



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

Au centre du son

Naissance de l'orchestre à percussions

Dimanche 1^{er} Avril - 16h, Maison communale de Plainpalais

Dimanche 1^{er} avril 2007 - 16h

Maison Communale de Plainpalais

1h30 sans entracte

Giacinto Scelsi

(Italie, 1905-1988)

Riti: I funerali d'Achille (1962) [4']

pour quatuor de percussion

Amadeo Roldán

(Cuba, 1900-1939)

Ritmicas n°5 & 6 (1930) [10']

pour ensemble de percussions

Edgar Varèse

(France-États Unis,
1883-1965)

Ionisation (1930-1933) [6']

pour treize percussionnistes

John Cage

(États Unis, 1912-
1992)

Third Construction (1941) [15']

for 4 percussion players

Giacinto Scelsi

(Italie, 1905-1988)

Rotativa (1929) [8'] - création mondiale

pour deux pianos et treize percussionnistes

Jean Bosco Reboul : piano

Tomas Sevin : piano

Quatuor de percussions Duggan

Ensemble de Percussions du Conservatoire

William Blank : direction



CONSERVATOIRE
DE
MUSIQUE
DE
GENÈVE
HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE

Giacinto Scelsi : *Riti : I funerali d'Achille* (1962) [4']

pour quatuor de percussions

L'usage fréquent d'instruments à percussion montre l'importance de cette famille instrumentale dans la poétique de Scelsi, qui dérive toujours d'une conception rituelle de la musique. Plus que le paramètre sonorité/résonance, le compositeur recherche en particulier dans les pulsations rythmiques des percussions, le lien entre l'homme et la nature universelle de l'art. Il affirme lui-même dans *Le Sens de la musique*, que « le langage rythmique est l'expression des rythmes profonds qui génèrent le dynamisme vital.[...] Il unit et relie – de par son essence – le temps personnel et subjectif de l'artiste créateur et des images créées avec la durée cosmique, avec le temps absolu. [...] le véritable sens du rythme est avant toute chose une propulsion physique primordiale. » Dans *I Riti : I funerali di Achille – Marcia rituale* pour quatre percussionnistes (1962), Scelsi prévoit, en soulignant l'aspect dramatique de la pièce, l'usage de microphones et d'amplificateurs, à positionner à côté du quatrième percussionniste qui en règle le volume de façon à obtenir « une aura homogène du son ». Scelsi réunit en fait des instruments de toutes les familles (bois, métaux, peaux) non pour accentuer les différences de timbre, mais au contraire pour rechercher une fusion des différentes sonorités de façon à obtenir, justement, un son homogène. L'intention est de reproduire l'image figurative et sonore d'un cortège funèbre guidé par un grand maître (le quatrième percussionniste, amplifié) qui « conduit » le discours musical, autour duquel les autres accompagnent et (ré)sonnent en réverbérant les accents de leur guide.

Amadeo Roldán : *Ritmicas n°5 & 6* (1930) [10']

pour ensemble de percussions

Créé en 1930, Théâtre des Champs-Élysées, Paris

En 1930, Roldán commença la série des *Ritmicas* (Rythmiques) pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano, exécutées au Mexique et aux Etats-Unis. Puis, quelques mois plus tard, les *Ritmicas V* et *VI*, conçurent exclusivement pour des instruments typiques de la percussion cubaine.

On relève dans ces dernières *Ritmicas* une évolution certaine par rapport aux partitions antérieures de Roldán. Suivant une voie inévitable pour tous ceux qui travaillaient dans une orbite nationaliste, Roldán se déprend du document folklorique véritable (si présent encore dans *La Rebambaramba*, et dans le finale du *Miracle d'Anaquillé*), pour trouver, en lui-même, des motifs d'allure afro-cubaine. Le rythme a cessé d'être textuel : c'est plutôt une vision propre des cellules connues — une recreation. Roldán travaille maintenant en profondeur, cherchant, plus qu'un folklore, l'esprit de ce folklore. Dans les deux dernières *Ritmicas* il réalise, avec la conscience de l'artiste cultivé, un travail parallèle à celui des tambours *batás* [tambours dont on ne joue que le jour en l'honneur des orishas, divinités des Yorubas] frappés instinctivement. Plus que des rythmes, il produit des modes rythmiques — phrases entières, qui s'entremêlent et se complètent, engendrant périodes et séquences.

[Les *Ritmicas V* et *VI* ont été créées à Paris, au Théâtre des Champs Elysées sous la

direction de Stokovsky au début des années 1930. Il est à noter qu'elles précèdent d'un an *Ionisation* d'Edgar Varèse, pourtant présentée comme la première oeuvre pour percussions seules de l'histoire de la musique. Roldán et Varèse se connaissaient fort bien puisque Roldán était membre de la « Ligue des Compositeurs » fondée par Varèse, et qu'il dirigea *Ionisation* à La Havane quelques jours après la première mondiale de cette oeuvre à New York. NDLR]

Alejo Carpentier, traduit de l'espagnol par René L.-F. Durand
Éditions Gallimard, Paris 1979

Edgar Varèse : *Ionisation* (1930-1933) [6']

pour treize percussionnistes

Créé le 6 mars 1933, Carnegie Hall, New York

L'oeuvre date d'un séjour de cinq années à Paris, - d'une extrême richesse (Varèse y fréquenta toute l'élite internationale des années 30, qui se rencontrait à Montparnasse). Commencée à la fin de 1929, la partition fut achevée en novembre 1931, et dédiée à Nicolaï Slonimsky, « le premier Ionisateur ». La création n'eut lieu que le 6 mars 1933 au Carnegie Hall de New York, sous la direction du dédicataire : elle se heurta à une complète incompréhension. Néanmoins, *Ionisation* sera la première oeuvre de Varèse enregistrée en 1934. Elle est destinée aux percussions uniquement : treize musiciens jouent de trente-sept instruments (les Percussionnistes de Strasbourg ont, avec l'assentiment du compositeur, réalisé une version avec six exécutants seulement). Les timbales, à hauteur déterminée, sont écartées ; les seules mentions portées par Varèse sont « clair », « moyen » ou « grave » ; et ce sont les indications de dynamique ou d'attaque qui prévalent.

« La partition d'*Ionisation* est unique dans la littérature musicale. Elle est écrite pour des instruments à intonations indéterminées (percussion) ou à intonations variables (deux sirènes), et sa fonction première semble vouloir démontrer la variété et la richesse extraordinaire de rythmes et de timbres qu'il est possible d'obtenir d'un tel ensemble » (Nicolaï Slonimsky). C'est à ce dernier, qui a scruté l'oeuvre, qu'on empruntera quelques éléments d'analyse : la forme est, fort approximativement, celle d'une « sonate-ouverture ». Dans l'introduction, qui « exploite la sonorité translucide du métal » sur des figures rythmiques de grosse-caisse, se présente un premier sujet – l'« idée »- énoncé en solo par le tambour militaire. Des variations et épisodes conduisent au second sujet de l'exposition qu'amorcent « les notes perçantes des blocs chinois » et qui augmente « par efflorescences rythmiques ». De brusques ruptures marquent le développement dans lequel les deux motifs principaux restent présents. Fortissimo sec, avant une cassure : « la scène musicale change complètement. Ce ne sont maintenant que des sonorités métalliques » au-dessus desquelles planent les sirènes... La récapitulation, concise, progressera vers une coda majestueuse : ... « points d'orgue massifs des clusters du piano que renforce le gong le plus grave ; les cloches et le glockenspiel ajoutent au sentiment de solennité ». Et c'est le choral final, - « la réintégration des particules nucléaires arrachées par le processus de *ionisation* ». (C'est nous qui soulignons.) Oeuvre complètement solitaire en son temps,

Ionisation s'est trouvée une nombreuse – mais tardive – descendance dans la musique contemporaine.

Guide de la musique symphonique, Fayard, 1986

John Cage : *Third Construction* (1941) [15']

pour quatre percussionnistes

Entre 1939 et 1941, John Cage composa trois *Constructions* pour percussions. C'est le début d'une période fertile où il explore la répétition de schémas rythmiques combinant des mesures différentes dans des structures plus larges, inspiré en cela par la musique indienne.

Third Construction (Troisième construction), pour quatre percussionnistes, demande un important ensemble d'instruments à percussion, comprenant vingt boîtes de conserve de différentes tailles, douze tom-toms, claves, gongs, cymbales, cloches à vache, maracas, criquets (bambou coupé), conque, et un tambour à corde basse qui est frotté pour produire un rugissement. La pièce, en un mouvement, est continue - un instrument soutenant généralement la pulsation rythmique, bien que des sections de timbres différents soient nettement perceptibles. L'instrumentation se divise en trois familles distinctes : les métaux (boîtes de conserve, cloches à vache, tambourin), les bois et les peaux (claves, tom-toms, criquets), et les instruments à son entretenu (conque, tambour à corde). L'œuvre propose à maintes reprises des duos, trios et quatuors exotiques d'instruments d'une même famille. Parfois, des transitions douces sont effectuées par l'entrée d'un instrument d'un autre groupe qui annonce l'arrivée de ses « semblables » ; mais à quelques moments les transitions sont évitées pour de claires ruptures de timbre.

La motorique, l'usage généralisé de l'ostinato, le caractère dansant de l'œuvre sont des réminiscences de la musique pour percussions des cultures extra-européennes. Le principe d'ajouter ou de retrancher des notes à une phrase musicale préalablement exposée est directement influencé par les techniques compositionnelles de la musique indienne. Continue plus qu'évolutive, bien que *Third Construction* se conclue par deux climats soutenus par les instruments à son entretenu, cette pièce est « philosophiquement » orientale.

D'après Perry Goldstein

Giacinto Scelsi : *Rotativa* (1929, création mondiale) [6']

pour deux pianos et treize percussionnistes

La première production de Giacinto Scelsi commence à peine à être découverte. Grâce aux travaux de la Fondazione Isabella Scelsi, des pans entiers de son œuvre écrite entre 1929 et la guerre voient le jour. C'est ainsi qu'on ignorait jusqu'à l'existence de quarante-neuf préludes pour piano, composés entre 1930 et 1940, qui ajoutés aux douze préludes publiés en 1947, font de Scelsi l'auteur le plus prolifique du XX^e siècle pour ce genre musical.

Plus encore, c'est la place même de Scelsi au sein de la musique italienne de l'entre-deux-guerres, et la nature du parcours esthétique qui le mène aux pièces radicales des années 1950-1970, qui devront être réexaminées dans les années à venir en raison de l'ouverture prochaine des archives Scelsi, de la publication de son autobiographie et de ses textes théoriques chez Actes Sud, des conférences données les 24 et 25 mars dernier lors du festival Archipel par les membres de la Fondazione Isabella Scelsi : Nicola Sani, son président, Luciano Martinis, vice-président, Carlotta Pellegrini et Sharon Kanach, musicologues.

C'est maintenant un compositeur très différent des légendes habituellement propagées sur son compte qui apparaît. Musicien qui eut une place importante, aux côtés de Luigi Dallapiccola et Goffredo Petrassi, ses contemporains, dans la vie musicale italienne des années 1930, mais dépassant ses derniers par la distance qu'il prit immédiatement vis-à-vis du provincialisme italien, et par l'audace de son parcours. Musicien dont la redécouverte des œuvres de la première période expliquera sans doute la profonde originalité du langage qu'il inventa au début des années 1950, et qui, jusqu'à présent semblait surgir de nulle part.

Giacinto Scelsi a été formé au moment où la génération *dell'ottanta* (Alfredo Casella, Ottorino Respighi, Franco Alfano, Gian Francesco Malipiero et Ildebrando Pizzetti) incarne le renouveau de la musique italienne. Il en reçoit une influence directe via son professeur de composition à Rome, Giacinto Sallustio, lui-même élève de Casella. Mais contrairement à ce qui a été parfois écrit, Scelsi n'a jamais été élève de Casella ni de Respighi. Il est même très critique à leur égard. C'est l'harmonie debussyste et son utilisation des échelles orientales, qui marquent le jeune Scelsi. Il est aussi influencé, comme il l'écrira en 1940 dans *Évolution du rythme* [*Les anges sont ailleurs*, Actes Sud, Paris, 2006, p.109] par la rythmique de Stravinsky et l'ode aux rythmes mécaniques du Futurisme. Voilà donc un jeune compositeur italien, qui dès la fin des années 20, et à la différence de ses contemporains Dallapiccola et Petrassi, se dégage immédiatement du provincialisme néo-classique de l'école italienne. La formation de Scelsi sera complétée dix ans plus tard, alors qu'il réside en Suisse, par sa rencontre avec Egon Kœhler, médecin et compositeur balte, qui l'initie à la musique de Scriabine.

Rotativa, deuxième œuvre de Scelsi après *Chemins du cœur* pour violon et piano, est la synthèse de cette triple influence internationale : Debussy, Stravinsky et une trilogie « futuriste » formée de Pratella (*Danse mécanique* dont Scelsi reprend une figure rythmique), Honegger (*Pacific 231*), Mossolov (*Les Fonderies d'acier*). L'œuvre est écrite en 1929 pour trois pianos, orgue et orchestre symphonique, mais le jeune Scelsi, qui bute sur quelques difficultés d'orchestration, invite Sallustio son professeur à l'aider à la

terminer en 1930 lors de vacances d'été à Vallombreuse en Toscane. Scelsi, qui a une correspondance quasi quotidienne avec sa mère, lui explique sa difficulté à trouver une fin à la pièce. Finalement, il opte pour une cadence conclusive, immédiatement suivie par quelques mesures retenues et subitement suspendues. Cette fin, on le verra tout à l'heure, explique le destin contrarié de cette œuvre.

En 1927, Scelsi s'était épris d'une jeune femme rencontrée lors du mariage de sa sœur Isabella avec le Comte Zogheb, en Égypte. Cette personne, dont il resta l'ami, épousa le pianiste Alfred Cortot et c'est par son entremise que la partition de Scelsi fut proposée à Pierre Monteux. Ainsi Scelsi eut-il la chance d'entendre pour la première fois sa musique, qui doit tant à Stravinsky, sous la baguette du créateur du *Sacre du Printemps*. Le concert eut lieu à la salle Pleyel à Paris, le 20 décembre 1931. Stravinsky lui-même aurait été présent. Malgré une critique favorable, Scelsi fut très insatisfait de sa partition et entreprit d'en faire plusieurs adaptations. Une pour deux pianos et percussions, dont la partition longtemps perdue sera créée aujourd'hui, et une réduction pour piano solo qui sera publiée par Ricordi en 1933 et créée le 12 mars 1934 par Ornella Santoliquido à Rome. À quoi il faut ajouter une version pour deux piano réalisée dans les années 1940 par Piero Scarpini (mais à partir de quel original ?), créée le 11 juin 1942 par Nikita Magaloff et Maurice Perrin lors d'un concert Scelsi au Conservatoire de Lausanne au cours duquel Hugues Cuenod chanta une autre œuvre de jeunesse de Scelsi, les *Tre canti di primavera*. Mais la partition originale pour orchestre de *Rotativa* a disparu, et la version pour piano et percussions ne fut pas éditée par Ricordi qui, après en avoir reçu copie, la remisa, au prétexte que la partition n'était pas définitive. La fin suspensive voulue par Scelsi était en effet signifiée par une ligature aboutissant dans le vide, et l'absence de double-barre de mesure finale... Aussi cette pièce ne fut-elle pendant longtemps connue que parce que Scelsi lui-même en parlait volontiers, et la jouait encore par cœur au piano à plus de quatre-vingts ans.

La partition que l'on va découvrir aujourd'hui ne propose pas un développement du matériau rythmique initial emprunté à Pratella, mais procède par juxtaposition de structures rythmiques à 2, 3 et 4 temps comportant de nombreux déplacements d'accents, hémioles et autres superpositions polyrythmiques. Harmoniquement, elle oscille entre Debussy et Stravinsky, montrant que nous sommes là encore dans cette période de métabolisation des influences que reçoit le jeune Scelsi. Il est difficile de dire si cette version est plus proche de ce que voulait exprimer Scelsi, que la version originale perdue pour orchestre qui l'avait laissé insatisfait. Indéniablement, le choix de deux pianos et d'un ensemble de percussions s'approche plus de l'esprit de la modernité futuriste. Elle unit aussi cette partition à des œuvres exactement contemporaines, que Scelsi ne pouvait connaître, et qui inventent elles aussi « l'orchestre de percussions », future formation fétiche de la musique contemporaine : *Ionisation* de Varèse, *Ritmicas* de Roldán. Il est vraisemblable que le choix de cette formation originale ait été inspiré à Scelsi par *Noces* de Stravinsky ou par le *Ballet mécanique* de George Antheil.

Scelsi, qui sera après-guerre un musicien en rupture complète avec la musique de ses contemporains, proposant l'introspection du son unique quand tous ne pensaient qu'à la série, fut donc à ses débuts un compositeur tout à fait en phase avec l'« air du temps ». Écrivant une musique inspirée par la mécanique et ses rythmes, usant de la répétition, chantant la vitesse et le dynamisme, simplifiant l'harmonie, rejetant les

instruments de l'orchestre pour la percussion, incarnant l'homme futur, ouvrier d'une révolution des esprits qui préfère l'acier, les pistons (et bientôt les canons) au sentimentalisme ancien. Cela dit, il reste quelque chose du « salon » dans la pièce de Scelsi. Comte d'Ayala-Valva par sa mère, il était lui-même si loin des aventures futuristes et du monde révolutionnaire, qu'il ne pouvait en embrasser les élans sans garder un peu de son élégance aristocratique.

De toutes ses œuvres de jeunesse, celle-ci était indéniablement sa préférée, voire la seule dont il parlait encore. Il la jouait au piano, un an avant sa mort, lors d'un entretien radiophonique, comme exemple du dandy un peu espiègle et si moderne qu'il avait été, ajoutant que le premier titre de *Rotativa* était *Coitus Mechanicus*. « C'était comme une blague, que voulez-vous... »

Marc Texier

Biographies

William Blank

direction

William Blank est né à Montreux en 1957. Il enseigne la composition, l'analyse, l'orchestration et la musique de chambre contemporaine au Conservatoire de Lausanne Haute Ecole de Musique. Ses œuvres sont jouées dans toute l'Europe ainsi qu'au Japon et aux Etats Unis dans des salles prestigieuses comme le Victoria Hall de Genève, le KKL de Lucerne, la Tonhalle de Zürich, le Zaal Koningin Elisabeth d'Anvers, le Gewandhaus de Leipzig, le Musikverein de Vienne, le Festpielhaus de Salzburg ou le Suntory Hall de Tokyo. Des chefs d'orchestre comme Armin Jordan, Antony Wit, Fabio Luisi, Pinchas Steinberg, Kasuyoshi Akiyama, Olivier Cuendet, Zsolt Nagy ou Heinz Holliger ont dirigé ses œuvres.

Comme chef et compositeur, il collabore de manière privilégiée avec l'Ensemble Contrechamps, le Collegium Novum Zürich, L'Ensemble Paul Klee ainsi qu'avec de nombreux artistes de réputation internationale comme le Quatuor Sine Nomine, le Amar Quartett, le pianiste David Lively, les cantatrices Rosemary Hardy et Natalia Zagorinskaja, l'Orchestre du Mitteldeutscher Rundfunk, le Tokyo Symphony Orchestra ou les musiciens des Swiss Chambers Concerts.

En 2001, il a reçu le Prix BCV pour l'ensemble de son œuvre, puis, dans le cadre de sa résidence à l'Orchestre de la Suisse Romande, il a écrit Exodes, dédié à Kofi Annan , qui fut créé en octobre 2003 à l'occasion de la journée mondiale des Nations Unies à New York. Il a donné une master class autour de cette œuvre à la Juilliard School of Music. Deux CD monographiques lui ont été consacrés, magnifiquement accueillis par la critique. En 2005, il est bénéficiaire de la bourse de la Fondation Leenaards. Ses œuvres sont éditées aux Editions Papillon.

Jean Bosco Reboul

piano

Après cinq années d'études musicales à l'École Nationale de Musique d'Evry, dans la classe de Jean-François Dichamp (où il obtient son Diplôme d'Études Musicales), Jean-Bosco Reboul a poursuivi sa formation artistique à Toulouse au Conservatoire National de Région, dans la classe d'accompagnement et dans la classe d'éthique musicale de T. Dussaut ainsi qu'à l'université Toulouse-Le Mirail. Jean-Bosco Reboul étudie actuellement à la Haute Ecole de Musique de Genève avec J.J. Balet.

Il a bénéficié, à l'occasion de classes de maître, des conseils de grandes personnalités du piano français : J-C. Pennetier, J-F. Heisser, L. Cabasso, G. Moutier et A. Gorog. Il se passionne également pour le répertoire du lied et de la mélodie, et s'enrichit de ses rencontres avec S. Mannof, J-P. Fouchécourt et J. Cohen.

En 2004, Jean-Bosco Reboul est lauréat du Concours de Brest dans la catégorie « Chopin » (2^e prix). En 2005, il est également récompensé au concours européen des régions. Il s'est produit dans la région toulousaine, en soliste, ainsi qu'en récital de musique de chambre et dans l'Orchestre du Capitole.

John Cage (États-Unis, 1912-1992)

composition

John Cage est né en 1912 à Los Angeles. Par le simple rejet de l'intentionnalité jugée si nécessaire à la composition, John Cage a su changer la nature de la musique telle qu'elle est perçue habituellement. En acceptant les résultats des opérations aléatoires, en admettant la possibilité d'une indétermination au niveau de la composition et des concerts, et en ouvrant sa musique à tous les types d'instruments. L'ensemble de ses oeuvres est d'une variété remarquable, par la seule liberté qui s'en dégage, son art témoigne d'une personnalité à part : à la fois candide, ouverte, et d'un naturel heureux.

Après avoir travaillé comme jardinier en Californie, John Cage parcourt l'Europe de 1930 à 1931. En 1934 il se met à étudier la composition d'abord avec Cowell à New York puis avec Schoenberg en Californie. C'est du reste de cette époque que datent ses premières compositions, véritables essais sur la dodécaphonie non sérielle. En 1937, il s'installe à Seattle où il forme un orchestre de percussions, avant d'en monter d'autres à San Francisco, à Chicago et à New York (où il réside à partir de 1942).

Par le matériel nécessaire à la réalisation de ses premières oeuvres, on distingue déjà la volonté de John Cage d'accepter tout ce qui semble peu orthodoxe : c'est ainsi que l'on peut trouver des boîtes de conserve dans son instrumentarium ; ou encore des dispositifs électriques utilisés pour la première fois dans des oeuvres composées.

Autre innovation encore, qui fera sa gloire, celle du piano préparé, qui transforme cet instrument en un véritable orchestre miniature de percussions. C'est la principale invention de John Cage au cours des années 40, qu'il emploie dans des partitions pour ballets (il travaille souvent en collaboration avec des compagnies de danse, notamment avec celle de Merce Cunningham), et dans grand nombres d'oeuvres de musique de chambre comme les *Sonates et Interludes*.

Son enthousiasme pour les philosophies asiatiques le conduit à la fin des années 40, à une étude très approfondie du Zen. Cela le conduit ensuite à nier l'intentionnalité dans l'acte créateur : il recourt au *I Ching*, donc au hasard, pour décider des hauteurs, des durées et de la dynamique de ses *Music of Changes* pour piano (1951). Il utilise encore des sons inaudibles dans *Imaginary Landscape n°4* (1951), ou compose une pièce entièrement silencieuse mais exactement mesurée : 4' 33" (1952).

Cette pratique radicale de l'aléatoire, niant l'idée même d'une décision de l'artiste, est totalement différente de ce que faisaient à la même époque les compositeurs européens comme Boulez dans sa *Troisième Sonate*, ou Stockhausen dans le *Klavierstück XI* : ils proposaient des parcours variables dans une oeuvre dont l'enveloppe globale était néanmoins décidée par le compositeur. Il ne s'agissait que d'augmenter la liberté de l'interprète, pas de renoncer à ses prérogatives de créateur.

C'est pourtant la position de Cage vis-à-vis du hasard, qui a eu, sur un plan plus philosophique que musical, la plus grande influence, aussi bien en Amérique (sur l'oeuvre de Feldmann ou de Wolff), qu'en Europe. La porte s'ouvre alors sur un vaste champ d'opérations aléatoires, réunies dans cette oeuvre maîtresse de l'indéterminisme qu'est *Concerto pour piano et orchestre* (1957-1958).

Pendant les années 60, il s'intéresse davantage à l'électronique *live*, surtout avec *Cartridge Music* pour les sons faibles amplifiés, et *Variations*. Il choisit également de se consacrer davantage au *mixed media*, en utilisant sept clavecins amplifiés, de multiples bandes enregistrées et des effets de lumière spéciaux dans *HPSCHD*. Dans ses oeuvres ultérieures, il s'inspire de toutes ses expériences, en passant de la composition aléatoire avec méthode d'écriture conventionnelle (*Etudes australes*, pour piano, *Chorals*, pour violon) à la notation graphique pour orchestre (*Renga*) et des expériences sur la description verbale avec des instruments naturels (*Branche*, pour instruments naturels amplifiés, *Inlets*, pour des coquillages remplis d'eau).

Toute l'évolution de son expression montre que John Cage est plus un créateur dans le sens large qu'un compositeur traditionnel. Son but était de refuser toute idée d'intentionnalité dans l'art pour favoriser la notion de liberté. «Etre artiste, disait John Cage, c'est d'être engagé par soi-même, et non par quelqu'un d'autre».

John Cage est mort à New York, le 12 août 1992.

Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939)

composition

Né à Paris en 1900 - quoique de pure ascendance créole -, Amadeo Roldán est entré au Conservatoire de Madrid à l'âge de cinq ans ; il obtient, à quinze ans, un premier prix de violon. Après avoir étudié l'harmonie et la composition avec Conrado del Campo, il revint en 1919 à Cuba, où il mena un certain temps une existence obscure, obligé qu'il était de gagner sa vie comme musicien dans des restaurants, des cinémas et des cabarets.

En 1923, il écrivit *Fiestas Galantes* (Fêtes Galantes) pour chant et piano, sur des poèmes de Verlaine. Il était alors sous l'emprise de l'impressionnisme, comme le révèlent quelques pièces pour piano, de la même époque, et un *Quatuor* qui constituait l'inévitable exercice d'école. Quand il entreprit, cette année-là d'écrire un opéra, il était très loin encore de savoir ce qu'il voulait. Ce sera un « opéra gaélique », sur un livret de Luis Baralt, intitulé *Deirdre*. L'atmosphère de *Hulda* de César Franck, de *Gwendoline* de Chabrier, du *Roi Arthur* de Chausson, passée naturellement par le filtre de Debussy et de Dukas. Cependant, on pouvait relever déjà dans cette partition une certaine brutalité d'accent, une certaine violence primitive, qui rompaient avec les afféteries de l'impressionnisme. Il s'opérait chez Roldán une mue lente et douloureuse, faite de renoncements, qui devait le conduire à la création de *L'Ouverture sur des thèmes cubains*.

Pendant ces années qui furent pour lui de pénible gestation, La Havane accomplit de grand progrès dans le domaine des activités musicales. Fondée en 1922, l'Orchestre symphonique de La Havane avait reçu la consécration de Pablo Casals enthousiasmé

par ses activités. En 1923 arriva à La Havane un musicien espagnol, Pedro Sanjuán Nortés ; à son initiative fut créé un deuxième orchestre, la Philharmonique, qui survécut au premier, et que dirigea par la suite Erich Kleiber. La coexistence de ces deux orchestres concurrents donna lieu à un antagonisme qui dégénéra en véritable violence ; les musiciens en vinrent même aux mains. On était « symphonique », ou on était « philharmonique ».

Dès le premier instant, Roldán se décida pour l'Orchestre philharmonique, et il y entra en qualité de premier violon. Les raisons de cette référence étaient, avant tout, d'ordre esthétique. Venu d'Europe, Sanjuán était décidé à jouer pour la première fois du Debussy, du Ravel, du Falla, des partitions du Groupe des Six, jusque-là inconnus du public. Sanjuán compléta également la formation technique de Roldán et, en 1925, mit à son tableau de répétitions son *Ouverture sur des thèmes cubains*.

Sans que ce fut une oeuvre parfaitement réussie, on peut dire que la première de cette *Ouverture* constitua l'événement le plus important de l'histoire musicale cubaine de ce début de XXe siècle. Bien que tous les musiciens de l'île, sans exception, eussent admis la valeur des expressions populaires, le Noir, déjà bien exploité par les *guaracheros* du théâtre bouffe, n'avait pas encore fait son apparition dans l'oeuvre symphonique. Le plus singulier était que Roldán, en ébauchant son *Ouverture*, se fût tourné, par instinct, vers un type d'expression folklorique maintes fois exploité au cours du XIXe siècle : le *Cocoyé* de la région orientale, déjà stylisée par Casamitjana, Desvernine, Reinó, et même par Gottschalk. C'est dire que le musicien, en ouvrant le cycle de son oeuvre vraiment personnelle, recueillait une tradition que le rattachait directement à la première tentative réalisée à Cuba pour intégrer la négrité dans une partition sérieuse (le *Cocoyé* de Casamitjana). Le passage introduisant la *coda* constituait, en 1925, une innovation sensationnelle : joué à la seule batterie, avec mobilisation de divers instruments afro-cubains. Cinq ans avant ses propres *Ritmicas*, et sept ans avant *Ionisation* de Varèse, une page pour percussions seules.

Une autre oeuvre importante de la production de Roldán est *La Rebambaramba* (1928), ballet de l'époque coloniale sur un sujet authentiquement cubain. Il y évoquait la grouillante vie populaire de La Havane en 1830, le jour de la Fête des Rois, avec ses personnages : mulâtresses, palefreniers, cochers, cuisiniers, noirs, *negro curro* (nègre « dandy »), soldat espagnol... Puis le musicien écrivit, comme complément, un ballet qui évoquait la vie rurale, moderne, de Cuba. Ce fut, sur un texte de nous-même, *Le Miracle d'Anaquillé*, drame chorégraphique dont l'action musicale se développe sous les murs d'une usine à sucre, et où un *black-bottom* accompagne la danse des propriétaires nord-américains. Le jour de la première, la partition provoqua un certain scandale à cause de sa rudesse.

Après avoir travaillé avec le grand orchestre, Roldán se vit de plus en plus sollicité à partir de 1930 par les problèmes de sonorité, d'équilibre et de construction, que posent les ensembles réduits. Il commença la série des *Ritmicas* (Rythmiques) pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano (1930), exécutées au Mexique et aux Etats-Unis. Puis, quelques mois plus tard, les *Ritmicas V* et *VI*, conçurent exclusivement pour des instruments typiques de la percussion cubaine.

Parmi ses autres oeuvres il faut citer encore les *Tres Toques*, prochant, par l'esprit, des *Choros* de Villa-Lobos, et les *Motivos de son*, suite de huit chansons pour soprano et onze instruments sur des poèmes de Nicolás Guillén.

Amadeo Roldán mourut en 1939 à l'âge de trente-huit ans, victime d'une cruelle maladie qui déformait peu à peu son corps sans affecter un esprit qui consacra ses dernières énergies à l'ébauche de compositions futures et à la collecte de chants de la région orientale de Cuba, ignorés par la plus grande partie de ses contemporains. À la tête de l'Orchestre philharmonique il avait réalisé, à partir de 1932, un formidable travail de diffusion de la musique actuelle, sans négliger pour autant ses constantes exécutions de musique classique et romantique. Grâce à lui on entendit à Cuba, pour la première fois, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Alejo Carpentier, traduit de l'espagnol par René L.-F. Durand
Éditions Gallimard, Paris 1979

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 œuvres sont publiées chez Salabert.

Harry Halbreich

Tomas Sevin

piano

Tomas Sevin est né le 20 janvier 1983 à Lille. Il obtient un premier prix de perfectionnement au Conservatoire National de Région de Lille avec Alain Raes en 2002. Il étudie au Conservatoire National de Région de Marseille avec Bruno Rigutto en 2004-2005. Il est admis au Conservatoire de Genève en 2004 dans la classe de Sebastien Risler.

Edgar Varèse (France-États-Unis, 1883-1965)

composition

Compositeur américain d'origine française, né à Paris le 22 décembre 1883, mort à New York le 6 novembre 1965. Il passe la majeure partie de son enfance dans la famille de sa mère en Bourgogne, où l'architecture massive des églises romanes le marque profondément. Son père le destine à des études d'ingénieur, mais il est résolu à devenir compositeur et, en 1903, il quitte sa famille (qui vit alors à Turin) pour faire ses études à Paris. Il est l'élève de Vincent d'Indy, Albert Roussel et Charles Bordes à la Schola Cantorum ; il suit aussi les cours de Widor au Conservatoire. Entre 1908 et 1915, il partage son temps entre Paris et Berlin, faisant la connaissance de Busoni et de Strauss, et découvre la musique de Schoenberg. Il émigre ensuite aux États-Unis.

À l'exception d'une seule mélodie, *Un grand sommeil noir* (1906), toute la musique que Varèse a composée avant d'émigrer a été perdue. Son œuvre débute en fait avec *Amériques* (1918-22), écrite pour un orchestre énorme et célébrant non seulement sa nouvelle patrie, mais également de nouveaux mondes de l'imagination. Quoique influencé par Debussy, Stravinsky et Schoenberg, cette œuvre est très originale par sa forme en perpétuelle évolution, sa complexité rythmique et ses déferlements sonores massifs ; elle est aussi marquée par la passion de Varèse pour la vitesse et les bruits de la vie dans les villes modernes. Sous tous ces aspects, *Amériques* contient les germes des œuvres plus paufinées qui suivront : *Hyperprism* pour petit orchestre et percussion (1922-23), *Intégrales* pour la même formation (1924-25); *Octandre* pour sept instruments à vent et contrebasse (1923-24); *Arcana* pour orchestre (1925-27) et *Ionisation* pour treize percussionnistes (1930-1933). Ces titres à connotation scientifique impliquent une approche mathématique de la forme et de la sonorité, mais Varèse se compare également, de façon peut-être romantique, aux savants

appréhendant l'inconnu. Son sens du primitif et du magique s'impose à l'évidence dans *Ecuatorial* (1933-34), qui met en musique une imprécation maya pour voix de basse et petit orchestre.

Dès son arrivée à New York, Varèse insiste pour obtenir de nouveaux moyens électroniques, nécessaires selon lui à la musique du futur. Il inclut deux instruments électroniques de Theremin dans *Ecuatorial*, mais ne disposant pas de ressources dont il a besoin, il n'achève qu'une courte pièce pour flûte; *Density 21,5* (1936) au cours des quinze années suivantes. Le magnétophone lui permet de continuer avec *Déserts* (1949-54), qui mélange des sections d'orchestre avec des sections électroniques, puis avec le *Poème électronique* (1957-58). Toutefois, sa dernière œuvre, *Nocturnal* (1960-61, inachevée), est écrite pour voix et instruments, sans matériel électronique.

Ensemble de Percussions du Conservatoire

Cet ensemble à géométrie variable est constitué des étudiants professionnels de la classe de William Blank, Yves Brustaux et Jean Geoffroy au Conservatoire de Genève. Il participe à de nombreuses manifestations ainsi qu'à des échanges réguliers avec les grandes institutions européennes (Conservatoires de Rotterdam, Paris, Strasbourg, Lyon, Bruxelles, Lucerne).

Outre ses participations au Festival Archipel où l'Ensemble donna les premières exécutions suisses de *Voûtes* de Michael Levinas et de *Clivages* d'Emmanuel Nunes, il exécuta nombre de pièces pour grande formation (Xenakis, Varèse, Amy, Hurel, Donatoni, Hauser, Maresz, Lemaître, Manoury).

Prochains événements

Équipe du festival Archipel vous remercie de votre présence, et vous donne rendez-vous pour la prochaine édition qui aura lieu du

4 au 13 avril 2008

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

