



**Festival des musiques d'aujourd'hui, Genève**  
23 mars - 1<sup>er</sup> avril 2007

**Au centre du son**

**Scelsi : le son sphérique**

Vendredi 23 mars - 20h, Théâtre Pitoëff

**Vendredi 23 mars 2007 - 20h**

Maison Communale de Plainpalais - Théâtre Pitoëff

1h15 sans entracte

**Giacinto Scelsi**  
(Italie, 1905-1988)

**Rucke di guck** (1957) [9']  
pour piccolo et hautbois

**Quatuor à cordes n°3** (1963) [18']

**Maknongan** (1974) [4']  
pour clarinette contrebasse

**Preghiera per un' ombra** (1954) [9']  
pour clarinette en Si bémol

**Quatuor à cordes n°4** (1964) [10']

Natacha Maric : flûte

Ernesto Molinari : clarinettes

Béatrice Zawodnik : hautbois

Quatuor à cordes de Turin

Giacomo Agazzini, Umberto Fantini (violons)

Andrea Repetto (alto), Manuel Zigante (violoncelle)



## Fureur et sérénité

- Comment je compose?  
Dans un état de passivité lucide.

G. Scelsi, *Autoquestionnaire*, 1959  
in *Les Anges sont ailleurs*, Actes Sud 2006.

En raison de la radicalité de son langage, Scelsi est sans modèle et restera sans descendance. Qu'il ait été sans modèle explique combien cette musique est tardive dans sa carrière, et bref l'instant de sa perfection. Scelsi commence à composer vers 1928. Il est constructiviste, il est scriabinien, il est dodécaphoniste, il est contre la série, il s'inspire de l'Inde... Il est beaucoup de choses, mais il n'est pas lui-même. Il connaît le succès, de grands artistes le jouent : Pierre Monteux, Roger Désormière, Nikita Magaloff, Hugues Cuenod, le Trio de Lausanne... On l'oublie ; s'en rappelle. Ce qu'il fait de mieux sont des poèmes aphoristiques et surréalistes, publiés chez Guy Lévis-Mano.

Finalement vers le milieu des années 1950 (peut-être avec *Preghiera per un'ombra* pour clarinette, puis ses pièces solistes pour cor, trompette, violoncelle, trombone...) il trouve son langage. Naissent quelques chefs-d'œuvre pour petits ensembles : *Yamaon*, *I Presagi*, *Quattro Pezzi su una nota sola*, *Quatre Chants Sacrés* et *Quatre Chants Populaires*, *Kya*. La radicalité des *Quattro Pezzi* le fait connaître, mais le message survient trop tôt pour ce monde musical où tous sont encore imbus de complexité sérielle. C'est une œuvre parfaite, mais il ne peut la répéter. Dans les pièces suivantes, sans la moindre baisse de qualité, reviennent des traces de mélodies. Pendant six années encore sa musique fléchit sous le poids de réminiscences traditionnelles. Il n'affirmera son langage, dans toute sa radicalité, qu'entre 1960 et 1973, le sommet de sa création, quand son vocabulaire tout à la fois s'épure et gagne en puissance. C'est l'époque des grandes œuvres orchestrales et chorales (*Hurqualia*, *Aiôn*, *Hymnos*, *Pfhat*, *Konx-Om-Pax*), et des quatuors. Il vit encore quinze ans où ne composant presque plus, il commence à recueillir les bénéfices de son génie.

On ne parle à son sujet que de la « note unique », du « son sphérique », mais alors on passe sous silence toute sa production antérieure à 1954, et même son ultime pièce, le *Cinquième quatuor*, composé en 1984 après huit ans de silence. On néglige de voir que sa pensée n'est pas monadique, mais duale ; son agogique binaire : tension-détente, accumulation-évaporation, progression-résolution, méditation-destruction, et toujours le contraste abrupt. Faible registre expressif, mais fascinant par l'excès dans le déchaînement des forces sonores, comme par la soudaineté de leur suspension. Fureur ou sérénité : équanimité jamais. L'ensemble de sa production se laisse aussi classer par opposition : les pièces sur une seule note, comme les *Quattro Pezzi*, ou le *Quatrième quatuor*. Une seule note, un Do, mais épais, allant d'un Si haut à un Ré bémol bas. Il faut huit portées pour noter ce contrepoint d'inflexions sur une seule hauteur. *Konx-Om-Pax*, *Hymnos*, *Pfhat* relèvent

aussi de cette catégorie, et s'opposent aux pièces mélodiques (*Pranam II, Kya, Hurqualia, Yamaon...*) où l'inflexion microtonale demeure mais dans un ambitus moins focalisé. S'opposent également les œuvres de destruction, les tremblements de terre sonores : *Yamaon, I Presagi, Uaxuctum, Okanagon...* et les œuvres du recueillement, de la prière : *In nomine lucis, Pranam I...* Les œuvres de l'immobilité (*Anagamin, Xnoybis...*), et celles de la danse (*Taiagarù, Ko-Tha...*)

Scelsi disait être né en 2637 avant Jésus-Christ, sur les bords de l'Euphrate. Il vivait à présent sa troisième incarnation. Cette affirmation, que l'on est en droit de ne pas croire, explique pourtant l'esprit de sa musique. *I Presagi* est sans doute cette musique mésopotamienne du III<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, dont il disait garder le souvenir, tout comme il souffrait encore de la flèche qui avait percé sa jambe en ces temps lointains.

Il n'y a pas beaucoup de pages, dans toute l'histoire de la musique, qui ont la puissance du final d'*I Presagi*. Tremblement d'air, surrection terrestre. On suffoque dans un vent de sable venu de Chaldée. La vibration tellurique de l'ostinato comprime les molécules de gaz, qui, floculant, nous recouvrent de cendres. L'atmosphère prend la consistance de la pierre ponce. Ou de l'argile, car peut-être est-ce l'orage, et les briques crues fondent sous le déluge. On est dans un torrent de boue, une nuée ardente, tout disparaît dans un changement d'état de la matière : le gaz métallisé, la pierre se liquéfiant ; le son devenu sédiment, nous, ses fossiles.

Que de cuivres dans Scelsi, que de cités détruites par le son ! *Yamaon* « prophétise au peuple la conquête et la destruction de la ville d'Ur » ; *Uaxuctum* « légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses » ; *I Presagi*, musique sumérienne où s'effondre Uruk, Ur, ou Babylone ; *Okanagon*, bourdonnement de la terre.

Scelsi disait écrire sous la dictée de dieu : il portait deux divinités en lui. Un dieu terrible qui use de la toute-puissance du son pour jeter bas les jardins suspendus de la polyphonie. Mais aussi un dieu du détachement, de la sérénité, de la méditation, qui invite à pénétrer le son en laissant à la porte notre savoir comme d'inutiles sandales. *Pranam*, cette inclination, les mains jointes sur la poitrine, par laquelle on salue en Inde ; les litanies de *Kya* ; le premier mouvement de l'Immuable : le « Om » de *Konx-Om-Pax*. Il était Araméen et Tibétain. Mais il n'avait qu'un message : tout ce que vous avez bâti est orgueil, écoutez vibrer le son, et votre musique retournera à sa poussière.

Parlant de Léonin, de Pérotin, il saute à pieds joints par-dessus sept siècles de musique occidentale. Il dit reconnaître, là où tous saluent la naissance de l'art européen, le germe d'un intellectualisme qui ruinera à terme toute expression de la ferveur religieuse, l'instant où la musique meurt en oubliant sa voi(e)(x). Dès l'École de Notre-Dame, quand notre musique sort de sa préhistoire grâce à la notation qui permet l'écriture polyphonique, elle devient pour lui un exercice intellectuel, profane, l'art d'organiser les notes ayant phagocyté la pratique spirituelle. Il ne voulait pas voir renaître un art sacré, une musique d'église, mais une conscience mystique de la sonorité. Plus encore, à ce moment l'intellect avait vaincu la foi, l'orgueil des bâtisseurs remplaçant l'humilité des chantres. Toute l'histoire de notre musique il la voyait comme une tour vertigineuse qu'il allait ébranler. Pérotin, Bach, Schoenberg : architectes de Babel ! Rien ne peut résister à Dieu qui est dans les sons. Scelsi n'était pas dieu, mais sa voix de stentor.

J'ai longtemps considéré que sa musique était essentiellement une recherche sur le timbre, une variation infinie des articulations du son, de ses attaques, ses intonations, son grain, ses harmoniques, de l'ampleur des tessitures, des dynamiques, ou de la densité de la matière sonore. Composition de tout ce qui forme la vie interne du son, les mouvements secrets de la couleur instrumentale, les plus infimes inflexions du phrasé, et qui, jusqu'à lui, n'avaient pas été consciemment exploités. Certes ! Mais quelle vision de physicien pour parler d'une aventure mystique. On ne peut rien entendre à son œuvre si l'on *ne croit pas* à sa fureur exterminatrice de dieu du déluge, à son ataraxie de Bouddha.

Il y a chez Scelsi un très fort rejet de l'intellectualité, de la composition comme construction, par opposition à la création musicale comme dialogue avec la transcendance. « À présent, l'homme construit les musiques toujours plus avec son petit cerveau, il ne la reçoit plus du haut, ni du ciel ni de quelques Déva ou déités qui soient. Il ne les reçoit ni ne les demande, il ne les recherche plus dans cette zone, à ce niveau. Il se les fait lui-même, il se les construit, avec son petit gros cerveau il fait une grande confusion et puis il ne les renvoie même pas vers le haut ; il les produit pour ses semblables, ou pour personne, ou pour lui-même ou pour l'argent. Il serait approprié de se demander si la situation du monde actuel ne dépend pas d'une certaine façon de ce dialogue manqué, de l'interruption de ce cercle de vibrations qui descend puis remonte vers la divinité... » (*Les Anges sont ailleurs*, Actes Sud 2006, p.152).

Les seuls textes théoriques de Scelsi ont été écrits en Suisse. La plupart inédits, ils ont peut-être été prononcés lors de conférences improvisées à la clinique psychiatrique d'Yverdon-les-Bains où il fut interné. Donc Scelsi, musicien qui refusait d'écrire des notes de programme, qui jugeait l'écriture sur la musique « impossible », qui ne se considérait d'ailleurs pas compositeur mais médiateur de la divinité, a écrit sur la musique, très professionnellement, mais à destination des fous internés dans le même asile que lui. On pense à Sade qui organisait des représentations théâtrales à l'Hospice de Charenton à la fin de sa vie. Quel meilleur public que les déments, ou - c'était sans doute une clinique de la bonne société - les dépressifs, les marginaux provisoires, les hommes en rupture de logique, pour parler d'un art qui veut rompre avec l'intellect et renouer avec le sacré ?

Dans son dernier poème philosophique, *Octologo*, Scelsi écrit : « Ne pas penser. Laisser penser ceux qui ont besoin de penser ». Est-ce un acte de foi se référant à Saint Paul « Aussi est-il écrit : je détruirai la sagesse des sages, et j'anéantirai l'intelligence des intelligents » (Corinthiens 1:18-24) ? Scelsi, exprime-t-il un catholicisme tempéré de tolérance orientale ? Synchrétisme religieux qui est si présent dans l'ensemble de son œuvre chorale. Ou n'est-ce pas plutôt une profession de foi artistique ? La certitude que l'art ne se fait pas par la seule pensée, mais par l'être tout entier - folie, ombres, croyances comprises - et dans un processus que la lucidité ne peut faire qu'avorter.

La musique de Scelsi est une adresse aux dieux. Elle a été peu jouée de son vivant, non seulement parce qu'elle était en totale rupture avec les préoccupations esthétiques de son époque, mais aussi parce que le concert n'est pas le rituel que demanderait ce dialogue avec les divinités. Dans un texte étrange, sans doute écrit en 1973, Scelsi explique sa musique par le lieu où il vit, via di San Teodoro « Au sud de Rome, l'Orient commence et, au nord de Rome, l'Occident commence. Cette frontière traverse très précisément le forum romain. Là est ma maison, ce qui explique ma vie et ma musique.

Archipel - programme du 23 mars 2007 - 20h

Je pense n'avoir rien à ajouter. » (*Les Anges sont ailleurs*, op. cit., p. 36). Musicien du « son unique », Scelsi est donc double : oriental et occidental, vivant dans un passé immémorial et moderne une vie érémitique et mondaine, fou et philosophe c'est-à-dire musicien et poète.

Marc Texier  
Directeur du festival Archipel  
(extraits de *Moments passés, musique présente*, Éditions van Dieren, 2006)

**Giacinto Scelsi : *Rucke di guck* (1957) [9']**

*pour piccolo et hautbois*

**R***ucke di guck* est une pièce qui comporte trois mouvements. Scelsi arrive à y donner un coloris tout à fait particulier à l'association de la petite flûte et du hautbois, mais aussi des accents joyeux et presque espiègles. C'est le cri des pigeons dans *Cendrillon* qui sert de titre à la composition (dans le texte original, les oiseaux s'exclament « *Rucke di guck - Blut ist im Schick !* »). Il est impossible de déterminer si le compositeur a voulu faire concrètement référence au contenu du conte, ou si ce titre entend simplement évoquer le roucoulement des bavards volatiles. Selon le catalogue des oeuvres de Scelsi, l'œuvre parut en 1957 ; la petite flûte et le hautbois s'y côtoient avec des timbres nettement distincts - tout comme la flûte et la clarinette dans la *Suite* de 1954, mais sous une forme maintenant déjà plus évoluée ; leurs lignes mélodiques et leurs figures sont perçues en règle générale comme des développements distincts. L'alternance de différentes phrases, de diverses interventions et de divers commentaires qui réagissent l'un à l'autre, mais également l'entrelac très dense des figures qu'exposent les deux instruments ne cessent donc jamais d'évoquer un dialogue plein d'intensité.

Malgré la grande variété des figures exposées au cours des trois mouvements, on perçoit partout la référence à une note centrale et aux champs de force qu'elle détermine.

Wolfgang Thein

Traduction : Sophie Liswszyc

**Giacinto Scelsi : *Quatuor à cordes n°3* (1963) [18']**

**E**crit en 1963, le *Troisième Quatuor* est beaucoup plus calme, plus planant et plus statique que le *Deuxième Quatuor* mouvementé et dramatique, et évite totalement le registre grave. C'est la seule oeuvre instrumentale de Scelsi qui affiche un véritable « programme », celui des étapes d'un itinéraire mystique qui trouvent dans la musique leurs correspondants exacts.

En cinq mouvements : « Avec une grande tendresse » (*dolcissimo*), « L'appel de l'esprit : dualisme, ambivalence, conflit » (*drammatico*), « L'âme se réveille... » (*con trasparenza*), «... et tombe de nouveau dans le pathos, mais maintenant avec un pressentiment de la libération » (*con tristezza*), « Libération, Catharsis ».

Au début du premier mouvement, le « son-pôle » Si bémol s'appuie sur la quinte inférieure Mi bémol, qui disparaît presque aussitôt. La première moitié du morceau oscille dans l'espace le plus étroit entre Si bémol et Si naturel (médium). Mais aux mesures 38 à 42, le son harmonique aigu du premier violon dessine la ligne d'horizon à peine audible de la « dominante » Fa comme but encore inconnu de l'œuvre entière. Les mesures 49 à 59 ouvrent l'espace sonore jusqu'au triton Mi, puis le referment. A

partir de la mesure 69, l'élargissement s'effectue sur le plan de l'harmonie qui oscille entre Sol bémol majeur (Si bémol-Ré bémol-Sol bémol) et Si bémol majeur (Fa-Ré-Si bémol). Six mesures plus tard déjà, Sol bémol et Fa disparaissent, puis Ré bémol et Ré s'évanouissent à leur tour. Juste avant l'unisson final sur Si bémol, la quarte Mi bémol rappelle fugitivement le début du morceau.

Un véritable mini-drame se joue dans le deuxième mouvement (sur Mi). Dans les sons suraigus, tendus vers le haut, de Mi, Fa et Fa dièse, le deuxième violon fait brutalement irruption à la mesure 20 avec ses rauques *col legno*, deux octaves et demie plus bas. Bientôt l'alto intervient encore une octave plus bas, touchant Ut, sa note-limite : ce sont les sons les plus graves de tout le quatuor. À la mesure 35, le premier violon intervient avec Mi bémol (un demi-ton au dessous du « son-pôle ») ouvrant l'épisode central, plus sombre et plus perturbé. Des mesures 39 à 50 se déploie le dramatique récitatif de l'alto, dont les grands sauts arpégés définissent nettement le champ harmonique de Fa dièse mineur/Sol bémol mineur. La force d'attraction de Mi bémol perdure cependant presque jusqu'à la fin du morceau, et seule la tierce mineure Mi bémol-Sol bémol, réduite ensuite à la seconde Mi bémol-Fa, permet la « résolution » vers le haut, vers Mi, dans la sérénité retrouvée du début.

Le troisième mouvement, le plus unifié et le plus contrasté, entretient presque constamment l'extrême tension entre le Sol et le La bémol suraigus (beaucoup de sons harmoniques), dans une dynamique véhémence. L'éclat aveuglant de cette terrible révélation mystique est presque douloureux. On notera, juste avant la fin, les harmoniques à la limite de l'audible sur deux cordes du premier violon entre le chevalet et le cordier !

La « rechute », annoncée dans le « programme » de l'oeuvre, a pour conséquence que le quatrième mouvement (à nouveau « sur Mi bémol ») constitue un palindrome presque exact du premier, à l'exception de quelques mesures ajoutées à deux endroits sur les accords que nous connaissons déjà. Le quatuor se termine par un épilogue sur le « son-pôle » Fa, immédiatement étayé par la tierce inférieure Ré bémol. Ici, l'harmonie oscille entre Ré bémol majeur, Fa majeur et, lorsque le Fa s'élève au Sol bémol, Mi bémol mineur. Ainsi le geste cadenciel fondamental de l'oeuvre s'affirme encore une fois. Il se rattache à la fonction de sous-dominante, avec les variantes VIb-I et IV (mineur)-I (sixte napolitaine et plagale mineure) et « représente » selon le « programme » déjà cité.

Harry Halbreich

Livret du CD « Scelsi, les 5 quatuors à cordes », Salabert, 1989

### **Giacinto Scelsi : *Maknongan* (1974) [4']**

*pour clarinette contrebasse*

**M**aknongan est l'une des dernières compositions de Scelsi. Elle date de 1976 et restreint, une fois de plus, rigoureusement la concentration à l'essentiel. Le compositeur y fait preuve d'une certaine indifférence vis-à-vis du



matériau sonore superficiel mais il s'intéresse d'autant plus aux processus sonores profonds, où l'on entend nettement de nombreux sons harmoniques. Ce choix s'exprime par le fait que le morceau n'est pas destiné à un instrument précis, mais bien à n'importe quel instrument dont le registre soit suffisamment grave (le tuba, le contrebasson, le saxophone basse ou contrebasse, la flûte basse ou la contrebasse). Il peut aussi être interprété par une voix de basse. Le morceau est d'un caractère assez ascétique ; sa virtuosité est pour ainsi dire intériorisée et exige la réalisation des nuances les plus subtiles, pour lesquelles le contraste du clair-obscur joue un rôle essentiel. En réalité, il s'agit de se plonger dans le son Sol dièse, que l'on perçoit comme une vibration, et qui est uniquement associée aux notes qui sont ses voisines directes, à l'exception de quelques sauts à l'octave supérieure, qui représentent les instants de déploiement d'énergie intenses et la visée vers un « ailleurs ». En outre, des glissandi et parfois aussi des intervalles de quart de ton réduisent encore les distances entre les notes, les faisant disparaître dans le mouvement le cas échéant. Lorsque ce processus s'achève, la musique est redescendue jusqu'au sol.

Wolfgang Thein  
Traduction : Sophie Liswszyc

**Giacinto Scelsi : *Preghiera per un' ombra* (1954) [9']**  
*pour clarinette en Si bémol*

**P***reghiera per un ombra* (Prière pour une ombre), est certainement la pièce la plus extrême que Scelsi ait composée pour la clarinette. Datant de 1954, c'est une composition en un seul mouvement qui ne connaît jamais de moment d'apaisement et prend la forme d'une ascension sans répit. Ce processus de longue haleine, ressemblant à une lutte, parcourt l'espace de trois octaves. Dans cette composition, les indications de Scelsi imposent des tempi à la limite du praticable. La pièce passe sans cesse du calme à l'animation extrême, et ces variations de tempi liées aux changements très rapides des registres, contribuent à créer des effets quasi polyphoniques.

d'après Wolfgang Thein

**Giacinto Scelsi : *Quatuor à cordes n°4* (1964) [10']**

**U**n an seulement sépare le *Troisième Quatuor* du *Quatrième*, et pourtant ce dernier, composé en 1964, constitue un énorme pas en avant. À lui seul l'aspect matériel de la partition le révèle : cet unique mouvement de neuf minutes nécessite 44 pages imprimées, alors que les cinq mouvements du *Deuxième Quatuor* n'en occupent que 28. En effet, la différenciation sans cesse plus subtile des sonorités amène le compositeur à traiter (et donc aussi à noter) chaque corde séparément, sur une portée propre. La troisième partie de la grande *Trilogie* pour

Violoncelle, *Ygghur* (1965), *Xnoybis* pour violon (1964) ou *Elegia per Ty* pour alto et violoncelle (1966) sont d'autres exemples de cette phase créatrice, dont le *Quatrième Quatuor* demeure cependant le témoignage le plus extraordinaire : pas du tout un quatuor, en fait, mais une composition « orchestrale » pour seize cordes (notée parfois sur treize ou quatorze portées), où chaque corde est traitée comme un instrument avec sa propre couleur. Aussi n'est-il pas étonnant que Scelsi ait rédigé en 1967 une variante légèrement amplifiée pour onze instruments à cordes, *Natura renovatur*, qui facilite sans doute quelque peu la tâche aux exécutants mais qui ne surpasse pas vraiment la version pour quatuor quant à l'éclat ou à la richesse sonore. Car réellement, il nous semble ici entendre tout un orchestre ! La grande forme se déroule comme un éventail, les sons s'amplifiant jusqu'au plus grand total vertical possible, avant de se resserrer à nouveau. La section d'or se situe au premier *fortissimo* (mesure 143), soutenu dès lors jusque peu avant la fin. Ici aussi, les sons graves sont très rares, et la quatrième corde du violoncelle n'est entendue qu'une seule fois, aux mesures 107 à 109 (Mi grave). Et ici aussi, la musique évoque par endroits une espèce de tonalité (Ut dièse mineur à partir de la mesure 40, Ré mineur au grand sommet d'intensité de la mesure 140 [section d'or], plutôt Fa mineur vers la fin). L'œuvre débute « sur Do » et décrit ensuite une grande courbe lentement ascendante, qui atteint le La à la mesure 139, sans réussir à le maintenir plus d'un instant. A la mesure 158, nous sommes retombés à Fa. Une deuxième montée atteint à nouveau le La, d'abord à l'état instable (219), puis tout à la fin à l'état stable, s'évanouissant dans le silence. Scelsi était spécialement fier de son *Quatrième Quatuor*, et il s'agit en effet d'un sommet dans son oeuvre, ainsi que de toute la littérature pour quatuor.

Au début des années 70, la musique de Scelsi atteint à une ultime spiritualisation, avec des pages très concises dans lesquelles tout geste extérieur est devenu presque imperceptible.

Tout se joue à présent dans l'espace matériellement le plus restreint ; l'ambitus peut se réduire jusqu'à un intervalle de seconde, mais ce qui s'y déroule témoigne d'une énergie extraordinairement concentrée. Ces oeuvres tardives constituent effectivement le but final d'un itinéraire créateur poursuivi sans la moindre concession : ce n'est qu'en état d'immobilité apparente que l'énergie du son s'élève par implosion jusqu'à l'incandescence ! Une pareille « musique de confins », avancée la plus radicale du vieux maître en direction du siècle prochain, exige une écoute toute neuve, pour laquelle une formation approfondie dans le domaine de la « musique contemporaine » ne sera d'aucune utilité, mais qui est entièrement ouverte à l'amateur de bonne volonté, disponible d'âme et d'esprit. C'est précisément pour cela que les Mandarins de la musique haïssent et craignent Scelsi et sa musique : n'a-t-il pas rompu une malédiction séculaire ?

Harry Halbreich  
Livret du CD « Scelsi, les 5 quatuors à cordes », Salabert, 1989

## Biographies

**Giacinto Scelsi** (Italie, 1905-1988)

*composition*

Né à La Spezia, de descendance noble, Giacinto Scelsi révèle déjà enfant d'extraordinaires dons musicaux en improvisant librement au piano. Il étudie ensuite la composition à Rome avec Giacinto Sallustio tout en gardant son indépendance face au milieu musical de son époque. Pendant l'entre-deux-guerres et jusqu'au début des années 1950, il effectue de nombreux voyages en Afrique et en Orient ; il séjourne longuement à l'étranger, principalement en France et en Suisse. Il travaille à Genève avec Egon Koehler qui l'initie au système compositionnel de Scriabine et étudie le dodécaphonisme à Vienne en 1935-1936 avec Walter Klein, élève de Schoenberg.

Scelsi traverse au cours des années 1940 une grave et longue crise personnelle et spirituelle de laquelle il sort, au début des années 1950, animé d'une conception renouvelée de la vie et de la musique. Dès lors, le « son » occupera le centre de sa pensée et, quant à lui, il refusera le nom de compositeur pour se considérer uniquement comme une sorte de médium par lequel passent des messages en provenance d'une réalité transcendante. Rentré à Rome en 1951-1952, il mène une vie solitaire dévolue à une recherche ascétique sur le son. Il s'intègre parallèlement au groupe romain Nuova Consonanza qui rassemble des compositeurs d'avant-garde comme Franco Evangelisti. Avec les *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959, pour orchestre de chambre) s'achèvent dix ans d'intense expérimentation sur le son ; désormais ses œuvres de la maturité accomplissent une sorte de repli à l'intérieur, vers la profondeur du son qui se trouvera désormais démultiplié, décomposé en ses plus petites composantes.

Suivent encore plus de vingt-cinq ans d'activité créatrice au cours desquelles la musique de Scelsi n'est que rarement jouée : il faut attendre le mouvement de curiosité (et d'admiration) à son égard de la part de jeunes compositeurs français (Tristan Murail, Gérard Grisey et Michaël Lévinas) au cours des années 1970 les Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt en 1982, et Voix Nouvelles à Royaumont en 1987, puis la première exécution de ses œuvres orchestrale en Allemagne un an avant sa mort, pour voir son œuvre reconnue au grand jour.

Auteur d'essais d'esthétique, de poèmes (dont quatre volumes en français), Giacinto Scelsi est mort le 9 août 1988. De vives polémiques ont éclaté en Italie peu après sa disparition à propos de l'authenticité de son activité de compositeur. La plupart de ses œuvres sont publiées chez Salabert.

Harry Halbreich

**Natacha Maric**

*flûte*

**N**atacha Maric est née à Novi Sad en Serbie. Après des études dans son pays, elle poursuit sa formation musicale en Allemagne chez Renate Greiss-Armin puis à Bâle où elle obtient un diplôme de soliste auprès de Felix Renggli. Elle est lauréate de plusieurs concours nationaux en Serbie et du concours international Pacem in terris à Bayreuth. Elle est engagée comme flûte solo à l'Orchestre philharmonique de Fribourg-en-Brigau de 1999 à 2001, puis à l'Orchestre de chambre Pommerigi musicali de Milan (2002). Elle joue aussi régulièrement avec le SWR Sinfonieorchester Baden Baden, l'Orchestre de chambre de Munich, l'Orchestre symphonique du festival de Ludwigsburg, etc...

En tant que chambriste ou soliste, elle s'est produite lors de nombreux festivals (Schleswig-Hollstein Musikfestival, Musikfestival Davos, Berliner Festwochen, Ludwigsburger Festspiele, Heidelberger Frühling) en compagnie d'artistes comme Kolia Blacher, Natalia Gutman, Jörg Widmann et Reinhold Friedrich.

Son intérêt pour la musique contemporaine l'a amené à collaborer avec divers ensembles (Ensemble Askolta Stuttgart, Ensemble Resonanz Hamburg, KNM Berlin). Depuis cette saison, elle est flûte solo de l'Ensemble Contrechamps. Elle donne régulièrement des cours à la Musikhochschule de Essen et enseigne à la Musikhochschule de Mayence en tant que professeure invitée.

**Ernesto Molinari**

*clarinettes*

**S**on activité régulière de musicien de chambre et de soliste l'amène dans les plus importants festivals d'Europe, par exemple au Festival d'Automne à Paris, aux Salzburger Festspielen, à l'IMF de Lucerne ainsi qu'au festival Wien Modern. En dehors de l'interprétation d'œuvres classiques, romantiques et contemporaines, Ernesto Molinari se consacre aussi au Jazz et à l'improvisation. Il a fait découvrir de nombreuses œuvres écrites pour lui. Des enregistrements radiophoniques et des CDs d'œuvres d'Arnold Schoenberg, de Brian Ferneyhough, de Jean Barraqué, de Michael Jarrell et d'Emmanuel Nunes accompagnent ses activités concertantes. Ernesto Molinari était membre du Klangforum de Vienne de 1994 à 2005. Il vit aujourd'hui à Berne et donne des conférences à la Haute École des Beaux-Arts de Berne.

## **Béatrice Zawodnik**

*hautbois*

**B**éatrice Zawodnick est née à Lausanne en 1974. Elle étudie le hautbois - classe de R. Perrenoud - et le piano - classe de D. Weber - au Conservatoire de Musique de Genève, où elle obtient, en 1998 et 2000, deux diplômes professionnels, ainsi que les Diplômes d'Éducation Musicale I et II. Après une année d'étude à Berlin avec A. Mayer, elle poursuit sa formation dans la classe de Heinz Holliger, en 1999, à Freiburg in Breisgau, où elle obtient sa virtuosité avec distinction en juillet 2001. Outre son expérience variée d'orchestre - O.S.R., O.C.G., Sinfonietta de Lausanne -, de musique de chambre - quintette à vent, Arc-Anches, Strimpellata Bern -, elle est très intéressée par la musique contemporaine et se produit avec différents ensembles - Contrechamps à Genève, Phoenix à Bâle, Collegium Novum à Zürich. Elle collabore avec différents compositeurs pour lesquels elle a créé plusieurs œuvres - D. Wen, E. Gaudibert, N. Vassena, D. Zea, D. Schuler. Elle est lauréate de plusieurs prix et bourses - Kiefer-Hablitzel, Marescotti. Depuis septembre 2003, elle enseigne le hautbois au Conservatoire de Musique de Genève et au Conservatoire Populaire de Musique.

## **Quatuor à cordes de Turin**

**L**e Quatuor à cordes de Turin s'est formé en 1988 grâce à des personnalités comme P. Farulli, A. Nannoni, M. Skampa et G. Kurtág. Il est composé de Giacomo Agazzini (violon 1), Umberto Fantini (violon 2), Andrea Repetto (alto) et Manuel Zicante (violoncelle).

Le quatuor de Turin obtient en 1990 la place de quatuor en résidence à l'Institut Universitaire Européen. En 1993, il reçoit le diplôme d'honneur de l'Academia Musicale Chigiana de Sienne et gagne le premier prix au 4e concours international pour quatuor à cordes de Cremona. En 1994, il obtient le premier prix, le prix spécial pour le quatuor le mieux classé et le prix Vittorio Gui du public au concours international de Florence. En 1997, il reçoit la mention spéciale du jury du 19e concours international de quatuor à cordes d'Évian et en 1999, le prix pour mérite artistique de la ville de Turin.

Le Quatuor à cordes de Turin se produit dans d'importantes saisons de concerts et de nombreux festivals en Italie et à l'étranger. Au printemps 2005, il a exécuté en diffusion radiophonique directe, l'intégrale des quatuors de G. Scelsi dans le cadre de la 23e biennale de Zagreb. Cette émission a été transmise en Italie et à l'étranger (Radio Tre, Rai Tre, Telepiù 3, R.T.B.F, Radio 3 Bruxelles, France Musique, B.B.C. e Radio Classica -Espagne, Radio Slovenija, Radio Zagreb).

Parmi les enregistrements discographiques, citons un CD dédié à l'Europe centrale (Webern, Berg, Janacek) et un autre à G. Verdi avec le *Quatuor en mi mineur* et la transcription de *Un ballo in maschera*, tous deux produits par la De Sono. Le quatuor

de Turin a enregistré pour la BMG, en décembre 2002, la bande sonore du film de G. Salvatores *Lo non ho paura* dont la musique était composée par E. Bosso. La collaboration avec E. Bosso s'est poursuivie en 2004, par un second enregistrement de ses pièces, *La via di mille e una cometa*, *Lettere, IV Quartetto* et en 2005, avec *The Lodger*. Le Quatuor à cordes de Turin a collaboré en formation de quintette avec O. Arzilli, V. Berlinsky, L. Castellani, A. Ciccolini – avec qui il a réalisé un CD pour la maison Phoenix. Pour la formation d'octet, il a collaboré avec le Quatuor Skampa. Lors de l'année Mozart en 2006, il a exécuté tous les quatuors de jeunesse de ce compositeur dans la ville de Mexico.



## Prochains événements

### Concerts :

#### Samedi 24 mars / 17h

Maison communale de Plainpalais  
52 rue de Carouge, Genève  
Concert - Opéra d'ombres  
Neue Vocalsolisten. Programme : Johannes  
Schöllhorn, Nadir Vassena, Sylvano Bussotti.

#### Samedi 24 mars / 20h

Studio Ernest-Ansermet  
2 passage de la Radio, Genève  
Concert - Scelsi : fureur et sérénité  
Ensemble Contrechamps. direction : Jurjen  
Hempel, solistes : Franck Wörner baryton-  
basse, Pierre-Stéphane Meugé saxophone, René  
Meyer clarinette.

#### Dimanche 25 mars / 15h

Maison communale de Plainpalais  
52 rue de Carouge, Genève  
Concert - Scelsi : les trois âges de l'homme  
Arne Deforce violoncelle.

#### Dimanche 25 mars / 17h

Maison communale de Plainpalais  
52 rue de Carouge, Genève  
Concert - Scelsi : l'oeuvre chorale  
New London Chamber Choir. direction : James  
Wood.

#### Dimanche 1er avril / 16h

Maison communale de Plainpalais  
52 rue de Carouge, Genève  
Concert - Naissance de l'orchestre à percussions  
Ensemble à Percussions du Conservatoire.  
Direction : William Blank. Programme :  
Giacinto Scelsi, Amadeo Roldan, Edgar Varèse,  
John Cage.

### Exposition et conférences :

Maison communale de Plainpalais  
52 rue de Carouge, Genève  
Exposition Giacinto Scelsi « O SOM SEM O  
SOM »  
Entrée libre - jusqu'au 1<sup>er</sup> avril.

#### Samedi 24 mars / 14h - 16h30

Théâtre Pitoëff  
52 rue de Carouge, Genève  
Conférences - Scelsi : par-delà la légende  
avec Nicola Sani, Luciano Martinis et Sharon  
Kanach.  
Entrée libre

#### Dimanche 25 mars / 11h - 13h30

Théâtre Pitoëff  
52 rue de Carouge, Genève  
Conférences - Scelsi : par-delà la légende avec  
Alessandra Carlotta Pellegrini et Pierre-Albert  
Castanet. Projection du film *Casa Scelsi* de Fred  
van der Kooij.  
Entrée libre

### Billetterie :

Abonnement général à CHF. 100 /75 (tarif  
réduit)  
Billets en vente sur place une heure avant le  
début du concert  
Par téléphone au 022 329 24 22  
Ou au Service culture Migros Genève  
7 rue du Prince, Genève.

**Festival Archipel**  
**8 rue de la Coulouvrenière**  
**1204 Genève**  
**T. 022 329 42 42 / info@archipel.org**  
**www.archipel.org**

