



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

## **Symphonie diagonale**

### **Le son fait du cinéma 2**

Samedi 31 mars 22h30, Théâtre Pitoëff

## Samedi 31 mars 2007 - 22h30

Théâtre Pitoëff

Durée 1h sans entracte

- |  |  |
|--|--|
| <b>Fausto Romitelli</b><br>(Italie, 1963-2004) | <b>Musique pour « Ein Lichtspiel »</b> (1998) [5'] - première suisse accompagnant un film de Laszlo Moholy-Nagy de 1930  |
| <b>Paolo Pachini</b><br>(Italie, 1964)         | <b>Symphonie Diagonale</b> (1998) [5'] - première suisse accompagnant un film de Vikking Eggeling de 1921  |
| <b>Riccardo Dapelo</b><br>(Italie, 1962)       | <b>Musique per « Vormittagsspuk »</b> (1998) [7'] - première suisse accompagnant un film de Hans Richter de 1927   |
| <b>Francesco Giomi</b><br>(Italie, 1963)       | <b>Musica per « Rhythmus 21 &amp; 23 »</b> (1998) [7'] - première suisse accompagnant deux films de Hans Richter de 1921 & 1923  |
| <b>Emmanuele Pappalardo</b><br>(Italie, 1954)  | <b>Musica per « Opus I »</b> (1998) [9'] - première suisse accompagnant un film de Walter Ruttmann de 1919   |
| <b>Agostino Di Scipio</b><br>(Italie, 1962)    | <b>Due pezzi muti su H.Richter</b> (1998) [6'] - première suisse accompagnant « inflation », et « Alles dreht Sich, alles bewegt Sich » de Hans Richter de 1921 & 1929 |
| <b>Gabriele Manca</b><br>(Italie, 1957)        | <b>Mori Perpetui per « Opus III e IV »</b> (1998) [8'] - première suisse accompagnant deux films de Walter Ruttmann de 1923 & 1924                                     |
| <b>Luigi Ceccarelli</b><br>(Italie, 1953)      | <b>Musica per « Opus II »</b> (1998) [9'] - première suisse accompagnant un film de Walter Ruttmann de 1922  |
| <b>Luigi Ceccarelli</b><br>(Italie, 1953)      | <b>Musica per « Filmstudie »</b> (1998) [3'] - première suisse accompagnant un film de Hans Richter de 1926  |
| <b>Roberto Daoti</b><br>(Italie, 1953)         | <b>A Moholy, l'ultimo giorno del tram a tariffa ridotta</b> (1998) [5'] - première suisse accompagnant un film de Laszlo Moholy-Nagy de 1930                           |

**Paolo Pachini** : projection du son et de l'image

**AMEG** : acousmonium



**Fausto Romitelli : *Musique pour « Ein Lichtspiel »*** (1998) [5'] - première suisse  
accompagnant un film de **Laszlo Moholy-Nagy** (1930)

**L**aszlo Moholy-Nagy est l'un des premiers artistes à s'intéresser à la lumière comme moyen direct de création. Dès 1919, il crée des photogrammes, des photographies réalisées sans appareil, en posant des objets sur du papier sensible qu'il expose sous une lampe. La lumière fait œuvre, d'une manière presque autonome.

Développant cette idée, il crée autour de 1922 des sculptures motorisées qu'il appelle *Light-Space-Modulator*. Composées de pièces de métal et de verre, ces sculptures sont éclairées par des projecteurs. Elles captent alors la lumière et projettent leurs formes sur les murs environnants dans un jeu d'éclats, d'ombres et de reflets. C'est cette danse de la lumière dans l'espace que donne à voir le film *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau*.

Centre Georges-Pompidou, Paris

**Paolo Pachini : *Symphonie Diagonale*** (1998) [5'] - première suisse  
pour bande magnétique, accompagnant un film de **Vikking Eggeling** (1921)

**L**a première partie de *Symphonie Diagonale* constitue une exposition clairement définie où à chaque mouvement correspond un écho inversé et où les formes semblent devenir de plus en plus complexes. Une organisation rythmique est obtenue en fonction de variations dans la vitesse ; à laquelle s'ajoute les figures qui se déplacent le long de leurs axes ou bien apparaissent ou disparaissent dans la profondeur de l'écran (comme si les lignes en « X » représentaient la surface de deux plans en profondeur). Dans les temps forts du film, nous assistons au foisonnement de formes d'un enchevêtrement de courbes et de droites tellement complexe que, par moments, la diagonale semble se perdre, puis se retrouver ou même se trouver déplacée pendant l'élaboration d'un seul arbre de figures. Ainsi le film représente quelque chose qui pourrait s'apparenter à la perte du ton en musique.

Le retour aux alternances simples vers la fin du film est associé à des structures plus complexes, laissant au spectateur l'impression d'un thème et de variations très enchevêtrés.

P. A. Sitney

*Une histoire du cinéma*, Musée d'Art Moderne, 1974

**P**armi les auteurs de l'avant-garde cinématographique de la zone allemande des années 20, Viking Eggeling fut probablement celui qui identifia et affronta de la manière la plus rigoureuse le rôle constructif joué par l'élément temps, en formulant la pratique de manière scientifiquement précise et cherchant ensuite à appliquer ses théories de manière créative. Les premières expériences qu'il réalisa

adoptent une organisation du temps dérivée de celle de la musique, que ce soit au niveau local ou général.

Il développa graduellement une extraordinaire maîtrise technique des combinaisons optiques et temporelles, et alla jusqu'à définir un véritable lexique archétypique de phénomènes moteurs construit sur la base de nuances de clair-obscur et de variantes directionnelles.

Réalisant son unique film *Symphonie Diagonale*, Eggeling résuma le fruit de ses recherches en un résultat artistique de haut niveau, avec l'intention de créer un film d'une absolue abstraction.

Bien que tous les problèmes connexes à l'organisation des arches temporelles sur de vastes échelles n'y soient pas résolus, le film fut unanimement reconnu comme ayant une fonction décisive à diriger et faciliter le travail des autres cinéastes.

En composant la musique pour *Symphonie Diagonale*, mon attitude envers le film a oscillé entre deux extrêmes. D'un côté, l'adhésion ponctuelle à sa dictée sémantique et rythmique à travers la recherche d'équivalents musicaux du contenu visuel, de l'autre une pleine autonomie ayant pour but de dessiner des arches formelles plus amples, là où le déroulement temporel du film devient moins fluide. La transition entre les deux attitudes est souvent dynamique et n'exclut donc pas leur présence simultanée. J'ai, par la suite, voulu voir dans le film un halètement chromatique, comme si son noir et blanc désirait, à travers l'élégance et la richesse des figures, devenir symboliquement couleur.

Paolo Pachini

**Ricardo Dapelo** : *Musique per « Vormittagsspuk »* (1998) [7'] - première suisse pour bande magnétique, accompagnant un film de **Hans Richter** (1927)

**L**e carton générique nous informe : « Les Nazis ont détruit la version sonore de ce film « d'art dégénéré ». Il montre que même les objets se révoltent contre l'oppression. »

Réalisé pour le Festival International de Musique de Baden Baden en 1928.

Nous sommes en permanence entourés de choses que nous considérons comme inanimées. Mais les choses sont aussi des êtres. Elles ont leur nature et leurs formes de vie propre. Lorsqu'on les laisse vivre, elles nous révèlent sur elles et sur nous des nouveautés ; les chapeaux, les cols, les fûts de réverbères, les tuyaux d'incendie ou les mains de poupées qui se disloquent, les cibles, les échelles sont aussi vivantes que des branches, des souris ou des yeux. Les fantômes mobilisent l'« objet inanimé » et en font le personnage principal du film.

Hans Richter  
*Catalogue Light Cone 1991, Paris*

Le rythme des images présente des caractéristiques presque « musicales » dans sa construction (H. Richter avait l'habitude de préparer de véritables partitions d'images pour ses travaux) ; il n'existe pas de sens narratif, ni de linéarité de l'histoire, mais des fragments (« objets visuels ») se succèdent et se superposent créant des leitmotifs ou de possibles associations sémantico-syntaxiques.

La ré-interprétation musicale de ce travail a suivi les mêmes principes : une partition d'objets sonores avec des caractéristiques constructives et « timbro-perceptives » très définies, qui défilent sur l'axe du temps avec une autonomie propre, créant un défilement parallèle mais non synchronisé avec les images. Ceci permet la création d'une méta-structure perceptive : le filet d'associations et de renvois sémantiques et symboliques proposé dans les images se trouve multiplié et élargi par les stimuli sonores, à leurs tours privés de sens narratif, mais suffisamment définis pour être reconnus dans les diverses phases du travail.

Deux petits fragments musicaux « historiques » (de *Vier ernste Gesänge*, op.121 de Johannes Brahms) ont été utilisés pour obtenir d'autres symétries de type sémantique, en correspondance avec tous les premiers plans de visages humains, parfois hallucinés ou ironiques et épouvantables, qui viennent en contrepoint de *Vormittagsspuk*. Ces fragments sont toujours distordus et profondément déformés, jusqu'à rendre presque métaphoriquement la non-objectivité avec laquelle est utilisé le premier plan du visage humain.

Un son concret (une lame de métal) a été utilisé (de façon délibérément non synchronisée) avec l'apparition du pistolet (un autre leitmotiv visuel). Le matériel restant qui constitue la re-visitation musicale de ce petit chef d'œuvre, a été réalisé avec des sons de synthèse purs ou croisés avec les matériaux cités en dessus. Chaque objet sonore a été construit avec son propre cycle d'« entropie » en grande partie sans coïncidence avec les objets visuels avec lesquels il pouvait être associé. Comme nous l'avons déjà illustré, le but de cette opération n'était ni la synchronisation et encore moins une bande sonore d'effets ou de bruits. Le projet était celui de créer un niveau ultérieur de défilement musical, autonome mais interférant avec celui visuel, laissant de toute façon, la possibilité ouverte d'une intégration ou d'une prospective différente, en relation avec une œuvre d'art déjà complète en soi.

Riccardo Dapelo

**Francesco Giomi : *Musica per « Rhythmus 21 & 23 »* (1998) [7'] - première suisse pour bande magnétique, accompagnant deux films de **Hans Richter** (1921 & 1923)**

L'extrême abstraction de ces deux films exceptionnels de Richter exercent sur le spectateur, une forte et subite impression, bien qu'il transparaisse des images, une constante légèreté et un très subtil sens ironique : le respect de ces sensations a été le principe qui a guidé la création des deux parties musicales. Les matériaux sonores utilisés proviennent en majorité de sons de saxophone (produits pour l'occasion par Giovanni Nardi), certains proposés sans élaboration, d'autres légèrement ou radicalement transformés. Bien que n'étant pas conçues comme commentaire ou

bande sonore, les structures sonores s'attachent aux films de manière synchronique, si bien que leur existence expressive y est liée et conditionnée de manière absolue.

Francesco Giomi

**Emmanuele Pappalardo** : *Musica per « Opus I »* (1998) [9'] - première suisse pour bande magnétique, accompagnant un film de **Walter Ruttmann** (1919)

Voici ce que la critique a dit du premier film abstrait qui ait été réalisé : « Les lumières s'éteignent, le projecteur démarre, des lettres apparaissent et disparaissent sur un mur blanc, si vite qu'on lit à peine « Opus I, symphonie en trois mouvements », le compositeur, si je comprends bien a pour nom Butting, le peintre, Walter Ruttmann.

Et c'est le peintre qui importe. Drapé dans l'obscurité de la pièce, il est parmi nous. Je l'ai aperçu brièvement avant que le changement de lumière ne plonge nos existences dans le néant de l'écran blanc. Grand, hagard, un type américain, d'âge incertain, des paupières d'insomniaque sur son regard transcendant, il répondit aux questions curieuses par un sourire désemparé de ses lèvres fines.

Maintenant son travail parle pour lui, sans mots, sans son, par des formes changeantes. Les douces nuances des surfaces - bleu-ciel, rouge crépusculaire, vert de l'aube - jouent selon les lois rythmiques, se changent en formes géométriques, monochromes et bi-dimensionnelles : angles, carrés, cercles, lignes vacillantes. Des langues de feu, mordantes, le disque solaire s'embrasant, cramoisi, puis disparaissant, des nuages stylisés menaçants qui s'enfuient, des balles colorées roulant comme des ballons d'enfants, des vagues blanches rugissant crescendo, avec des pattes écumantes d'ours polaires, recouvert d'un leitmotiv d'arabesques en forme de dauphins.

Les concepts de peinture des sons ou de couleur des tons musicaux semblent littéralement accomplir leur signification, le contenu et l'esprit du morceau musical s'expriment dans le mouvement continu silencieux, des formes et des couleurs du film. »

Leonhard Adelt  
*Berliner Tagblatt*, 21 avril 1921

Lorsque j'ai vu *Opus I* pour la première fois, j'ai immédiatement perçu le fort potentiel musical de l'œuvre. Une musicalité claire, directe, facilement audible grâce à un schéma formel tripartite simple et évident, et surtout à la présence d'une pulsation qui, oscillant entre régularité et irrégularité, aide à mesurer le temps qui s'écoule, à s'orienter dans le jeu rythmique pressant, composant primaire de la dialectique entre les éléments figuratifs que Ruttmann dessine directement sur la pellicule.

À travers l'utilisation d'un vocabulaire non spécialisé, mais courant, Ruttmann opère une réduction des éléments de l'imagination fuyant à nouveau la froide abstraction géométrique. Il recherche une objectivité expressive qui consent au spectateur une lecture poétique immédiate des images, crée un renvoi continu au formel connu et va plus loin que tout rapport narratif traditionnel. Il articule ses éléments géométriques comme s'il était en train de travailler sur une partition musicale : forte monodicité, sinuosité linéaire, cantabilité obsessionnelle, pulsation régulière, monochromatisme prévalent dans la première partie. Contrepoint serré entre des éléments anguleux, pointus, tranchants, figures aux contours plus doux et arrondis, pulsations variables, rythmes irréguliers, forte dynamique et polychromaticité caractérisent la seconde partie, la plus brève des trois qui composent l'œuvre. La troisième et dernière partie, dans laquelle prévaut une pulsation lente et incantatoire, oscille entre nouveauté et continuité dans une sorte de récapitulation variée des éléments déjà présentés.

En composant la musique pour *Opus I*, j'ai évité la transposition d'une technique à l'autre (le passage anecdotique est un échec au départ). J'ai cherché des échanges, correspondances, osmose, et mis en relation les deux mondes (musical et figuratif) évitant la simple fonction d'accompagnement, de sujétion de la partie musicale à l'image. Je n'ai pas retenu l'élément visuel comme un objet accompli à mettre en musique mais comme un processus qui se développe en parallèle avec son double musical, comme s'il y avait eu une constante collaboration entre les deux auteurs.

Emanuele Pappalardo

**Agostino Di Scipio : *Due pizzi muti su H.Richter* (1998) [6'] - première suisse accompagnant « inflation », et « Alles dreht Sich, alles bewegt Sich » de **Hans Richter** (1921 & 1929)**

Les deux pièces « muettes » sont des morceaux synthétiques réalisés pour accompagner la projection de deux courts films de Richter réalisés entre 1926 et 1929. Le premier est dédié à l'impact dramatique de la crise économique mondiale sur la société allemande pré-nazie, le second est inspiré des jeux et déguisements d'un manège de l'époque.

Au-delà des sujets filmés, comme dans certains de ses autres films (parmi lesquels des films abstraits, tels que les *Rhythmus* du début des années 20), Richter opère ici principalement sur les techniques de reprise et de montage, sur ce que l'on nommerait aujourd'hui des « effets » de la pratique cinématographique. Ce sont justement de tels effets, bien plus que l'écriture d'une intrigue narrative, qui sont les instruments expressifs mis en jeu pour restituer le sens des images. Le problème principal de Richter, comme auteur de cinéma, semble ne pas avoir été « comment reproduire », mais « comment produire » des images : comme il est typique du regard anticipateur des avant-gardes, le renouvellement des techniques de travail devient l'opportunité de se forcer à voir et raconter au-delà du déjà-vu et du déjà-imaginé. En hommage à cette vision, en même temps aveugle et clairvoyante, j'ai cherché à traduire certaines trouvailles poétiques et techniques de ces films en critères d'opération de composition

du son, et de là, le caractère « muet » de ces deux pièces brèves. Il ne s'agissait pas pour moi de commenter les images ou d'en dire le contenu, mais d'essayer d'en restituer le sens constructif sur le plan spécifique et autonome de l'expérience du son.

**D**es deux pièces, *Alles dreht sich, alles bewegt sich* (Tout tourne, tout roule) a été composé en premier. Dans le film, une série d'images qui tourbillonnent, scandent une situation joyeuse et gaie (justement celle d'un public assistant à un spectacle de jongleurs), qui pourtant se transforme soudainement en une rixe enflammée d'une certaine irréalité. Pensant à rebondir sur les images et les rythmes visuels qui en dérivent, j'ai utilisé un algorithme de synthèse du son capable de générer automatiquement de petites figures rythmiques, une sorte de mécanisme s'auto-organisant, capable de s'observer lui-même et de changer son propre comportement sonore dans le temps. Il en résulte un jeu de figures rythmiques à densité variable qui se transforme petit à petit, en une incessante superposition de textures sonores comme des petites cloches ou d'autres petits objets, en un flux auditif qui est en général privé de synchronie avec le flux visuel, exception faite de quelques gestes émergents (au juste moment !) de la trame rythmique du mécanisme automatique de synthèse du son.

**I**nflation, est en grande partie le fruit d'un processus interactif qui transforme profondément un fragment de *Alles dreht sich*. Il est possible d'exprimer ce concept par la formule suivante :

$$x_n = f_2(f_1(x_{n-1}))$$

ou  $x_0$  est le fragment sonore donné (qui ne s'entend jamais dans la pièce),  $x_n$  est sa transformation n-ième,  $f_1$  et  $f_2$  sont deux fonctions d'élaboration du son :

$f_1$  = divise  $x_{n-1}$  en deux moitiés, effectue la forme rétrograde de la seconde et le superpose à la première moitié, obtenant une structure sonore qui a une durée diminuée de moitié par rapport à l'original, mais qui contient tout ce qui était déjà en elle (en substance la structure sonore est repliée sur elle-même) ;

$f_2$  = étire dans le temps le résultat de la transformation précédente jusqu'à le faire durer aussi longtemps que l'original, en principe sans en altérer le spectre de fréquences (l'étirement est effectué avec une méthode de granulation du son).

Pris ensemble, ce repliement et cet étirement répètent sous forme audible, une transformation topologique appelée « transformation du boulanger » (en analogie avec la manipulation de la pâte par un boulanger). Il s'agit d'un processus qui, répété un certain nombre de fois, transforme la disposition des atomes à l'intérieur de l'espace donné, de manière à ce qu'il soit impossible à prévoir, typiquement comme les systèmes non linéaires et chaotiques, et parvenant à la fin à une profonde transformation qualitative de la matière elle-même.

Dans *Inflation*, le résultat de ce processus (comme celui de mes travaux à partir de 1991) est une texture légère qui se gonfle petit à petit, et qui se dilate à la fin, de manière exponentielle jusqu'à perdre totalement les caractéristiques initiales. Ce gonflement progressif du son, contrepoint de signaux impulsifs énigmatiques est au

premier plan (même algorithme de synthèse que *Alles dreht sich* ), et concrétise sous forme audible, le concept d'inflation (*in-flatus*, gonflement) et restitue perceptivement les images du film avec des timbres monochromes, livides et poudreux. Images d'un monde qui se brise enfin en milles morceaux, revient à l'état de poudre lorsque les hommes retournent à la lutte pour la survie après avoir fait prévaloir la logique du profit et du bien-être individuel sur toute autre forme de rationalité. Le sous-titre anglais que Richter a donné au film est justement : « a counterpoint of declining people and growing zeros » (un contrepoint de personnes en déclin et de zéros en augmentation).

Agostino Di Scipio

**Gabriele Manca : *Mori Perpetui per « Opus III e IV »*** (1998) [8'] - première suisse accompagnant deux films de Walter Ruttmann (1923 & 1924)

**A** la suite de son *Opus I* de 1919-1921, Ruttmann poursuivit ses expérimentations sur le film abstrait avec ses *Opus II*, *Opus III* et *Opus IV* qui furent très largement présentés et commentés dans les années 20.

Les trois films furent présentés à la London Film Society le 25 octobre 1925 avec des notes de programme les décrivant comme des « études de motifs, avec un accompagnement de percussions ». Le jour suivant, le London Times les décrivit comme « des films absolus - une série de motifs en mouvement qui produisent un effet des plus vivants chez le spectateur ». Alors qu'*Opus IV* eut le plus de succès, *Opus II* avait « une grâce délicieuse » et *Opus III* « suggérait de façon stupéfiante l'immensité et la force abstraites ». L'article concluait : « les trois oeuvres de Mr Ruttmann ouvrirent la séance et ne durèrent pas longtemps, mais nous nous souviendrons d'elles alors que le reste aura été oublié ».

Les techniques qu'a employé Ruttmann dans ces films n'ont pas été correctement documentées dans les écrits. Richter écrivit au milieu des années 40 que Ruttmann faisait tourner des formes en plasticine sur des tiges horizontales, changeant leurs formes entre chaque image. Lotte Reiniger s'est souvenue que Ruttmann peignait sur « un très petit rectangle de verre ».

Cécile Starr/Robert Russet  
*Experimental Animation*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1976

**L**a machinerie révèle toujours une essence maniaquement formelle, surtout quand elle ne produit rien d'autre que mouvement et scansion temporelle. Les moteurs de Ruttmann et, en un libre contrepoint avec ceux-ci, mes *Moti Perpetui*, sont dans ce sens, d'étranges horloges qui enferment des portions *finies* de temps où les figures ne sont que le signal de début et de fin. Comme les horloges, elles représentent une tentative désespérée de rendre l'écoulement du temps objectif et absolu, en une implacable succession d'images. Comme tout évènement artistique qui utilise la durée comme *superficie* expressive, le cinéma et la musique agissent comme un liquide de

contraste marquant dans l'indistinct écoulement du temps, des fragments, des amas, des segments d'existence.

Gabriele Manca

**Luigi Ceccarelli : *Musica per « Opus II »*** (1998) [9'] - première suisse  
*pour bande magnétique, accompagnant un film de **Walter Ruttmann** (1922)*

**O***pus II* est un film de forme abstraite, qui présente de petites séquences palpitantes et douces qui ressemblent presque à des formes de vie micro-cellulaires agrandies. À celles-ci s'opposent d'autres séquences de formes pointues et dures comme des pointes aiguisées et des passages très rapides d'objets crépitants.

Les mouvements des formes composent des structures rythmiques rapides et mouvementées.

La musique suit parfaitement les images, et comme celles-ci, elle est composée de deux typologies de sons, des bulles d'eau graves et douces et des rythmiques de flûte douce forment des polyrythmies qui s'opposent à des sons aux impacts rapides.

Sons et images sont toujours synchronisées et se soulignent à tour de rôle en une évolution abstraite et ironique semblable à celle des dessins animés.

Luigi Ceccarelli

**Luigi Ceccarelli : *Musica per « Filmstudie »*** (1998) [3'] - première suisse  
*pour bande magnétique, accompagnant un film de **Hans Richter** (1926)*

**F***ilmstudie* est un mélange d'images abstraites et concrètes qui, avec le style de montage, donnent au film un caractère surréaliste typique de la poésie de Richter. La musique tend à respecter ce caractère et à le renforcer.

Le rapport son/image n'est donc pas « onomatopéique » et les sons sont utilisés comme de purs objets émotionnels sans aucune relation apparente si ce n'est la relation formelle. Parfois, ils créent de fortes césures qui favorisent les images, en amplifiant le mouvement à l'infini. D'autres fois, il semble qu'elles proviennent directement de l'intérieur des images, comme si elles étaient le son mécanique de leur intériorité, le mouvement interne des atomes amplifié jusqu'à devenir perceptible.

Luigi Ceccarelli

**Roberto Doati : A Moholy, l'ultimo giorno del tram a tariffa ridotta** (1998) [5'] -  
première suisse  
*musique électronique accompagnant un film de Laszlo Moholy-Nagy (1930)*

*La réalité de notre siècle est la technologie...les machines  
ont pris la place du spiritualisme transcendantal du passé.  
Tout le monde est égal devant la machine... Il n'existe pas  
de tradition dans la technologie, ni de conscience de  
classe : tous peuvent être patrons, les esclaves aussi.  
Moholy-Nagy, 1922*

**M**oitié sculpture, moitié machine, le *Lichtrequisit* (la sculpture qui est reprise dans le film) est faite de métal chromé, verre, fil et barres métalliques. Moholy-Nagy s'est efforcé d'interpréter l'espace dans son rapport avec le temps. Ainsi, les mouvements qu'il fait subir à la sculpture, de prévalence lents et rotatoires, qu'ils soient réels ou virtuels, sont toujours réalisés avec la conscience que l'écran cinématographique est plat, bidimensionnel comme une peinture ou une photographie. On utilise souvent des techniques « d'élaboration » des images pour créer des mouvements virtuels : images en négatif, superposition de plusieurs reprises, illuminations aux formes diverses, à l'occasion éblouissantes, qui projettent les ombres des parties de la sculpture sur un fond blanc.

L'idée de la musique que j'ai réalisé, était de donner du son à la sculpture. Voici donc pourquoi les matériaux sonores de départ ont été déterminés à partir des matériaux dont était faite la sculpture : métal (une lame de fer striée ou martelée, un son synthétique coupant comme une scie, un tambour de machine à laver), du verre (des tessons rayés).

Le type de traitement dérive de la technique « luministique » de Moholy-Nagy : filtrage en utilisant souvent des paramètres tirés des spectres des photogrammes du film.

La forme de l'œuvre reflète la succession des divers événements du film. J'ai cherché à rendre les trois dimensions de l'espace acoustique bi-dimensionnel, et donc de donner la sensation du mouvement rotatoire, plus par le biais du matériel sonore que par celui du vrai mouvement, certaines fois, en m'aidant d'une distribution spatiale, mais toujours avec la seule stéréophonie.

La totalité de son expérimentation avait amené Moholy-Nagy à projeter de synchroniser les mouvements de *Lichtrequisit* avec une partition musicale. Selon quels principes pourrions-nous l'imaginer en se rappelant ce qu'il a dit à un ami pour en tracer les contours sur un cahier de notes ? : « Je peux jouer ton profil. Je suis curieux de savoir comment sonnera ton nez ». Une de ses expérimentations filmiques fut en fait l'incision sur une bande sonore de lettres de l'alphabet. Pour cette raison, les mots *schwarz, weiss, grau* qui apparaissent au début du film, comme une sorte de manifeste programmatique, sont accompagnés de bruit blanc filtré avec les fréquences centrales et les largeurs de bandes qui suivent les contours des lettres qui les composent.

Roberto Doati

## Biographies

**Luigi Ceccarelli** (Italie, 1953)

*composition*

**L**uigi Ceccarelli a étudié la musique électroacoustique et la composition au Conservatoire de Pesaro. Il se consacre dès les années 1970 à la composition en utilisant les techniques électroniques les plus avancées. Son intérêt se porte sur tous les sons sans distinction de genre et sur le rapport entre la musique et les arts visuels. Parmi ses œuvres radiophoniques, il a réalisé les radiofilms *La guerra dei dischi* sur un texte de Stefano Benni, *I viaggi in tasca* sur un texte de Valerio Magrelli, et *La commedia della vanità* de Elias Canetti dont la mise en scène est de Giorgio Pressburger, tous produits par la Rai RadioTre. En 2000, il a réalisé, avec le Teatro delle Albe, *L'isola di Alcina*, concert pour cor et voix romagnole, produit par la Biennale de Venezia - Secteur Théâtre et Ravenna Festival. En 2001, il a réalisé le spectacle de théâtre musical *Requiem* qui a gagné le prix pour la musique au Festival MESS de Sarajevo (Bosnie-Herzégovine), le prix au Belgrade International Theatre Festival/BITEF (Serbie) et le prix UBU (Italie). Il a reçu des commandes des plus importants studios de production européens, parmi lesquels l'IMEB de Bourges en 1997, 1998 et 2000.

De 1978 à 1994, il a collaboré avec la chorégraphe Lucia Latour et avec ALTRO, groupe de travail intercode, en réalisant de nombreux spectacles représentés dans toute l'Europe, parmi lesquels le ballet Anihccam inspiré des œuvres de Fortunato Depero. Depuis 1979, il enseigne la musique électroacoustique au Conservatoire de Perugia. Depuis plusieurs années, il exerce également des activités de régie du son en studio et dans des concerts en direct. Il est l'un des fondateurs de l'atelier pour la production de musique informatique de l'Edison Studio de Rome. Ses musiques sont enregistrées sur CD pour Edipan, BMG-Ariola, Newton et Gmeb/UNESCO/Cime.

Il a reçu des récompenses internationales parmi lesquelles, le prix pour la musique électroacoustique avec instruments en direct au Concours de Bourges (France, 1996) et le prix Hear de la Radio-télévision Hongroise (1999), l'Honorary Mention au concours Ars Electronica de Linz (Autriche, 1997, 1998). Ses œuvres ont été également sélectionnées à l'International Computer Music Conference en 1995 (Aharus), 1997 (Thessaloniki), 1999 (Pékin), 2000 (Berlin) et 2002 (Goteborg).

**Ricardo Dapelo** (Italie, 1962)

*composition*

**N**é à Gênes (Italie) en 1962, Riccardo Dapelo décroche un diplôme de piano et de composition dans le conservatoire de sa ville natale. Il suit les cours de composition de musique contemporaine donnés par G. Manzoni à la Haute Ecole de Musique de Fiesole ainsi que les cours de musique électronique donnés par Alvisé Vidolin au Conservatoire de Venise, recevant la mention "summa cum laude".

Ses compositions sont jouées en Italie et ailleurs (Allemagne, Hollande, Grèce, France, Suède, Cuba, Brésil, Argentine, Etats-Unis) et diffusées par les radios et télévisions européennes. En 1994, il gagne le premier prix du concours des Concerts Brandebourgeois d'été à Berlin, fût mentionné dans le concours international Ennio Porrino (Cagliari, 1994) et sélectionné comme finaliste au concours de musique électroacoustique Luigi Russolo en 1996 et au concours de musique électroacoustique de Bourges (France).

Son travail est orienté vers une interaction entre les instruments et des traitements électroniques ainsi que vers la voix humaine et la licence poétique (avec une attention particulière aux travaux des poètes italiens Giorgio Caproni et Edoardo Sanguineti).

En outre, il s'intéresse à la recherche de technologies et de formes d'intégration et d'interaction de diverses expressions artistiques (danse, vidéo, théâtre, images). Depuis 1996, il collabore avec le laboratoire InfoMus D.I.S.T de l'université de Gênes. Il travaille depuis 1999 dans une tournée mondiale (Turin, Como, Francfort, La Havane, Hanovre Expo 2000, la Basilique supérieure d'Assises) avec le sculpteur italien Pinuccio Sciola à une installation sonore en interaction avec la sculpture, la lumière et d'autres médias visuels.

Il réalisa quelques pièces et installations sonores (avec le laboratoire InfoMus) pour des expositions de musée ou en plein-air. Parmi celles-ci :

- *Cité des enfants* (Ancien port, Gênes, Italie) : jeux interactifs musicaux permanents.
- *Grand bateau bleu* et exposition *Aquarium* (Aquarium de Gênes, Italie) : installation sonore permanente et machines de composition.
- *Musée Galata* (Ancien port, Gênes, Italie) : installation sonore permanente pour l'exposition permanente du musée.

Il publia un certain nombre d'ouvrages sur le traitement, la synthèse et l'analyse de la voix humaine, sur le développement musical des émotions artificielles et sur la spatialisation.

Ses pièces actuelles se concentrent sur l'interaction entre la gestuelle et le son en tant que technologies interactives et il commença en 2001, une nouvelle série de travaux contenant des images synthétiques numériques.

Il publia différentes pièces sur CD (Sam records, RivoAlto, Ars Publica) et Ars Publica publia ses partitions.

Il enseigne la composition et les technologies musicales depuis 1997 au Conservatoire de Sassari (Italie).

### **Agostino Di Scipio** (Italie, 1962)

*composition*

**C**ompositeur de plusieurs œuvres sonores, installations et musiques arrangées pour instrumentiste et systèmes informatiques interactifs (concentrées sur l'interaction homme-machine-environnement.) La plupart de ses productions

utilisent des méthodes de synthèse/traitement du son non-conformistes, souvent inspirées du phénomène du bruit et de la turbulence. Professeur de musique électronique au Conservatoire de Naples (Italie), il enseigne l'électronique en direct au Centre de création musicale Iannis Xenakis (Paris, France.) Ses œuvres ont été présentées dans divers festivals internationaux. Il a été compositeur invité de la Simon Fraser University (Burnaby, Canada) et de la Sibelius Academy (Helsinki, Finlande) et a reçu la bourse du Deutscher Akademischer Austausch Dienst/DAAD (office allemand d'échanges universitaires) de la cité de Berlin comme artiste en résidence pour l'année 2004. Ses essais sur la musique électroacoustique et sur la technologie musicale ont été publiés dans de nombreux journaux internationaux.

**Roberto Doati** (Italie, 1953)

*composition*

**R**oberto Doati (Gênes, 1953) étudie la musique électronique et informatique avec Albert Mayr, Pietro Grossi et Alvisè Vidolin. En 1979, il est diplômé du conservatoire Benedetto Marcello à Venise. Il travaille comme compositeur et chercheur dans le domaine de la perception musicale au Centro di Sonologia Computazionale, à l'Université de Padoue où il anime des ateliers d'été. Entre 1983 et 1993, il est membre de l'équipe du L.I.M.B. (Laboratoire permanent pour l'informatique musicale de la biennale de Venise), édite des publications et est impliqué dans la réalisation de plusieurs projets, notamment l'exposition *Nuova Atlantide. Il continente della musica elettronica* avec Alvisè Vidolin.

Entre 1988 et 1993, il enseigne l'informatique musicale à l'École de musicologie et pédagogie de l'université de Macerata à Fermo. En novembre 1996, il est compositeur invité au Bretton Hall College pour la *Musica Duemila* - projet spécial du gouvernement italien - et entre 1996 et 1998, à Jornadas de Musica Electroacustica au nom de l'Institut culturel italien à Cordoba et Buenos Aires. Il est professeur de musique informatique et responsable de l'école de la musique et des nouvelles technologies au Conservatoire Giuseppe Tartini à Trieste.

Depuis sa fondation et jusqu'en 2000, il est membre du GATM, comité scientifique du groupe de théorie et analyse musicale. L'analyse de pièces historiques aussi bien que ses propres compositions ont été publiées dans les revues *Perspectives of New Music*, *Sonus*, *Quaderni di M/R* et dans des ouvrages édités par Laterza, ERI-La biennale de Venise.

Toujours intéressé par les relations entre instrumental et la création de nouveaux langages électroniques, il s'est focalisé sur les technologies interactives permettant aux interprètes, le plein contrôle de l'électronique. Ses compositions ont obtenu des reconnaissances internationales, à commencer par le choix de l'Opera Prima (Théâtre La Fenice, Venise, 1981) pour *Gioco di velocità*, sons de synthèse, enregistrés chez Edipan LP. En 1992, il écrit *Donna che si copre le orecchie per proteggersi dal rumore del tuono*, une pièce pour flûte et sons de synthèse, commandé par Spaziomusica et enregistré par Roberto Fabbriciani chez Edipan CD, et pour lequel il reçoit une mention d'honneur au prix de l'Ars Electronica, à Linz.

A l'occasion du XLVI International Festival of Contemporary Music (1995), la Biennale de Venise lui commande une pièce pour voix et électroniques *L'olio con cui si condiscono le parole*, chantée par Marianne Pousseur.

En 1997, il est invité par le Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie à Liège pour composer *Felix Regula series* (I-V) pour violon/alto, flûtes, clarinettes, 8 bandes et électronique en direct, joué au Festival Ars Musica à Bruxelles.

Pendant sa résidence à la Fondazione Bogliasco, il écrit *Bastone armonico*, une pièce pour violon, bâton de pluie et système interactif, jouée par Marco Rogliano et Alvisé Vidolin au théâtre Carlo Felice à Gênes. En 2001, il remporte une bourse de la Rockefeller Foundation à Bellagio pour écrire *L'apparizione di tre rughe* pour guitares, électroniques and EyesWeb – système audiovisuel interactif – enregistré par Elena Casoli pour Stradivarius Records. En 2002, le théâtre La Fenice à Venise a programmé *Per voce preparata*, une pièce mise en scène pour voix de femme (Anna Clementi), vidéo et électroniques avec son *Allegoria dell'opinione verbale* pour actrice (Francesca Faiella), électroniques et EyesWeb basé sur des textes de Gianni Revello.

En 2005, il reçoit une bourse de la MacDowell Colony où il réalise la partie musicale d'*Un avatar del diavolo*, une commande de la Biennale de Venise pour un travail de théâtre musical basé sur les textes d'Antonin Artaud et joué au festival international de la musique contemporaine de 2005.

### **Vikking Eggeling** (Suède, 1880-1925)

*film*

**V**ikking Eggeling, né le 21 octobre 1880 à Lund, est l'inventeur, avec Hans Richter, du film abstrait. Il émigre en 1897 en Allemagne. En 1911, il vit et travaille à Paris, il y rencontre d'autres artistes (notamment Modigliani, Arp, Triesz, Kiesling). En 1918, à Zürich, Tzara lui présente Hans Richter. Les deux peintres s'installent l'année suivante à Kleinkolzy, près de Berlin, où ils travaillent sur une *Generalbass der Malerei* (basse continue de la peinture), typologie de formes élémentaires qu'ils font évoluer sur des rouleaux de 5 cm sur 50 cm. En 1920, Richter et Eggeling, débute leurs premières expérimentations cinématographiques, avec l'aide de l'U.F.A.

En 1921, Eggeling s'installe seul à Berlin, y continue son travail sur *Symphonie horizontale-verticale* (*Vertikal-horizontal Symphonie*), il fréquente de nombreux artistes du Bauhaus, du groupe dadaïste Novembre et de la revue *De Stijl*. En 1923, il rencontre Erna Niemeyer, délaisse son premier projet cinématographique pour travailler avec elle sur *Symphonie Diagonale*. Ce film achevé, Eggeling le montre à Fernand Léger à Paris en 1924, après une projection privée. Rentré à Berlin, la première projection publique a lieu le 3 mai 1925. Eggeling meurt le 19 mai 1925, à Berlin.

**Francesco Giomi** (Italie, 1963)

*composition*

**F**rancesco Giomi enseigne le cours de musique électronique au Conservatoire de musique de Parme (Italie) et occupe également les fonctions de directeur du département de production du Tempo Reale, le centre fondé par Luciano Berio à Florence. Ses pièces électroacoustiques ont été présentées aussi bien en Italie qu'à l'étranger et sélectionnées dans le cadre de concours nationaux et internationaux. En 1997, il a été compositeur en résidence au département de musique de l'Université de Sheffield (Royaume-Uni) ; en 1998, il a reçu le prix Quarant'anni nel Duemila de la CEMAT (fédération des centres de musique électroacoustiques italiens). Depuis 2001, il collabore régulièrement avec la compagnie de danse Virgilio Sieni Danza en composant la partie musicale de plusieurs nouvelles représentations.

**Gabriele Manca** (Italie, 1957)

*composition*

**G**abriele Manca a étudié le piano avec Bruno Canino et la composition avec Giacomo Manzoni au Conservatoire de Milan, où il obtient un diplôme avec distinction. En 1985, il est le lauréat du concours de la Neue Generation in Europa organisé par le WDR-Köln, la Biennale de Venise et le Festival d'Automne de Paris. En 2000, il gagne une bourse de la fondation japonaise Uchida.

Sa musique a été jouée dans de nombreux lieux et festivals de musique contemporaine : Holland Festival, Musica nel Nostro Tempo, Pontino Festival, Ars Musica à Bruxelles, Gesellschaft für neue Musik à Hanovre, Musica Presente au Teatro alla Scala, Spaziomusica à Cagliari, Beckett Theatre à Melbourne, Sydney Festival, Beethovensaal à Bonn, Biennale musicale de Zagreb, Cours d'été de Darmstadt, Nuovi Incontri Musicali de Milan, Scala de Milan, Cantiere Internazionale di Montepulciano, RomaEuropa, Theatre Winter et Irino Foundation à Tokyo, Biennale de Barcelone, Sipario Ducale-Pesaro, Radio Suisse Romande de Lausanne, Århus Festival, Valencia Cyberfestival, Senzoku University de Tokyo, Melbourne University, Konzerthaus Große Saal Wien, Festival Synthèse de Bourges, Klangforum Wien Festival, Festival Musikprotokoll de Graz, Europalia de Bruxelles, Cité de la Musique à Paris, Festival Nieuwe Ensemble à Amsterdam, Gulbenkian Foundation à Lisbonne, Kammerakademie de Potsdam et le XVIe Festival de Nueva Musica à Santiago du Chili.

En 2001, Gabriele Manca a réalisé la bande sonore pour *Rokurobyoe*, un dessin animé du japonais Chiseko Tanaka.

Il donne des ateliers et conférences à la Melbourne University, l'Irino Foundation, la Senzoku University, la Toho Gakuen University, le Theatre Winter de Tokyo, le Tokyo College of Music et l'institut italien de la culture de Tokyo, ainsi qu'à la Pontificia Universidad du Chili.

Il enseigne la composition au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Ses oeuvres sont principalement publiées chez Ricordi-BMG.

**Laszlo Moholy-Nagy** (Hongrie, 1895-1947)

film

**P**eintre, sculpteur, photographe et « photo-monteur », cinéaste, scénographe, architecte d'intérieur et designer, graphiste et typographe, Moholy-Nagy est avant tout un théoricien de l'art et un brillant pédagogue.

Né en 1895 à Bácsborsod en Hongrie, Moholy-Nagy participe à la première guerre mondiale dans les rangs de l'armée austro-hongroise. Blessé, il réalise ses premiers dessins à l'hôpital, dans un style noir et oppressant proche de l'expressionnisme. En 1919, Moholy, marxiste engagé, participe au groupe MA (Aujourd'hui), mouvement d'avant-garde révolutionnaire qui publie à Vienne une revue du même nom. Après la défaite de la République soviétique de Hongrie, Moholy émigre à Berlin où il fréquente les cercles d'avant-garde. Il y rencontre les dadaïstes berlinois, se lie d'amitié avec Kurt Schwitters, découvre et étudie l'art russe issu de la révolution, en particulier le suprématisme et le constructivisme.

En 1921, il rencontre Theo Van Doesburg qui publie dans *De Stijl* le *Manifeste de l'art élémentariste* que Moholy signe avec Raoul Hausmann, Hans Arp et Ivan Puni. La personnalité de Moholy, enthousiaste et ouverte aux idées nouvelles, et son refus de toute classification des mouvements artistiques l'amènent à utiliser l'expérience de ses contemporains et à tenter d'en faire la synthèse théorique. Cette attitude, peu respectueuse de la propriété intellectuelle, lui vaudra d'être accusé de plagiat (de la part d'El Lissitzky principalement).

La rencontre entre Moholy-Nagy et Lucia Schültz, en 1920, est déterminante. Lucia, photographe née à Prague, lui apporte la rigueur théorique qui lui fait souvent défaut et, surtout, lui fait découvrir la photographie et le photogramme qui occuperont Moholy-Nagy durant une décennie. Les photographies, qu'il réalise surtout en voyage, naissent du « regard neuf » qu'il porte sur le monde : un tuyau de béton étayé par deux pieux de bois croisés devient, dans l'image, un cercle barré d'une croix. La plupart de ses photographies sont prises d'un point de vue nouveau, souvent élevé et en plongée (jusqu'à la verticale) qui lui permet d'épurer la forme des objets et de découvrir entre eux des rapports inopinés qu'il ne constate parfois qu'après la prise de vue, alors qu'il a déjà l'image dans les mains. À la différence des « rayogrammes » de Man Ray, les objets qui composent les photogrammes de Moholy-Nagy (passoires, grilles, bobines, spirales) sont rendus méconnaissables.

En 1923, Walter Gropius invite Moholy-Nagy à reprendre le cours de Johannes Itten au Bauhaus de Weimar et à diriger l'atelier métal. C'est là que Moholy établit les grandes lignes de sa pédagogie. En 1924, il publie son premier ouvrage théorique *Malerei. Fotografie. Film* et commence à travailler sur la transparence. En 1925, le Bauhaus déménage à Dessau. Moholy-Nagy et Gropius entreprennent la publication des fameux *Bauhausbücher* (écrits de Klee, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Malevitch, Gleize et enfin Gropius et Moholy eux-mêmes).

Moholy-Nagy quitte le Bauhaus en 1928 et entreprend une carrière de scénographe à l'Opéra national de Berlin puis au théâtre de Piscator. Il fait de la typographie, met en scène l'exposition *Film und Foto* (Stuttgart, 1929) où il expose plus de quatre-vingts photos, crée des stands dans des foires industrielles. En 1930, il achève son œuvre

principale, commencée en 1922, qui est aussi la clé de sa théorie : le *Licht-Raum-Modulator* (*Modulateur espace-lumière*). Il s'agit d'une sculpture cinétique en métal et en verre qui peut donner les effets lumineux les plus variés. Moholy l'a conçu littéralement comme un instrument dont il dit lui-même qu'il l'a souvent utilisé pour créer d'autres œuvres.

Puisque l'apparence des objets se transforme avec la lumière autant qu'avec leur mouvement, il est logique que Moholy-Nagy ait été tenté par l'art qui associe intimement ces deux phénomènes : le cinéma. En 1921, il avait écrit le scénario d'un film non réalisé *Dynamik der Grosstadt*, film expérimental se situant entre le *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Richter et *L'Homme à la caméra* de Vertov. Après *Berliner Stilleben* en 1926 et *Marseille, Vieux Port* (1929), il filme les multiples possibilités d'ombres et de lumière de son *Modulateur espace-lumière* (*Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau*, Jeu de lumière noir blanc gris, 1930). Au total, Moholy-Nagy réalisera une dizaine de films.

En 1933, l'arrivée des nazis au pouvoir le contraint à émigrer pour la seconde fois, d'abord à Amsterdam où il travaille sur le film et la photo en couleurs, ensuite à Londres. Il expérimente de nouveaux matériaux et réalise des tableaux transparents sur rhodoïd et les perfore pour obtenir des effets d'ombres et de couleurs. En 1937, par l'entremise de Gropius, on lui propose la direction du New Bauhaus de Chicago. Mais l'école ferme dès 1938 et Moholy-Nagy fonde alors la School of Design. Après 1940, il réalise encore des sculptures en plexiglas chauffé et déformé, qu'il intitule à nouveau *Space Modulator*. En 1944, il prend la nationalité américaine. Atteint de leucémie, il écrit son dernier ouvrage théorique, *Vision in Motion*, synthèse de sa théorie de la perception, de son enseignement et de sa philosophie sociale. L'ouvrage paraîtra en 1947, un an après sa mort.

### **Paolo Pachini** (Italie, 1964)

*composition*

**P**aolo Pachini est né le 3 juillet 1964 à Rome. Durant son adolescence, il étudie le piano avec Francesco Martucci et est diplômé de composition et musique électronique au conservatoire Santa Cecilia. Il étudie également la composition avec Salvatore Sciarrino et obtient un master en musique électronique au Centro Tempo Reale à Florence. Sa formation est ensuite complétée dans le domaine des arts électroniques, avec une spécialisation en graphique à l'institut Quasar – Design University à Rome.

Paolo Pachini commence à composer en 1991 et son catalogue inclut des pièces de musique instrumentale pure, de musique instrumentale avec bande et électronique en direct, de musique de synthèse pure et de musique audiovisuelle.

Très tôt dans les années 90, son intérêt pour les langages d'art hybride grandit et le mène à la conception et la production de plusieurs projets audiovisuels tels que *Symphonie Diagonale* (basé sur un ensemble de petits films, chef d'œuvres de l'avant-garde allemande dans les années trente), *Paesaggi*, *Visioni*, *Per Voce Preparata*.

Début 2000, il commence à réaliser lui-même des œuvres vidéos, et en 2003, crée avec un compositeur italien Fausto Romitelli, l'opéra-vidéo *An Index of Metals*.

Il donne depuis 2001 un cours d'électroacoustique et d'applications et composition vidéo-musicale à la Scuola di Musica e Nuove Tecnologie du conservatoire G. Tartini de Trieste.

Paolo Pachini a été professeur artiste invité au Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains de Tourcoing durant les années 2002-2003 et 2005-2006.

### **Emmanuele Pappalardo** (Italie, 1954)

*composition*

**E**manuele Pappalardo a étudié la composition, la musique chorale et la direction de chœur, la musique électronique et la guitare au Conservatoire A. Casella de L'Aquila. Il démontre dans la plupart de ses œuvres un intérêt particulier pour la relation entre sons « naturels » et sons élaborés grâce à l'électronique. À son activité de compositeur, s'ajoute un intérêt particulier pour la production de la musique vocale de la Renaissance. Il est l'auteur d'un texte analytique sur les rapports entre poésie et musique dans le madrigal entre le XVIe et le XVIIe siècle (Rome, 1992).

Il a collaboré activement avec la RAI Radio-Tre et Radio-Due depuis 1986. En 1995, le Festival de Musique Contemporaine de Sofia (Bulgarie) lui a dédié un concert monographique. Puis à Banff (Canada), l'ICMC '95 a sélectionné, programmé puis produit un enregistrement sur CD de *Oltre* pour flûte à bec et bande DAT. L'ICMC '96 (Hongkong) a sélectionné une de ses œuvres pour bande seule. Il a été le concepteur, le directeur artistique et l'organisateur des 1ères rencontres de musique contemporaine entre l'Italie et la Chine (Pékin, 1996).

Depuis 1990, Emanuele Pappalardo s'intéresse aux rapports entre la musique sacrée et les urgences expressives de la musique de notre temps. En 1996, il a conçu le concert *Chant grégorien et musique électronique* (donné en Italie, en Allemagne et en Suède) dans lequel se réalisait la possibilité de moduler des réalités culturelles très distantes entre elles.

En 1998, la Radio Vaticane lui commande une œuvre sur la figure de Marie dans les Saintes Ecritures. Depuis 1999, il travaille en tant que compositeur dans diverses régions d'Italie, avec des groupes de personnes handicapées, en les impliquant dans des activités pédagogiques, didactiques, musicothérapeutiques et artistiques.

Il publie et enregistre pour Edipan et Berben. Il enseigne les éléments de composition pour la didactique de la musique, au Conservatoire L. Refice de Frosinone.

**Hans Richter** (Allemagne/États-Unis, 1888-1976)

*film*

**H**ans Richter est né en 1888 à Berlin. Il fit ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (1908), puis à l'Académie de Weimar (1909). En 1916, Hans Richter s'installe à Zürich et adhère au mouvement Dada. Dans la foulée d'Eggeling et de Walter Ruttmann il commence à travailler sur le support animé. Pionnier de l'avant-garde cinématographique européenne des années Vingt, sa première phase d'expérimentation se termine avec *Filmstudie* (1926), cinéma purement abstrait. Il organise diverses expositions de cinéma dont *Film und Foto* en 1929 à Stuttgart. Par la suite, il se rapproche des surréalistes dans un film comme *Vormittagsspuk* (Fantasme du matin, 1928). Après l'avènement du nazisme, Richter dut se cantonner dans les films publicitaires, puis il se réfugia aux États-Unis où il continua sa carrière à partir de 1940 à New York. Il devient directeur de l'institut du film du City College. Il est également fondateur de la première coopérative de cinéma indépendant. Il meurt en Suisse, à Locarno, en 1976.

**Fausto Romitelli** (Italie, 1963-2004)

*composition*

*« Au centre de mon activité de compositeur se trouve l'idée de considérer le son comme matière à forger. Grain, épaisseur, porosité, brillance, densité, élasticité sont les caractéristiques principales de ces sculptures de sons obtenues par la synthèse instrumentale, l'anamorphose et la transformation spectrale, une dérive constante vers des intensités insoutenables, la distorsion, les interférences, ainsi que l'usage du traitement électroacoustique. Loin des jolies académiques de la musique contemporaine, j'accorde une importance croissante aux sonorités souillées ; au timbre violent, d'origine métallique, caractéristique d'un certain rock et de la techno. »*

**N**é à Gorizia le 1er février 1963, Fausto Romitelli a suivi les cours de composition du Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan puis les cours supérieurs de l'Académie Chigiana de Sienne et de la Scuola Civica de Milan. En 1991, il vient à Paris pour étudier les nouvelles technologies en suivant le cursus d'informatique musicale de l'Ircam, institution avec laquelle il collabore également en tant que compositeur en recherche de 1993 à 1995.

Bien qu'il s'inspire beaucoup des principales expériences musicales européennes (Ligeti et Scelsi notamment), sa propre inspiration lui vient de la musique spectrale, en particulier celle d'Hughes Dufourt et Gérard Grisey, à qui il dédie la deuxième pièce de son cycle *Domeniche alla periferia dell'Impero* (1995-96, 2000).

*EnTrance* (1995-96) est sa première pièce vocale, d'après le *Livre des Morts* tibétain : un processus rituel hypnotique, la soprano qui chante alternativement en inspirant et en expirant jusqu'à ce que sa tête tourne par hyperventilation, montre déjà la volonté

de sortir la musique de ses timbres traditionnels, et de proposer son écoute comme un moment de transe presque chamanique. Cette recherche d'une voix au-delà du « beau chant », voilée, distordue par l'ivresse, l'électronique et les références aux grandes voix du rock, se poursuivra en 1997 à l'occasion d'une commande de Royaumont en hommage à Jim Morrison, le chanteur des Doors (*Lost*).

Dans les années suivantes, Romitelli poursuit une recherche qui l'éloigne de plus en plus des académismes de l'avant-garde contemporaine, tant sur le plan de la forme, des timbres, de l'électroacoustique, que des sources d'inspiration. Le spectralisme de ses débuts est peu à peu remplacé par une pensée du timbre venue du rock des années 1970, puis de la techno. De sa formation traditionnelle, seule l'exigence d'une écriture maîtrisée demeure. Même si cette maîtrise vise à faire éprouver une désorientation de la perception. La trilogie *Professor Bad Trip* (1998-2000), fondée sur la lecture des travaux d'Henri Michaux écrits sous l'influence de drogues hallucinogènes, nous fait entendre des harmonies instrumentales comme perçues sous mescaline : saturées, distordues, tordues, liquéfiées. L'harmonie chez Romitelli est comme un visage dans les toiles de Francis Bacon : une figure de facture presque classique se devine sous la torsion et la rature, et toute la force expressive vient de ce geste sacrilège qui déforme un ordre ancien, le violente mais le laisse lisible.

Après *Professor Bad Trip*, Romitelli continue cette recherche aux limites de la perception en projetant le timbre comme une lumière. Il veut aller au bout de cette hallucination qui rend le son visuel. *An Index of Metals* (commandé par la Fondation Boucourechliev à l'initiative de Royaumont en 2003) est une expérience de perception totale plongeant le spectateur dans une matière incandescente aussi bien lumineuse que sonore ; un flux magmatique de sons, de formes et de couleurs, sans autre narration que celle de l'hypnose, de la possession, de la transe. Rituel laïque à la manière des light shows des années soixante, de la rave party d'aujourd'hui, où l'espace, solidifié par le volume sonore et la saturation visuelle, semble se tordre en mille anamorphoses. Loin de solliciter uniquement nos capacités analytiques, *An Index of Metals* veut s'emparer de notre corps par cette surexposition sensorielle et onirique. Travaillant avec les vidéastes Paolo Pachini et Leonardo Romoli, l'écrivaine Kenka Lekovich, Fausto Romitelli voulait une « *narration abstraite et violente, épurée de tous les artifices de l'opéra, un rite initiatique d'immersion, une transe lumino-sonore.* » Cette pièce, sa dernière grande œuvre, est un requiem à cette matière sonore — voir la longue séquence terminale dans une centrifugeuse à ordures — qui malgré les salissures de l'amplification forcée resplendit comme une œuvre baroque : harmonie de passacaille, continuo clavier-guitare-basse, chant purcellien.

Trop malade pour pouvoir assister à la création d'*An Index* en octobre 2003, il n'entendra son œuvre qu'en mars 2004, peu de temps avant sa mort, le 27 juin 2004. Depuis, les concerts de ses œuvres se sont multipliés. Chacun a conscience qu'avec Romitelli a disparu, au moment où il atteignait sa pleine maturité, le plus original des compositeurs de sa génération.

Marc Texier

**Walter Ruttmann** (Allemagne, 1897-1941)

*composition*

**N**é en 1887 à Frankfort, étudie la peinture, lieutenant dans l'armée allemande durant la guerre de 1914-1918. Il aurait dit, après la guerre, que peindre n'avait plus de sens, sauf à animer la peinture. Commence à expérimenter les techniques d'animation et réalise un des tous premiers « films abstraits » : *Opus I* (1919-1921) suivi de *Opus II, III* et *IV* (1921-25). Se tournant vers le montage et le documentaire, il réalise notamment *Berlin Symphonie d'une grande ville* en 1927, *Accaiao* en 1932. Il collabore à certains films de Fritz Lang (effets spéciaux des *Niebelungen I*), Lotte Reiniger (effets et décors des *Aventures du prince Achmed*) et Leni Riefenstahl (montage d'*Olympia*, 1936). Il meurt en 1941 à Berlin.

Dominique Willoughby



## Prochains événements

### Concerts :

Dimanche 1er avril / 12h  
Théâtre Pitoëff  
52 rue de Carouge, Genève  
Concert - Portails 3. (Concert précédé par un brunch dès 11h)  
AMEG acousmonium. Thierry Simonot, Rainer Boesch projection du son. Programme : premières suisses de Isabel Pires, Basilis Del Boca, Seweryn Scibior, Santiago Tomás Diez Fischer, Jakub Ciupinski, Stéphane Bissieres.

### 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

### 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**

