

Samedi 19 avril 1980

PERSPECTIVES DU XX<sup>ème</sup> SIECLE

Journée Emmanuel NUNES

14H30  
Studio 105

- |               |  |
|---------------|--|
| Ton That Tiet | Chucky I pour trio à cordes<br>avec le trio à cordes de Paris          |
| E. Nunes      | Einspielung n°3 pour violoncelle seul<br>Alain Meunier, violoncelle    |
| Schubert      | Sonate Arpeggione pour cello et piano<br>Alain Meunier et Alain Planes |
| E. Nunes      | Nachtmusik   |
| Peter Eötvös  | Electrochronik<br>Ensemble instrumental<br>Direction : Peter Eötvös    |

17H30  
Studio 104

- |           |  |  |
|-----------|--|--|
| E. Nunes  | Oldorf 75 (1 <sup>ère</sup> version)<br>bande électroacoustique                          |  |
| Schubert  | Lieder - Der Hirt auf dem Felden<br>pour voix, piano et clarinette                       | Rotraut Hansman, soprano<br>Roland Simoncini, clarinette |
|           | - Auf dem Strome<br>pour voix, piano et cor  | Michel Cantin, cor<br>Alain Planes, piano                |
|           | - Des Baches Wiegenlied (extrait de Die Schöne Mullerin)                                 |  |
| E. Nunes  | Ruf  |  |
| G. Malher | Das Lied von der Erde<br>Solistes : Linda Finnie, mezzo-soprano<br>Thomas Herndon, ténor |  |

Orchestre National de France

Direction : J.P. Izquierdo

Emmanuel Nunes

Texte issu d'un entretien avec Alain Bancquart

" Je suis né le 31 août 1941 à Lisbonne. Ma famille n'est pas musicienne, mon père était dentiste.

J'ai passé mon enfance et mon adolescence à Lisbonne. J'ai quitté cette ville pour la première fois à 18 ans.

J'ai fait mes études classiques à Lisbonne : deux baccalauréats, deux années à la Faculté des Lettres, en philologie germanique et en philosophie.

De 17 à 21 ans, j'ai travaillé l'harmonie le contrepoint et la fugue à l'Accadémie de Musique de Lisbonne.

Je suis allé à Darmstadt en 63, 64, et 65. Ce fût pour moi l'occasion d'entendre beaucoup de musique. Deux cours ont été à l'époque très importants pour ma formation : un cours de Pousseur : Introduction aux techniques électroniques (suivi d'un stage chez Siemens, à Munich), et un cours de Boulez sur l'historique de l'orchestre.

Je me suis fixé à Paris en 1964. Durant l'année 64 j'ai étudié seul afin de me préparer pour aller à Cologne, travailler avec Stockhausen en 1965. Ce travail personnel porta sur 3 points principaux :  
1) La fugue. A partir du "clavecin bien tempéré". Il m'importait de fixer le caractère ascétique du contrepoint, et surtout de la fugue, en tant que cristallisation du contrepoint.  
2) L'Analyse. Je travaillais très peu d'oeuvres, mais aussi profondément que possible. Webern (je devais 5 ans plus tard commencer une thèse de 3ème cycle en Sorbonne sur la 2ème cantate de Webern). Wozzerk - Le Sacre du Printemps.  
A la faveur de ces travaux d'analyse, je voulais étudier les relations entre les différentes dimensions sonores.

Par exemple : on disait à cette époque, que la richesse rythmique de Stravinsky était géniale, mais que son harmonie était "primaire". En revanche, on disait que les structures de hauteurs de sons et de timbres de Webern, étaient géniales, mais que sa rythmique était trop simple.

Or, il m'est apparu (et c'est là que résidait l'intérêt de mon étude) que le déploiement total d'une dimension doit être sous-tendu par les autres dimensions. La rythmique de Webern et l'harmonie du "Sacre" par exemple ne pouvaient être que ce qu'elles sont, puisqu'elles appartiennent "à part entière" à la génialité des oeuvres en question.

Ces considérations peuvent sembler de pures totologies; malgré cela, elles renferment pour moi une vérité et une richesse d'enseignement beaucoup plus importantes que bien des affirmations plus "philosophiques et "savantes". A ce sujet, il faudrait réfléchir à la "transcendance de l'évidence".

3) Etude du livre de Pierre Boulez : "Penser la Musique, aujourd'hui," je l'ai travaillée toute cette année avec amour. Ce fut une sorte de bréviaire. J'ai développé toute une série d'exercices d'écriture en fonction de ce livre.

De 65 à 67, je travaillais à Cologne avec Stockhausen, Pousseur et Heike. Celui-ci, très grand phonéticien doublé d'un excellent musicien, fût très important pour moi. J'ai pu avoir un contact personnel avec lui, et faire des analyses phonétiques très enrichissantes. Toutes mes oeuvres vocales ont été et seront influencées par cet enseignement, mais la première ne fût écrite que plus tard, en 1973.

Le hasard et la nécessité firent que Stockhausen fit une analyse très complète de "Momento " cette année là (65-68). J'ai tout appris du métier de compositeur à la faveur de cette étude. Si cela avait été une autre oeuvre de lui, cela n'aurait pas été forcément la même chose, surtout si cela avait été une oeuvre plus tardive.

Je considère ma vie de compositeur comme un parcours initiatique.

Il va de soi que le travail avec Stockhausen a été une des étapes les plus importantes de ce parcours; mais ceci d'un point de vue strictement musical.

Les cours de Stockhausen étaient très espacés et très concentrés. Par exemple, on étudiait pendant 4 jours de suite, 7 ou 8 heures par jour, et ensuite on était laissés à nous même pendant deux mois. Je n'ai d'ailleurs jamais travaillé mes propres oeuvres avec lui. Je l'ai revu en 1969, avec mes partitions, cela a été le seul contact de ce type que j'ai eu avec lui.

Fin 67, je suis rentré à Paris. J'y ai vécu sans aucun contact personnel au niveau musical, pendant 4 ans.

En 1970, j'ai obtenu, de la Fondation Gulbenkian ma première commande. Il s'agissait d'une oeuvre pour 21 cordes : "Purlieu". On m'avait en fait d'abord proposé d'écrire une oeuvre pour orchestre de chambre (formation

"Mozart") mais c'était pour les cordes que je voulais alors composer. Je n'ai jamais accepté de m'engager pour une oeuvre qui ne concorde pas avec l'idée instrumentale ou vocale qui est la mienne au moment de la commande.

J'écrivis, fin 65, une oeuvre pour trio à cordes : "Degrés". Il s'agit de ma première oeuvre. Je venais d'arriver à Cologne.  
1971. 1er Prix d'Esthétique dans la classe de Marcel Beaufils au Conservatoire de Paris.

Un jour de 1969, Gérard Masson m'a présenté à André Jouve. Celui-ci a été à Lisbonne écouter la création de "Dawn-wo" que j'avais composé tout de suite après "Purlieu". Son amitié sincère l'a conduit à programmer "Purlieu" à Radio France au cours de l'année 74. Il était alors directeur de l'Orchestre de chambre. Ce fut mon premier concert à Paris.

Quand je dédie une oeuvre, c'est en témoignage d'un lien strictement privé, qui n'a rien à voir avec le milieu musical et ses "combines". Quand j'ai eu la commande de la Fondation Gulbenkian pour "Voyage du corps" je l'ai dédié à André Jouve, car à ce moment là, il était le seul à connaître mes préoccupations d'ordre vocal, et tous mes projets dans ce domaine qui n'ont d'ailleurs pas été réalisés à ce jour.

1974. Royan : Exécution de "Voyage du corps".  
A cette époque, ma musique était jouée presque seulement à Paris et à Lisbonne.

Après le concert de Royan, Tristan Murail est venu me voir, et m'a demandé des oeuvres. Depuis lors, il me programme régulièrement à l'Itinéraire.

Pendant l'année 1978-1979, j'ai été invité en résidence à Berlin par la D.A.A.D., et depuis l'hiver 1979, je partage mon temps entre Paris et Oeldorf, près de Cologne.

Je bénéficie d'un soutien très important pour mon activité, surtout depuis 1975, de la part de la Fondation Gulbenkian.

\*

#### Notes pour le programme

Lorsque nous avons parlé de faire une journée "Perspectives du XXème siècle", j'ai tout de suite pensé à donner comme aboutissement à la manifestation le "Chant de la terre" et, pour moi, cela excluait de jouer "Ruf" dans le même programme. En effet, je ne voulais pas que ceci prenne un caractère d'immodestie, étant donné qu'à la fin de "Ruf" je cite des passages du dernier mouvement du "Chant de la terre" dans un ordre qui n'est d'ailleurs pas celui de la partition. Alain Bancquart

a cependant insisté pour la programmation de "Ruf" pour deux raisons : 1) L'oeuvre n'a jamais été jouée à Paris, ni d'ailleurs par un orchestre français.  
2) La relation structurelle entre les oeuvres, loin de paraître une outrecuidance, justifie au contraire pleinement leur rapprochement.

A propos de "Ruf" et de l'ensemble de mes oeuvres, je voudrais dire que je n'ai jamais travaillé dans la contingence historique. Même alors que je travaillais et que j'analysais les oeuvres et les écrits de Pierre Boulez, je n'avais aucun problème de relation esthétique lié à la technique sérielle ou non sérielle.

Je ne puis avoir qu'une position intemporelle vis à vis de quelque musique que ce soit. J'écoute énormément de musique de toutes les époques, et je perçois constamment des courants souterrains au fil de l'histoire qui ne sont jamais ou presque jamais ceux que l'on trouve dans les analyses. Ces courants me semblent effacer le temps historique.

Commande de la Fondation Gulbenkian, "Ruf" a été créé à Royan en 1977 pour l'orchestre de Baden Baden sous la direction d'Ernest Bour. L'oeuvre est écrite pour un orchestre de 44 musiciens et bande magnétique, et dédiée à Ton That Tiet.

\*

#### TON THAT TIET

. Chucky I - pour trio à cordes.

Ton That Tiet est un compositeur Vietnamien de nationalité française.

J'ai choisi de faire entendre cette oeuvre parcequ'elle évite tout côté spectaculairement "asiatique". La formation choisie conduit ici le compositeur à une écriture dépouillée, qui lui permet une tentative de fusion entre les deux cultures.

La présence au programme des oeuvres du Schubert et du "Chant de la terre" de Gustave MALHER, s'explique par une filiation profonde que je ressens particulièrement entre ces musique et le cycle de 8 oeuvres dont font partie "Ruf" et "73 Oeldorf 75".

Depuis 1978, j'ai commencé une nouvelle famille de pièces que j'ai décidé d'intituler "La création". "Nachtmusic" est la première oeuvre de ce cycle dont fait également partie "Einspielung". Toute cette famille est sous-tendue par une sorte de matrice rythmique générale, issue de relations intervallaires déduites du spectre d'harmoniques. Cette matrice doit me permettre plus tard d'aboutir à un système électronique de transformation en direct de sons instrumentaux ou autres.

La première version, créée par l'Ensemble de l'Itinéraire, utilise, en plus des instruments, une bande magnétique et trois synthétiseurs.

Nous avons choisi de présenter aujourd'hui la version purement instrumentale, qui montre que dans cette oeuvre, l'écriture elle-même n'est pas dépendante des manipulations électroniques. Dans cette oeuvre, quatre sons sont absents. Il s'agit précisément de ceux qui constituent le fondement de tout le cycle précédent dont "Ruf" fait partie.

J'ai écrit "Einspielung 1" pour violon solo début 79, tout en en prévoyant deux autres, pour alto et violoncelle.

"Einspielung" pour violoncelle sera donné aujourd'hui en création mondiale. Les trois "Einspielung" et "Ruf" ont été commandés par la Fondation Gulbenkian. Dans ces trois pièces je n'utilise aucune technique "moderne" des instruments à cordes, les trois oeuvres constituent l'ensemble du "réservoir" mélodique du cycle de "la création".

Peter EÖTVÖS

"Elektronik"

Ce qui m'intéresse particulièrement dans cette oeuvre, c'est de voir la façon dont le compositeur essaye de donner des contours instrumentaux à une bande électronique qui a été composée et réalisée d'une façon, pour moi, très élaborée.

PATRIMONIO UC

"73 Oeldorf 75" N°1

Oeldorf est une oeuvre pour deux orgues électroniques et trois bandes stéréo. Le tout est réuni ici dans une bande 8 pistes. Les trois bandes ont été composées à partir de matériaux électroniques que j'avais développée pour "Fermata", "Voyage du corps" et "Ruf". Elles ont été réalisées à Oeldorf sous la direction technique de Peter EÖTVÖS et David JOHNSON. Les parties d'orgues ont été enregistrées par Mesias MAIGUASCHKA et Peter EÖTVÖS. Cette oeuvre est dédiée à ce dernier.

Ces trois bandes sont une composition en mosaïque des trois bandes précitées.

Dans cette oeuvre, on trouve dans les parties d'orgues, trois éléments schubertiens empruntés au dernier lied de "La Belle Meunière", au deuxième mouvement de la sonate posthume en si b pour piano et au deuxième mouvement du quintette à cordes. Il ne s'agit aucunement d'un collage, technique qui, de part son esprit, m'est totalement étrangère.