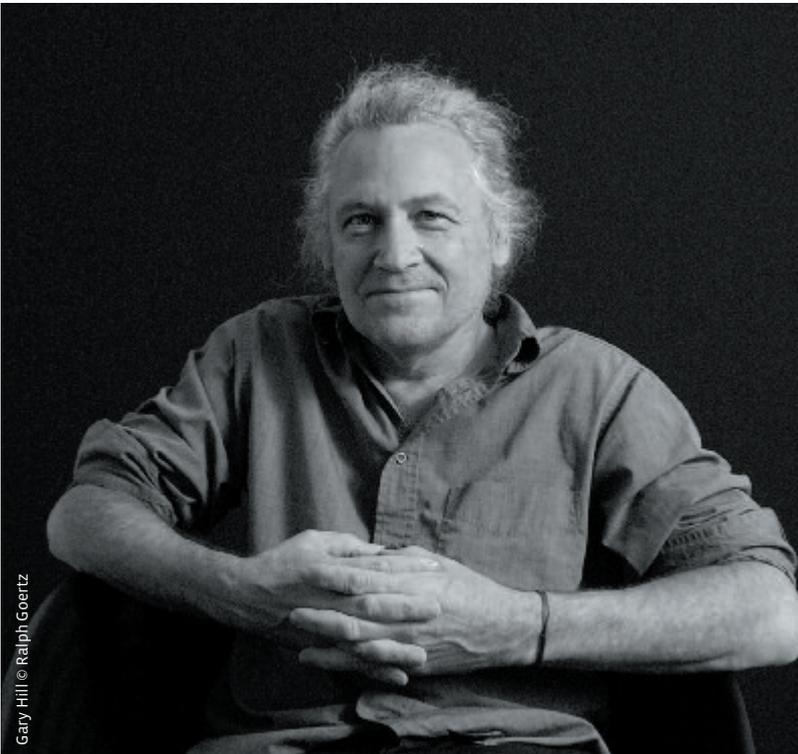
**Quatre artistes associés à Gary Hill pour les effets spéciaux en direct ou préenregistrés**

### Christelle Fillod

Christelle Fillod (1974) est artiste et *performer*. Diplômée de l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon, elle fut résidente au Fresnoy, studio national des arts contemporains. Parmi ses créations, on trouve des installations *in situ*, des installations vidéos, des performances. Au travers de son œuvre, elle recherche cette expérience originelle de l'émergence de la perception : comment une réalité spécifique se rend-elle perceptible, comment voyager au travers des différents niveaux sensibles, comment percevoir au-delà d'une culture prédéterminée, comment déplacer le point d'assemblage, comment étendre sa réalité intérieure. Elle travaille et collabore avec des artistes comme Gary Hill, Florence Menini, Vanessa Briggs, Christine Desmedt, Meg Stuart, Sachiyo Takahashi, Yukiko Shinozaki.

### George Quasha

George Quasha travaille le domaine des médias pour mettre au jour les principes communs au langage, à la sculpture, au dessin, à la vidéo, au son, à l'installation et à la performance. Il est l'auteur de quinze livres : recueils de poésie (dont *Ainu Dreams* et *Pre-*



Gary Hill © Ralph Goertz

verbs, à paraître), anthologies (*America a Prophecy, Open Poetry*), écrits sur l'art (*Gary Hill: Language Willing*) et une œuvre mixte d'art axial et de poésie, *Axial Stones: An Art of Precarious Balance*.

Son travail dans le domaine de l'art axial comprend une série de portraits parlants (l'art est, la musique est, la poésie est, etc).

Lauréat de la bourse Guggenheim pour l'art vidéo et de la bourse du NEA en poésie, il a enseigné à la Stony Brook University (SUNY), au Bard College et au Département d'Anthropologie de la New School Graduate. Avec Susan Quasha, il a fondé et dirige les éditions Barrytown/Station Hill Press à Barrytown, État de New York.

### Els van Riel

Els van Riel (1965) vit et travaille à Bruxelles. Elle étudie la photographie et le cinéma et travaille comme photographe, éditrice et productrice pour divers projets photographiques, filmiques, vidéos et scéniques. Elle anime des images pour accompagner des partitions de musique expérimentale et crée des films et des installations vidéos à partir d'enregistrements en direct et en différé.

« Partant de la tradition du film structurel, le travail de la vidéaste et cinéaste bruxelloise Els van Riel explore et interroge la matière de base du cinéma (le temps et la lumière) et tente ainsi de créer une nouvelle forme de plaisir esthétique, libre de tout symbolisme ou narration. Pour Els van Riel, le projecteur 16 mm est une figure centrale de la présentation cinématographique, qu'elle soit sous le mode de la projection, de la performance ou de l'installation. Elle s'attache à rendre sa présence active, presque vivante. » (*L'Art Même*, n°42, avril 2009)

### Charles Stein

Charles Stein a écrit onze volumes de poésie, dont *The Hat Rack Tree* (1994), *The Secret of the Black Chrysanthemum*, une étude des emprunts de Charles Olson aux écrits de C. G. Jung

(1987), *Persephone Unveiled*, une exploration des mystères d'Eleusis, une traduction de l'Hymne homérique à Déméter et de l'intégralité des écrits de Parménide (2006), ainsi qu'une traduction en vers de *l'Odyssee* (2008). Titulaire d'un Ph.D. de littérature de l'Université du Connecticut de Storrs, il a enseigné à l'Université d'Albany et au Bard College. Son travail recouvre poésie sonore et performance (notamment avec George Quasha et Gary Hill). Il vit à Barrytown, État de New York.

### Glen D'haenens

Glen D'haenens étudie la mise en scène à la télévision et au cinéma. Depuis 1998, il travaille comme éclairagiste pour l'Opéra flamand (*Pelléas et Mélisande, Il Trittico, Jenufa, La Strada, Götterdämmerung*) et le Zomeropera (*Les Joyeuses Commères de Windsor*). Il a imaginé et réalisé *Channel Z*, un spectacle multimédia et a conçu les éclairages de spectacles pour le jeune public, dont *Énée, Oreste* et la comédie musicale *The Rocky Horror Show*. Avec Waut Koeken, il a travaillé sur les spectacles pour enfants *La Flûte enchantée* (Opéra flamand, Théâtre de la Monnaie et Théâtre de Luxembourg) et *Aladin*.

Il conçoit des éclairages pour Antwerpen Boekenstad, Wintervuur, la Fête de la Fleur de Bordeaux et la Biennale des antiquaires au Grand Palais à Paris. Au SIHA à Anvers, il participe au lancement de la section des techniques de la scène et y enseigne l'éclairage de théâtre.

Il a collaboré pour la première fois avec Pierre Audi pour le récital de Rolando Villazón au Nederlandse Opera. Par la suite, il a été assistant de Peter van Praet, à l'occasion de la reprise de *Zoroastre* à l'Opéra Comique à Paris. Parmi ses projets : les festivités du 65<sup>e</sup> anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale à Anvers, une nouvelle version d'*Aladin* à l'Opéra du Rhin et à l'Opéra de Lausanne, et un nouveau projet avec Waut Koeken au Wiener Kammeroper.

### Arnoud Noordegraaf

Arnoud Noordegraaf est compositeur et metteur en scène. Il a étudié à l'Académie de théâtre de Maastricht et au Conservatoire Royal de La Haye (en composition). Au cours de ses études au conservatoire, il a appris le cinéma en autodidacte en participant à des productions de télévision et d'académies de cinéma. Sa spécialité est la symbiose entre musique et image.

Il développe un style musical personnel dans lequel la relation étroite entre la musique en direct et les échantillons joue un rôle important. La combinaison de ces spécialités donne des compositions à forte consonance dramaturgique, œuvres en solo ou productions de théâtre musical.

En 2001, il crée *inexcelsisvideo*, une fondation qui réalise des images en film et en vidéo pour les arts de la scène. Cette fondation est devenue une entité de production de films pour d'importants spectacles d'opéra comme *After Life* et *La Commedia* au Holland Festival.

En 2006, à Aldeburgh (Royaume-Uni), il a enseigné à de jeunes compositeurs l'usage du multimédia. Il a également donné des conférences en Angleterre et en Chine sur l'utilisation d'images filmées à l'opéra et sur ses réalisations. Depuis 2009, il enseigne à l'Académie Rietveld à Amsterdam. Une sélection de ses compositions en images a été publiée par les Éditions Donemus. Parmi ses œuvres récentes, citons *Soloist* (2008), *Blow out* (2008), *Muze* (2007) et *Interim* (2007).

[www.inexcelsisvideo.net](http://www.inexcelsisvideo.net)

### Jan Panis

Jan Panis étudie l'électronique et la musique électronique à l'Institut de sonologie à Utrecht. En 1981, il commence à travailler comme technicien en chef des studios de musique électronique au Conservatoire Royal de La Haye, où il enseigne actuellement. Lors du Festival Stockhausen de 1982, il a coopéré en tant que technicien sur une vingtaine de productions. De 1982 à 1992, il a assuré la

technique de nombreuses œuvres de Stockhausen. Au cours de cette période, il a rencontré le duo de piano Corver/Grotenhuis et a réalisé avec eux *Mantra*, œuvre pour laquelle il a conçu les modulateurs en anneaux. En 1992, Jan Panis crée sa société qui se spécialise dans toutes les techniques électro-acoustiques et informatiques pour la musique. Il travaille pour de nombreux ensembles et orchestres, dont Asko|Schönberg, les orchestres de la radio hollandaise, l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Ensemble Modern, l'Orchestre Philharmonique de Berlin et les orchestres de Radio France. Parmi les compositeurs et chefs d'orchestre avec qui il a travaillé, notons Peter Eötvös, John Adams, Louis Andriessen, Heiner Goebbels, Mauricio Kagel et Rob Zuidam.

### Paulina Wallenberg-Olsson

Paulina Wallenberg-Olsson est une artiste suédoise qui travaille sur le projet collaboratif *Wallenberg* dans lequel elle combine diverses expériences acquises dans les arts visuels, la musique et la performance, avec des collaborateurs issus d'horizons variés. Il s'agit de la préparation d'une série de chansons pour un CD et un spectacle.

Paulina Wallenberg-Olsson présente des œuvres en collaboration avec Gary Hill à Tokyo (Sanctuaire Meiji), New York (Musée Guggenheim), Buenos Aires (Teatro Jorge Luis Borges), Hong Kong (Hong Kong Studio Theatre), Paris (Fondation Cartier et Auditorium du Louvre) et à Rome (Colisée).

Elle présente des performances à New York (MoMA), San Francisco (SFMOMA, New Langton Arts), Los Angeles (LACE, performance de cosmologie imaginaire *New Population*), Stockholm (Museum of Modern Art, *Södra Teatern*, performance *Wallenberg*), Jérusalem (Museum on the Seam) et à Rome. En 1995, Paulina Wallenberg-Olsson obtient un master de l'Académie de photographie de Stockholm.

### Chou Wen-Chung



Chou Wen-chung, 2009  
© Lieven Bertels

Le compositeur et professeur de musique sino-américain Chou Wen-Chung est né en 1923 à Yantai, une grande ville de la côte est de la Chine. En 1946, il émigre aux États-Unis où il refuse une bourse d'étude en architecture à l'Université de Yale, préférant des études de musique chez Nicolas Slonimsky au New England Conservatory. En 1949, Colin McPhee l'introduit auprès d'Edgard Varèse, à qui Chou Wen-Chung montre la première partie de sa composition *Landscapes*, sur quoi Varèse l'invite à venir le voir une semaine plus tard.

Au cours de la période où Varèse compose ses dernières œuvres, Chou Wen-Chung est son étudiant et son assistant. On peut mesurer la proximité de cette collaboration notamment dans *Déserts* (1949-1954), dont le manuscrit est de la main de Chou Wen-Chung. Sous la supervision de Varèse, il commence à rédiger et corriger toutes ses partitions, un travail qui l'occupe encore plusieurs décennies après le décès du compositeur. Chou Wen-Chung complète aussi deux partitions inachevées de Varèse.

Chou Wen-Chung rédige sa thèse de doctorat entre 1952 et 1954 à l'Université de Columbia auprès d'Otto Luening, et de 1964 à 1991, il enseigne la composition à cette même université. En tant que premier titulaire de la chaire Fritz Reiner pour la composition, Chou Wen-Chung y établit en 1984 le Fritz Reiner Center for Contemporary Music, qui a pour objectif d'encourager les jeunes compositeurs. En 1954, il devient le premier assistant technique de l'Electronic Music Laboratory de Columbia, qu'il modernise pour en faire l'actuel Computer Music

Center. En 1978, Chou crée à l'Université de Columbia le Center for United States-China Arts Exchange, afin de promouvoir des projets culturels en Asie de l'Est et du Sud-Est. C'est ainsi qu'il collabore au célèbre documentaire d'Isaac Stern sur sa première visite en Chine, *From Mao to Mozart* (1979), ainsi qu'au Pacific Music Festival et à la Pacific Composers Conference à Sapporo (Japon) en 1990, en collaboration avec Leonard Bernstein et le London Symphony Orchestra. Au cours de sa période d'enseignement de la musique, il a toujours été lié à diverses institutions culturelles, par exemple entre 1970 et 1975 en tant que directeur du label américain de musique *Composers Recordings, Inc.*

Chou Wen-Chung est membre de l'American Academy of Arts and Letters, membre d'honneur de l'International Society for Contemporary Music et membre de l'Asian Composers League. En 2001, il est nommé Chevalier des Arts et Lettres par le gouvernement français. En 2005, il est lauréat du Prix Robert Stevenson pour ses recherches concernant l'ethnomusicologie et la composition. Il a obtenu d'innombrables bourses. Ses œuvres sont jouées par les orchestres de Chicago, Philadelphie, New York, San Francisco, Berlin, Paris et Tokyo.

Chou Wen-Chung vit à New York.

[www.chouwenchung.org](http://www.chouwenchung.org)

### Peter Eötvös



Peter Eötvös © DR

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue : la carrière de Peter Eötvös combine les trois fonctions. Ses œuvres sont programmées dans le monde

entier par des orchestres, des ensembles et des festivals. En tant que compositeur et chef d'orchestre, Peter Eötvös a dirigé des projets consacrés à son œuvre à Paris, Londres, Amsterdam, Berlin, Vienne, Lucerne. Tout comme son premier opéra *Three Sisters*, ses opéras plus récents, *Le Balcon*, *Angels in America* et *Sarashina* génèrent de multiples productions. De nouvelles œuvres sont annoncées. Peter Eötvös est un chef d'orchestre invité par le Berliner Philharmoniker, le Münchner Philharmoniker, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble intercontemporain, le BBC Symphony, le London Sinfonietta, le Radio Filharmonisch Orkest, l'Orchestre Royal du Concertgebouw et l'Orchestre de la Suisse Romande. Il est premier chef d'orchestre invité pour le répertoire d'aujourd'hui auprès de l'Orchestre Symphonique de Göteborg. Pour Peter Eötvös, les activités d'enseignement sont d'une grande importance, il enseigne par exemple à la Musikhochschule de Karlsruhe et dans le cadre de la Fondation de musique contemporaine pour les jeunes chefs d'orchestre et compositeurs qu'il a créée à Budapest.

Parmi les nombreuses distinctions dont il a été honoré, citons le Prix Kossuth qu'il a reçu en 2002 des mains du président de la République hongroise, ainsi que son élévation au rang de Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres en 2003.

[www.eotvospeter.com](http://www.eotvospeter.com)

### Anu Komsí

Anu Komsí est connue pour les qualités de sa voix de colorature. Elle est aussi à l'aise à l'opéra que sur une scène de concert et chante en Europe comme aux États-Unis. Sa voix flexible lui permet d'interpréter des chansons ainsi que de la musique de chambre. Son répertoire s'étend de la Renaissance à la musique d'aujourd'hui, et comprend plus de quarante rôles d'opéra. Elle participe à la création de *Into the Little Hill* de George Benjamin et Martin Crimp au Festival



Varèse 360°, juin 2009, Holland Festival. Un grand sommeil noir, Anu Komsí, soprano. © Glen D'haenens

d'Automne à Paris 2006, puis à la tournée internationale qui a suivi.

Anu Komsí chante avec le Berliner Philharmoniker et le London Sinfonietta et travaille avec Sir Roger Norrington et George Benjamin. Sa collaboration avec Esa-Pekka Salonen date de la première mondiale de *Floof* en 1988. Salonen a composé son œuvre pour orchestre, *Wing on Wing*, spécialement pour les voix de colorature des jumelles Komsí, tout comme la compositrice coréenne Unsuk Chin l'a fait avec *Cantatrix Sopranica*.

Son enregistrement du cycle *White as Jasmine* de Jonathan Harvey remporte en 2008 un Gramophone Award.

Anu Komsí est directrice artistique du Kokkola Opera en Finlande et chante souvent dans des productions de cette compagnie. Elle chante Lulu avec le Kokkola Opera et le FRSO à Helsinki, Nanetta à l'Opéra national finlandais et le rôle principal dans un nouvel opéra de Sebastian Fagerlund au cours de l'été 2009.

[www.komsi.info](http://www.komsi.info)

## Jeannette Landré

Après des études de musicothérapie, Jeannette Landré étudie avec Adriaan Bonsel et Emile Biessen au Conservatoire d'Utrecht. Passionnée de musique de chambre, elle joue pendant dix ans au sein du Quintette à vent Reicha et forme un duo flûte et harpe. Après avoir joué pendant quelques années comme soliste (piccolo) à l'Orchestre Residentie, elle est devenue première flûtiste du Radio Symfonie Orkest avec lequel elle s'est produite plusieurs fois comme soliste dans des œuvres de Martin, Martinu et Gubaidulina.

Première flûtiste de la Radio Kamer Filharmonie, elle est également liée au Nederlands Blazers Ensemble et à l'Asko|Schönberg.

## Cappella Amsterdam

### Daniel Reuss, directeur musical

Ces dernières années, le chœur de chambre Cappella Amsterdam, fondé en 1970, s'est fait, sous la direction artistique de Daniel Reuss, une place de choix aux Pays-Bas, tant dans la musique ancienne que dans le répertoire d'aujourd'hui. Cappella Amsterdam s'intéresse particulièrement aux compositeurs néerlandais et programme des œuvres de Sweelinck et Lassus, joue également des œuvres composées pour l'ensemble, notamment de Ton de Leeuw, Robert Hep-pener, Peter Schat, Jan van Vlijmen, Peter-Jan Wagemans et Hans Koolmees. Cappella Amsterdam collabore à des productions d'opéra, comme *Les Indes Galantes* de Rameau avec l'Orchestre du Dix-Huitième Siècle, *Thyeste* de Jan van Vlijmen avec l'Asko Ensemble ou *Marco Polo* de Tan Dun. Le chœur de chambre est souvent invité par des festivals comme le Holland Festival, le Festival de Musique Ancienne d'Utrecht, La Folle Journée, le Rheingau Musik Festival et le Festival de la Chaise-Dieu. La polyvalence du chœur s'exprime également par ses collaborations régulières avec divers ensembles instrumentaux, orchestres et chœurs comme l'en-

semble Asko|Schönberg, l'Ensemble intercontemporain, musikFabrik, le Nieuw Ensemble, l'Akademie für Alte Musik, le Residentie Orkest, la Radio Kamer Filharmonie, le Radio Philharmonisch Orkest, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, le SWR Vokalensemble et le RIAS Kammerchor. En novembre 2008, un CD est publié par Harmonia Mundi en collaboration avec l'ensemble musikFabrik. Ce CD a obtenu le Diapason d'Or Arte (décembre 2008).

[www.cappellaamsterdam.nl](http://www.cappellaamsterdam.nl)

**Sopranos :** Andrea van Beek, Astrid Lam-mers, Leenke de Lege, Simone Manders, Valeria Mignaco, NN

**Altos :** Petra Ehrismann, Sabine van den Heydan, Mieke van Laren, Asa Olsson, Inga Schneider, Desiree Verlaan

**Ténors :** Otto Bouwknecht, Jon Etxabe-Arzuaga, Guido Groenland, Gerben Houba, Michiel ten Houte de Lange, René Veen

**Basses :** Nicolas Boulanger, NN, Erks Jan Dekker, Christian van Es, Joep van Geffen, Andreas Goetze, Martijn de Graaf Bierbrauwer, Angus van Grevenbroek, Jan Hoffmann, Florian Just, Bart Oenema, Michel Poels, Hans Pootjes, Maciej Straburzynski

### Asko|Schönberg Ensemble

En septembre 2008, les ensembles Asko et Schönberg ont fusionné. Ni ensemble, ni orchestre, il s'agit désormais d'un groupe qui, par sa flexibilité, peut jouer un large répertoire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, en particulier les œuvres de György Ligeti, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Louis Andriessen, comme les compositions plus récentes de Michel van der Aa, Martijn Padding et Julian Anderson.

L'Ensemble Asko|Schönberg présente les œuvres dans la série de concerts qu'il produit au Concertgebouw et aux Proms – dans la salle du Muziekgebouw aan 't IJ – en invité des célèbres Matinées du samedi, des Séries du jeudi, au Holland Festival ou au Nationale Reisopera. L'Ensemble Asko|Schönberg est engagé dans des programmes éducatifs, dans des programmes d'initiation à la composition avec des

classes du secondaire, et collabore avec les départements de composition de plusieurs conservatoires de musique.

Asko|Schönberg est l'invité des festivals internationaux ; en 2008, il apparaît au festival de Melbourne, au Festival d'Automne à Paris. La saison 2009/2010 le verra à Paris, à Londres, à New York...

L'ensemble vient de créer une Académie György Ligeti, une initiative pour les étudiants des conservatoires qui souhaitent développer leur compétence dans le domaine de la musique d'aujourd'hui. Il est engagé également dans les programmes éducatifs pour les enfants. L'ensemble a pour chef permanent Reinbert de Leeuw ; de nombreux chefs et solistes néerlandais ou étrangers sont invités à participer aux concerts et aux tournées.

[www.askoschoenberg.nl](http://www.askoschoenberg.nl)

Jeannette Landré, Mirjam Teepe, flûte

Marieke Schut, hautbois

Gea Plantinga, David Kweksilber,

Ainhoa de Miranda Gimenez, clarinettes

Remko Edelaar, basson

Wim Timmermans, Jan Harshagen,

Christiaan Beumer, cor

Hendrik Jan Lindhout, Gertjan Loot,

Marc Busscher, Bianca Egberts,

trompette

Toon van Ulsen, Koen Kaptijn,

Anton van Houten, Mark Boonstra,

trombone

Ries Schellekens, Hendrik Jan Renes,

tuba

Jan Erik van Regteren Altena,

Joe Puglia, violon

Hannah Shaw, alto

Doris Hochscheid, violoncelle

Jos Tieman, contrebasse

Niek De Vente, piano

Jan Hage, orgue

Astrid Haring, harpe

Ger de Zeeuw, Joey Marijs, Wim Vos,

Jeroen Geevers, Steef Gerritse, Niels

Meliefste, Fedor Teunisse, Marcel

Andriessen, Sjoerd Nijenhuis, René

Spiersing, Adam Jeffrey, Tatiana Koleva,

percussion

Jonathan Golove, Natasha Farny,

thérémin

**Orchestre Philharmonique de Radio France**  
**Myung-Whun Chung,**  
**directeur musical**

L'Orchestre Philharmonique de Radio France est l'orchestre du XXI<sup>e</sup> siècle ! Héritier du premier Orchestre Philharmonique créé par la radio française dans les années 1930, l'orchestre a été refondé au milieu des années 1970 à l'instigation de Pierre Boulez qui fustigeait la rigidité des formations symphoniques traditionnelles. Au contraire, l'Orchestre Philharmonique de Radio France a l'originalité de pouvoir s'adapter à toutes les configurations possibles du répertoire, du classicisme à nos jours, et de se partager simultanément en plusieurs formations.

L'Orchestre Philharmonique offre ainsi à son public et à ses dizaines de millions d'auditeurs sur France Musique, France Inter et sur les radios membres de l'Union Européenne de Radiodiffusion, une très grande variété de programmes, présentés à Paris Salle Pleyel où l'Orchestre est en résidence. En attendant l'ouverture du nouvel auditorium de 1 500 places prévue en 2013 à la Maison de Radio France, l'Orchestre Philharmonique contribue à la programmation thématique de la Cité de la musique et à la programmation lyrique du Théâtre du Châtelet et de l'Opéra Comique.

Les 141 musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Myung-Whun Chung travaillent ensemble depuis mai 2000. De nombreuses tournées ont marqué cette collaboration. Cette saison l'Orchestre est réinvité aux États-Unis, en Chine à Shanghai pour une résidence dans le cadre de l'Exposition Universelle, à Taïwan à Abudhabi, ainsi qu'en Autriche, à Prague et à Bucarest.

Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France ont le plaisir de jouer avec des personnalités aussi exceptionnelles que Pierre Boulez, Esa-Pekka Salonen, Valery Gergiev ou Gustavo Dudamel. Ils ont noué une

relation privilégiée avec les meilleurs chefs de la nouvelle génération comme François-Xavier Roth, récemment nommé Chef associé.

Principal acteur du festival Présences de Radio France et partenaire du festival Agora de l'Ircam, l'Orchestre Philharmonique invite aussi régulièrement les compositeurs vivants à diriger leurs œuvres comme Thomas Adès, George Benjamin, Marc-André Dalbavie, Peter Eötvös, Magnus Lindberg, Matthias Pintscher ou Krzysztof Penderecki. L'Orchestre Philharmonique a développé un programme pédagogique pour offrir les clefs du répertoire symphonique au public scolaire comme au public familial, avec la complicité de Jean-François Zygel ou avec des conteuses et des comédiens. Ces concerts éducatifs sont largement diffusés sur France Musique, France 5, France 2 et en DVD coédités par Naïve et le Centre National de Documentation Pédagogique du Ministère de l'Éducation Nationale. Pour rester en contact avec les enfants, les parents et les enseignants, l'Orchestre Philharmonique a créé le site ZikPhil.fr.

L'Orchestre Philharmonique a noué un partenariat fidèle avec France Télévisions, sur les chaînes France 2 et France 5. Plusieurs de ses concerts sont retransmis en vidéo sur les sites Internet de Radio France et d'Arte.tv. L'activité discographique de l'Orchestre Philharmonique de Radio France est très soutenue, sous l'ensemble des labels Deutsche Grammophon, Naïve, Decca, Harmonia Mundi et BMG-Sony. La plupart de ces enregistrements sont disponibles en téléchargement sur iTunes, Fnac.com et Virgin.com, et plusieurs enregistrements « live » en concert sur le site [www.deccaconcerts.fr](http://www.deccaconcerts.fr).

Les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Myung-Whun Chung sont Ambassadeurs de l'UNICEF depuis septembre 2007.

**Effectif de l'Orchestre Philharmonique de Radio France**

Directeur musical, Myung-Whun Chung  
Chef associé, François-Xavier Roth

**Violons**

Elisabeth Balmas, 1<sup>er</sup> solo  
Hélène Colletterte, 1<sup>er</sup> solo  
Svetlin Roussev, 1<sup>er</sup> solo  
Virginie Buscail, 2<sup>e</sup> solo  
Ayako Tanaka\*, 2<sup>e</sup> solo  
Marie-Laurence Camilleri, 3<sup>e</sup> solo  
Mihai Ritter, 3<sup>e</sup> solo  
Cécile Agator, 1<sup>er</sup> chef d'attaque  
Catherine Lorrain, 1<sup>er</sup> chef d'attaque  
Juan-Firmin Ciriaco, 2<sup>e</sup> chef d'attaque  
Guy Comentale, 2<sup>e</sup> chef d'attaque  
Emmanuel André, Cyril Baletton  
Emmanuelle Blanche-Lormand  
Martin Blondeau, Floriane Bonanni  
Florence Bouanchaud, Florent Brannens  
Aurélien Chenille, Thérèse Desbeaux  
Aurore Doise, Béatrice Gaugué-Natorp  
David Haroutunian, Edmond Israelievitch, Mireille Jardon  
Lyodoh Kaneko, Jean-Philippe Kuzma  
Jean-Christophe Lamacque  
François Laprèvote, Amandine Ley  
Arno Madoni, Virginie Michel  
Simona Moïse, Pascal Oddon,  
Françoise Perrin, Cécile Peyrol-Leleu  
Céline Planes, Sophie Pradel  
Marie-Josée Romain-Ritchoat  
Mihaëla Smolean, Isabelle Souvignet  
Thomas Tercieux, Véronique Tercieux-Engelhard, Anne Villette, NN

**Altos**

Jean-Baptiste Brunier, 1<sup>er</sup> solo  
Christophe Gaugué, 1<sup>er</sup> solo  
NN, 1<sup>er</sup> solo  
Fanny Coupé, 2<sup>e</sup> solo  
NN, 2<sup>e</sup> solo  
Daniel Wagner, 3<sup>e</sup> solo  
Marie-Emeline Charpentier  
Sophie Groseil, Elodie Guillot  
Anne-Michèle Liénard, Jacques Maillard  
Frédéric Maïndive, Benoît Marin  
Martine Schouman, Aurélie Souvignet-Kowalski, Marie-France Vigneron, NN, NN

**Violoncelles**

Eric Levionnois, 1<sup>er</sup> solo  
Nadine Pierre, 1<sup>er</sup> solo  
Daniel Raclot, 1<sup>er</sup> solo  
Pauline Bartissol, 2<sup>e</sup> solo  
Jérôme Pinget, 2<sup>e</sup> solo  
Anita Barbereau-Pudleitner, 3<sup>e</sup> solo  
Jean-Claude Auclin, Yves Bellec  
Catherine de Vençay, Marion Gaillard  
Renaud Guieu, Karine Jean-Baptiste  
Jérémie Maillard\*, Clémentine Meyer\*  
Nicolas Saint-Yves

**Contrebasses**

Christophe Dinaut, 1<sup>er</sup> solo  
Gérard Soufflard, 1<sup>er</sup> solo  
Jean Thévenet, 2<sup>e</sup> solo  
Jean-Marc Loisel, 3<sup>e</sup> solo

# Unicef

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Depuis 2007, Myung-Whun Chung et l'Orchestre Philharmonique de Radio France, nommés ambassadeurs de l'Unicef France, mettent leurs talents au service des enfants les plus démunis.

Le 7 avril 2008, Journée mondiale de la santé, le maestro accédait au titre d'ambassadeur international de bonne volonté de l'Unicef.

Cette année l'Unicef célèbre les vingt ans de la Convention des Droits de l'enfant. Cette convention, ratifiée par 191 pays, a pour objectif de garantir à l'enfant ses droits les plus fondamentaux. C'est pour contribuer à promouvoir ces droits que Myung-Whun Chung et trois membres de son orchestre sont partis en mission en décembre 2008 au Bénin. Ils y sont allés pour mieux appréhender les réalités vécues par les enfants et constater le travail des équipes de terrain.

A leur retour, un concert a été donné au Châtelet, le 11 avril 2009, dont la recette a permis de soutenir les programmes d'eau et d'assainissement de plusieurs communes du Bénin et de donner l'accès à l'eau potable à des centaines d'enfants. Ce concert a aussi permis de soutenir les programmes de protection des enfants.



**Le 20 novembre prochain, un concert réunira Salle Pleyel l'Orchestre Philharmonique de Radio France pour fêter l'anniversaire de la convention. En amont, les musiciens de l'orchestre s'impliqueront dans un projet éducatif original avec les enfants, conjuguant création musicale et découverte du sens de la convention.**

À travers la collaboration de Radio France et de l'Unicef, ce sont deux univers qui dialoguent : celui de la musique et celui de l'enfance. De mêmes valeurs les animent : l'exigence, l'investissement total dans le jeu, la quête de la vérité et de l'absolu. Pour répondre aux attentes de ces enfants qui porteront le monde de demain, l'Unicef et ses ambassadeurs ont besoin de votre soutien. A travers la musique vous pourrez contribuer au message d'espoir que nous leur adressons.



Daniel Bonne, Jean-Pierre Constant  
Michel Ratazz, Dominique Serri,  
Dominique Tournier, Henri Wojtkowiak,  
NN

#### **Flûtes**

Magali Mosnier, 1<sup>er</sup> solo  
Thomas Prévost, 1<sup>er</sup> solo  
Michel Rousseau, 2<sup>e</sup> solo et flûte en *sol*  
Emmanuel Burllet, piccolo solo  
Nels Lindeblad, piccolo solo

#### **Hautbois**

Hélène Devilleneuve, 1<sup>er</sup> solo  
NN, 1<sup>er</sup> solo  
Jean-Christophe Gayot, 2<sup>e</sup> solo  
Stéphane Part, 2<sup>e</sup> solo et cor anglais  
Stéphane Suchanek, cor anglais solo

#### **Clarinettes**

Francis Gauthier, 1<sup>er</sup> solo  
Jérôme Voisin, 1<sup>er</sup> solo  
Jean-Pascal Post, 2<sup>e</sup> solo & cor de basset  
solo, Manuel Metzger, petite clarinette  
solo  
Didier Pernoit, clarinette basse solo  
Christelle Pochet\*, 2<sup>e</sup> clarinette basse  
solo & 2<sup>e</sup> cor de basset

#### **Bassons**

Jean-François Duquesnoy, 1<sup>er</sup> solo  
Julien Hardy, 1<sup>er</sup> solo  
Stéphane Coutaz, 2<sup>e</sup> solo  
Francis Pottiez, contrebasson solo  
Denis Schricke, contrebasson solo

#### **Cors**

Antoine Dreyfuss, 1<sup>er</sup> solo  
Jean-Jacques Justaféré, 1<sup>er</sup> solo  
Matthieu Romand\*, 1<sup>er</sup> solo  
Sylvain Delcroix, 2<sup>e</sup> solo  
Hugues Viallon, 2<sup>e</sup> solo  
Xavier Agogué, 3<sup>e</sup> solo  
Stéphane Bridoux, 3<sup>e</sup> solo  
Isabelle Bigaré, 4<sup>e</sup> solo  
Bruno Fayolle, 4<sup>e</sup> solo

#### **Trompettes**

Bruno Nouvion, 1<sup>er</sup> solo  
Alexandre Baty, 1<sup>er</sup> solo  
Gérard Boulanger, 2<sup>e</sup> solo  
Jean-Pierre Odasso, 2<sup>e</sup> solo  
Gilles Mercier, 3<sup>e</sup> solo et 1<sup>er</sup> cornet solo  
Jean-Luc Ramecourt, 4<sup>e</sup> solo

#### **Trombones**

Patrice Buecher, 1<sup>er</sup> solo  
Antoine Ganaye, 1<sup>er</sup> solo  
Alain Manfrin, 2<sup>e</sup> solo  
David Maquet, 2<sup>e</sup> solo

#### **Trombones basses**

Franz Masson, Raphaël Lemaire

#### **Tuba**

Victor Letter

#### **Timbales**

Jean-Claude Gengembre, 1<sup>er</sup> solo  
Adrien Perruchon, 1<sup>er</sup> solo

#### **Percussions**

Renaud Muzzolini, 1<sup>er</sup> solo  
Francis Petit, 1<sup>er</sup> solo  
Benoît Gaudellette, 2<sup>e</sup> solo et timbales  
Gabriel Benlolo, 2<sup>e</sup> solo, NN, 3<sup>e</sup> solo

#### **Harpes**

Nicolas Tulliez, 1<sup>er</sup> solo  
NN, 2<sup>e</sup> solo

#### **Claviers**

Catherine Cournot

\* Musiciens non titulaires

#### **Administration de l'Orchestre**

Délégué artistique, Eric Montalbetti  
assisté de Martine Dominguez  
Administrateur délégué, Benoît Braescu  
assisté de Evelyne Delattre

Régisseur principal, Patrice Jean-Noël  
Adjointe, Valérie Robert,  
Assistante, Mady Senga-Remoné  
Musicienne chargée des études  
musicales, Véronique Sauger  
Attachée de presse et communication  
Laurence Lesne-Paillet  
Relations publiques et projets  
audiovisuels, Annick Noguès  
Responsable du programme  
pédagogique, Cécile Kauffmann  
Régie d'orchestre,  
Olivier Lardé, Philippe Le Bour  
Moyens logistiques et de production  
musicale, Alain Auvieux, Patrice Thomas,  
Vincent Lecocq  
Responsable de la bibliothèque  
des formations, Catherine Nicolle  
Bibliothécaires, Maud Rolland,  
Damien Degraeve

La Salle Pleyel



Salle historique au passé prestigieux, la Salle Pleyel a rouvert ses portes en 2006, après des travaux de rénovation très importants en termes d'acoustique et d'accueil du public.

Le Ministère de la culture et de la communication souhaitant que la Salle Pleyel retrouve sa vocation d'accueillir les plus grandes formations symphoniques françaises et étrangères, il en a confié, la gestion à la Cité de la musique, à travers une filiale associant la Ville de Paris.

Cette salle de 2 000 places est majoritairement dédiée au répertoire symphonique et à l'accueil des phalanges européennes et internationales les plus demandées. Mais elle programme aussi les grandes figures du jazz, des musiques actuelles et du monde, dans un souci de diversité et d'ouverture à un plus large public.

À travers ses concerts éducatifs qu'elle propose régulièrement, la Salle Pleyel renforce son projet pédagogique et celui de la Cité de la musique en direction du jeune public. De manière générale, les deux salles favorisent les passerelles entre leurs programmations et leurs publics respectifs.

Enfin, la Salle Pleyel, abrite trois orchestres en résidence : l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et le London Symphony Orchestra.



#### **Salle Pleyel, production et technique**

Direction de la production :

Emmanuel Hondré, Antonella Zedda  
Chargée de production, Emmanuelle  
Durand, assistée de Arianna Chaminé  
et Victoire Périer

Direction technique : Claude Bourdaleix,  
Jean-Rémi Baudonne

Régie générale, Damien Rochette

Régie plateau, Thomas Segarra

Régie lumière, Joël Boscher,

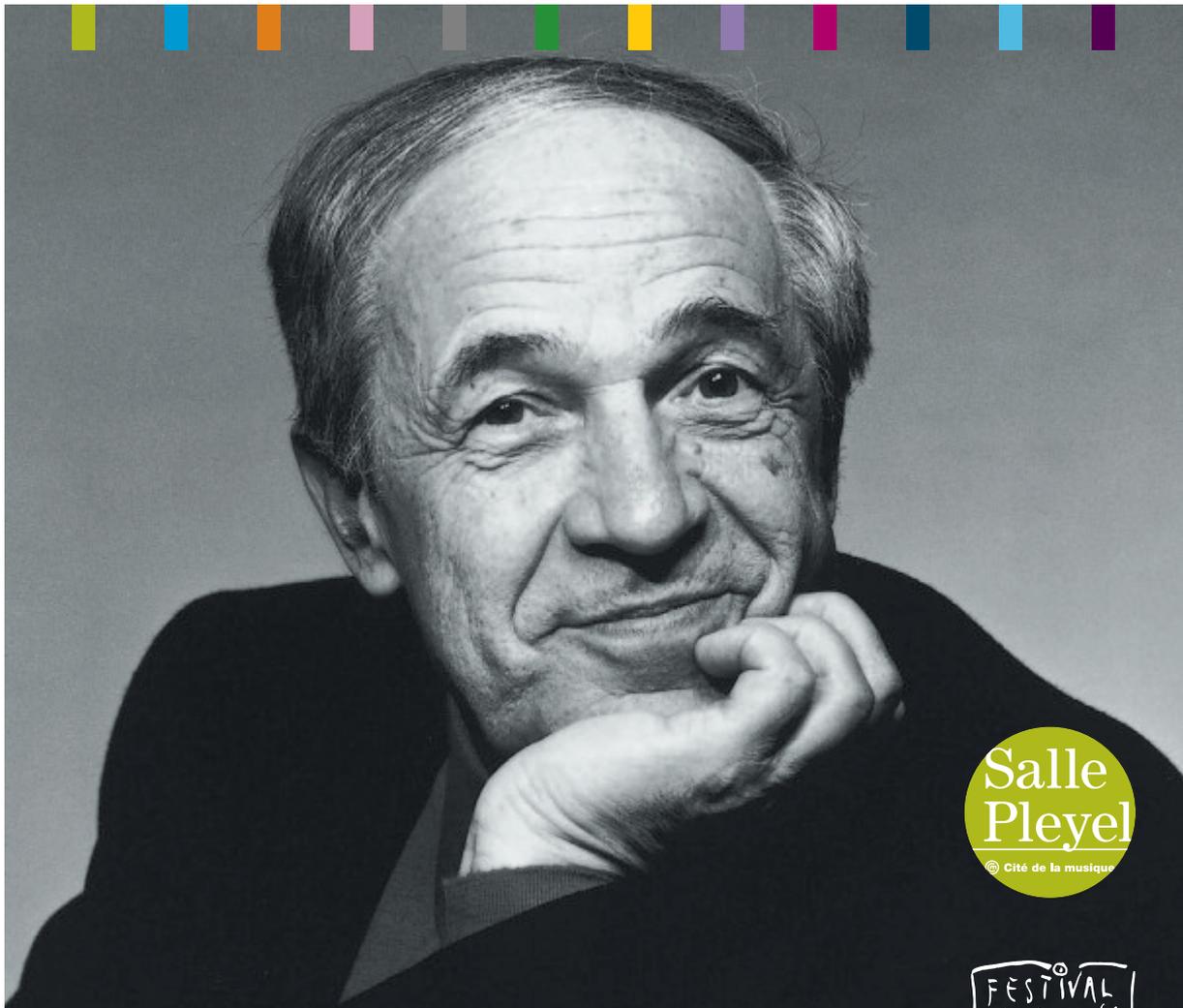
Guillaume Ravet, Briac Maillard

Régie son, Sébastien Moreau,

Perrine Ganjean

Machinerie, Laurent Catherine,

Emmanuel Mauvignier



SAMEDI 17 OCTOBRE 2009, 20H

# Pierre Boulez

## Ensemble intercontemporain

Claron McFadden | Hilary Summers | Georg Nigl

**Stockhausen** *Kreuzspiel* | *Kontra-Punkte* | *Fünf weitere Sternzeichen* (création française)

**Ligeti** *Concerto de chambre* | *Aventures et Nouvelles Aventures*

Coproduction Festival d'Automne à Paris, Salle Pleyel.



Concert enregistré par France Musique et retransmis le 26 octobre à 20h.

01 42 56 13 13 • [www.sallepleyel.fr](http://www.sallepleyel.fr)

252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris • Métro : Ternes, Charles de Gaulle-Étoile

## **Varèse 360°**

À l'initiative du Holland Festival. Création à Amsterdam les 13 et 14 juin 2009

Directeur artistique, Pierre Audi

Coordination artistique, Lieven Bertels

Conseiller musical, Willem Hering

Le Holland Festival est le festival international néerlandais des arts de la scène ; depuis sa première édition en 1947, il présente chaque année des œuvres du répertoire et des créations. Son histoire, d'une immense richesse, a été profondément marquée par les personnalités de ses directeurs artistiques successifs, dont le premier fut Peter Diamond. Aujourd'hui, et depuis 2005, Pierre Audi, metteur en scène et directeur du Nederlandse Opera, en est le directeur artistique.

## **Traductions**

de l'anglais, Marie-Bé Clabaut ; du néerlandais, Olivier Taymans

Révision et nouvelles traductions de l'anglais, Jérémie Szpirglas, Laurent Fenevrou

## **Vertigo N°36 spécial Festival d'Automne à Paris/USA, septembre 2009**

*Quand écouter c'est voir. Dialogue entre les œuvres de Gary Hill et d'Edgard Varèse,*  
texte de Jeanette Zwingenberger

*Varèse's Space Varèse's Time,* texte de Jonathan W. Bernard

Le texte de Jonathan W. Bernard a été publié à l'origine dans *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary,*  
catalogue de l'exposition réalisée par la Fondation Paul Sacher et le Musée Tinguely, Bâle, 2006

[www.paul-sacher-stiftung.ch](http://www.paul-sacher-stiftung.ch)



Président-directeur général : Jean Luc Hees  
Directeur de la musique : Marc-Olivier Dupin

[www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr)



Président : Laurent Bayle  
Directeur : Thibaud de Camas

[www.sallepleyel.fr](http://www.sallepleyel.fr)



Président : Pierre Richard  
Directeur général : Alain Crombecque  
Directrice artistique théâtre et danse : Marie Collin  
Directrice artistique musique : Joséphine Markovits

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)



© Marie-Noëlle Robert, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michel Labolle, Getty.

Depuis 1987, Mécénat Musical Société Générale développe une politique de soutien, en constante évolution, qui répond aux besoins actuels des acteurs de la musique classique et qui s'organise selon quatre domaines d'intervention :

- Jeunes
- Musique de chambre
- Création, musique du XX<sup>e</sup> siècle et d'aujourd'hui
- Promotion et diffusion.

[www.societegenerale.com/mecenat-musical](http://www.societegenerale.com/mecenat-musical)