



Festival des musiques d'aujourd'hui, Genève
23 mars - 1^{er} avril 2007

Au centre du son

Scelsi : l'œuvre chorale

Dimanche 25 mars - 17h, Maison communale de Plainpalais, Grande salle

Dimanche 25 mars 2007 - 17h

Maison Communale de Plainpalais - Grande salle
2h

Giacinto Scelsi
(Italie, 1905-1988)

Three Latin Prayers, Ave Maria (1970) [3']
pour chœur à l'unisson

Sauh I & II (1973) [14']
liturgie pour deux voix de femmes

Sauh III & IV (1973) [16']
pour voix de femmes

Three Latin Prayers, Pater Noster (1970) [3']
pour chœur à l'unisson

Yliam (1964) [8']
pour dix voix de femmes

entracte

Tre Canti popolari (1958) [7']
pour quatre voix mixtes

Three Latin Prayers, Alleluja (1970) [3']
pour chœur à l'unisson

Tre Canti sacri (1958) [15']
pour chœur mixte

New London Chamber Choir

Emily Beahan, Celia Jackson, Jenny Dunford, Anna Snow, Morag Galloway, Sally Barber, Sara Underwood, Julie Evans, Andra Patterson, Sue Thomas (sopranos)

Jill House, Mea Jenkins, Ruth Gibbins, Pippa Thynne, Isabel Nisbet, Celia Springate, Kate Jackson, Lora Sansun, Jen Ord (altos)

Chris Clark, Iain Rhodes, Murray Goulstone, John Cuthbert, Alastair Carey, Antony Townsend, Robert Charlesworth (tenors)

Aubrey Botsford, Adrian Cole, Jim Godwin, Kevin Raftery, Nigel Oram, Peter Johnson, David Henderson, Minjas Zugik (basses)

James Wood : direction



Concert enregistré par la
Radio Suisse Romande
Espace 2

La date de diffusion sera
donnée sur les sites d'Espace 2 et d'Archipel



La musique chorale de Giacinto Scelsi

Peu de temps avant sa mort, Scelsi devint célèbre. Mais la renommée des *Quattro Pezzi su una nota sola*, le succès rencontré par la création des grandes œuvres orchestrales un an avant sa mort, de ses quatuors à cordes, ont un peu occulté ce fait central : l'œuvre de Scelsi est née de la voix. Son travail avec Michiko Hirayama a généré non seulement le grand cycle des *Canti del Capricorno* pour soprano solo, mais a été aussi la l'archétype de cette forme d'écriture par improvisation dirigée qui fonde l'ensemble de ses œuvres solistes instrumentales, et dont les pièces d'ensemble ne sont que l'amplification. Quant aux chœurs a cappella, ils forment un groupe remarquable de sept pièces dont la composition s'étend de 1958 à 1973, couvrant la plus importante période créatrice de Scelsi, et reflétant au mieux la dualité de sa musique : tout à la fois religieuse et expérimentale, mystique et pré-spectrale. On y trouve - au plan spirituel - la tentative d'un syncrétisme religieux entre le catholicisme romain et le bouddhisme Zen par le mélange des chants Grégorien et Shomyo. Et au plan musical, une synthèse entre la tradition contrapuntique et tonale de la musique européenne, mais enrichie par un phrasé aux fluctuations infinitésimales de timbres et de hauteurs à la manière de la musique japonaise.

Phonèmes rituels

Exceptés *Antifona*, *Tre canti sacri* et *Three Latin Prayers*, qui utilisent les textes de la liturgie latine, les chœurs de Scelsi sont tous écrits sur des phonèmes. Il est a priori surprenant que Scelsi, excellent poète de langue française dont les premiers traits de génie n'ont pas été musicaux mais poétiques, renonce à se servir de textes significatifs. De prime abord, on se dit que ce choix des phonèmes est destiné à lui assurer une plus grande liberté dans le renforcement de l'extraordinaire débauche des modes d'émission et des couleurs vocales qui caractérise le phrasé de sa musique. Ainsi aux vibratos d'amplitude variable, glissandos infra-chromatiques, tremollos, trilles, ports de voix, coups de glotte, souffles - toutes ces façons qu'il a d'épaissir les notes, d'en rendre l'émission lisse ou granuleuse -, ajoute-t-il des effets proprement phonétiques : changement de voyelles sur une même hauteur afin de moduler le spectre harmonique, procédé employé bien avant que Stockhausen ne le systématiser dans *Stimmung* ; émission nasalisée ou gutturalisée ; utilisation de consonnes occlusives, fricatives, affriquées, comme autant de manières différenciées d'attaquer le son ; superposition de lignes mélodiques identiques mais avec des décalages du texte d'une voix à l'autre ce qui produit un effet d'hétérophonie phonétique. C'est là le versant sonore de l'imagination phonétique scelsienne, mais comme sa musique qui est à la fois expérience du son et mystique par le son, ces « textes » phonétiques ont aussi un sens religieux.

Comme l'a démontré Michel Rigoni (*La musica corale di Giacinto Scelsi*, in *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*, Luna Editor, 1992) ces sonorités vocales constituent une sorte de méta-langage. Dans *Sauh*, *Yliam*, *TKRDG*, apparaissent les mêmes voyelles et diphtongues que Scelsi, suivant en cela l'esprit de la tradition védique, utilise pour leur expressivité, et pourrait-on dire, leur quasi-signification sonore. Il est connu que dans les Védas, notamment par le traité *Pratisakya* dans lequel sont

énumérés les modes phonétiques de la musique religieuse védique, les textes ont plus d'importance par leur sonorité que par leur signification. Ce sont les accents consonantiques, la couleur des voyelles, qui avant même le sens du texte, sont chargés de frapper le participant au rituel. Pareillement dans la tradition musicale des lamas tibétains les deux syllabes « Om » et « Hum », sont les incarnations syllabiques du dualisme esprit-matière. Cette mystique du son vocal se retrouve dans l'œuvre de Scelsi. La syllabe « Om » qui donne son nom au mouvement central du triptyque pour chœur et orchestre *Konx-Om-Pax*, apparaît aussi à la fin du premier morceau de *TKRDG* quand la troisième basse expire la phrase conclusive sur un Mi grave. Par contre les phonèmes « Sa » et « Ri », qui dans la tradition tibétaine expriment toujours la terreur, sont quasiment absents de l'œuvre de Scelsi (et l'on verra tout à l'heure l'importance réciproque du mot « Pax » dans les chœurs sur des textes latins), alors qu'il use fréquemment de « Gü », et de « Dü » dont la réunion en sanscrit signifie « Prier ». On entend aussi : « Gou », « Dö », « Ke », « Dn », « Tl », « Kou », « Dl », caractéristiques des anciennes langues mésopotamiennes, comme le Hittite. Car si la musique chorale de Scelsi s'inspire des religions orientales, elle se veut également réinvention de la musique mésopotamienne. Le résultat de ce mélange est un chant religieux imaginaire, qui, à l'exception d'*Antiphona*, directement issu du Grégorien, est au rituel dogmatique ce que, par exemple, le folklore selon Bartók est à la musique populaire de Transylvanie : une synthèse de l'esprit passant par la recréation de la lettre ; un mélange de cultures et d'époques ; un art savant s'appuyant sur des pratiques populaires afin d'en transcender le message.

Dans tous les chœurs de Scelsi, on trouvera ces trois ingrédients : art religieux imaginaire, art populaire de tradition orale, art expérimental pré-spectral faisant un usage systématique des micro-intervalles et de modes de jeux variés dans l'attaque et l'entretien du son. On pourrait encore distinguer ces œuvres selon l'équilibre de la « mixture stylistique ». Deux chœurs sont presque exclusivement d'inspiration religieuse (*Antiphona* et *Three Latin Prayers*), deux autres offrent une synthèse du religieux et de l'expérimental (*Sauh III et IV*, *Tre canti sacri*), deux autres sont plus spécifiquement spectraux (*Yliam*, *TKRDG*), enfin un seul relève d'une inspiration directement populaire (*Tre canti popolari*). Il n'y a aucune logique chronologique dans ces distinctions, et l'œuvre qui peut bien apparaître comme la synthèse parfaite de l'esthétique scelsienne a été en fait la première composée (les *Tre canti sacri* de 1958).

Les chœurs « néo-grégoriens »

A*ntiphona (sul nome Gesu)* (1970) fait partie des œuvres à texte latin, mais la source d'inspiration est moins la liturgie occidentale que syrienne et byzantine. Dans cette pièce, Scelsi prend comme modèle la psalmodie responsoriale : deux voix (chœur de ténors et de basses à l'unisson – ou solistes) se répondent sur le nom de Jésus. Il n'y a pas ici d'écriture hétérophonique, ni de méta-langage phonétique, mais une sorte de néo-grégorien modal dont la ligne mélodique, avec son saut de quinte initial, n'est pas sans rappeler tout à la fois l'*Ave Maris stella* et un hymne à Jésus de la tradition byzantine. Les *Three latin prayers* (1970) font entendre le même « minimalisme » néo-médiéval, accru par le fait que le chœur de femmes chante au loin, puis se rapproche, comme une procession de nonnes.

Les chœurs « spectraux »

TKRDG (1968) qui n'est pas à proprement parler une pièce chorale car écrite pour six voix d'hommes solistes et percussions, est essentiellement une pièce rythmique articulée sur les consonnes du titre, faisant irrésistiblement penser à cet exercice des percussionnistes indiens qui mémorisent les rythmes du tabla par l'articulation d'une suite de syllabes percussives sans signification. Ici les voix sont soutenues par trois percussionnistes (jouant principalement de congas), et d'une guitare amplifiée jouée à plat sur les genoux de l'instrumentiste et donc jouée presque sans main gauche (la guitare a un accord spécial et on entend surtout des cordes à vides et des arpèges sur le cordier) : comment ne pas penser à la musique de l'Inde du Nord, les congas tenant lieu de tablas, et la guitare de tamera, dans une sorte de joute rythmique virtuose où la voix conduit le rythme, repris par les percussions, et soutenu, comme dans d'imaginaires ragas, par la résonance des cordes ? *Yliam* (1964) forme le contraste le plus complet avec TKRDG : musique de la continuité et du tuilage, elle préfigure le célèbre *Lux Aeterna* de Ligeti (de deux ans postérieur, mais Ligeti comme tout le monde, ignorait cette œuvre créée seulement en 1990). Aussi faudrait-il plutôt évoquer, puisqu'il s'agit d'une musique « immémoriale », le *passi-but-but*, chant de la récolte du millet à Taïwan, stupéfiante tradition vocale où les voix s'empilent en glissant progressivement et imperceptiblement vers l'aigu. *Yliam* est écrit à dix parties réelles, deux sopranos solos, deux contraltos solos, et un double chœur de sopranos et de contraltos, chacun divisé en trois voix. On y trouve bien une écriture contrapuntique, mais comme dans *Lux Aeterna*, elle n'est que le stratagème par lequel Scelsi obtient la sonorité d'une trame mouvante, un long cluster glissant, privilégiant les registres extrêmes de la voix féminine, épais seulement d'une tierce (La-Do), évoluant sans rupture, sans que jamais on entende les entrées, jusqu'au Mi bémol. Encore faut-il définir ces hauteurs comme des « notes épaisses » selon le terme d'Harry Halbreich, le La, par exemple, va du Sol trois-quarts de dièse au Si bémol, par le jeu des quarts de ton, et des vibratos de plus ou moins grande amplitude.

Le chœur « populaire »

T*re canti popolari* (1958) n'a pas connu le succès de son homologue « religieux » : *Tre canti sacri* (l'unique succès de la musique chorale scelsienne). On y retrouve pourtant le même esprit et la même technique. Cependant, c'est une pièce pour laquelle Scelsi demande des « voix naturelles », vraisemblablement comme celles qui chantent encore dans quelques villages reculés des bords de la Méditerranée. Ici chantée à quatre voix solistes afin de respecter ce caractère folklorique, Scelsi y associe les voix deux à deux (un « dessus » : soprano et ténor, et une « teneur » : alto et basse) dans des formes primitives et traditionnelles de polyphonies : polyphonie par tuilage, polyphonie sur ostinato où, pour une (dernière) fois, Scelsi écrit de véritables mélodies, des formules ornant la phrase diatonique des basses, laquelle est répétée en valeurs s'allongeant progressivement. Il y a aussi, comme dans toute pièce de Scelsi, un parcours harmonique/polaire : du Sol au Sol dièse dans la première pièce, du Fa dièse à la quarte Fa dièse-Si dans la seconde, et une focalisation sur le Do dans la troisième.

Les chœurs de la synthèse « religieux-expérimental »

Sauh est un cycle de deux fois deux pièces pour voix de femmes. *Sauh I-II* ne fait pas partie à proprement parler des œuvres chorales étant écrit pour deux voix de femmes solistes (ou pour une voix et bande). *Sauh III-IV* (1973) est l'amplification des deux pièces initiales, utilisant le même « texte » phonétique, mais avec une formation doublée. On y entend l'un des principes d'écriture des plus constants chez Scelsi : un contrepoint à deux parties dont chaque ligne est dédoublée en deux voix chantant avec de légers décalages (hétérophonie), et cela dans un ambitus très restreint (ici, guère plus d'une tierce). Mais « Sauh » dans les civilisations pré-bouddhiques est un mot au sens très large : pouvoir, domaine, tout autant que tolérance et sagesse. Comme le remarque Michel Rigoni (*op. cit.*) ce cycle des quatre *Sauh* (en quelque sorte : les quatre sagesse) est à rapprocher des *Louanges des quatre Sagesse*, chant bouddhique de la tradition Shomyo (Japon).

Tre canti sacri (1958) pour huit voix mixtes, est à juste titre l'œuvre chorale la plus connue de Scelsi. Il y synthétise ses différents procédés d'écriture : notes polaires, hétérophonies mélodiques ou phonématiques, glissandi infra-chromatiques, forme en arche excentrée, langage quasi-tonal, utilisation systématique du quart de ton, moins pour écrire des mélodies micro-tonales que pour élargir la palette des inflexions vocales (ce sont donc des micro-intervalles d'ornementation comme on peut en entendre dans les interprétations récentes du Grégorien). Comme l'a remarqué Harry Halbreich (*La Musique vocale de Giacinto Scelsi*, texte de conférence publié dans le *Journal à Royaumont n°1*, 1987) Scelsi écrit parfois des doublures à l'octave faussées d'un quart de ton ce qui a pour effet de faire apparaître des battements, voire des sonorités additionnelles (dans le premier des *Tre canti sacri*, par le frottement d'un Mi et d'un Ré 3/4 de dièse). Mais tout ceci, qui relève de la modernité, est coulé dans une forme médiévale. Les *Tre canti sacri* sont trois motets de forme ternaire écrits sur des paroles liturgiques. Le premier a trait à l'Annonciation, avec pour texte *Angelus Domini Nuntiavit Mariae et Conceptit de Spiritu Sancto*, le deuxième est l'introït du Requiem, et le troisième est le *Gloria in Excelsis Deo*. Comme l'écrit Michel Rigoni : « Toutes les tensions accumulées au cours de ces pièces convergent vers le *pax in terra* final, dans un climax particulièrement impressionnant (pièce III, mes. 40-52) où, après dix mesures extrêmement tendues écrites à huit parties réelles sur une seule note (Ré bémol) et textuellement fondées sur la répétition hypnotique du mot « Pax », nous avons l'explosion de la polyphonie dans une texture dense et mobile, d'autant plus frappante qu'elle est inhabituelle dans l'univers de Scelsi. L'effet de ce passage a indubitablement pour objet de faire prendre conscience de l'importance de ce message de paix. Avec cette commotion finale, les *Tre canti sacri* se rattachent aux grandes œuvres comme *Konx-Om-Pax* (dont le titre signifie « paix » en trois langues. NDT). Le désir de paix apparaît comme le point cardinal de la pensée scelsienne. Bien loin de vouloir créer une musique religieuse universelle, un rite musical œcuménique, Scelsi utilise des éléments des traditions connues afin de dépasser d'éventuels facteurs de conflits entre ces religions. Une religion sans dieu ni culte mais à la recherche d'une réalité profonde de l'univers et d'un esprit de paix. » (Michel Rigoni, *op. cit.* Traduit de l'italien par Marc Texier et Jean-Marc Singier).

L'interprétation du New London Chamber Choir

Musique vocale savante de tradition orale, il faut à Scelsi des interprètes sachant « lire entre les lignes », puisque rien d'essentiel n'est écrit, sinon là. Il faut des musiciens ayant compris que les micro-intervalles ne sont pas des approximations de hauteurs « justes », que les modes de jeux ne sont pas une couleur apportée à la mélodie, mais le fondement même du phrasé. Le New London Chamber Choir dirigé par James Wood, rompu à la pratique de la musique microtonale, est de ceux-là. Son enregistrement des chœurs de Scelsi, édité par Accord, a été la première intégrale consacrée à cet ensemble, et pour certaines pièces, une première absolue (*TKRDC, Yliam, Tre canti popolari*). Il a été effectué à la suite d'un concert en hommage à Scelsi, célébrant les dix ans de sa mort, donné en septembre 1998 à l'abbaye de Royaumont dans le cadre du festival « Voix Nouvelles ». La difficulté d'appréhension de cette musique (plus encore que sa difficulté d'interprétation) explique qu'on y entende pour la première fois comme elles doivent sonner, ces œuvres vieilles de quarante ans... et quelques millénaires.

Marc Texier

La Musique chorale de Giacinto Scelsi
in CD Scelsi: intégrale de l'œuvre chorale, Accord 1998

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 oeuvres 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 oeuvres orchestrale en Allemagne un an avant sa mort, pour voir son oeuvre 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 oeuvres sont publiées chez Salabert.

Harry Halbreich

New London Chamber Choir

Fondé en 1981 par James Wood, le New London Chamber Choir est l'un des ensembles européens de musique contemporaine les plus reconnus. Le chœur joue régulièrement dans les plus importants festivals de musique contemporaine. Il a effectué de nombreuses premières britanniques et mondiales et continue à promouvoir de nouvelles créations. Le NLCC a travaillé étroitement avec Jonathan Harvey, Mauricio Kagel, György Kurtág, György Ligeti, Toru Takemitsu et Iannis Xenakis. Xenakis et Harvey ont tous deux composés des œuvres spécialement pour le NLCC. En 2003, le chœur présentait un important programme de musique de Xenakis et James Wood, à la BBC Proms et en 2004, il donnait une première anglaise des *Litanei 97* de Stockhausen. En mai 2005, le chœur chante le nouvel opéra de James Wood, *Hildegard* à la cathédrale de Norwich, à l'église Saint Johns-Smith Square de Londres, à la cathédrale Saint David au pays de Galles et à la cathédrale de Salisbury, avec plusieurs concerts à Anvers en octobre 2005 et le festival de Musica Sacra de Maastricht en septembre 2006. Il est prévu pour le chœur de chanter la *Passion selon Saint Jean* de Bach avec le sinfonia VIVA en 2007 à Nottingham et d'enregistrer une anthologie sur CD de l'œuvre de Feldman chez Mode Records.

James Wood

direction

James Wood a étudié la composition avec Nadia Boulanger à Paris (1971-72), fût élève organiste à Cambridge (1972-75), puis étudia la percussion et dirigea la Royal Academy of Music (1975-76). Aujourd'hui, il est connu pour la large étendue de ses activités : compositeur, chef et auparavant, percussionniste soliste, dans des répertoires allant de la musique médiévale à celle d'aujourd'hui.

Il a été professeur de percussion aux Cours internationaux d'été de Darmstadt de 1982 à 1994, et a été régulièrement invité comme percussionniste soliste dans les grands festivals de musique. Il est le fondateur et directeur du réputé New London Chamber Choir avec lequel il bâtit un important répertoire et a produit de nombreux CD. Il est aussi le fondateur et directeur de l'ensemble instrumental Critical Band. Demandé comme chef invité, il travaille régulièrement avec de nombreux ensembles et chœurs européens, en particulier l'ensemble allemand Musikfabrik, l'ensemble belge Champ d'Action, le Netherlands Radio Choir et le Berlin Radio Choir. Il a aussi travaillé avec le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de la radio Belge, le Netherlands Radio Symphony, l'Orchestre de la radio de Cracovie, le London Sinfonietta, l'Ensemble Intercontemporain, l'Itinéraire, 2e2m, le Netherlands Winds Ensemble, les Percussions de la Haye, le Swedish Radio Choir, le Collegium Vocal de Gand, le Netherlands Chamber Choir, le Chœur de la radio Belge et le Tokyo Philharmonic Choir. En novembre 2002, il a dirigé la création mondiale d'*Engel-Prozessionen* de Stockhausen avec le Netherlands radio Choir et le Concertgebouw d'Amsterdam, concert maintenant édité en CD par Stockhausen Verlag.

Durant la saison 2006/2007, il a dirigé le RIAS KammerChor de Berlin, dans un programme à la fois contemporain à Berlin et à Essen, et romantique en tournée aux États-Unis et au Canada.

En tant que compositeur, il a écrit pour le Quatuor Arditti, Electric Phoenix, l'Ircam, l'Amadinda Percussion Group (Budapest), le festival de Darmstadt, le Royal National Theatre (Londres), la BBC et l'ARD (Association des stations de radio allemande). Sa pièce de 65 minutes pour quinze percussionnistes, quatre synthétiseurs et électronique, *Stoicheia*, commandée en 1988 par le Darmstadt International Music Institute, a connu un énorme succès lors de concerts à Darmstadt, Brême, Rotterdam, Utrecht, Groningen, La Haye, Amsterdam, Genève et Budapest. Il a deux fois composé pour les Concerts-Promenades (Proms), en 1989 une œuvre orchestrale *Oreion*, qu'il a dirigé à la tête du BBC Symphony Orchestra, en 1995 un concerto pour percussion, *Two men meet, each presuming the other to be from a distant planet*, pour Steven Schick et Critical Band. Les Concerts-Promenades ont aussi donné la création mondiale de *Tongues of Fire* en 2003, avec le New London Chamber Choir et l'Amadinda Percussion Group.

Depuis 1996, il est de plus en plus impliqué dans le monde de la musique électronique et électroacoustique recevant une commande de l'Ircam, *Mountain Language*, pour cor des alpes, cloches à vaches MIDI et ordinateur, présentée en première à Paris par les solistes de l'Ensemble Intercontemporain en juin 1998, *Séance* pour soprano, vibraphone MIDI, chœur et électroniques, et *Jôdo*, une musique de théâtre de 40 minutes basée sur la courte histoire de Yushio Mishima, pour percussionniste solo, soprano léger et ordinateur. En janvier 2005, *Jôdo* a reçu un grand succès en tournée au Japon (Yokohama, Tokyo et Nagoya) dans une nouvelle production de Satoshi Miyagi.

Son opéra, *Hildegard*, basée sur la vie et les visions de Hildegard von Bingen et commandé conjointement par le NLCC, le groupe de percussion de La Haye et Champ d'Action, a été présenté en création mondiale (dans sa version courte en 2005) aux cathédrales de Norwich, St David et Salisbury et à St John Smith Square en mai 2005. La version complète a été jouée au Musica Sacra Festival de Maastricht, le 16 septembre 2006.

James Wood a reçu le prix Lili Boulanger (1975), la bourse Gemini (1994), les prix de l'Arts Foundation et de la Fondation Holst.

Sa musique est enregistrée chez Wergo, Continuum, Mode 51, NMC DO44, LIROO3.

Prochains événements

Concerts :

Mercredi 28 mars / 20h

Maison communale de Plainpalais
52 rue de Carouge, Genève
Théâtre musical - Aperghis : Machinations
Donatienne Michel-Dansac, Geneviève
Strosser, Sylvie Sacoun, Sylvie Levesque voix
Olivier Pasquet ordinateur, Georges Aperghis
mise en scène, François Regnault, Georges
Aperghis textes, IRCAM production, Tom Mays,
Olivier Pasquet réalisation informatique
musicale.

Mercredi 28 mars / 22h30

Théâtre Pitoëff
52 rue de Carouge, Genève
Spectacle - Parler/Toucher
Alexandre Babel, Damien Darioli, Raul
Esmerode percussions. Programme : Alexandre
Babel, Vinko Globokar, Georges Aperghis.

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 Roldán, 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^{er} avril

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

