



PHILIPPE MANOURY (*1952)

Fragments pour un portrait (1998) **38:59**

Sept pièces pour ensemble de 30 musiciens

1	Chemins	4:55
2	Choral	4:54
3	Vagues paradoxales	5:51
4	Nuit (avec turbulences)	11:17
5	Ombres	2:29
6	Bagatelle	1:31
7	Totem	8:02

TT: 79:59

Commande/ Auftragswerk/ Commission:

Ensemble intercontemporain

Création/ Uraufführung/ Première: 7 mai 1998

à la Cité de la musique, Paris, par l'Ensemble intercontemporain dirigé par David Robertson.

Dédicace/ Widmung/ Dedication: à David Robertson

Christophe Desjardins *viola*

Susanna Mälkki *conductor*

Ensemble intercontemporain • IRCAM

Partita I (2006)

40:57

Pour alto solo et électronique en temps réel

8	I	3:55
9	II	2:36
10	III	2:59
11	IV	5:00
12	V	4:19
13	VI	5:48
14	VII	6:40
15	VIII	6:16
16	IX	3:25

Commande/ Auftragswerk/ Commission:

Grame/ Ministère de la Culture

Création/ Uraufführung/ Première: 1^{er} mars 2007,

Grame, Villeurbanne par Christophe Desjardins, alto

Dédicace/ Widmung/ Dedication: à Christophe Desjardins

Réalisation informatique musicale: Grame/ Ircam

(Christophe Lebreton/ Grame - Serge Lemouton/ Ircam)

Système de suivi de partition développé et adapté par l'équipe de recherche de l'Ircam.

Cette recherche est soutenue par la Communauté

Européenne dans le cadre du projet:

I-MAESTRO (www.i-maestro.org)

Ensemble intercontemporain

Sophie CHERRIER 1-7 Emmanuelle OPHÈLE 1-7 *Flute / Piccolo Flute / Flute in G*

* Paul-Edouard HINDLEY 1-7 *Oboe*

Didier PATEAU 1-7 *Oboe / English Horn*

Jérôme COMTE 1-7 *Clarinet in Bb / Clarinet in Eb*

Alain DAMIENS 1-7 *Clarinet in Bb / Clarinet in Eb*

Alain BILLARD 1-7 *Clarinet basse / Contrebass Clarinet*

Paul RIVEAUX 1-7 *Bassoon*

Pascal GALLOIS 1-7 *Bassoon / Contrebassoon*

Jean-Christophe VERVOITTE 1-7 Jens McMANAMA 1-7 *Horn*

Antoine CURÉ 1-7 Jean-Jacques GAUDON 1-7 *Trumpet in C / Trumpet Piccolo in Bb / Flugelhorn*

Jérôme NAULAIS 1-7 Benny SLUCHIN 1-7 *Tenor-Bass Trombone*

Arnaud BOUKHITINE 1-7 *Tube*

Gilles DUROT 1-7 Michel CERUTTI 1-7 Samuel FAVRE 1-7 *Percussion*

Dimitri VASSILAKIS 1-7 *Piano*

Sébastien VICHARD 1-7 *Celesta*

Frédérique CAMBRELING 1-7 *Harp*

Hae-Sun KANG 1-7 Diégo TOSI 1-7 Jeanne-Marie CONQUER 1-7 *Viola*

Odile AUBOIN 1-7 Christophe DESJARDINS 1-7, 8-16 *Viola*

Eric-Maria COUTURIER 1-7 Pierre STRAUCH 1-7 *Violoncello*

Frédéric STOCHL 1-7 *Double Bass / Double Bass five Strings*

Diemo SCHWARZ 8-16 *Live-Electronics*

* musicien supplémentaire

I.

Flc.
Hb.
Cor
Perc.
Hrp.
Vi.
Vcl.

II.

Cl.
Bn.
Perc.
Flc.
Vi.
Alto
Vcl.

The score is divided into two sections, I and II. Section I includes parts for Flute, Horn, Cor Anglais, Percussion, Harp, Violin, and Viola. Section II includes parts for Clarinet, Bassoon, Percussion, Flute, Violin, Alto Saxophone, and Viola. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp*, *f*, *mf*, and *p*. Various articulations and slurs are used throughout the piece.

Philippe Manoury

Martin Kaltenecker

Le nom de Philippe Manoury est étroitement lié à l'Ircam où le compositeur a élaboré au cours de sept années (1987-94) le cycle *Sonus ex machina* : à chaque fois, un instrument soliste (flûte, piano midi, percussions, voix) entre en interaction avec l'ordinateur en temps réel, dispositif repris ici dans *Partita I* pour alto. Entre-temps Manoury s'est tourné vers l'opéra et enseigne depuis 2004 la composition à l'Université San Diego, Californie. Face à Paris et à la musique française il a cependant toujours gardé une certaine distance esthétique : il se montre peu impressionné par Messiaen par exemple, par les « psalmodies » et la « tautologie » du rapport entre texte et musique dans *Saint François d'Assise*. Quant à *Zeitlauf* (1982), une œuvre de 72 minutes pour 12 voix, cuivres, percussions, bande et électronique live, elle témoignait également d'un langage expressif, dru et énergique, qui abandonne volontiers à *Répons* de Boulez, composé au même moment, son élégante souplesse. Manoury doit à Xenakis une manière directe de s'emparer de sons et de textures, un geste qui le fascine également dans les « all-over paintings » de Jackson Pollock, qui lui avait inspiré en 1978 *Numéro Huit*. Mais c'est surtout Stockhausen qui fut l'événement décisif ; il avait écouté ses conférences à Paris dans les années 1970 et l'écoute de *Mantra* deviendra en 1973 un « moment initiatique ». Avec Stockhausen, Manoury partage le désir de l'œuvre comme *organisme* – la juxtaposition, telle qu'elle détermine la forme chez Varèse ou Messiaen, demeure pour lui en deçà de la volonté d'art. L'organicités est définie par Manoury comme « entrelacs de couches, de ramifications, de proliférations, de réseaux dont

l'interaction finit par conférer un sens lisible à la complexité du monde ». De là une articulation entre micro et macroforme, le sérialisme étant en revanche compris comme simple technique et non comme style ; de là également, parfois, certains aspects qui peuvent aussi gêner chez Stockhausen : la tendance à développer certaines sections avec obstination, ainsi qu'un son dense dans le domaine électronique, qui veut fonder des éléments disparates, mais qui, chez Manoury, commence à vivre et à respirer dans la spatialisation au concert.

Manoury intègre en même temps le XIX^e siècle dans sa réflexion esthétique : dans *La Femme sans ombre* de Strauss, qui le parachève, il analyse le traitement subtil des motifs et Wagner reste pour lui un point de référence constant : *La Partition du Ciel et de l'enfer* a été conçue sous l'impression de représentations de la *Tétralogie*. De manière générale, peut-être, le compositeur retient le « geste large » qui caractérise la musique allemande depuis Beethoven – il semble parfois envier à ses prédécesseurs illustres cette production souveraine d'effets et d'affects, le pouvoir sublime et intact de la musique, et il ne craint pas les polémiques (voir son récent blog, sur www.philippemanoury.com) pour dénoncer une situation où la musique contemporaine lui paraît marginalisée ou insuffisamment appréciée. De la tradition allemande vient sans doute également l'idée d'une forme ample, conquérante, et dont la cohérence globale est tenue en échec par des surprises formelles et de chemins de traverse qui apparaissent soudain. Les modèles littéraires à cet égard sont Kafka, mais aussi Borges et la vision des sentiers qui bifurquent.

L'instrumentation très inventive de Manoury se situe au niveau du traitement de l'orchestre chez Wagner et Strauss, et elle peut fasciner en soi l'auditeur. Dans *Fragments pour un portrait*, le compositeur a dédié à l'art de l'orchestration une sorte de livre d'heures. L'inspiration de départ provient du peintre Francis Bacon, qui a produit plusieurs variations du portrait d'Innocent X de Velásquez : il s'agit donc d'articuler une forme unitaire et une forme par panneaux, de réaliser « une œuvre imaginaire en un seul mouvement mais présentée sous forme de 7 approches successives. Puisque chaque mouvement a sa propre autonomie (en tant que mouvement séparé), chacun d'entre eux doit avoir à la fois son propre caractère, son propre tempo, expression, mais aussi doit participer de la totalité. C'est à ce paradoxe formel que je me suis attaqué et ce serait pour moi une grande satisfaction si l'auditeur avait le sentiment d'avoir en mémoire une seule et même pièce à la suite de l'audition de cette œuvre ».

Trois groupes instrumentaux différents, mais avec des éléments communs, rappellent ici que pour Manoury, *Gruppen* de Stockhausen constitue un chef d'œuvre absolu du XX^e siècle. Les trois groupes doivent être disposés devant et de part et d'autre du public, mais peuvent aussi être placés en triangle sur le podium. Dès le début se déploie un dialogue entre les deux hautbois à droite et à gauche, rejoints par les flûtes alto et les clarinettes, ponctué par des figures de cordes, par un mélange subtil entre clarinettes et bassons, des effets d'échos entre célesta, claves et enclumes. Les pépiements acides des hautbois lancent une musique d'ouverture, qui ne conduit vers aucun point culminant (hormis une densification passagère

des lignes qui gagnent tout l'orchestre), et elle rappelle parfois les différentes introductions dans le *Sacre du Printemps*. Le mouvement s'achève sur une figure ascendante qui doit sonner comme une « question » et réapparaîtra sous différentes formes dans les mouvements suivants. Le *Choral* suivant n'a rien d'un retrait vers le recueillement intérieur : il répond à l'attente de l'introduction avec des cris, une lente succession d'acclamations rauques, allant du *forte* au triple *forte*, alors que les cordes se taisent. *Vagues paradoxales*, un mouvement rapide, se présente comme une étude sur le mètre et le rythme, sur « l'ambiguïté d'un tempo stable et variable en même temps ». Le compositeur s'inspire ici des fameuses constructions d'Escher afin de frotter l'une contre l'autre la dimension du tempo et celle de la vitesse. Par exemple, des éléments seront divisés en unités en valeurs de plus en plus petites (de 5 à 16) alors que le tempo se ralentit en même temps (de la noire = 138 jusqu'à la noire = 43). Dans la troisième partie, Manoury écrit un « *accelerando infini* » qui mène jusqu'à des trémolos différemment scandés.

Le quatrième mouvement, *Nuit (avec turbulences)*, ouvre le second cahier des fragments avec une musique en elle-même fragmentaire et qui illustre le *topos* de « musique lointaine » qui, depuis le vers de Baude-laire sur les « sons et les parfums qui tournent dans l'air du soir » a fasciné la musique française de Debussy à Dutilleux. Ce qui flotte ici dans l'atmosphère sont les points incandescents de la percussion, de brèves cavalcades aux bois, le murmure de clarinettes et de bassons, des riffs de la trompette, des cris d'animaux, une musique un peu jazzistique. Le compositeur propose quant à lui une référence à Charles Ives, ainsi qu'à la notion de « développement absent » que Jean Barra-

qu'avait employée à propos de Debussy. *Ombres* travaille sur la figure de la gamme et du glissement, avec des amplitudes qui varient toujours – le nocturne statique verse ainsi dans une course générale, marquée par plusieurs réminiscences bouléziennes. Manoury se réfère ici de nouveau à *La Femme sans ombre* de Strauss : l'ombre est comprise comme la superposition légèrement brouillée de deux éléments quasi identiques. La *Bagatelle* désigne le point extrême de la discontinuité et aussi du contraste entre les éléments, au rebours de la régularité des mouvements qui précédaient, comme si le compositeur avait travaillé avec le hasard et procédé à un montage de petites images d'orchestre qui se trouvaient éparpillées sur sa table de travail. Le *Totem* final rappelle les deux premiers mouvements, en tant qu'appel et acclamation : mais la musique est ici extrêmement dissonante, déchirée et dramatique, faite de « grands blocs », alors que des intervalles plus doux cherchent progressivement à négocier un apaisement. Manoury compose ici en même temps un lien entre *Choral* et *Nuit* : une suite d'accords aux cordes, prévue pour celle-ci mais qui n'avait pu y être intégrée, sera insérée dans le finale, en ressortant peu à peu entre les blocs, comme à travers un crible. De cette manière, dit Manoury, le hasard lui a offert une fin cohérente, au sens d'une de ses citations préférées de Joyce : « Le hasard est la porte qui ouvre sur la découverte ».

Partita I poursuit donc les expériences dans le domaine de l'électronique que Manoury avait développées à l'Ircam en collaborant avec Giuseppe di Giugno et Miller Puckette, en recherchant toujours une interaction flexible entre musicien et machine, et non pas la « transformation passive » de structures. Pour chaque

pièce, on conçoit ainsi un programme qui stocke une version schématisée de la partition et que la machine peut « suivre » en temps réel ; le soliste peut ainsi déclencher différentes réactions, selon la manière dont il exécute telle ou telle figure, le programme réagissant sur ces variations du geste. Ceci n'est possible pour l'heure qu'avec des instruments solistes : le système ne peut reconnaître des timbres d'orchestre, des polyphonies, ni des doubles cordes sur l'alto. Dans *Partita I*, un nouveau système est utilisé qui reconnaît les accélérations et ralentissements de l'archet sur les cordes. Un sorte de « bain sonore » (Manoury) synthétique forme ici l'arrière-plan, et les coups d'archets différenciés déclenchent les réactions de l'ordinateur qui doivent ressembler à des toupies lancées dans l'air.

Avec le Stockhausen des *Klavierstücke IX* et *X*, avec Berio, également avec le Boulez des années 1980, Manoury partage la préoccupation de la perception par l'auditeur, qui se traduit dans un jeu avec des structures reconnaissables puis opaques, avec des ambiguïtés qui se résolvent, ou encore des signaux que l'on peut suivre facilement. Dans *Partita I* ce seront par exemple de longues tenues ou des hauteurs fixes qui aimentent telle ou telle figure (le seconde *ré/mi* bémol dans la partie soliste de la première partie, plus tard un *si* bémol marquant la frontière supérieure de l'*ambitus*, un *ré* qui revient toujours dans la quatrième partie, les tierces et sixtes dans la septième, un *do* longuement tenu dans l'électronique dans la huitième...). Les neuf parties s'enchaînent sans solution de continuité, ils ne produisent pas de contrastes tranchés, comme dans la forme baroque d'origine, mais plutôt une musique rêveuse et alentie, qui avance doucement le long du continuum électronique. Différents modes de jeu ou

figures sonores fournissent à chaque fois la base d'une des sections : sons aigus, répétition, trille, jeu balzato (l'archet rebondit sur la corde) trémolo, crescendos, polyphonie. Chacun apparaît cependant dans les autres parties sous forme d'allusion, produisant ainsi, comme dit le compositeur, différentes « perspectives sonores » sur un même geste. Certains moments travaillent avec des images très prégnantes – par exemple les harmonies gauchies de l'électronique dans la troisième partie, ou les agrandissements gigantesques des rebonds dans la cinquième, où la machine tire aussi l'alto vers une mandoline. Le rapport entre

soliste et continuum électronique se transforme perpétuellement, allant d'un rapport concertant (section VIII) jusqu'à la fusion méditative.

Dans cette œuvre aussi, comme dans *Fragments*, la fin propose une surprise, comme si un nouveau « sentier » était emprunté : les sonorités sphériques d'un glissando d'harmoniques sont confrontées à une zone sonore diamétralement opposée, produite avec la pression extrême de l'archet sur les cordes – et cela sur une quinte *la/mi*, celle qui accompagne le dernier lied hallucinatoire du *Voyage d'hiver* de Schubert.

FLAUTA

STR

VCL/DB

66

Poco più

Tempo

68

Poco più

Tempo

FLAUTA

STR

VCL/DB

67

Poco più

Tempo

70

Poco più

Tempo

71

Poco più

Tempo

72

Poco più

Tempo

73

Poco più

Tempo

-84-

Philippe Manoury

Martin Kaltenecker

Der Name Manoury ist eng mit dem Ircam verbunden, dem Pariser Forschungsinstitut, an dem der Komponist im Laufe von sieben Jahren (1987-94) den Zyklus *Sonus ex machina* erarbeitet hatte: Mit Hilfe von Klangsimulation in Echtzeit interagiert jeweils ein Solo-Instrument (Flöte, Midi-Klavier, Schlagzeug, Stimme) mit Computerprogrammen, ein System, das die hier eingespielte *Partita I* für Bratsche wieder aufnimmt. Inzwischen hat Manoury sich der Oper zugewandt, und unterrichtet seit 2004 Komposition an der Universität von San Diego, California. Zu Paris und der französischen Musik überhaupt hat er seit je eine gewisse ästhetische Distanz eingehalten: Er zeigt sich von Messiaen, von dessen „Psalmmodien“, von der „unaufhörlichen Tautologie“ der Beziehung zwischen Stimme und Orchester in *Saint François d'Assise* keineswegs fasziniert, und sein *Zeitlauf* (1982), ein 72-minütiges Werk für 12 Stimmen, Blechbläser, Schlagzeug, Zupspielband und Live-Elektronik zeugt von einer expressiven, rauen, forschenden Klangsprache, die dem gleichzeitig entstandenen *Répons* (1981-84) von Boulez sehr gern seine geschmeidige Eleganz überlässt. Manoury verdankt Xenakis das Hineingreifen in Klänge und Texturen, eine Geste, die ihn auch an Jackson Pollocks „all-over paintings“ faszinierte, die ihn 1978 zu *Numéro Huit* inspirierten. Vor allem aber war Stockhausen für ihn das entscheidende Ereignis, dessen Vorträge er in den 70er Jahren in Paris hörte und, dessen *Mantra* für ihn 1973 zu einem „initiatorischen Moment“ wurde. Mit Stockhausen teilt Manoury den Drang zum Werk als *Organismus* – Reihungen, wie sie die Form bei Varèse oder Messiaen bestimmen, stehen für ihn also

außerhalb des Kunstwillens. Das Organische definiert er als ein „Verweben von Schichten, von Verzweigungen, von Netzen, deren Zusammenwirken am Ende der Komplexität der Welt einen entzifferbaren Sinn verleiht“. Daher auch die Artikulation von Mikro- und Makroform, wobei der Serialismus als bloße Technik, nicht als Stil verstanden wird, aber auch manchmal Aspekte, die bei Stockhausen stören mögen: ein Hang zum obstinaten Ausführen von Formteilen, sowie ein oft dichter Klang in der Elektronik, der verschiedene Elemente zusammen zwingt, und der bei Manoury vor allem in der Verteilung auf den Raum im Konzert wieder auflebt und atmet.

Auch das 19. Jahrhundert bezieht Manoury in seine ästhetische Reflexion ein: in *Die Frau ohne Schatten* von Strauss hat er die subtile Motivbehandlung analysiert und Wagner ist für ihn ein beständiger Bezugspunkt: *La Partition du Ciel et de l'enfer* entstand unter dem Eindruck der vielgestaltigen Zeitbehandlung in der *Tetralogie* und allgemein vielleicht auch der „großen Geste“, wie sie die deutsche Musik seit Beethoven kennzeichnet – um dieses souveräne Hervorbringen von Effekten, Affekten, um die erhabene und ungebrochene Macht der Musik an sich scheint Manoury seine illustren Vorgänger zu beneiden, und er scheut auch die Polemik nicht (z.B. auf seinem kürzlich eingerichteten Internet-Blog, unter www.philippemanoury.com), um die Situation der neuen Musik zu beklagen, die er als abgedrängt oder unzureichend gewürdigt empfindet. Von der deutschen Tradition ist sicher auch die Idee einer ausladenden, ausufernden Form übernommen, deren globale Kohärenz von neuen Überraschungen und sich plötzlich öffnenden Wegen in Schach gehalten wird. Literarische Vorbilder sind

hier Kafka aber auch Borges und dessen Vorstellung der sich verzweigenden Wege.

Durchaus auf der Höhe der Orchesterbehandlung bei Wagner und Strauss steht Manourys äußerst erfindungsreiche Instrumentierung, die an sich den Hörer zu faszinieren vermag und der der Komponist mit *Fragments pour un portrait* eine Art Stundenbuch gewidmet hat. Die Grundidee des Werks wird dem Maler Francis Bacon entliehen, der in mehreren Variationen das Porträt Innozenz X. von Velásquez variiert hat: Es geht also um das Verhältnis von zyklischer Anlage und Gesamtform, um „eine Synthese zwischen dem einsätzigen und mehrsätzigen Stück. Mit anderen Worten handelt es sich um ein imaginäres Werk in einem Satz, das aber in sieben verschiedenen Ansätzen dargestellt wird. Da jeder Satz seine eigene Autonomie hat, muss jeder auch seinen eigenen Charakter, sein eigenes Tempo, seinen Ausdruck besitzen, und zugleich an der Totalität teilhaben. An diesem Paradox habe ich gearbeitet, und es wäre für mich eine große Genugtuung, wenn der Hörer nach dem Anhören des Werks ein einziges Stück in der Erinnerung zurückbehalten würde“.

Drei unterschiedliche, aber mit gemeinsamen Elementen besetzte Instrumentalgruppen erinnern daran, dass für Manoury Stockhausens *Gruppen* das absolute Meisterwerk des 20. Jahrhunderts darstellt. Die drei Gruppen sollen hier das Publikum klammerförmig umgeben, können aber auch als Dreieck auf einem Podium verteilt werden. Gleich zu Beginn entspannt sich ein Dialog zwischen den beiden Oboen rechts und links, in den später Alt-Flöten und Klarinetten einstimmen, interpunktiert von Einwüfen der Streicher, ei-

nem subtilen Gemisch von Klarinetten und Fagotten, und Echoeffekten zwischen Celesta, Claves und Ambos. Die scharfen, zwitschernden Figuren der Oboen eröffnen eine Musik, die zu keinem Höhepunkt führt (abgesehen von einer vorübergehenden Verdichtung der Linien, die das gesamte Orchester erfasst), und sie erinnert an die verschiedenen Intradas von Strawinskys *Sacre du Printemps*. Der Satz endet mit einer aufsteigenden Figur, die wie eine „Frage“ klingen soll, und in mehreren Abwandlungen in den folgenden Sätzen auftauchen wird. Der folgende „Choral“ hat nichts von einem andächtigen Sich-Zurückziehen: Er vollendet die Erwartung des Eingangsteils eher mit Schreien, einer langsamen Reihe von rauen Akklamationen, die ausschließlich im einfachen bis dreifachen Forte stehen, wobei die Streicher schweigen. Die „Paradoxen Wellen“, ein sehr schneller Satz, stellen eine Etüde über Rhythmus und Metrum dar, über die „Zweideutigkeit eines zugleich stabilen und variablen Tempos“. Manoury inspiriert sich hier an den Konstruktionen von Escher, um die Dimension des Tempos und der Schnelligkeit einander gegenüber zu stellen. So wird z.B. im ersten Teil eine konstante Reihe von Einheiten in den Klarinetten in immer kleinere Werte aufgeteilt (von 5 bis 16) während sich das Tempo gleichzeitig verlangsamt (von Viertel =138 bis Viertel = 43). Im dritten Teil versucht Manoury sich an einem „unendlichen accelerando“, das bis zu einem skandierenden Tremolo führt.

Der vierte Satz, „Nacht (mit Turbulenzen)“, eröffnet den zweiten Band der Fragmente mit einer Musik, die in sich selbst fragmentarisch ist und hier das Topos der „Musik aus der Ferne“ illustriert, das die französische Musik seit Baudelaire's Vers über die „Düfte und

Klänge, die in der Abendluft schweben“ fasziniert, von Debussy bis hin zu Dutilleux. Was herangeschwemmt wird, sind gleißende Punktierungen des Schlagzeugs, kurze Bläserkavalkaden, das frappant erfundene Gemurmel von Klarinetten und Fagotten, Trompetenriffs, das Gemecker von Tieren, eine jazz-artige Musik. Der Komponist erwähnt seinerseits eine Beziehung zu den Klanglandschaften von Charles Ives, sowie den Begriff der „verschwiegene[n] Entwicklungen“ bei Debussy (von Barraqué eingeführt), der wiederum der Grundidee des Fragmentarischen entspricht. „Schatten“ behandelt das Thema der Skala und des Glissandos, in immer unterschiedlichen Amplituden – dem statischen Notturmo folgt nun ein allgemeines Laufen und Eilen, wobei mehrere Anklänge an Boulez aufkommen. Der Satz ist zugleich die endgültige Ausarbeitung jener aufsteigenden Geste, mit der der erste Satz schloss. Manoury bezieht sich wiederum auf *Die Frau ohne Schatten* von Strauss: Der Schatten besteht hier aus der leicht verschobenen Überlapung eines gleichen Elements, die den Eindruck eines Verschwimmens erzeugt, so dass man die Teile, die es bilden, nicht genau ausmachen kann. Die „Bagatelle“ bezeichnet den Extrempunkt der Diskontinuität und auch des Kontrasts zwischen den Elementen, im Gegensatz zur Statik und Regelmäßigkeit der beiden vorangehenden Sätze – als hätte der Komponist hier mit dem Zufall gearbeitet, und kleine Orchesterbilder montiert, die sich als Skizzen auf seinem Schreibtisch fanden. Das abschließende „Totem“ erinnert an die beiden ersten Sätze, als Aufruf und Akklamation: aber die Musik ist hier extrem dissonant, zerrissen und dramatisiert, aus „großen Blöcken“ bestehend, wobei allmählich melodische Motive mit sanfteren Intervallen eine Art Aussöhnung herzustellen versuchen.

Manoury komponiert hier zugleich eine Vermittlung zwischen dem „Choral“ und der „Nacht“: Streicherakkorde, die für dieses Stück vorgesehen und „übrig geblieben“ waren, werden nun so verwendet, dass sie aus den blockartigen Strukturen, die sich auf den Choral beziehen, allmählich hervortreten oder herausgefiltert werden. Auf diese Weise, sagt Manoury, hat der Zufall ihm einen kohärenten Abschluss beschert, im Sinne eines seiner Lieblingszitate von Joyce: „Der Zufall ist die Pforte zur Entdeckung“.

Partita I führt Manourys Erfahrungen mit der Elektronik weiter, die er am Ircam in Zusammenarbeit mit Giuseppe di Giugno und Miller Puckette ausgebaut hatte. Es ging ihm um eine flexible Interaktion zwischen Musiker und Maschine und nicht um eine „passive Transformation“ von Strukturen. Für jedes Stück wird also ein Programm entwickelt, in das eine schematisierte Version der Partitur eingespeichert und von ihm in Echtzeit „verfolgt“ wird, wobei der Solist unterschiedliche Reaktionen des Programms auslösen kann, je nach der Art und Weise wie er eine Figur ausführt. Dies ist bisher nur mit Soloinstrumenten möglich, die der Computer wieder erkennt: Orchesterklangfarben, Polyphonien oder auch Doppelgriffe auf der Bratsche können noch nicht von dem System identifiziert werden. In *Partita I* wird nun ein neues System verwendet, das die unterschiedliche Beschleunigung und Verlangsamung des Bogens auf den Saiten wieder erkennt. Eine Art synthetisches „Klangbad“ (Manoury) bildet den Hintergrund, und die verschiedenen Bogenstriche lösen Reaktionen des Computers aus, die wie rotierende Kreisel anmuten sollen, die in die Luft geworfen werden.

Mit dem Stockhausen der *Klavierstücke IX* und *X*, mit Berio, auch dem Boulez der 80er Jahre, teilt Manoury die Besorgnis um die Wahrnehmung des Hörers, die sich in einem Spiel mit leicht verfolgbaren und wieder undurchsichtigen Strukturen, mit Zweideutigkeiten und deren Auflösung, auch mit leicht verfolgbaren Signalen ausdrückt. In der *Partita I* bilden z.B. lang ausgehaltene Klänge oder Töne, von denen eine Figur immer wieder magnetisch angezogen wird, solche Anhaltspunkte (etwa im Solopart des ersten Abschnitts die Sekunde *d/es*, später ein *b* als konstante obere Begrenzung, ein immer wieder kehrendes *d* im vierten Abschnitt, Terzen und Sexten im siebten Abschnitt, ein andauerndes *c* in der Elektronik im achten Abschnitt...). Die neun Abschnitte gehen kontinuierlich ineinander über, sie bilden keine klaren Gegensätze aus, wie die ursprüngliche barocke Form, sondern eine gemächliche, verträumte Musik, die sich langsam auf der Grundierung des elektronischen Kontinuums entwickelt. Verschiedene Spieltechniken oder Klang-elemente bilden jeweils den Grundstock einer Sektion – hohe Töne, Repetitionen, Triller, Balzato, Tremolo, Crescendo und Polyphonie, wobei aber die anderen jeweils immer fragmentarisch auftauchen: Es entstünden so, sagt Manoury, verschiedene „Klang-Perspektiven“ auf gleiche Gesten. Manche Abschnitte arbeiten mit prägnanten Bildern – etwa die schiefen, verzerrten Akkorde der Elektronik im dritten Abschnitt, auch die gigantischen Vergrößerungen des Balzatos im fünften, wo die Maschine die Bratsche zur Mandoline hinüberzieht. Das Verhältnis von Solist und elektronischem Kontinuum wird ständig variiert, es reicht von einem mehr konzertanten Verhältnis (Sektion *VIII*) bis hin zur meditativen Verschmelzung.

Aber auch hier, wie in den *Fragments*, hält das Ende dem Hörer eine Überraschung bereit, als würde ein neuer „Seitenweg“ eingeschlagen: Die sphärischen Klänge eines Glissando-Flautato werden dem radikal entgegen gesetzten Klangbereich des gepressten Bogens gegenübergestellt – und zwar über die Quinte *A-E*, wie sie das letzte, halluzinatorische Lied von Schuberts *Winterreise* begleitet.

← [♩] = ♩ → (♩ = 90)

II.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is written for Clarinet (CL), Bassoon (Ba), Piano (Pno), Violin (VL), Viola (VI), Alto (Alto), and Violoncello (Vc). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked as quarter note = 90. The score includes various dynamics such as *ppp* and *p*, and articulation marks like *arco*, *pizz.*, and *tr.*. The instruments are arranged in two systems: the first system contains CL, Ba, and Pno, and the second system contains VL, VI, Alto, and Vc. The score is marked with 'II.' on the left side.

Fragments pour un portrait - page 91 © Éditions Durand / Universal Music Publishing

Philippe Manoury

Martin Kaltenecker

The name Manoury is closely associated with IRCAM, the Parisian research institute at which the composer devised the cycle *Sonus ex machina* over a period of seven years (1987–94): in this work, solo instruments (one flute, one midi piano, one drum and one voice) interact with computer programmes using real-time sound simulation. This system is revisited in the *Partita I* for viola heard on the present recording. The period since *Sonus ex machina* has seen Manoury's interest shift toward the opera, and in 2004 he also began teaching composition at the University of San Diego in California. The composer has always maintained a certain aesthetic distance from Paris and from French music: he is anything but fascinated by Messiaen, by that composer's "Psalmodies," by the "unending tautology" of the relationship between voice and orchestra in *Saint Francois d'Assise*; Manoury's *Zeitlauf* (1982), a 72-minute work for 12 voices, brass, percussion, tape and live electronics, exhibits an expressive, raw and assertive handling of sound which gladly leaves qualities such as suave elegance to the contemporaneously composed *Répons* (1981–84) of Boulez. Manoury has Xenakis to thank for the way in which he intervenes in sonorities and textures, a type of gesture which he also found fascinating as used in the context of Jackson Pollock's "all-over paintings", and which inspired him to compose *Numéro Huit* in 1978. The most decisive event for him, however, was Stockhausen, whose lectures he had attended in Paris during the 1970s and whose *Mantra* became an "initiatory moment" for him in 1973. Manoury shares with the late Stockhausen the urge to compose a work as

an *organism* – the form-determining rows found in Varèse and Messiaen are therefore something which, in his view, run counter to the idea of artistic will. He defines the organic as an "interweaving of layers, of branchings-out, of networks which interplay ultimately invests the world's complexity with a decodable meaning". Hence also the articulation of micro- and macro-forms in which serialism is employed as a mere technique rather than as a style, even if occasional aspects could indeed give rise to irritation were they to be heard the music of Stockhausen: these include a certain obstinacy in laying out formal building blocks, as well as an often dense sonority in the electronics which forces together various elements and – in Manoury – awakens and breathes above all via its distribution within the concert hall.

Manoury also integrates the 19th century into his aesthetic reflections: he has used Strauss' *Die Frau ohne Schatten* to analyse the subtle handling of motifs, and Wagner is a constant point of reference. *La Partition du Ciel et de l'enfer* arose out of Manoury's impression of the multifarious handling of time in Wagner's *Ring* cycle and, generally, of the "grand gesture" that has characterized German music since Beethoven. Manoury seems jealous of his illustrious predecessors with regard to this assured production of effects and affects, as well as to the noble and unbroken power of music in and of itself, and he does not shy away from polemics (for example in his recently established blog at www.philippemanoury.com) when it comes to lamenting the situation of contemporary music, which he views as having been crowded out and insufficiently esteemed. And surely the German tradition is also his source for the idea of a broad, expansive form which

overall coherence is held in check by new surprises and pathways that tend to appear quite suddenly. Literary models for this include Kafka and Borges, the latter with his idea of diverging paths.

Absolutely on a par with Wagner's and Strauss' use of the orchestra is Manoury's extremely inventive instrumentation, which is capable of fascinating the listener and to which the composer dedicated a sort of book-of-hours with *Fragments pour un portrait*. The basic idea of the work is taken from the painter Francis Bacon, who created numerous variations on a portrait of Pope Innocence X by Velásquez: it is the relation between cyclical organisation and overall form that is at issue here, "the synthesis between the single-movement and multi-movement piece. In other words, it is an imaginary work in one movement which is portrayed, however, via seven different approaches. Since each movement is autonomous, each must also possess its own character, its own tempo and its own expressivity while simultaneously taking part in the greater whole. I have worked on this paradox and would find it quite fulfilling if the listener, upon having heard this work, were to retain a memory of just one single piece".

Three instrumental groups, distinct from one another but including certain like elements, remind us of the fact that Manoury views Stockhausen's *Gruppen* as the ultimate masterpiece of the 20th century. The three groups here are meant to envelop the audience like a bracket, although they can also be arrayed triangularly on a single stage. The work's very beginning sets up a dialogue between the two oboe parts, one on the right and one on the left, a dialogue which is subse-

quently joined by alto flutes and clarinets and punctuated with interjections from the strings, from a subtle mixture of clarinets and bassoons, and via echo effects involving the celesta, claves and anvil. The sharp, twittering figures in the oboes introduce a music that does not lead to any particular climax (except for a passing densification of the lines that encompasses the entire orchestra), and it reminds us of the various intrada-like moments in Stravinsky's *Rite of Spring*. The movement ends with a rising figure meant to sound like a „question“ that reappears in later movements in several derivative variants. The following "chorale" has nothing of this measured, withdrawn quality: it prefers to consummate the sense of expectation set up by the introductory section with something more like screams, a slow series of rough acclamations that eventually climax between a single and a triple forte while the strings remain silent. The "Paradox Waves", a very swift movement, are manifested as an etude based on rhythm and meter overlaid on the "ambiguity of an at once stable and variable tempo". Manoury takes his inspiration here from the constructions of Escher in order to juxtapose the dimension of tempo with velocity. In the first part, for example, a constant series of units in the clarinets is divided into ever-smaller values (from 5 to 16) while the tempo simultaneously decreases (from $\frac{1}{4}=138$ to $\frac{1}{4}=43$). In the third part, Manoury attempts an "infinite accelerando" which culminates in a furiously chanted tremolo.

The fourth movement, "Night (with turbulences)", opens the second volume of fragments with music that is in itself fragmentary and, here, illustrates the topos of "music from afar" that has been fascinating French music ever since Baudelaire's verse about

"scents and sounds hanging in the evening air", from Debussy to Dutilleux. Numerous glistening punctuations by the percussion float along, as well as brief wind cavalcades, the strikingly inventive murmuring of clarinets and bassoons, trumpet riffs, the bleating of animals – an altogether jazz-like music. The composer, for his part, mentions a relationship to the sound landscapes of Charles Ives, as well as the concept of "silent developments" in Debussy (introduced by Barraqué), which in turn corresponds to the basic idea of the fragmentary. "Shades" deals with the theme of the scale and the glissando couched within ever-different amplitudes – the static nocturne is followed by a general running and hurrying from which emerge numerous echoes of Boulez. The movement is simultaneously the final elaboration upon that rising gesture with which the first movement found its conclusion. Manoury, for his part, refers to *Die Frau ohne Schatten* of Strauss: The "shade" here is the slightly shifted overlapping of an identical element, which gives rise to the impression of blurring, so that one cannot precisely make out the parts that make it up. The "Bagatelle" marks the point of most extreme discontinuity and contrast between the elements, in contradistinction to the stasis and regularity of the two preceding movements – as if the composer had worked here with chance, creating a montage of small orchestral images which had until then existed only as sketches on his desk. The concluding "Totem" harkens back to the initial two movements, as a summons and an acclamation; but the music is extremely dissonant here, torn and dramatized, consisting of "large blocks" between which melodic motifs containing softer intervals gradually attempt to create a sort of reconciliation. At the same time, what Manoury composes here also represents a cor-

respondence of sorts between the "Chorale" and the "Night": string chords that were intended to be part of this piece – but eventually ended up as "leftovers" – are now made to gradually rise out – or are filtered out – of the block-like structures referring back to the chorale. In this way, says Manoury, chance gave him a coherent conclusion in keeping with one of his favourite quotations by Joyce, according to which (intentional) errors "are the gateway to discovery".

Partita I represents a continuation of Manoury's work with electronics, a field in which he had gained much experience at IRCAM during his collaboration with Giuseppe di Giugno and Miller Puckette. His concern here is flexible interaction between musician and machine rather than a merely "passive transformation" of structures. For every piece, then, a program is developed in which a schematic version of the score is saved and then "followed" by Manoury in real time, with the soloist touching off various reactions on the part of the program depending on the way he or she performs a given figure. Currently, this is only possible with solo instruments that the computer is capable of recognizing; orchestral tone colours, polyphonic elements and even double-stops on the viola cannot yet be identified by such a system. *Partita I* makes use of a new system, however, that is at any rate capable of recognizing various accelerations and decelerations of the bow on the strings. A sort of synthetic "sonic bath", as Manoury calls it, forms the background, with the various strokes of the bow eliciting reactions by the computer that are meant to evoke the image of a spinning top that has been tossed into the air.

With the Stockhausen of the *Klavierstücke IX* and *X*, with Berio, and also with the Boulez of the 1980s, Manoury shares a concern for the listener's perception, a concern that is expressed by the way his music plays with easily followed yet opaque structures, double-entendres and their resolution, and clearly comprehensible signals. In *Partita I*, such points of reference are formed by long, sustained notes or sounds, from which one figure is magnetically drawn (sounds such the second D/E^b in the solo part of the first section, later a B^b as a constant upper limit, a constantly recurring D in the fourth section, thirds and sixths in the seventh section, an extended C in the electronics in the eighth section, etc.). The nine sections transition smoothly into one another, forming no clear contrasts as would the original baroque partita-form, but rather a slow, dreamy music that develops gradually from the basis of its electronic continuum. Various playing techniques and/or elements of sound serve to form the respective cores of the sections: high notes, repetitions, trills, balzato, tremolo, crescendo and polyphony. Of these, the ones not forming the core of the section in question still do appear as fragments. This, according to Manoury, gives rise to various "sonic perspectives" on identical gestures. Some sections work with dense images – such as the leaning, distorted chords of the electronics in

the third section as well as the gigantic enlargements of the balzato in the fifth, where the machine pulls the viola over to the mandolin. The relationship between the soloist and the electronic continuum is constantly varied, ranging from a rather concertante relationship (section VIII) to one of soft, meditative integration.

But here, as in the *Fragments*, the end contains a surprise for the listener, as if the piece were about to embark on a whole new "byway": the spherical sounds of a glissando-flautando are juxtaposed with the radically opposite sounds of the bow under extreme pressure – using the fifth A-E, the same one that accompanies the last, hallucinatory song of Schubert's *Winterreise* cycle.

The image shows a musical score for a piece titled 'Partita I'. It is divided into two main parts: 'STK' (Soloist) and 'Alto' (Electronics). The STK part consists of a single staff with a long, sustained note that has a tremolo effect. The 'Alto' part consists of a single staff with a series of sustained notes, each with a tremolo effect. The score is divided into sections by vertical dashed lines, with time intervals of 4' (four minutes) indicated below the lines. The bottom right of the score includes the text 'See Page 3/54/100'.

Philippe Manoury

Né à Tulle en 1952, Philippe Manoury a étudié le piano (avec Pierre Sancan) puis, à l'École Normale de Musique de Paris, l'harmonie et le contrepoint, ainsi que la composition (avec Gérard Condé et Max Deutsch). Enfin, au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, il compléta son cursus avec Claude Ballif (analyse musicale) et Ivo Malec et Michel Philippot (composition). Alors que, dès l'âge de 19 ans, il participait aux principaux centres où se diffusait la musique contemporaine (Royan, La Rochelle, Donaueschingen, Londres...), la première audition de *Cryptophonos*, en 1974, par Claude Helffer, le signala au public. Installé au Brésil de 1978 à 1981, il y donna cours et conférences dans différentes universités (Sao Paulo, Brasilia, Rio de Janeiro, Salvador).

Revenu en France en 1981, Philippe Manoury fut invité par l'IRCAM où, depuis lors, il n'a cessé d'œuvrer comme chercheur, compositeur et professeur. Associé au mathématicien Miller Puckette, ses recherches ont porté sur l'interaction, en temps réel, entre instruments acoustiques et nouvelles technologies liées à l'informatique musicale. De ces travaux, allait naître *Sonus ex machina*, cycle de pièces interactives pour différents instruments : *Jupiter, Pluton, La Partition du Ciel et de l'Enfer et Neptune*.

Responsable, entre 1983 et 1987, de la pédagogie à l'Ensemble intercontemporain, Philippe Manoury a enseigné la composition et la musique électronique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon de 1987 à 1997. Il a également animé de nombreux séminaires de composition en France et à l'étranger (Etats-Unis, Japon, Finlande, Suède, République Tchèque, Canada). De 1995 à 2001, il fut compo-

siteur en résidence à l'Orchestre de Paris, puis, de 2001 à 2003, à la Scène nationale d'Orléans, alors que, de 1998 à 2000, il avait conduit l'Académie Européenne de Musique du Festival d'Aix-en-Provence. Depuis l'automne 2004, il enseigne à l'Université de Californie de San Diego.

Philippe Manoury a été joué dans les principales capitales (Amsterdam, Berlin, Bratislava, Helsinki, Moscou, Oslo, Saint-Petersbourg, Tokyo, Vienne) et bénéficie de l'estime de hautes personnalités : Pierre Boulez, dédicataire et créateur de *Sound and Fury* à la tête du Chicago Symphony Orchestra et du Cleveland Orchestra, et interprète de plusieurs de ses œuvres ; Esa-Pekka Salonen qui, à la tête de l'Orchestre de Paris, donna la première audition de *Noon* (2003) ; ou Kent Nagano qui, conduisant le Bayerische Staatsorchester, créa *Abgrund* (2007). Sa musique pour ensemble a été commandée et créée par d'éminentes formations : Ensemble intercontemporain (*Identités remarquables*, en 2005 à Paris), Ensemble Modern (*Strange ritual*, en 2005, au Japon) ou Orchestre Poitou-Charente (*Terra ignota*, en 2007, à Niort et à Paris).

Si on s'en tient aux seules œuvres récentes, on constate que, pour Philippe Manoury, la voix est un chemin privilégié de l'expression : seule (*Cruel Spirals*, en 2007), en ensemble (*On-Iron* en 2006 et *Trakl Gedichte* en 2007 marquent un compagnonnage avec Accentus) et sous forme opératique (*60° Parallèle*, en 1998 à Paris, au Théâtre du Châtelet ; *K...*, d'après *Der Prozeß* de Kafka, en 2001 à l'Opéra national de Paris ; *La Frontière*, en 2003 à la Scène Nationale d'Orléans).

La SACEM a triplement honoré Philippe Manoury : Prix de la musique de chambre (1976), Prix de la meilleure

réalisation musicale pour *Jupiter* (1988) et Grand Prix de la musique symphonique (1999). Grand Prix de composition de la Ville de Paris 1998, il a vu son opéra *K...* recevoir le Grand Prix de la SACD (2001), le Prix de la critique musicale (2001) et le Prix Pierre Ier de Monaco (2002).

Philippe Manoury wird 1952 in Tulle (Frankreich) geboren. Im Alter von neun Jahren beginnt er, sich mit Musik zu beschäftigen. Klavierstudium bei Pierre Sancan, Harmonielehre und Kontrapunkt an der «École Normale de Musique» in Paris, Komposition zunächst bei Gérard Condé, dann bei Max Deutsch, ebenfalls an der «École Normale».

Er schließt sein Studium an der staatlichen Musikhochschule in Paris mit ersten Preisen ab: in musikalischer Analyse und Komposition (letzteres bei Ivo Malec, Michel Philippot und Claude Ballif).

Seit er 19 Jahre alt ist, hört Manoury seine Musik regelmäßig bei internationalen Festivals und in Konzerten mit zeitgenössischer Musik (Royan, La Rochelle, Donaueschingen, London...). Der erste große Publikumerfolg stellt sich mit der Uraufführung von *Cryptophonos* durch den Pianisten Claude Helffer bei den «Rencontres» für zeitgenössische Musik in Metz 1974 ein.

1978 reist er nach Brasilien und hält Kurse und Vorlesungen über die Musik unserer Zeit an verschiedenen Universitäten (Sao Paulo, Brasilia, Rio, Salvador).

Nach Frankreich zurückgekehrt, wird er 1981 vom IRCAM als Forscher engagiert. Seither arbeitet er regelmäßig an diesem Institut – sei es als Komponist oder als Lehrer.

Zusammen mit dem Mathematiker und Informatiker Miller Puckette unternimmt er Forschungen auf dem Gebiet der computergestützten, interaktiven Live-

Elektronik, die durch Klangbearbeitung in Echtzeit die kompositorische Vermittlung zwischen den Welten akustischer Instrumentalklänge und elektronischer Klänge ermöglicht.

Aus diesen Forschungen geht eine Reihe von „interaktiven“ Werken für verschiedenste Instrumente hervor: *Jupiter*, *Pluton*, *La Partition du Ciel et de l'Enfer* und *Neptune* (Zyklus *Sonus ex Machina*).

Von 1983 bis 1987 ist er verantwortlich für die pädagogischen Aktivitäten des Ensemble intercontemporain, von 1987 bis 1997 ist er als Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik in Lyon tätig. Seit 1994 gibt er zahlreiche Meisterkurse (USA, Japan, Finnland, Schweden, Kanada). Von 1995 bis 2001 war er „composer-in-residence“ beim Orchestre de Paris. Zwischen 2001 und 2003 residiert er bei der Scène nationale d'Orléans.

Seine Werke werden in vielen großen Städten der Welt aufgeführt: Moskau, St. Petersburg, Berlin, Oslo, Amsterdam, Wien, Bratislava, München, Helsinki, Tokio. Pierre Boulez hat Manourys Orchesterwerke in der New Yorker Carnegie Hall ebenso dirigiert wie – gemeinsam mit dem Chicago Symphony Orchestra und dem Cleveland Orchestra – das ihm gewidmete *Sound and Fury*.

Seine erste Oper *60° Parallèle* wird 1996 am Théâtre du Châtelet uraufgeführt. Seine zweite Oper *K...*, ein Auftrag der Pariser Oper, hatte 2001 an der Bastille Opernpremiere und wurde mit dem großen Preis der SACD sowie dem Pierre I^{er} de Monaco 2002 Preis ausgezeichnet. Seine dritte Oper *La Frontière* wurde 2003 in Orléans (Frankreich) während seiner Zeit dort als „composer-in-residence“ uraufgeführt.

Philippe Manoury erhält 1988 den großen Kompositionspreis der Stadt Paris. 1976 verleiht ihm die SACEM

(französische Autorengesellschaft) den Preis für Kammermusik, 1988 den Preis für die musikalische Realisation seines Werkes *Jupiter* und 1999 den großen Preis für symphonische Musik.

2003 findet in Paris mit dem Orchestre de Paris unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen die Uraufführung von *Noon* für Sopran solo, Elektronik und Orchester statt.

Im März 2004 wurde *Black out* für Altstimme und Instrumentalensemble durch das Ensemble Court-Circuit unter der Leitung von Pierre-André Valade uraufgeführt; im April 2005 wurde *Identités remarquables* durch das Ensemble intercontemporain in Paris uraufgeführt.

Seit Herbst 2004 lebt Philippe Manoury in den Vereinigten Staaten, wo er an der University of California, San Diego, unterrichtet.

Born in Tulle in 1952, Philippe Manoury began his musical studies at the piano with Pierre Sanعان, then at the École Normale de Musique in Paris, studying composition (with Gérard Condé and Max Deutsch), harmony, and counterpoint. He completed his training in composition at the Paris Conservatory with Ivo Malec, and Michel Philippot, as well as Claude Ballif (musical analysis). Since the age of 19 he has been active in the main centres of contemporary music performance (Royan, La Rochelle, Donaueschingen, London, etc.), and it was the premiere in 1974 of *Cryptophonos* by Claude Helffer which brought him to the attention of the public. From 1978 to 1981 he resided in Brazil where he held classes and gave lectures at universities in Sao Paulo, Brasilia, Rio de Janeiro, and Salvador. On his return to France, Philippe Manoury received an invitation from IRCAM, and he has worked there

as a researcher, composer and teacher since 1981. In association with the mathematician Miller Puckette, his research has been focused on the real-time interaction of acoustic instruments and new technologies linked to musical IT. Out of this research came *Sonus ex machina*, a cycle of interactive pieces for various instruments: *Jupiter*, *Pluton*, *La Partition du Ciel et de l'Enfer* and *Neptune*.

From 1983 to 1987 he was in charge of pedagogy for the Ensemble intercontemporain, he taught composition and electronic music at the Lyon Conservatory from 1987 to 1997, and has held many composition seminars in France and also abroad (USA, Japan, Finland, Sweden, Czech Republic and Canada). From 1995 to 2001 he was composer-in-residence with the Orchestre de Paris, and from 2001 to 2003, for the National Theatre in Orléans, having directed the European Music Academy of the Festival of Aix en Provence from 1998 to 2000. Since the autumn of 2004 he has been teaching composition at the University of California in San Diego.

Manoury's music has been performed in many leading cities around the world (Amsterdam, Berlin, Bratislava, Helsinki, Moscow, Oslo, Saint Petersburg, Tokyo, Vienna) and has been admired by distinguished musicians such as Pierre Boulez, the dedicatee and first conductor of *Sound and Fury* at the head of the Chicago Symphony Orchestra and the Cleveland Orchestra, and conductor of several of his works; Esa-Pekka Salonen, who conducted the first performance of *Noon* (2003) with the Orchestre de Paris; and Kent Nagano, who, as director of the Bayerische Staatsorchester, conducted the world premiere of *Abgrund* (2007). His ensemble music has been commissioned and premiered by eminent groups such as the Ensemble intercontemporain

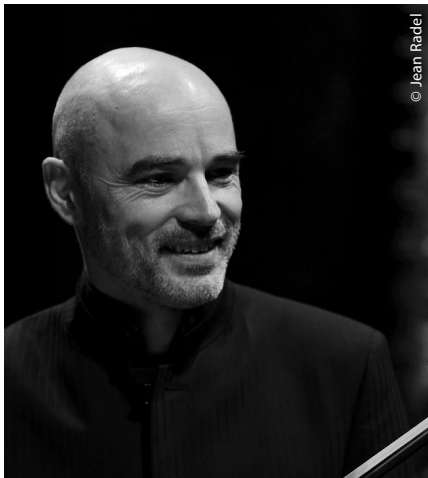
(*Identités remarquables*, 2005, in Paris), Ensemble Modern (*Strange ritual*, 2005, in Japan) and the Orchestre Poitou-Charente (*Terra ignota*, 2007, in Niort and Paris).

In his recent work Philippe Manoury has shown a particular interest in writing for the voice: as a solo surrounded by instruments (2007's *Cruel Spirals*), within a vocal ensemble (*On-Iron* in 2006 and *Trakl Gedichte* in 2007 were the result of a collaboration with Accentus) and in operatic form (*60° Parallèle*, in 1998 at the Théâtre du Châtelet, Paris; *K...*, based on Kafka's *The Trial*,

in 2001 at the Paris Opera; *La Frontière*, in 2003 at the National Theatre in Orléans).

Philippe Manoury has been awarded three prizes from the SACEM: the Prize for Chamber Music (1976), the Prize for Best Musical Production (for *Jupiter*, 1988) and the Grand Prix for Symphonic Music (1999). He received the Grand Prix for Composition from the City of Paris in 1998, the Grand Prix of the SACD in 2001 for his opera *K...*, the Prize of the French musical press (2001), and the 'Prince Pierre I^{er} de Monaco' Prize (2002).

www.philippemanoury.com



© Jean Radel

Christophe Desjardins

Étudie l'alto auprès de Serge Collot et de Jean Dupouy au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ainsi que de Bruno Giuranna à la Hochschule der Künste de Berlin. Lauréat du concours Maurice Vieux, il entre à la Monnaie de Bruxelles comme soliste avant d'intégrer l'Ensemble intercontemporain en 1990. Christophe Desjardins se donne pour but de diffuser et élargir le répertoire de l'alto. Il a élaboré plusieurs spectacles favorisant le rayonnement de son instrument : *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, ou *Chansons d'artiste*. Parmi les compositeurs qui ont

écrit à son intention figurent Philippe Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michaël Levinas, Marco Stroppa, Wolfgang Rihm, Philippe Hurel ou encore Luciano Berio. Il a également été l'artisan de la création de la version pour sept altos de *Messagesquise* de Pierre Boulez et de la création française de *Naturale, su melodie siciliane* de Luciano Berio. Christophe Desjardins se produit parallèlement en soliste avec les formations internationales les plus renommées : Concertgebouw d'Amsterdam, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon. Son disque *Voix d'alto* (2004) consacré à Luciano Berio et Morton Feldman a obtenu de nombreuses récompenses : Diapason d'or, ffff de Télérama et Choc du Monde de la Musique. Christophe Desjardins joue un alto de Francesco Goffriller, fait à Venise vers 1730.

Christophe Desjardins studierte Bratsche bei Serge Collot und Jean Dupouy am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, sowie bei Bruno Giuranna an der Hochschule der Künste in Berlin. Er ist Preisträger des Wettbewerbs Maurice Vieux. Spielte als Solist am Théâtre de la Monnaie in Brüssel und ist seit 1990 Mitglied des Ensemble intercontemporain. Christophe Desjardins legt ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklung des Repertoires für Bratsche. Er hat einige Stücke zur besseren Verbreitung seines Instrumentes konzipiert: *Il était une fois l'alto* (Es war einmal die Bratsche), *Alto/Multiples* und *Chansons d'artiste*. Unter den Komponisten, die ihm Stücke gewidmet haben finden sich Philippe Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michaël Levinas, Marco Stroppa, Wolfgang Rihm, Philippe Hurel oder Luciano

Berio. Er initiierte die Uraufführung der Fassung für sieben Bratschen von Pierre Boulez' *Messagesquise* und die französische Uraufführung von Luciano Berios *Naturale, su melodie siciliane*. Als Solist tritt Christophe Desjardins regelmäßig mit weltweit berühmten Orchestern auf: Concertgebouw d'Amsterdam, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon. Die Luciano Berio und Morton Feldman gewidmete CD-Einspielung *Voix d'alto* (2004) wurde mehrfach ausgezeichnet: Diapason d'or, ffff de Télérama und Choc du Monde de la Musique.

Christophe Desjardins spielt auf einer Bratsche von Francesco Goffriller (aus Venedig um 1730).

Christophe Desjardins studied viola with Serge Collot and Jean Dupouy at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and with Bruno Giuranna at the Hochschule der Künste in Berlin. Winner of the Maurice Vieux competition, he was engaged as soloist at the Monnaie de Bruxelles before joining the Ensemble intercontemporain in 1990.

Christophe Desjardins has set out to disseminate and expand the viola repertoire. In order to broaden the scope of his instrument, he has created a number of shows: *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, and *Chansons d'altiste*. Composers who have dedicated their works to him include Philippe Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michael Levinas, Marco Stroppa, Wolfgang Rihm, Philippe Hurel as well as Luciano Berio. He was also the architect behind the première of Pierre Boulez' *Messagesquise* in its version for seven violas, and of the French première of Luciano Berio's *Naturale, su melodie siciliane*. In addition, Christophe Desjardins performs as soloist with renowned orchestras worldwide: Amsterdam Concertgebouw, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, and the Orchestre national de Lyon. His recording *Voix d'alto* (2004), dedicated to Luciano Berio and Morton Feldman, has received numerous awards: Diapason d'or, ffff de Télérama and Choc du Monde de la Musique. Christophe Desjardins plays on a Francesco Goffriller viola, made in Venice about 1730.

Ircam

Institut de recherche et de coordination acoustique/musique

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou, que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique dans le monde dédié à la recherche et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens, etc.).

Attaché à la transmission des travaux issus de ses laboratoires de recherche, autant qu'à la diffusion des œuvres créées dans ses studios, l'Ircam propose un large volant d'actions pédagogiques et de rencontres s'adressant aux professionnels de la musique, aux universitaires, aux scolaires tout comme au grand public.

Das Ircam wurde 1970 von Pierre Boulez als eigenständige Abteilung des Centre Pompidou in Paris gegründet und steht seit Januar 2006 unter der Leitung von Frank Madlener. Heute ist es eines der weltweit größten Institute für unabhängige Forschung und Produktion im Bereich zeitgenössischen Musikschaftens. Mehr als 150 Mitarbeiter nehmen an den wissenschaftlichen, kreativen und pädagogischen Aktivitäten des Ircam teil (Komponisten, Forscher, Ingenieure, Musiker, Techniker, etc.).

Die Vermittlung der aus den Recherchegruppen hervorgehenden Ergebnisse und die Verbreitung der in seinen Studios geschaffenen Werke sind für das Institut von entscheidender Bedeutung. Das Ircam offeriert daher ein umfassendes pädagogisches Programm mit Kursen, Workshops und Seminaren, das sowohl Angebote für professionelle Komponisten und Musiker, für Akademiker, als auch für Schüler und die breite Öffentlichkeit beinhaltet.

Founded in 1970 by Pierre Boulez, Ircam is an institution linked with the Centre Pompidou and has been directed by Frank Madlener since January 2006. Today, it is one of the world's largest public research centers dedicated both to research and musical expression. More than 150 staff members contribute to the institute's activities (composers, researchers, engineers, performers, technicians, etc.). Equally dedicated to the communication of the research carried out in its laboratories and to the diffusion of the works created in its studios, IRCAM offers a broad array of educational activities and encounters that address music professionals, scholars, school groups, and the general public.

www.ircam.fr



© Aymeric Warmé-Janville

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent,

aux côtés des compositeurs, à l'exploration de techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation de jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu

au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Das Ensemble intercontemporain wurde 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung von Michel Guy, der damals Staatssekretär für Kultur war, gegründet. Es ist ein Orchester, bestehend aus 31 Solisten, die eine Leidenschaft gemeinsam haben – die Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts bis hin zur jüngsten Gegenwart. Die Musiker, die ein ständiges Orchester bilden, sorgen für die Verbreitung, Vermittlung und Uraufführung von Werken wie sie in den Statuten des Orchesters vorgesehen wurden.

Unter der musikalischen Leitung Susanna Mälkkis arbeiten die Musiker zusammen mit den Komponisten an der Erforschung von Instrumentaltechniken sowie an Projekten, die verschiedene Kunststrichtungen wie Musik, Tanz, Theater, Film, Video und bildende Künste zusammenfließen lassen.

Jedes Jahr gibt das Ensemble intercontemporain neue Werke in Auftrag und führt diese auf - Werke, die sein eigenes Repertoire bereichern und neue Höhepunkte in der Musik des 20. Jahrhunderts darstellen. Musiktheater für junges Publikum, Maßnahmen zur Ausbildung junger Orchestermusiker, Dirigenten und Komponisten sowie zahlreiche Projekte zur Sensibilisierung des Publikums zeugen von einem großen und international anerkannten Engagement im Dienste der Weitergabe von Musik und der Ausbildung auf diesem Gebiet.

Das Ensemble intercontemporain, das seit 1995 seinen ständigen Sitz in der Cité de la musique in Paris hat, macht Aufnahmen und Auftritte sowohl in Frankreich als auch in zahlreichen Ländern in der ganzen Welt, wohin es von großen internationalen Festivals eingeladen wird.

In 1976, Pierre Boulez founded the Ensemble intercontemporain with the support of Michel Guy, who was Minister of Culture at the time.

The Ensemble's 31 soloists share a passion for 20th-21st century music. They are employed on permanent contract, enabling them to fulfill the major aims of the Ensemble : performance, creation and education for young musicians and the general public.

Under the artistic direction of Susanna Mälkki, the musicians work in close collaboration with composers, exploring instrumental techniques and developing projects that interweave music, dance, theater, film, video and visual arts.

New pieces are commissioned and performed on a regular basis. These works enrich the Ensemble's repertory and add to the corpus of 20th century masterworks.

The Ensemble is renown for its strong emphasis on music education : concerts for kids, creative workshops for students, training programs for future performers, conductors, composers, etc.

Based at the Cité de la musique (Paris) since 1995, the Ensemble performs and records in France and abroad, taking part in major festivals worldwide.

The Ensemble is financed by the Ministry of Culture and Communication and receives additional support from the Paris City Council.

www.ensembleinter.com



Susanna Mälkki

Susanna Mälkki a rapidement obtenu une reconnaissance internationale pour son talent de direction d'orchestre, manifestant autant d'aisance dans le répertoire symphonique et lyrique que dans celui des formations de chambre ou des ensembles de musique contemporaine.

Née à Helsinki, elle mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. De 1995 à 1998, elle est premier violoncelle de l'Orchestre Symphonique de Göteborg, qu'elle est

aujourd'hui régulièrement invitée à diriger.

Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle a collaboré avec de nombreux ensembles, avant de faire ses débuts avec l'Ensemble intercontemporain en 2004 au Festival de Lucerne. Elle est nommée Directrice musicale l'année suivante. En mars 2007 elle dirige le concert anniversaire des trente ans de l'Ensemble aux côtés de Pierre Boulez et de Peter Eötvös.

Directrice artistique de l'Orchestre symphonique de Stavanger de 2002 à 2005, Susanna Mälkki s'investit également dans l'interprétation du répertoire symphonique classique et moderne. Elle collabore avec de nombreuses formations internationales : orchestres philharmoniques de Berlin, Munich, Radio France, Royal Concertgebouw Orchestra, Wiener Symphoniker, City of Birmingham Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, NDR Hamburg et Orchestre de la Radio finlandaise.

Susanna Mälkki est aussi très active dans le domaine de l'opéra. Au cours des saisons précédentes elle a notamment dirigé *Powder Her Face* de Thomas Ades, *Neither* de Morton Feldman, *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho dont elle crée, à Vienne, *La Passion de Simone*, en 2006. Son goût et ses qualités pour la direction d'opéra ne se limitent pas à la période contemporaine. Elle dirige ainsi *Le chevalier à la rose* de Richard Strauss à l'Opéra National de Finlande, en décembre 2005. Au printemps 2010 elle dirigera la création d'un ballet de Bruno Mantovani à l'Opéra de Paris.

Les saisons actuelles et futures sont riches de nouveaux projets de concerts, d'enregistrements ou d'académies avec de nombreuses formations et institutions musicales : Orchestres symphoniques de Detroit, Atlanta, Saint Louis, Montreal, BBC Symphony Orchestra

pour les Proms à Londres, Bayerischer Rundfunk, NHK (Tokyo), Residentie Orchestra, Orchestres de la Radio suédoise et de Radio France, Carnegie Academy New York au Carnegie Hall, San Francisco Symphony et Los Angeles Philharmonic.

Susanna Mälkki hat sich sehr rasch einen internationalen Ruf als Dirigentin erworben, wobei sie ebenso souverän das symphonische Repertoire, die Oper und die verschiedenen Besetzungen der Neuen Musik beherrscht. In Helsinki geboren, begann sie eine brillante Karriere als Cellistin und studierte sodann Direktion bei Jorma Panula und Leif Segerstam an der Akademie Sibelius. Von 1995-1998 war sie Solo-Cellistin des Symphonieorchesters Göteborg, das sie heute weiterhin regelmäßig dirigiert. Nachdem sie sich zunehmend im Bereich der Neuen Musik engagiert hatte, arbeitete sie mit zahlreichen Festivals zusammen, und hatte ihr Debüt mit dem Ensemble intercontemporain 2004 beim Luzerner Festival. Im folgenden Jahr übernahm sie die künstlerische Leitung des Ensembles. Im März 2007 dirigierte sie das Festkonzert zu dessen dreißigjährigem Bestehen zusammen mit Pierre Boulez und Peter Eötvös.

Als künstlerische Leiterin des Symphonieorchesters Stavanger von 2002-2005, pflegt Mälkki weiterhin das Repertoire der klassischen und modernen Symphonik. Sie hat mit zahlreichen internationalen Orchestern und Ensembles zusammen gearbeitet, etwa den Philharmonischen Orchestern von Berlin, München, Radio France, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchester der NDR Hamburg und des Finnischen Rundfunks.

Susanna Mälkki ist auch im Bereich der Oper sehr aktiv. Sie hat kürzlich die Opern *Powder Her Face* von Thomas Ades, *Neithervon Morton Feldman* und *L'Amour de loin* von Kaija Saariaho dirigiert, deren *Passion de Simone* sie 2006 in Wien uraufführte. Ihre Passion für die Oper ist jedoch nicht auf das zeitgenössische Repertoire beschränkt: Sie dirigierte im Dezember 2005 den *Rosenkavalier* von Strauss in der National Oper Finnland. Anfang 2010 wird sie ein Ballett von Bruno Mantovani an der Pariser Oper uraufführen. Die kommenden Spielzeiten sind reich an neuen Projekten, Einspielungen und Meisterklassen, mit Institutionen wie den Symphonieorchestern von Detroit, Atlanta, Saint Louis, Montreal, dem BBC Symphony Orchestra (für die Proms in London), dem Bayerischen Rundfunk, dem NHK (Tokyo), dem Residentie Orchestra, den Rundfunk-Orchestern von Schweden und Radio France, der Carnegie Academy New York (Carnegie Hall), dem San Francisco Symphony und dem Los Angeles Philharmonic.

Susanna Mälkki very quickly obtained recognition on the international conducting circuit. Her versatility and broad repertoire have taken her to symphony orchestras, chamber orchestras, contemporary music ensembles and opera. She is currently Music Director of the Ensemble intercontemporain and she was Artistic Director of the Stavanger Symphony Orchestra until the end of 2005. Born in Helsinki, Susanna Mälkki had a successful career as a cellist before studying conducting under Jorma Panula and Leif Segerstam at the Sibelius Academy. From 1995 to 1998, she was principal cello at the Gothenberg Symphony Orchestra in Sweden - an orchestra she now guest conducts regularly.

In 1999, she conducted the Finnish premiere of Thomas Ades' *Powder Her Face* at the Musica Nova Festival in Helsinki and was subsequently invited by the composer to conduct further performances during a series at the 1999 Almeida Festival in London, and on tour in the UK.

Other opera commitments have recently included *Neither* by Morton Feldman, from a text by Samuel Beckett in Copenhagen, *Der Rosenkavalier* by Richard Strauss at the Finnish National Opera and Kaija Saariaho's *L'Amour de Loin* and *La Passion de Simone* with Klangforum Wien.

Very committed to contemporary music, she has worked regularly with contemporary music ensembles such as the Birmingham Contemporary Music Group, ASKO Ensemble and Avanti!. In August 2004 she conducted the Ensemble intercontemporain for the first

time in an all-Birtwistle programme at the Lucerne Festival. The concert was the catalyst for her appointment as Music Director. In March 2007, she conducted with Pierre Boulez and Peter Eötvös the thirtieth anniversary's concert of the Ensemble.

In recent seasons, she has also conducted many orchestras including Berlin Philharmonic Orchestra, Concertgebouw Orchestra, Wiener Symphoniker the Rotterdam Philharmonic, City of Birmingham Symphony, WDR Köln, Munich Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio France, Oslo Philharmonic, Halle Orchestra, Finnish Radio Symphony, BBC Symphony (London), Bamberger Symphoniker, NDR Hamburg, Belgium National Orchestra, Berlin Symphony and Danish National Symphony, Saint Louis and Cincinnati Symphony (USA), Dresden Philharmonic, Residentie and SWR Stuttgart.

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

www.kairos-music.com

English translation: Christopher Roth

Traduction française: Martin Kaltenecker

All Philippe Manoury biographies © Éditions Durand / Universal Music Publishing

BRUNO MANTOVANI

Le Sette Chiese
Streets
Eclair de Lune

IRCAM

Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki

0012722KAI**LUCA FRANCESCONI**

Etymo · Da Capo
A fuoco · Animus

IRCAM

Ensemble intercontemporain
Susanna Mälkki

0012712KAI**HELMUT LACHENMANN**

Les Consolations

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
SCHOLA HEIDELBERG
WDR Sinfonieorchester Köln
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke

0012652KAI**GÉRARD GRISEY**

Les Chants de l'Amour

Ensemble S

WDR Sinfonieorchester Köln
Emilio Pomárico
SCHOLA HEIDELBERG
Walter Nußbaum

0012752KAI**OLIVIER MESSIAEN**

Éclairs sur l'Au-Delà...

Wiener Philharmoniker
Ingo Metzmacher

0012742KAI**MARK ANDRE**

durch ...zu... ...in ...als...ll

Trio Accanto
ensemble recherche
EXPERIMENTALSTUDIO
des SWR

0012732KAI**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester

Nicolas Hodges

WDR Sinfonieorchester Köln
Peter Rundel
Petra Hoffmann · Eva Furrer
kammerensemble neue musik berlin
Isabelle Menke · Tora Augestad
Uli Fussenegger

0012842KAI**HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields
Impromptu
Wortschatten
L'Aube assaillie
Abîme – Antigone IV
String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**ELENA MENDOZA**

Nebelsplitter

ensemble recherche
Jürgen Ruck · Guillermo Anzorena
ensemble mosaik · Enno Poppe
Konrad von Coelin
Christoph Rabbels
Duo 10
Aperto Piano Quartet

0012882KAI

CD-Digipac by

Optimal media production GmbH

D-17207 Röbel/Müritz

<http://www.optimal-online.de>

© & P 2009 KAIROS Music Production

www.kairos-music.com

kairos@kairos-music.com

KAIROS