



L'HEURE ESPAGNOLE

Cent vingt ans de création espagnole


UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL

  
DURAND SALABERT ESCHIG



Un dimanche d'avril 1889, Enrique Granados et le pianiste Ricardo Viñes louent un tricycle à deux places, sur lequel ils parcourent les endroits les plus singuliers de Paris. L'image, quelque peu comique, des deux amis perchés sur ce véhicule « préhistorique comme un landau et lourd comme un autobus » pourrait aller au-delà de la légèreté de deux jeunes étudiants libres de toute surveillance parentale et devenir une métaphore : celle de la recherche des musiciens espagnols qui s'intègrent dans le contexte international, avec peu de moyens, beaucoup de talent et de curiosité, mais sans ressources ni soutiens. Pour la plupart des protagonistes de ces pages, l'ambiance musicale parisienne fut une source de stimulation, l'opportunité d'acquérir une formation spécialisée mais aussi un lieu à partir duquel se faire connaître dans le monde entier, grâce au soutien de la critique et du public. En retour, ils ont stimulé l'activité musicale de la société qui les avait accueillis et fourni quelques-unes des meilleures

L'IMAGE, QUELQUE PEU COMIQUE, DES DEUX AMIS PERCHÉS SUR CE VÉHICULE [EST DEVENUE] UNE MÉTAPHORE : CELLE DE LA RECHERCHE DES MUSICIENS ESPAGNOLS QUI S'INTÈGRENT DANS LE CONTEXTE INTERNATIONAL, AVEC PEU DE MOYENS, BEAUCOUP DE TALENT ET DE CURIOSITÉ, SANS RESSOURCES NI SOUTIENS.

œuvres du répertoire de leur époque.

Dans les dernières décennies du XIXe siècle, s'expatrier permettait d'échapper à une situation politique et sociale conservatrice, renforcée par les gouvernements monarchistes Bourbons successifs, et de s'extraire d'une ambiance intransigeante enfermée dans l'espagnolisme. La Zarzuela concentre tout le succès du public, alors que les débats sur la nature du théâtre lyrique national et l'importance du wagnérisme monopolisent les débats musicaux. Cependant, avec le développement lié à la Révolution industrielle, une nouvelle classe sociale – et parmi elle, ceux associés au modernisme catalan – avait atteint une certaine prospérité économique et demandait de nouveaux biens culturels pour alimenter les cafés et les salons. C'est l'époque de l'apparition des

sociétés chorales, des revues, des maisons d'édition, des écoles et des associations musicales. Les carrières naissantes des pianistes Isaac Albéniz et Enrique Granados se développent au sein de ces sociétés bourgeoises, et une grande partie de leur succès tient d'avoir satisfait à la fois les attentes de la critique et celles des interprètes amateurs. Tous deux sont des figures typiquement romantiques, de par leur parcours personnel – particulièrement dans le cas d'Albéniz, qui fantasme sur sa biographie et se rapproche des aventuriers des romans de Jules Verne – mais aussi de par la consanguinité de leurs œuvres entre tradition pianistique européenne et poids des stimuli extra-musicaux. Leur style, agrégat des différentes sonorités hispaniques, introduit les doses nécessaires d'exotisme dans un

« ÊTRE
ÉDITÉ EN
ESPAGNE
EST PIRE
QUE DE NE
PAS L'ÊTRE,
C'EST JETER
LA MUSIQUE
AU FOND
D'UN PUIITS »

langage tout à fait actuel et européen. Felipe Pedrell, compositeur et musicologue, ouvre les perspectives aux plus célèbres compositeurs espagnols de la première moitié du XXe siècle – Albéniz, Granados, de Falla, Roberto Gerhard – en leur transmettant son désir de capturer l'essence de la musique espagnole, et de l'intégrer dans un langage actualisé – même si aujourd'hui ces critères de pureté sont remis en question. Néanmoins, et d'après le témoignage de ses élèves, les conseils de Pedrell ne purent se substituer à la formation technique de composition, qu'ils devaient tous acquérir hors Espagne.

La perte des colonies d'outre-mer en 1898 met fin à la crise et confronte intellectuels et artistes à un processus d'autocritique et de réflexion. Tout au long du XXe siècle, la musique espagnole se débat entre recherche de quintessence nationale et fusion dans les mouvements compositionnels internationaux, et ce à partir d'une position fondamentalement périphérique. A cette fin, tout compositeur souhaitant accéder à un rang international devait se joindre aux projets, aux maisons d'édition ou aux circuits des principaux centres culturels européens, Paris étant le plus proche à tous les niveaux. « Sans Paris – confiait de Falla dans une lettre au peintre Ignacio Zuloaga – pour pouvoir vivre, j'aurais dû abandonner la composition et me consacrer à donner des cours ». Dans la capitale française, Joaquín Turina et Manuel de Falla – lequel affirmait qu'« être édité en Espagne est pire que de ne pas l'être, c'est jeter la musique au fond d'un puits » – enrichissent,

non seulement leur répertoire orchestral et langage harmonique, mais y trouvent également une certaine stabilité économique. Lors de la Première Guerre Mondiale, tous deux retournent dans une Espagne neutre, devenue un terrain propice à la création artistique. Dans ces circonstances, les séjours d'Igor Stravinski ou des Ballets Russes de Diaghilev, contribuent à consolider cette nouvelle voie pour la création musicale espagnole.

Ce à quoi Manuel de Falla était parvenu, la modernisation du langage national à travers une interprétation austère et hispanique du néoclassicisme, devint un modèle pour les compositeurs qui suivirent, connue comme Génération de 27. Une partie de ses membres dont le madrilène Groupe des Huit, affirmait dans un manifeste publié en 1931 – année de la proclamation de la Deuxième République – rechercher une « musique pure, sans littérature, sans philosophie, sans “coups du sort”, sans physique ni métaphysique ». Une ligne, anti-romantique donc, qui abonde dans les critères clairement artistiques d'un nouveau style, dénué d'implication sentimentale et défini par le philosophe José Ortega y Gasset dans son essai *La déshumanisation de l'art*. *La Sinfonietta* d'Ernesto Halffter est un exemple de ce retour aux formes classiques miniatures, de l'économie dans l'usage des matériaux sonores et des moyens orchestraux ainsi que de l'hispanisation d'un néoclassicisme qui réinterprète Scarlatti.

L'activité musicale, qui avait atteint un point culminant avec la célébration à Barcelone, en 1936,



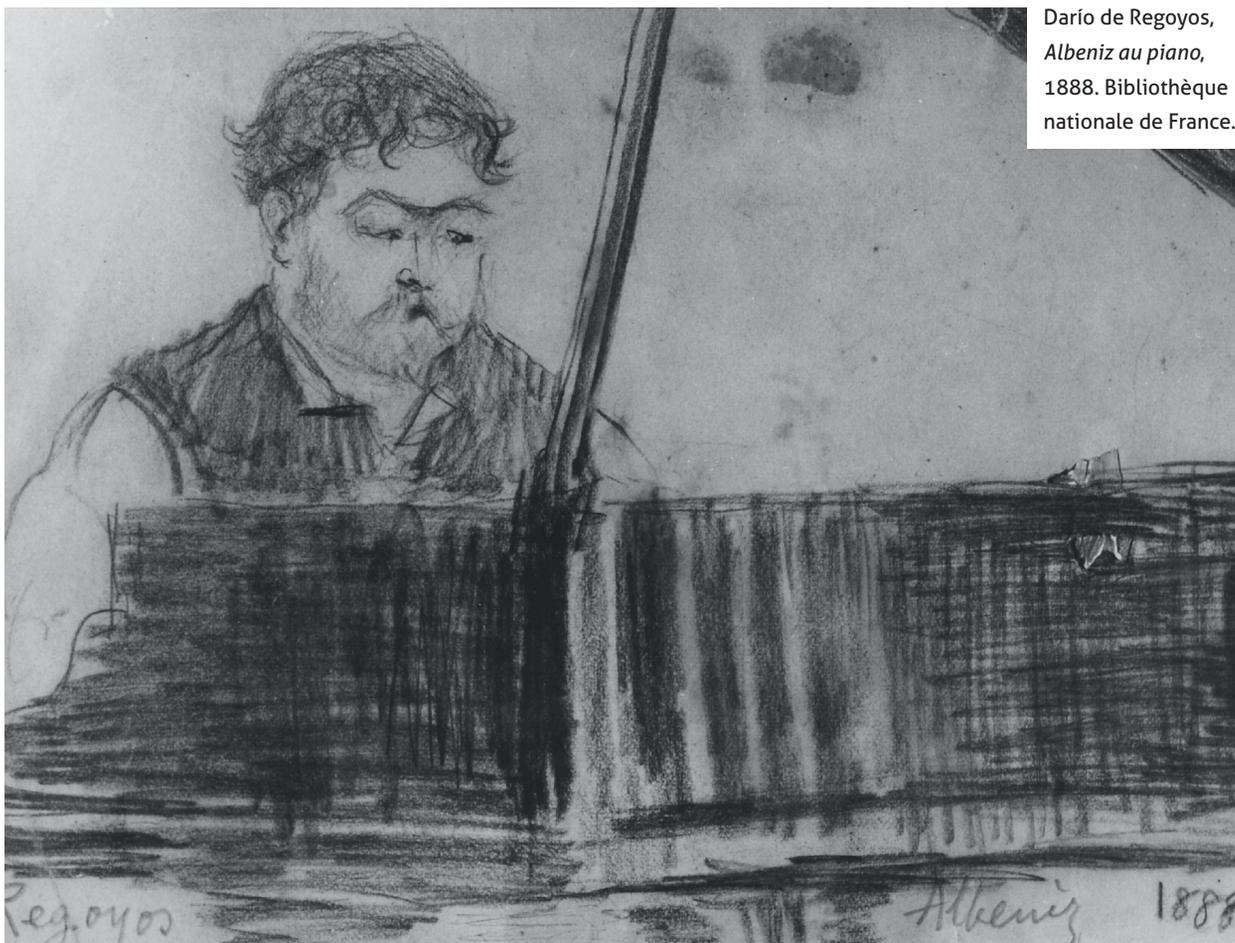
Pablo Picasso, 1921,
Nous autres musiciens,
Philadelphia Museum
of Art

du Festival de la Société Internationale de la Musique Contemporaine (SIMC), fut sans aucun doute conditionnée par l'impact de la Guerre civile espagnole ; même si en aucun cas on ne peut considérer cette période comme le « pont des silences » évoqué par le critique Enrique Franco. Dans la zone « rouge » comme dans la « nationale », la musique assume des fonctions diverses au front ou dans les rues, dans les prisons, au cinéma ou au théâtre. Nombre d'auteurs, protagonistes de la vie musicale, s'exilent et se dispersent.

Fait qui marque profondément non seulement leur trajectoire personnelle mais aussi l'évolution de la musique espagnole tout au long des années charnières du XXe siècle. Toutefois, la création continue pendant les années 1940-1950, malgré les conséquences de l'autarcie, et du recul des initiatives musicales enclenché au cours de la période républicaine. Des auteurs comme Joaquín Rodrigo, Frederic Mompou ou Xavier Montsalvatge apportent à cette période quelques-unes des œuvres les plus diffusées du répertoire espagnol.

À partir des années 1950, l'ouverture croissante du régime franquiste et son intégration aux institutions internationales marquent une nouvelle époque où l'Espagne va jouer un rôle important dans un contexte de Guerre Froide. Ces circonstances s'accompagnent d'un désir de rénovation dans tous les domaines de la culture, même si ce n'est qu'à partir des années 1960 que le relais générationnel s'effectue, et que l'avant-garde deviendra hégémonique. Pour les jeunes auteurs, la musique espagnole était sortie

Darío de Regoyos,
Albeniz au piano,
1888. Bibliothèque
nationale de France.



de « la confortable mer intérieure du nationalisme », elle avait cessé d'être pittoresque ou simplement esthétique, pour devenir l'expression des inquiétudes de son époque. Les créateurs recommencent à chercher leurs références à l'étranger : à Darmstadt ou, de nouveau, à Paris, comme c'est le cas pour Luis de Pablo ou Joan Guinjoan ; tous les deux impliqués dans des initiatives visant à rapprocher les nouveaux langages des auditeurs les plus curieux. La première musique d'avant-garde, écrite par les compositeurs de la Génération de 51,

fait face à un large rejet du public, mais rassemble une audience jeune qui s'incorporait alors aux espaces de la musique symphonique. Et qui, en grande partie, choisit ce répertoire comme un défi face aux programmes et salles de concerts obsolètes. À cette époque, la tendance est à l'utilisation des procédés sériels, et débouche sur des propositions structurelles ouvertes et des formes mobiles, à l'image des *Modulos* de Luis de Pablo. Comme les arts plastiques, le régime franquiste capitalise ces expressions d'avant-garde, pour projeter une

image de modernité qu'il fait valoir lors d'événements comme la Biennale de Musique Contemporaine de 1964 ou le 39^e Festival de la SIMC, célébré à Madrid vingt-six ans après celui de Barcelone. Événements en porte-à-faux avec l'ambiance de plus en plus politisée dans laquelle est reçue la musique contemporaine. À la veille de la dissolution du gouvernement autoritaire, le compositeur et critique Tomás Marco considère alors que la musique en Espagne est à son meilleur niveau depuis des siècles. Bien qu'aujourd'hui son opti-

misme surprenne, il s'agit d'une époque d'une vitalité associative sans précédent : y prolifèrent les initiatives collectives, les propositions basées sur l'improvisation et les œuvres collaboratives réunissant les inquiétudes créatives des jeunes musiciens ; lesquels souhaitent prendre leurs distances avec une avant-garde de plus en plus académique. À l'exemple des prédécesseurs de ce que nous appelons aujourd'hui « l'art sonore », le langage minimaliste canalise certains de ces mouvements, mais surgissent également des choix individuels plus rationnels. Par exemple, pendant ces années, Francisco Guerrero débute son corpus, de sonorité ferme et d'orientation scientifique. En parallèle, le vent de la postmodernité commence à s'infiltrer dans les compositions espagnoles et nous offre l'un de ses premiers échantillons avec *Éléphants ivres* de Luis de Pablo et ses allusions à Tomás Luis de Victoria. En réalité, l'usage de références à la musique historique espagnole sera une tendance dominante durant les années 1980 et au début de la décennie suivante, reliant ainsi, les nouvelles productions à la tradition de la musique hispanique. À cette époque, en 1985, est créé le Centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine qui, bien que dynamisant la création et la diffusion de cette musique nouvelle à travers le territoire espagnol, ne fut pas suffisant pour donner sa place à la création ibère sur la scène internationale. À ce moment, une autre

génération de compositeurs – dont José Manuel López López – part de nouveau se former à l'étranger, en Allemagne ou à Paris, cette fois-ci pour connaître *in situ* les sources post-spectrales. Quelques auteurs continuent cependant à chercher dans les racines nationales – flamenco, héritage arabe – et les insèrent dans une langue d'une tonalité complexe, qui se révèle efficace afin de hisser de nouveau la musique espagnole à l'international. Parmi les disciples de Guerrero, quelques-uns réagissent contre les procédures combinatoires du maître, en proposant des alternatives plus harmonieuses et moins massives. D'autres, comme Alberto Posadas, continuent sur ses lignes esthétiques et appliquent à la composition l'usage de modèles exogènes dérivés des sciences. À son instar, Hector Parra développe sa carrière, transformant en métaphores musicales des modèles issus des mathématiques, de l'astrophysique ou de la biologie.

Aujourd'hui, pourtant dotés de solides bases techniques, les jeunes compositeurs comme Blai Soler ou Joan Magrané Figuera continuent à chercher des stimuli, et à poursuivre leur formation à l'étranger. La crise économique et le manque d'initiatives publiques et privées les poussent à se déplacer – non plus sur un lourd tricycle mais sur les ailes de la société numérique – vers de nouveaux horizons, à la recherche d'outils pour faire face à cette crise sans précédent de la musique de concert.

LE RÉGIME FRANQUISTE CAPITALISE CES EX- PRESSIONS D'AVANT- GARDE, POUR PROJETER UNE IMAGE DE MODERNITÉ



ISAAC ALBÉNIZ

(Camprodon, Espagne,
1860 - Cambo-les-Bains,
France, 1909)

Pepita Jiménez (version 1897)

Du vivant d'Albéniz, *Pepita Jiménez* fut représentée à Barcelone, Prague et Bruxelles. Au Grand Liceu de Barcelone, on joua la première version en un acte. Pour sa première à Prague, Albéniz recomposa son œuvre : il divisa l'action en deux actes, ajouta des numéros, principalement à l'acte II, et réorchestra la partition. Albéniz apporta ensuite de nouvelles modifications, essentiellement sur l'orchestration.

Le livret est tiré d'un roman éponyme écrit par Juan Valera (1824-1905), diplomate et écrivain andalou, dont l'œuvre narrative se caractérise par un réalisme idéalisé et la délicatesse des portraits psychologiques présentés par ses protagonistes, en particulier les personnages féminins. La belle mais prudente Pepita Jiménez, jeune

et riche veuve, représente l'anti-Carmen, entretenant une relation amoureuse cachée et provinciale avec Juan, jeune séminariste qui abandonne sa vocation cléricale pour l'épouser. Le livret se confine donc aux limites fixées par la dévotion religieuse de ses personnages alors que l'œuvre originale d'Albéniz exprime leur vie intérieure. Dès lors, la partition révèle et amplifie les émotions présentées sur scène, reproduisant ainsi l'atmosphère et le ton du roman.

L'un des aspects les plus marquants de cette œuvre – et qui apparaît clairement dans la seconde version – est la conception particulièrement fluide qu'a Albéniz du drame lyrique. Duos et romances s'articulent avec légèreté, dans une harmonie régulière et limpide, et grâce à une chaîne de motifs musicaux.

Albéniz dresse des portraits de personnages très humains en proie à une lutte entre leurs émotions et les convenances religieuses et sociales de leur milieu. Dans le premier acte, le dialogue révèle le point central de la pièce : le désir que suscite la belle, honorable et riche Pepita Jiménez auprès de ses nombreux prétendants. Dans le second acte se confrontent la dévotion catholique et la passion humaine, dont l'opposition guide les paroles et les actes des deux protagonistes jusqu'à la scène finale. Ainsi, l'amour impie triomphant n'apparaît qu'aux toutes dernières mesures de la partition. Parmi les scènes les plus célèbres de l'œuvre

figurent le chœur d'enfants du Festin de l'enfant Jésus et l'interlude orchestral, de l'acte II.

Iberia, douze impressions pour piano (1905-1908)

Iberia est généralement tenue pour être l'œuvre majeure du répertoire d'Albéniz. Composée en France entre 1905 et 1908, alors qu'Albéniz était en proie aux affres de la douleur et de la maladie, laquelle allait le mener à sa fin, les « douze impressions pour piano » sont un des plus grands monuments du répertoire pianistique. C'est une œuvre fondamentale dans l'histoire de la musique, qui englobe deux éléments : la tradition romantique du piano, appelée également hispanisme culturel, et une approche abstraite du travail de composition.

Les deux premiers sont intimement liés à la vie du compositeur. Pianiste virtuose reconnu, Albéniz, qui était constamment en ébullition, se tenait toujours au courant des débats intellectuels et esthétiques de son époque. Comme beaucoup, il compensait son mode de vie cosmopolite par l'évocation d'un espace sonore imaginaire teinté de patriotisme. Dans le cas présent, le paysage y était très espagnol et plus particulièrement andalou ; ce n'est donc pas un hasard si cette *Evocación* est le titre d'ouverture d'*Iberia*.

Ce rapport entre l'idée de nation et son paysage est un thème récurrent de la réflexion artistique du

ALBÉNIZ DRESSE DES PORTRAITS DE PERSON- NAGES TRÈS HUMAINS EN PROIE À UNE LUTTE ENTRE LEURS ÉMOTIONS ET LES CONVENANCES RELIGIEUSES ET SOCIALES DE LEUR MILIEU.

LA RICHESSE SONORE ET RYTHMIQUE DE SA PARTITION - LA LIBERTÉ AVEC LAQUELLE IL PRODUISAIT UNE MUSIQUE INSPIRÉE DES *FANDANGOS*, *POLOS* ET *HABANERAS*, ENTRE AUTRES GENRES POPULAIRES ... EST L'UN DES PRINCIPAUX ATTRAITS [D'ALBENIZ]

tournant du siècle - ce morceau d'Albéniz en est un exemple. Le paysage se construit non seulement par les expressions qu'il contient, telles que les chansons et les danses, mais aussi par les impressions qu'évoque l'atmosphère de certains lieux. Ces dernières furent particulièrement mises en valeur par l'orchestration d'Enrique Fernández Arbós, laquelle comprend quatre numéros d'*Iberia* en rapport avec les villes andalouses de Séville (*El Corpus*, *Triana*) et Grenade (*El Albaicín*, quartier de Grenade) et le Port de Cadix (*El Puerto*). Le compositeur Désiré-Émile Inghelbrecht élaborait une orchestration réfléchie d'*Iberia*, conservant la magie originale du morceau, tout en le rendant encore plus spectaculaire.

La complexité du piano dans *Iberia* se distingue des précédentes œuvres du répertoire d'Albéniz. Son intérêt ne fut pas épuisé par sa composition magistrale, ni par l'attrait de mélodies d'inspiration populaire. Comme le soulignèrent à l'époque Claude Debussy et Olivier Messiaen, la richesse sonore et rythmique de sa partition - la liberté avec laquelle il produisait une musique inspirée des *fandangos*, *polos* et *habaneras*, entre autres genres populaires de cette période - est l'un de ses principaux attraits. Albéniz transforma ses imposants mélanges harmoniques en une structure solide et formelle basée sur la forme Sonate, ce qui constitue un autre trait caractéristique de son œuvre.



ENRIQUE GRANADOS

(Lleida, Espagne, 1867 -
la Manche en Mer, 1916)

Doce Danzas Españolas
(1888-1990)

Enrique Granados attira en 1883 l'attention de l'élite musicale de l'époque en remportant à Barcelone le Premier Prix d'un concours de piano, organisé par son professeur Joan Pujol. Parmi les membres du jury se trouvaient Felipe Pedrell et Isaac Albéniz, deux éminentes figures de l'histoire de la musique espagnole, qui le prirent aussitôt sous leurs ailes. Lors de ce récital

public, il joua la *Sonate pour piano en sol mineur Op. 22*, une des références constantes d'Enrique Granados, qui se reflète dans sa propre musique.

L'étape suivante dans la période de formation de Granados fut un voyage à Paris où il rencontra Ricardo Viñes, son camarade de cours à l'Académie Pujol. Il y fut l'élève particulier de Charles Wilfrid de Bériot, lui-même d'ascendance espagnole : il était le petit-fils du ténor Manuel Garcia, fils de la mezzo-soprano María Malibrán et par conséquent neveu de la cantatrice Pauline Viardot et chef d'orchestre, entre autres, de Maurice Ravel (à qui il dédia *Rapsodie Espagnole*) ainsi que des célèbres Viñes et Paul Loyonnet.

L'enseignement de Bériot exerça une influence sur le style d'Enrique Granados qui, après avoir étudié avec Joan Paul Pujol, put intégrer le cours de niveau supérieur de l'école de piano. Les exigences de Charles-Auguste de Bériot portaient essentiellement sur la qualité du phrasé et de la sonorité, avec une attention particulière à l'utilisation de la pédale, une technique à laquelle il formait ses élèves dès le début. À en croire ses contemporains, le style pianistique de Granados s'inscrit dans cette continuité.

Les *Doce Danzas Españolas* représentent en grande partie la contemplation de toutes ces circonstances. Elles reflètent également la tendance qui, à la fin du XIXe siècle, poussaient les compositeurs à renouer avec les rythmes de leur pays d'origine. Ce n'est donc pas une surprise que des créateurs aussi divers que Jules Massenet, Edvard Grieg et César Cui aient loué la qualité et la richesse de son expression populaire. C'est durant son séjour à Paris qu'Enrique Granados débuta la composition de ce cycle, qui rencontra un vif succès. Il fut encensé car il correspondait à ce que l'on attendait d'un compositeur ibère à l'époque : une texture transparente, une musique colorée, joyeuse et élégante. De plus, l'orientalisme assumé et présent dans certaines de ces danses – notamment les titres *Oriental* et *Arabesca* – peut être interprété comme une affirmation de l'appropriation de l'histoire



Francisco de Goya, *Le Parasol*, 1777, Musée du Prado, Madrid

mauresque de l'Espagne. Aucun de ces morceaux ne cite véritablement de sources musicales folkloriques ou historiques espagnoles, bien que certains se réfèrent à des chants et danses régionaux ainsi qu'à des genres musicaux antérieurs au XIXe siècle. Enfin, il est à souligner que ces morceaux sont relativement accessibles d'un point de vue technique.

Goyescas ou Los Majos Enamorados (1909-1912)

C'est avec *Goyescas* que Granados estima avoir atteint sa maturité musicale. Comme le suggère le titre, Granados conçut sa partition en hommage au peintre Francisco de Goya dont il était un fervent admirateur. L'œuvre

de Goya est maintenant mondialement reconnue comme étant un reflet historique de la période où elle fut créée, en particulier parce qu'elle personnifie la fascinante transformation menant de la peinture courtoise et aimable du XVIIIe siècle à une représentation de la subjectivité torturée de l'artiste. Par ailleurs, Granados relia *Goyescas* à un passé imaginaire dans lequel il trouvait les traits essentiels du caractère espagnol selon lui, qu'il représenta dans une autre œuvre contemporaine, *Tonadillas en Estilo Antiguo* (1912), que le compositeur imagina comme un essai en prélude à la version lyrique de *Goyescas*. Il en résuma les caractéristiques dans une lettre adressée au pianiste américain Ernest Schelling en 1913: « Un mélange d'esprit,

de drame, de mélancolie et de grâce.» Ernest Schelling était un fervent soutien de Granados à l'étranger et c'est lui qui composa la version pour piano et orchestre de *Goyescas*.

Cette suite a grandement contribué à la diffusion internationale du répertoire du pianiste-compositeur, héritier d'une tradition lancée par la génération de Frédéric Chopin et Robert Schumann. Elle représente un défi technique pour tout pianiste, qui doit mettre en exergue la richesse et la variété de sa texture sonore ainsi que l'éloquence de ses composés rythmiques. Les profils chantants se mêlent à l'art pianistique censé apporter de l'élégance sans pour autant faire perdre le caractère, presque improvisé issu de cette musique. L'une des grandes caractéristiques de *Goyescas*, c'est ce mélange de grâce et de mélancolie que l'œuvre entend rattacher à l'esprit du XVIII^e siècle. On y trouve des références dans la reprise de thèmes des anciennes *tonadillas* – un genre éphémère de pièces musicales espagnoles en vogue de 1770 à 1810 – et aussi dans un style qui rappelle des Sonates de Domenico Scarlatti. Granados intégra d'autres éléments hispaniques à sa partition, comme le son de la guitare et des allusions aux rythmes de danses populaires.

On y suit les aventures amoureuses d'un couple de *castizos*, personnages archétypes caractérisés par leur beauté et leur charme. Se succèdent six chapitres évoquant

L'OEUVRE DE GOYA... [EST] UN REFLET HISTORIQUE... PARCE QU'ELLE PERSONNIFIE... LA TRANSFORMATION... DE L'ARTISTE

la cour – *Los Requebros* –, l'érotisme – *Coloquio en la Reja* et *El Fandango* –, la jalousie – *Quejas o la Maja y el Ruiseñor* –, la menace de la mort et la possibilité d'une vie après – *El Amor y la Muerte* et *Serenata del Espectro*. Au cœur de cette intrigue, Granados donne un sens particulier à certains thèmes. Deux d'entre eux se dégagent de manière évidente après l'introduction de *Coloquio de la Reja*, qui permettent de s'identifier respectivement à chacun des deux amants. L'avant-dernière scène résume les thématiques précédemment abordées, à savoir les différents états émotionnels que l'on peut ressentir rétrospectivement et dans lesquels, comme le compositeur l'indique, la douleur se mêle, à l'expérience du bonheur.



MANUEL DE FALLA

(Cadix, Espagne,
1876 - Alta Gracia,
Argentine, 1946)

La Vida breve (1904-1913)

Entre 1900 et 1904, de Falla composa six Zarzuelas dont une seule fut jouée. L'année suivante, il présenta *La Vida breve* lors d'un concours de composition lyrique et reçut le Premier Prix. Bien que programmée, sa création ne fut pas donnée. Aucun théâtre ne voulut prendre le risque de présenter un opéra écrit par un inconnu. Déçu, il décida d'accepter un poste de pianiste qui le mena à Paris, une ville qu'il avait toujours affectionnée. Empli de gratitude, il écrivit : « Sans Paris, je serais resté enterré à Madrid, dans l'ombre et l'oubli, tel un naufragé dans la nuit, à vivre misérablement de l'enseignement, avec mon Premier Prix encadré au mur comme un souvenir de famille et la partition de mon opéra au fond d'un placard. » *La Vida breve* fut finalement programmée à Nice en 1913, en partie grâce au soutien de Claude Debussy, Paul Dukas et Maurice Ravel, qui connaissaient la réduction pour piano de l'œuvre. Elle fut jouée à l'Opéra-Comique de Paris où elle fut accueillie favorablement, puis, la même année au Teatro de la Zarzuela de Madrid où De Falla retourna après avoir fui la guerre.

L'action se déroule à Grenade, une ville que de Falla ne connaissait pas lorsqu'il écrivit la partition mais où il partit vivre en 1920. Elle relate la tragique histoire d'amour d'une jeune gitane, Salud, déçue par son amant, Paco, lorsque celui-ci décide d'épouser une jeune femme de son rang. Bien décidée à saboter le mariage, elle fait irruption dans la cérémonie. Paco feint de ne pas la connaître, la fait expulser, et Salud meurt à ses pieds. Il est évident dans le traitement du livret qu'il s'y développe un caractère réaliste, que de Falla souligne par l'inclusion de références à des chants populaires et d'anecdotes motiviques. L'ascendant de Puccini dans la partition est également évident, comme en témoigne, par exemple, l'interlude de la seconde scène accompagnant le coucher de soleil sur Grenade.

L'élément réaliste, comme on pouvait s'y attendre, s'exprime par une abondance d'emprunts au flamenco avec des thèmes présents sur les scènes espagnoles depuis le XIXe siècle. De Falla emploie des *palos* – formes musicales du flamenco de manière isolée ; par exemple, dans le motif de la forge – avec les paroles « Damnés ceux

qui sont nés enclumes au lieu de marteaux ! » –, inspirées du *martinet*, un genre de flamenco de gitans forgerons. Le type de personnage représenté par Salud est un classique des genres musicaux d'inspiration andalouse tels que les *seguiriyas* et les *fandangos* ; et dans la troisième scène, un *cantaor* chante dans un style connu sous le nom de *soleares*. De Falla montre, avec les fameuses danses du second acte, qu'il est avant tout un compositeur « rythmique », capable de résumer l'essence de ses sources d'inspiration.

Noches en los Jardines de España
(1909-1916)

De Falla intégra la volupté émotive – qui oscille entre détermination et négligence – et la couleur locale espagnole dans un style concertant nouveau et puissant. L'œuvre hérite de la complexité pianistique de compositeurs tels Emmanuel Chabrier ou Maurice Ravel, à laquelle s'ajoute une nouvelle orchestration dans le style de Rimsky-Korsakov. De plus, l'évocation d'une couleur locale espagnole transparaît dans cette partition lumineuse, qui est aussi

« SANS
PARIS,
JE SERAIS
RESTÉ EN-
TERRÉ À
MADRID,
DANS
L'OMBRE
ET L'OUBLI...
AVEC MON
PREMIER
PRIX ENCA-
DRÉ...ET MA
PARTITION
AU FOND D'UN
PLACARD. »

DANS SON ŒUVRE...UNE CONCEPTION DE LA MUSIQUE EN TANT QUE FORCE NATURELLE PRIMITIVE, CAPABLE DE S'ACCORDER AVEC LES PARTIES LES PLUS INTIMES ET VISCÉRALES DE L'ÊTRE HUMAIN.

une de ses rares œuvres à faire partie d'un répertoire classique. De Falla décida dans les années 1920 d'employer le son parfois austère et intimiste de la musique néo-classique dans le *Concerto per clavicembalo*. Ce choix, couplé à son immuable dévotion religieuse, a fait de lui l'archétype du compositeur ascétique. Toutefois, on trouve dans son œuvre entière et en particulier dans les pièces écrites avant la Première Guerre Mondiale (telle *La Vida breve* ou *Noches en los Jardines de España*), une conception de la musique en tant que force naturelle primitive, capable de s'accorder avec les parties les plus intimes et viscérales de l'être humain. Les limites séparant sensualité et mysticisme sont traditionnellement ambiguës dans l'art espagnol et de Falla s'inscrit dans cette continuité artistique.

Les différents mouvements dans *Noches en los Jardines de España* – *En el Generalife*, *Danza Lejana* et *En los Jardines de la Sierra de Córdoba* – n'imitent pas un paysage en particulier, ils sont une interprétation d'impressions de paysages : peu importe qu'ils soient réels ou imaginaires, ils accordent avec passion mouvements et actions extérieures. Il n'est sans doute pas fortuit que la composition de cette œuvre, entamée à Paris, se poursuivit à Sitges, en Catalogne espagnole, dans la demeure de Cau Ferrat que possédait l'éminent peintre paysagiste moderniste Santiago Rusiñol.

De Falla avait initialement voulu composer une série de nocturnes pour piano d'inspiration espagnole, ayant été influencé par l'*Iberia* d'Albéniz, qui lui servit de modèle dans l'emploi d'un « vocabulaire espagnol » – par exemple,

des rythmes issus du folklore, la modalité ou les motifs ornementaux de la mélodie – pour une structure conventionnelle et internationale. De Falla engloba ces deux aspects et en intégra un troisième : l'influence française. On la voit dans l'orchestration, influencée par Claude Debussy et qui joue un rôle central dans l'œuvre, bien supérieur à l'excellente et expressive partie soliste de style concertant. On peut considérer cet aspect comme reliant entre elles les astuces de Camille Saint-Saëns et les trouvailles de Maurice Ravel dans leurs concertos respectifs.

***Concerto per clavicembalo* (1923-1926)**

La fascination de Falla pour le clavecin lui vint de la visite de Wanda Landowska à Grenade en 1922 : de Falla, qui s'était établi dans la ville andalouse, eut l'occasion de voir le clavecin que lui avait fabriqué la compagnie Pleyel dix années auparavant. Cette renaissance historique du clavecin permit de retrouver une sonorité directement associée à l'histoire de la musique antérieure au XIXe siècle. Cela n'est pas étonnant que le compositeur de Cadix y ait trouvé une inspiration, étant donné qu'il a toujours identifié une part de son travail créatif à un processus de « saturation » d'impres-

sions venant d'abondants stimuli, qu'ils soient littéraires, musicaux, artistiques ou naturels.

Fortement influencé par le nationalisme, de Falla tint absolument à établir une relation entre sa musique et l'histoire culturelle hispanique. Il la concevait comme un héritage collectif que les artistes de toutes époques pouvaient et se devaient d'actualiser. Il y puisa l'inspiration, non seulement, pour des images sonores andalouses qu'on trouve dans d'autres œuvres, mais aussi pour des compositions qu'il voulait affilier à la tradition éternelle, dans laquelle les frontières entre le culte et le populaire, entre le religieux et le séculaire sont abolies. Le *Concerto* en est la parfaite illustration. Pour cette œuvre, de Falla chercha l'inspiration dans les sources musicales historiques, auxquelles il s'intéressait depuis le début du XXe siècle. L'une d'elles fut le chant traditionnel hispanique représenté par l'affectueux *De los Álamos Vengo, Madre*, arrangé pour quatre voix par Juan Vázquez au XVIe siècle, et qui constitue la matière thématique sur laquelle repose le premier mouvement. Autre source d'inspiration, les Sonates composées par Domenico Scarlatti lors de son séjour à Madrid et qui donnent le point de départ du troisième mouvement du *Concerto*.

On n'y trouve cependant nulle

trace de pastiche. de Falla recomposa ses sources suivant une technique qui lui était propre et qu'il perfectionna au fil des années. Il manie les éléments mélodiques empruntés à la période préclassique à l'aide de la polyphonie et du contrepoint. Le rythme et la couleur sont les paramètres autour desquels s'articule le discours. C'est une œuvre au caractère tonal bien que la conception harmonique de De Falla soit assurément moderne et non-fonctionnelle, se basant sur une acoustique naturelle qui gouverne la construction et l'enchaînement des accords. L'instrumentation austère présente les couleurs respectives de chaque instrument soliste à l'état pur et contribue, avec les éléments précédemment mentionnés, à créer une atmosphère musicale à la fois archaïque et exotique.



ERNESTO HALFFTER

(Madrid, 1905-1989)

Sinfonietta (1925-1927)

Ernesto Halffter, malgré l'origine allemande de son nom, est particulièrement représentatif de la composition musicale espagnole du XXe siècle. Ernesto Halffter est le frère cadet de Rodolfo Halffter (né à Madrid en 1900 et mort au Mexique en 1987) et l'oncle de Cristóbal Halffter (né à Madrid en 1930). Ernesto fut le premier musicien de la famille à se faire un nom sur la scène culturelle madrilène dont il a été le compositeur le plus important de l'époque. Adolfo

Salazar, critique influent, joua un rôle prépondérant dans la reconnaissance sociale du tout jeune Ernesto. *Sinfonietta* est l'œuvre la plus connue d'Ernesto Halffter et celle qui allait le rendre célèbre dans toute l'Espagne.

Ernesto Halffter est considéré comme l'un des rares disciples directs de Manuel de Falla. Il fut non seulement son élève mais aussi son protégé, comme en témoignent leurs échanges épistolaires. Manuel de Falla eut une influence majeure sur la vie et la musique d'Ernesto Halffter. *Sinfonietta* en est le parfait exemple : composée quelques années après, elle partage la philosophie, l'esthétique et le langage musical du *Concerto pour clavecin* de Manuel de Falla. Cette œuvre s'inscrit dans le néoclassicisme naissant et présente de nombreux éléments considérés comme étant typiquement espagnols.

Sinfonietta reçut le Prix national de musique en 1925 et fut jouée pour la première fois par l'Orchestre symphonique de Madrid en 1927, suscitant un vif enthousiasme de la part du public. Ce succès populaire contredit assurément l'idée d'une musique élitiste, défendue par José Ortega y Gasset, éminent philosophe de l'esthétique postmoderniste du début du XXe siècle en Espagne, et par Adolfo Salazar. *Sinfonietta*, considérée après la première comme le nouveau paradigme de la musique espagnole, fut décrite en ces termes par le critique

ERNESTO HALFFTER EST CONSIDÉRÉ COMME L'UN DES RARES DISCIPLES DIRECTS DE MANUEL DE FALLA

Victor Espinós : « Une salle pleine à craquer applaudit jusqu'à l'épuisement, avec force conviction. L'art ne touche que si peu de gens ! Quelle escroquerie qu'une vague de sincérité peut balayer si aisément ! » On y voit une allusion directe aux idées de José Ortega y Gasset.

Sinfonietta est divisée en quatre mouvements, suivant une structure concertante, avec un dialogue se jouant entre un petit groupe orchestral (violon, violoncelle et contrebasse) et l'orchestre symphonique. D'autres instruments tels que la flûte, le basson et le hautbois bénéficient également de passages importants dans la partition, donnant à l'œuvre une atmosphère mémorable et colorée. Le langage musical de *Sinfonietta* partage de nombreux thèmes avec d'autres genres musicaux, y compris ceux que l'on qualifierait de populaires. On comprend ainsi mieux, avec le

recul, le succès qu'elle connut. La simplicité, la quête de la beauté, le recours à des formes classiques, la tonalité et les lignes mélodiques facilement identifiables font de cette partition une œuvre emblématique de la composition musicale espagnole des années 1920.

Rapsodia portuguesa (1938)

Ernesto Halffter est un compositeur madrilène appartenant au *Grupo de los Ocho*, ou *Grupo de Madrid*, fondé par son frère Rodolfo, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista, Salvador Bacarisse et Juan José Mantecón. Ils furent tous considérés comme appartenant à la « Génération musicale de 27 » et se définissaient comme l'école moderne espagnole. Dans les livres, leurs noms restent associés à la musique moderniste madrilène

LA PLUPART DES ARTISTES DE LA « GÉ- NÉRATION DE 27 » DISPARURENT DES TEXTES SOUS LA DICTATURE DE FRANCO

des années 1920 et 1930.

Comparée à celle des autres musiciens du groupe, la vie d'Ernesto Halffter prit un tournant unique durant la Guerre civile espagnole, époque à laquelle il composa *Rapsodia portuguesa*, mais aussi dans la période d'après-guerre. Ernesto Halffter, marié à la pianiste portugaise Alice Câmara Santos, vécut au Portugal pendant la guerre et n'eut aucune difficulté à entrer et à sortir d'Espagne à la fin du conflit. Contrairement à d'autres compositeurs, comme son frère Rodolfo (exilé au Mexique), Garcia Ascot (lui aussi exilé au Mexique), Bacarisse (exilé en France) ou Bautista (exilé en Argentine), Ernesto Halffter ne disparut pas de l'historiographie musicale contemporaine des premières années du régime franquiste.

À cet égard, l'apparition de *Rapsodia portuguesa* dans l'ouvrage collectif *Diez años de música Española*, rédigé par l'auteur Gerardo Diego, le compositeur Joaquín Rodrigo et le musicologue Federico Sopena, et publié en 1949, est particulièrement significative. Ce livre, comme le suggère son titre, s'intéresse à la musique composée durant la décennie suivant la fin de la guerre civile espagnole, et consacre un chapitre entier à Ernesto Halffter. La plupart des artistes de la « Génération de 27 »

disparurent des textes sous la dictature de Franco en raison de leurs orientations politiques. Ce ne fut pas le cas d'Ernesto Halffter qui resta une figure importante de la scène musicale au même titre que son professeur Manuel de Falla.

Paradoxalement, compte tenu de la nature de sa partition, *Rapsodia portuguesa* fut jugée par les critiques espagnols comme représentative de ce que l'on considérait, à l'époque, comme l'authentique musique espagnole. L'œuvre, dédiée à la mémoire de Maurice Ravel, est une partition de 20 minutes pour piano et orchestre. L'orchestre est constitué de 20 bois par deux, de quatre cors, trois trombones, trois trompettes, un tuba, deux harpes, des cordes et une importante section de percussions incluant, tout naturellement, des castagnettes. Cette œuvre est, dans une certaine mesure, de forme et de structure assez libres, d'où l'utilisation du mot « rhapsodie » dans le titre. De par sa ligne mélodique chargée d'ornements et de figures rapides, elle requiert d'emblée un certain niveau de virtuosité de la part du pianiste soliste. Il en résulte une œuvre très colorée, aux sensations fortes, aux lignes mélodiques claires et chantantes (parfois aux accents populaires, comme à l'ouverture du premier *Allegretto vivace*).

Fl. *10*
 Ob.
 Clar. *8* *tr* *mf*
 Fag. *mf* *sf* *f*
 Corni I *pp* *p*
 Corni II *pp* *p*
 Tba.
 Tbone.
 Timp. *pp*
 Tamb.
 Tamb. Picc. *tr* *pp*
 Vno Solo *f stacc.*
 Vcello Solo *f stacc.*
 Cbasso Solo *sul A* *arco*
 Vni I *V*
 Vni II *V* *pp*
 Violo *8*
 Vcelli *8*
 Cbassi *sul A* *arco* *pizz.*

M.E.1977

Sinfonietta,
ERNESTO HALFFTER



JOAQUÍN TURINA

(Séville, 1882 -
Madrid, 1949)

La Oración del Torero (1925)

La *Oración del Torero* exploite un thème internationalement associé à l'Espagne et est mis en lumière par le biais de musique de chambre et symphonique. Bien qu'initialement créé pour un quatuor de luths, Turina en fit une version pour quatuor à cordes en 1925 et, l'année suivante, l'orchestra pour cordes avec contrebasses. C'est certainement l'une des œuvres les plus jouées et connues de Joaquín Turina, et fut l'objet d'arrangements musicaux pour une grande multitude d'ensembles.

Pour *La Oración del Torero*, Turina s'inspira de nombreux traits musicaux tenus pour être authentiquement espagnols. Le compositeur sévillan puisa dans ses origines pour mettre l'accent sur l'Andalousie et ses caractéristiques musicales. Ces origines musicales basées sur des lieux géographiques furent mises en avant par de nombreux compositeurs espagnols estimant être les seuls légitimés à le faire.

C'est une vision particulièrement intéressante quand on analyse la façon dont des sons qu'on identifierait comme typiquement espagnols et qui connurent un vif succès dans l'histoire de la musique furent en fait développés par d'autres Européens au siècle dernier, à l'exemple d'*España* (1883), composée par le Français Emmanuel Chabrier, *Capriccio español* (1887) du Russe Nikolai Rimsky-Korsakov, ou encore le célèbre opéra *Carmen* (1875) d'un autre Français, Georges Bizet. Pourtant, par un discours manifestement essentialiste, les compositeurs espagnols prétendaient que leur naissance en faisait les garants de l'authenticité d'un son espagnol pur et unique. De fait, Joaquín Turina lui-même, affirma dans une critique musicale d'*España* d'Emmanuel Chabrier en 1911 : « Les Français vénèrent l'Espagne, avec des sons éclatants, aussi beaux que faux. » Malgré cela, Joaquín Turina – comme la plupart des compositeurs espagnols de sa génération – fut aussi associé à Paris et à l'universalisation tant attendue d'une certaine « espagnolité », de par ses fréquentes visites à la Schola Cantorum.

Joaquín Turina fit souvent preuve d'un grand sens de l'humour dans son journal car il n'était pas

seulement compositeur mais fut aussi critique musical au début du XXe siècle. En 1911, face à une orchestration de la *Rapsodia Española* d'Albéniz arrangée par Georges Enesco, il déclara : « De quel droit le violoniste Enesco orchestre cette œuvre ? Comment un homme né en Roumanie peut-il aimer l'Espagne sans castagnettes, tambourins et autres fioritures ? » comme si le fait de passer entre les mains d'un étranger allait ôter le caractère espagnol d'une œuvre pourtant écrite par Isaac Albéniz.

Il est vrai, cependant, qu'Isaac Albéniz n'usa que rarement de castagnettes, bien qu'elles fussent souvent employées dans les orchestrations pour recréer un son espagnol ; comme dans *La Oración del Torero*, une œuvre particulièrement rhapsodique, d'à peine plus de huit minutes qui, par moments, peut évoquer les rythmes traditionnels du *pasodoble*, dans un flou stylisé très caractéristique de la tauromachie.

Cinco Danzas Gitanas pour orchestre (1929-1930)

Joaquín Turina, né à la fin du XIXe siècle, est, avec Manuel de Falla, probablement l'un des seuls compositeurs espagnols de son

époque à avoir connu un véritable succès international. Leurs œuvres sont souvent comparées - une bonne partie de l'historiographie traditionnelle espagnole associant De Falla au nationalisme moderniste tandis que Turina fut classé dans un nationalisme plus traditionnel. Cela dit, un regard plus actuel sur leur langage musical atténue considérablement ces différences.

Joaquín Turina, en puisant dans ses origines andalouses, conserve les traits musicaux de cette région espagnole. Gitans, toreros, danses associées au *flamenco* et à la culture populaire telles que la *Zambra*, présente en ouverture de cette œuvre, sont les éléments créatifs habituels de son imagination musicale. *Las Danzas Fantásticas*, son œuvre orchestrale sans doute la plus connue, contient ces éléments représentatifs.

En 1929, Joaquín Turina composa ses *Cinco Danzas Gitanas* pour piano seul puis, l'année suivante, en fit une version pour piano et orchestre. Les danses constituant la partition sont 1. *Zambra*, 2. *Danza de la Seducción*, 3. *Danza Ritual*, 4. *Generalife* et 5. *Sacro-Monte*. La version orchestrale fut créée en 1930 par le tout récent Orquesta Clásica de Madrid, dirigé par Arturo Saco del Valle. Il est

intéressant de noter que l'orchestre était réduit. Joaquín Turina voulait évoquer les sons classiques et néoclassiques qui caractérisaient le modernisme musical de l'époque. Toutefois, l'œuvre du compositeur sévillan est généralement exempte des caractères associés au néo-classicisme musical mais, comme cela a été souligné précédemment, elle reprend des traits considérés comme typiquement espagnols. L'orchestration réduite, sans trombones, avec bois, trompettes et cor anglais par deux, cordes frottées et une section réduite de percussions - sans recourir à la facilité des castagnettes - fait que l'œuvre prend ses distances avec les grands effets orchestraux, visant une « espagnolité » non plus ostentatoire mais intimiste, s'exprimant dans la subtilité des détails.

SON TRAVAIL DE COMPO- SITION FUT FORTEMENT INFLUENCÉ, DE PAR SES ÉLÉMENTS HARMONIQUES

FREDERIC MOMPOU

(Barcelone, 1893-1987)

Música callada (1951-1967)

Timidité, introspection, réserve et sensibilité, tels sont les mots généralement associés au compositeur catalan Frederic Mompou. Le titre de son recueil d'œuvres pour piano, *Música callada*, scelle métaphoriquement cette réputation. Né à Barcelone en 1893, Frederic Mompou appartient chronologiquement à la « Génération de 27 ». Toutefois, sa musique – et en particulier ses compositions pour piano – ne fut consacrée que bien des années plus tard. On trouve néanmoins de nombreux points communs avec les compositeurs de sa génération : des études à Paris, des rencontres au café *Els Quatre Gats* de Barcelone (l'équivalent catalan du célèbre *Chat noir* parisien), une esthétique associée au modernisme musical ; son travail de composition fut fortement influencé, de par ses éléments harmoniques, par la musique française, notamment par des compositeurs comme Debussy.

Música callada se compose de quatre cahiers totalisant 28 pièces brèves pour piano. Mompou la définit ainsi dans son discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts San Jorge : « Cette musique est *callada* car elle est intérieure, retenue et réservée. Son émotion est secrète et ne revêt de forme sonore

qu'en se répercutant sur la froide voûte de notre solitude. On ne lui demande pas de s'élever au-delà de quelques millimètres, sa mission est de pénétrer au plus profond de notre âme. »

Le langage musical dont sont issues les scènes de piano de *Música callada* revêt une importance capitale dans la trajectoire du compositeur. Il n'y figure pas les éléments habituels de la musique espagnole, généralement centrée sur l'Andalousie mais, au contraire, l'essence de la couleur, la quête de nouveaux timbres et de nouvelles acoustiques. Une évocation plus sourde et calme qui relie les différents morceaux entre eux. Les mélodies sont souvent simples, au registre très limité, évoquant les comptines pour enfants, et apparaissent accompagnées d'accords agissant, la plupart du temps, comme éléments de couleurs.

Chaque cahier s'ouvre sur une citation en français unissant l'univers esthétique de Frederic Mompou à un autre grand thème de la musique espagnole : le mysticisme. « Il est difficile de traduire la véritable signification de *Música callada* dans une autre langue que l'espagnol. Le grand poète mystique Jean de la Croix écrivit dans l'un de ses magnifiques poèmes : « La voix du silence, la solitude sonore », cherchant, avant même la première note, à exprimer l'idée d'une musique qui serait la voix du silence. » C'est donc la musique qui pousse à l'introversion et à une réflexion profonde et silencieuse, comme l'annonce le titre.



***Combat del somni* (1950)**

Combat del somni, initialement conçu pour voix et piano, fut écrit en 1949, et orchestré l'année suivante. Le texte est du poète et éditeur Josep Janés i Olivé – père de la célèbre auteure Clara Janés – qui, sa vie durant, entretint une relation privilégiée avec Frederic Mompou. En fait, cette œuvre date

des années 1940 : Frederic Mompou commença à écrire la partition en 1941, à Barcelone, et le texte est en catalan, bien que cette langue fût de plus en plus persécutée pendant les premières années du régime franquiste.

Le style musical de Frederic Mompou fut défini ainsi dans sa nécrologie, publiée dans le *Musical Times* : « un style très personnel,

visant une expression émotionnelle maximale avec des moyens minimaux, et qui demeure inaffecté par les courants actuels ». Ces caractéristiques peuvent indéniablement s'appliquer à cette œuvre. Bien que publiée dans les années 1950, *Combat del somni* s'inscrit dans une ligne tonale traditionnelle qui lui confère un caractère intemporel et l'extrait des courants musicaux novateurs qui émergèrent dans l'Europe d'après-guerre.

Intime et délicate, comme la majorité de l'œuvre du compositeur barcelonais, la partition ne requiert qu'un orchestre réduit composé de deux flûtes, un hautbois, une clarinette, deux bassons, deux trompettes, une harpe et une petite section de cordes. L'orchestre accompagne la soprano – et protagoniste – tout au long de la pièce. La partition se divise en trois sections musicales, correspondant pour chacune d'entre elles à un poème de Josep Janés : 1. *Damunt de tu només les flors* (5 min.) ; 2. *Aquesta nit un mateix vent* (3 min.) ; et 3. *Jo et presentia com la mar* (2 min.). La musique accompagnant les poèmes est simple, d'écoute aisée, et souvent résolument mélancolique. Cette œuvre symphonique se démarque des sujets musicaux associés à l'Espagne, pour au contraire s'inscrire, dans un univers d'évocation rhapsodique, à la fois intime et sentimental, si caractéristique du style d'écriture de Frederic Mompou.

LUIS DE PABLO

(Bilbao, 1930)

Módulos III (1967)

Luis de Pablo est l'un des compositeurs espagnols les plus internationaux de sa génération. Son parcours, en dehors de l'Espagne, est comparable à celui de Cristóbal Halffter. Certes, sa carrière attire fortement l'attention – notamment dans les circuits francophones de la musique savante – à partir de la fin des années 1950, ce qui lui permit d'être en contact continu avec l'expérimentation avant-gardiste européenne et américaine de l'époque, passant du sérialisme aux musiques aléatoires. Sa pièce *Móvil I*, pour deux pianos (1957), sera sa première expérience d'œuvre ouverte. Un jalon que le compositeur relie – dans son recueil de courts essais intitulé *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine* – à d'autres pages emblématiques de la même période, telles la *Klavierstück XI* (1957) de Karlheinz Stockhausen, la *Troisième Sonate* (1957) de Pierre Boulez ou *Mobile* (1958) d'Henri Pousseur.

Luis de Pablo poursuit, tout au long des années 1960, la conciliation de l'expérience sérielle avec

l'ouverture des formes musicales sans pour autant renoncer à sa propre voie. Parmi ses œuvres les plus importantes de cette époque, nous pouvons souligner la série des *Módulos*. Ces œuvres ne constituent pas un cycle en soi mais plutôt une collection de pièces hétérogènes en termes d'effectif instrumental, toutefois regroupées par leurs motivations techniques analogues. Cinq pièces « modulaires » intègrent cette partie du catalogue du compositeur basque : *Módulos I* (1964-1965) pour ensemble de onze musiciens, *Módulos II* (1966) pour orchestre divisé en deux groupes instrumentaux, *Módulos III* pour ensemble de dix-sept musiciens, divisé en trois groupes, *Módulos IV* pour quatuor à cordes et *Módulos V* (1967) pour orgue.

L'instrumentation de *Módulos III* est assez surprenante et tout à fait évocatrice : l'un des groupes instrumentaux comprend une fanfare de quatre trompettes, les deux autres combinent percussions, cordes pincées et instruments à clavier. La partition est entièrement écrite mais le chef d'orchestre doit choisir et mélanger les matériaux proposés afin d'obtenir un résultat musical concret parmi les options possibles. Ces options dépendent d'un équilibre entre la durée et les nuances, une conception technique insolite conduisant le musicologue

José Luis García del Busto à affirmer, dans sa biographie du musicien basque, que la pièce s'érige comme « l'une des plus rationnelles et abstraites du compositeur ».

Módulos III fut écrite à Berlin grâce à une bourse attribuée à Luis de Pablo en 1966. L'œuvre fut créée par l'Orchestre Symphonique de la Radio de Hambourg (NDR), sous la direction d'Andrzej Markowski.

Éléphants ivres (1972-1973)

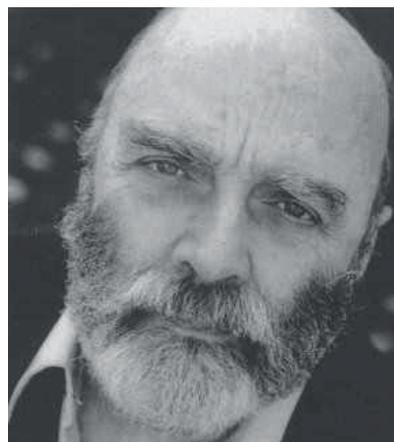
Luis de Pablo s'est toujours éloigné d'un nationalisme folklorisant de la musique qui, à son avis, « cache une part extrême de la tâche culturelle commune qui devrait nous unir au reste du monde, tâche qu'on n'a voulu entreprendre, que de l'abri facile d'une qualité "d'espagnolité" qui servirait de passeport et d'excuse, y compris à la marchandise frelatée ». Ce rejet aux formules pittoresques n'implique pas pour autant une négation de l'héritage musical de son pays. Au contraire, plusieurs références – et parfois citations – empruntées au passé espagnol – notamment en musique entre le XVI^e et le début du XVII^e siècle, période souvent appelée le « Siècle d'Or » de la culture hispanique – ont peuplé ses partitions de la fin des années soixante jusqu'à aujourd'hui.

DE PABLO POURSUIVIT...LA CONCILIATION DE L'EXPÉRIENCE SÉRIELLE AVEC L'OUVERTURE DES FORMES MUSICALES SANS POUR AUTANT RENONCER À SA PROPRE VOIE

Cette démarche intertextuelle se contextualise chronologiquement par des positions similaires à celles de ses collègues européens ; pensons au *Pluralismus* chez Bernd A. Zimmermann ou à la *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio. Plusieurs compatriotes de sa génération prirent cette même voie : c'est le cas par exemple de la *Villanesca* (1978) de Carmelo Bernaola, ou de plusieurs œuvres de Cristóbal Halffter. Néanmoins, il serait un peu osé de classer en termes esthétiques cette attitude compositionnelle comme une affirmation postmoderne. En effet, parlant d'une œuvre également inspirée du passé musical espagnol – son concerto pour guitare et orchestre de chambre *Fantasias* (2001), qui intègre la musique d'Alonso Mudarra, vihueliste et guitariste du XVI^e siècle –, le compositeur basque indiqua fuir le pastiche, à la faveur « d'une coexistence pacifique des styles ».

Éléphants ivres – référence assez

comique à un passage tiré du *Gitālamkāra*, ancien traité musical de l'Inde – est l'une des œuvres les plus remarquables du catalogue du compositeur par l'usage du *borrowing* comme stratégie créative. En effet, les quatre pièces du cycle – trois d'entre elles écrites pour orchestre, la quatrième pour ensemble instrumental – prennent comme matériau de départ le motet *Veni, sponsa Christi* (1585) du célèbre polyphoniste castillan Tomás Luis de Victoria. Ce matériau est traité par de Pablo de plusieurs façons dans chacune de ses pièces, allant d'une dissimulation très astucieuse de la citation – entourée de boucles presque aléatoires – au filtrage des hauteurs à partir d'un cluster. À noter également le rythme souvent fébrile de certains passages tout au long du cycle, très caractéristique de l'œuvre du musicien basque, ainsi que son goût pour les fanfares de cuivres, l'ambiance mystérieuse des cordes ou les accents suspendus du vibraphone.



« El Diari, » Diabolus
in Música, Anna
Ricci (S) Palau de la
Música Catalana

JOAN GUINJOAN

(Riudoms, 1931)

Tzakol (1977)

Dans son village natal de Riudoms, un rudimentaire accordéon attend encore que l'on anime son soufflet. Cet instrument mena le petit Joan Guinjoan vers un destin très différent de celui qui lui était réservé en tant que fils de paysans. Avec talent et intensité, il se forma ardemment, d'abord à Barcelone, ensuite à Paris, et développa avec succès une naissante carrière de pianiste. Ce fait, qui retarda légèrement son incorporation au monde de la composition, permit également à Joan Guinjoan de prendre des distances avec l'avant-garde. Le compositeur n'a jamais eu peur que sa musique soit contaminée par d'autres musiques qui faisaient partie de ses expériences. Il n'entreprit pas, non plus, des combats contre le savoir-faire classique, puisque justement dans l'œuvre que nous traitons, Joan Guinjoan essayait de « prendre contact avec la tradition » sans renoncer pour autant à sa façon d'écrire.

Tzakol fut commandée par l'Orchestre national d'Espagne et donna sa première dans le Teatro Real de Madrid en janvier 1978 sous la direction de Rafael Früh-

beck de Burgos. En choisissant l'image de Tzakol, le Dieu Maya associé à la création, Joan Guinjoan se joignait à des auteurs tels Edgar Varèse, Alberto Ginastera ou Olivier Messiaen qui entrevirent dans l'Amérique précolombienne un univers de forces abstraites et primitives auxquelles le mythe attribua l'origine du son, du temps et, enfin, de la vie. Dans sa production, cette idée permet à Joan Guinjoan un rapprochement vers le basique, qui consiste à utiliser avec cohérence plusieurs types de langage : des éléments texturaux, qui octroient le rôle principal à la percussion, les différents procédés instrumentaux « répandus » et des matériaux plus clairs et tempérés. Ce présumé rapprochement « para-musical » ne doit pas nous faire oublier le désir de l'auteur à « obtenir une architecture sonore le plus solide possible », qu'il associe même à une « brève symphonie ». Dans une première partie, essentiellement massive et timbrée, les interprètes sont invités à participer dans un époustouflant processus émergent pour lequel certains matériaux obtiennent corporéité. Au milieu de la confusion causée par la superposition d'éléments, *Tzakol* semble classer le temps d'une façon hésitante, et contempler le processus avec plusieurs césures qui contribuent à en augmenter la tension. Cette partie débouche dans une nouvelle section au caractère rythmique : une éva-



sion vers les couleurs du jazz avec des résonances harmoniques qui impliquent tout l'orchestre, intensifiant le développement jusqu'à ce que de nouveau l'on soumette le matériel sonore à un tempo chaotique et impossible. Après une pause qui « met en relief la symétrie des lignes mélodiques », revient le travail contrapuntique afin de conduire l'œuvre vers



un maximum de densité. Dans l'épilogue, on est surpris par une illusion mélodique dans un climat surréel et poétique : une mélodie pentatonique, éblouissante par son humour et sa tendresse, sur un fond d'harmonie magique. Dans cette mélodie on ne peut plus simple se retrouve l'écho de celle, originelle, qui accompagnait à l'accordéon la récolte de noisettes dans les champs

de Riudoms, le village natal du compositeur.

***Trama* (1982-1983)**

Joan Guinjoan concède que dans son catalogue, existent dix œuvres particulièrement remarquables. *Trama* serait l'une d'entre elles. Il est difficile de contredire l'auteur puisque *Trama* est une

composition exceptionnelle qui se démarque par le raffinement de sa construction et par une soignée attention des procès perceptifs. Ce sont ces aspects qui, sans doute, lui ont donné le mérite de décrocher le Prix de Composition Reine Sophie de la Fondation Ferrer Salat en 1983. En décembre 1984 l'œuvre faisait sa première dans le théâtre Real de Madrid par l'Orchestre

GUINJOAN ACCORDE DES MATÉRIAUX DE NATURE DIFFÉRENTE COMME GÉNÉRATEURS DE LA COMPOSITION



Symphonique de la RTVE (Radio-TéléVision Espagnole), dirigée par Max Bragado Darman.

Pour se référer à sa composition, Joan Guinjoan utilise des termes comme « retable symphonique » ou « fresque orchestrale », des associations qui ne sont pas triviales puisque le stimulus pittoresque, notamment celui de la peinture informelle qui, à un moment donné, dévoile un concept figuratif, peut s'associer avec sa combinaison habituelle d'éléments massifs et timbrés desquels surgissent des composantes tempérées en rapport avec la tradition. Avec un point de

vue personnel syncrétique, Joan Guinjoan accorde des matériaux de nature différente comme générateurs de la composition. Par exemple, dans l'œuvre, une série dodécaphonique symétrique et flexible cohabite avec d'autres éléments fondamentaux comme des cellules rythmiques et des zones de repos, qui ont un rôle essentiel dans la planification de la tension.

A côté de l'intention de rassembler avec cohérence ces composantes et de tester des nouveaux types de développement, l'une des préoccupations du compositeur était « d'établir un fil conducteur pour l'écoute ». Il détermina de cette façon, un plan structural en trois parties, dans lesquelles la première révèle les principaux matériaux à travers des atmosphères contrastées. L'intrigue principale a lieu dans la partie centrale : Joan Guinjoan présente sans complexes un quasi-refrain en deux sections, composées de divers motifs reconnaissables. Confrontées les unes aux autres avec grande polyvalence, et jusqu'à atteindre le dense tutti, ces cellules donnent lieu à des images sonores renouvelées, de façon à ce que la dimension d'une intrigue plastique atteigne

un développement temporel d'une transcendance énigmatique.

Avec le *Calmo*, la fin de *Trama* convoque l'illusion évocatrice et palpitante d'un innocent chœur d'enfant, une « allégorie de la tonalité en ré majeur » présentée à travers un kaléidoscope timbrique. Brille ici, très fièrement, la féérique orchestration de Joan Guinjoan : les harmoniques à cordes, les sourdines Harmon, les oscillateurs et les bouchés dans les vents. Cette orchestration permet à l'auditeur de reconstruire un chant gardé à l'esprit et matérialisé grâce à une instrumentation redevable de l'Ecole de Vienne, de Gerhard, de Manuel de Falla et des impressionnistes, comme le démontre la citation de *Soupir*, le premier des *Trois poèmes de Mallarmé* (1913) de Maurice Ravel qui s'infiltré dans les harmoniques glissantes du quatuor à cordes.

La bonhomie de Joan Guinjoan et son sens de l'humour, ne doivent pas nous faire oublier le fort caractère de sa musique et l'inébranlable détermination qui a fait de la création son axe de vie. Pour lui, le succès n'est pas une fin en soi ; au contraire, sa quête se renouvelle à chaque nouveau défi.

326

P. Fl. *mf*

Fl. I *mf* *cresc. poco a poco*

Fl. II *mf* *cresc. poco a poco*

Htb. I *mf* *cresc. poco a poco*

Htb. II *p* *cresc. 3* *mf* *cresc. poco a poco*

C. a. *p* *mf* *cresc. poco a poco*

Cl. I *p* *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

Cl. II *p* *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

Cl. b. *p* *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

Bn. I *p* *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

Bn. II *p* *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

Cbn. *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

I-III *mf* *à 2* *cresc. poco a poco*

Cor II-IV *mf* *à 3*

Trp. I-II-III *mf* *à 2*

I-II *mf* *à 2*

III-Tb. *mf* *à 2*

Perc. II *poco* *f*

III *mp* *f*

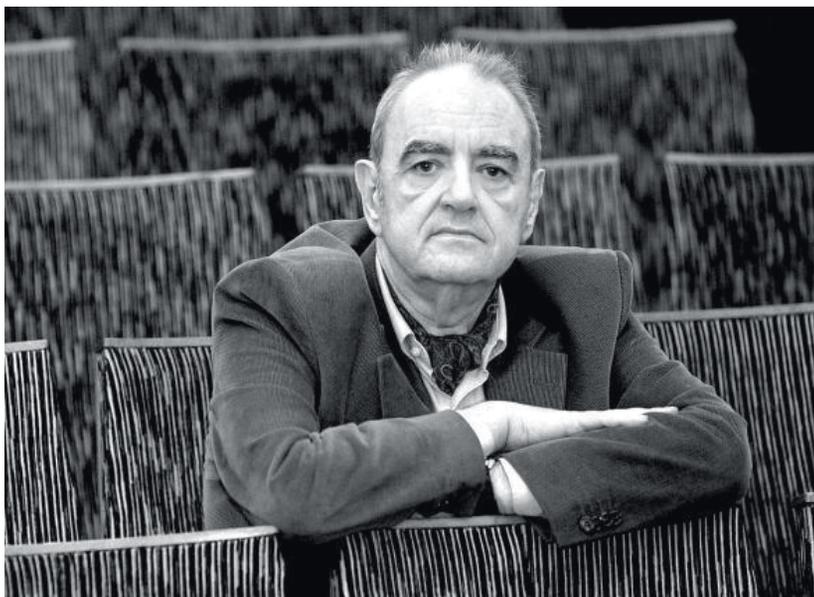
326

VI. I *ff* *dim. poco a poco*

VI. II *ff* *dim. poco a poco*

Alt. *ff* *dim. poco a poco*

Trama,
JOAN GUINJOAN



TOMÁS MARCO

(Madrid, 1942)

Necronomicón (1971)

Tomás Marco, compositeur espagnol le plus influent parmi ceux nés dans les années 1940, fut nommé membre de l'Académie espagnole des Beaux-Arts en 1993. Dans son discours d'entrée, intitulé – en espagnol – *La création musicale comme image du monde entre la pensée logique et la pensée magique*, le compositeur affirme que « les cultures les plus élevées de la planète ont, dans leurs origines musicales, un aspect mystique et magique qui influence la manière dont la musique est produite, affectant ses règles et ses sens ». Il n'est

donc pas surprenant de voir le nombre de pièces de Marco dont le titre évoque un monde spirituel ou magique, passant du mysticisme contemplatif dans ses « musiques paradisiaques » – *Vitral (Música celestial n° 1)* en 1968-1969 et *Floreal (Música celestial n° 2)* en 1969 – aux rituels sataniques de sorcières dans *Akelarre* en 1976.

Necronomicón est l'une des pièces de Marco combinant un contexte magique mais terrifiant. En effet, le titre de l'œuvre s'inspire de l'univers cauchemardesque de Howard Phillips Lovecraft : le *Necronomicón* est un traité de fiction, imaginé par l'écrivain américain, dont l'étymologie se rapporte aux lois des morts. Le titre suggère une atmosphère de nécromancie avec ses rituels implicites, image puissante et cohérente avec la distribution quasi-cérémonielle

des six percussionnistes qui jouent l'œuvre, invitant presque à une mise en scène complémentaire. En fait, le sous-titre de la pièce est une sorte de note d'intention : « Chorégraphie pour six batteurs ».

Necronomicón fut créée à l'Alhambra, pendant le Festival de Grenade par Les Percussions de Strasbourg, musiciens qui l'ont jouée dans le monde entier pendant les années soixante-dix. Selon le compositeur, dans sa note de programme pour la création de l'œuvre, « il y a un travail formel très strict qui s'observe même dans l'économie instrumentale de chaque section ». Ce formalisme conceptuel contraste avec une écriture assez indéterministe du sextuor : la notation des durées est très approximative, et Marco délègue aux musiciens le choix des hauteurs pour des instruments tels que le marimba ou le vibraphone. L'œuvre est proche des performances d'improvisation collective très prisées à l'époque.

Le sextuor peut se découper en quatre parties numérotées par le compositeur mais continuellement enchaînées. La première est consacrée aux instruments métalliques, la deuxième aux percussions en bois et la troisième aux peaux, pour finalement arriver à une dernière section regroupant un arsenal d'instruments de toutes typologies. *Necronomicón* passe ainsi de couleurs délicates et hiératiques du début, d'une certaine façon évocatrices des sons électroniques – combinant trois tam-tams excités avec un archet, deux tam-

« L'ŒUVRE EST AUSTRALE, ANTIPODALE... » CAR « LORS D'UN BOOM EXTRAORDINAIRE DE L'ÉCRITURE MULTIPHONIQUE QUI ÉTAIT PARTOUT, J'AI VOULU EMPLOYER EXCLUSIVEMENT CES SONS HABITUELS ».

tams immergés dans l'eau et douze gongs thaïlandais – au tourbillon rythmique de la fin, renforcé par les sons de sirènes.

Concierto austral (1981)

À partir des années soixante-dix, Marco consacre une partie importante de ses efforts compositionnels à l'écriture de musique concertante. Jusqu'au début des années quatre-vingt, on peut citer en particulier son concerto pour violon et orchestre *Los Mecanismos de la memoria* (1971-1972), ses concertos pour guitare et orchestre *Concierto Guadiana* (1973) et *Concierto Eco* (1976-1978), ses concertos baroques *Autodafé* (1975) et *Tauromaquia* (1976), son *Concierto para violonchelo y orquesta* (1974-1976), ses concertos pour violon *Concierto coral* (1980) – accompagné par un double chœur – et *Concierto del alma* (1982) – avec orchestre à cordes –, et le concerto pour haut-

bois et orchestre intitulé *Concierto austral*. La création de cette dernière pièce eut lieu à Lisbonne, avec pour soliste Miguel Quirós.

Le titre du *Concierto austral* est une double référence aux intentions créatives de Marco. D'une part, l'œuvre s'articule selon un ensemble de proportions géométriques tirées de la Croix du Sud, une des constellations australes. Cette passion pour l'astronomie – ou peut-être pour l'astrologie, revenant à l'équilibre entre pensée logique et pensée magique soutenu par l'auteur madrilène – peut rappeler l'attitude mystique de Karlheinz Stockhausen, eu égard à l'étroite relation entre les deux compositeurs au cours de l'année 1967. D'autre part, l'usage de l'instrument soliste s'oppose consciemment à certains procédés scripturaux qui étaient très à la mode à partir des années soixante-dix. En effet, Marco affirma dans la note du programme pour la création du *Concierto austral* que « l'œuvre est australe, antipodale, en ce qui concerne la

considération du hautbois », car « lors d'un boom extraordinaire de l'écriture multiphonique qui était partout, j'ai voulu employer exclusivement ces sons habituels ». Peut-on y trouver une critique assez peu dissimulée de l'avalanche des tentatives épigonales ventant le grand succès de la *Sequenza VII* (1969) de Luciano Berio ?

Par ailleurs, la recherche d'une certaine austérité dans l'écriture ne concerne pas seulement l'instrument soliste. Le *Concierto austral* se caractérise par une figuration rythmique généralement sobre et par une ambiance harmonique comportant de nombreux passages assez diatoniques, même avec un accord tonal qui clôture l'œuvre. Cet accord a pour fondamentale la note *la*, hauteur avec laquelle le soliste entame la pièce, tout en imitant le rituel orchestral pour accorder. Ces caractéristiques rapprochent d'une certaine façon l'œuvre de Marco au courant esthétique de la Nouvelle Simplicité.



JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ

(Madrid, 1956)

Concierto para violín y orquesta
(1995)

L'arrivée de la musique spectrale en France dans les années soixante-dix marqua un jalon déterminant dans le devenir de la musique savante européenne. En effet, de nombreux compositeurs

d'Europe, la plupart d'entre eux nés dans les années cinquante, ont trouvé dans le spectralisme un point de départ – autant technique qu'artistique – pour concevoir leur œuvre, configurant ainsi un courant souvent appelé la « deuxième génération spectrale ». On trouve, aux côtés d'auteurs tels que l'autrichien Georg F. Haas ou la finlandaise Kaija Saariaho, le nom de José Manuel López López, le représentant le plus significatif de ladite génération parmi ses compatriotes espagnols. *Le Concierto para violín y orquesta* est peut-être l'œuvre la plus emblématique de López López dans l'assimilation de l'expérience spectrale d'une écriture personnelle, parmi les pièces que l'artiste espagnol a composées pendant les années quatre-vingt-dix. L'œuvre fut créée par l'Orchestre national d'Espagne avec pour soliste Anne Mercier.

Démarrant avec un *mi* suraigu du violon, et revêtu par les sons des percussions frottées avec l'archet, le concerto est loin d'être un exercice d'acrobatie virtuose soutenu par l'orchestre. Le soliste maintient un discours presque ininterrompu tout au long de l'œuvre, déclenchant divers processus orchestraux qui amplifient et complexifient la ligne énoncée par le violon. Selon le compositeur, son but était d'éviter « le cliché du soliste privilégié

par rapport aux instruments de l'orchestre » ; au contraire, López López a voulu mettre l'accent sur « la variété et la virtuosité d'un réseau polyphonique complexe, le résultat de l'interaction de plusieurs particules ». Il en résulte une fresque symphonique avec l'une des lignes parfois en relief, mais souvent submergée dans un immense devenir des matériaux sonores.

Le Concierto para violín y orquesta met en évidence le goût de López López pour les sonorités somptueuses et extrêmement raffinées. Dans cette œuvre, la masse symphonique peut passer de couches d'harmonie-timbre étalées à des gestes fulgurants de l'orchestre, culminant avec l'éclat rayonnant des percussions métalliques. Le matériau harmonique de base pour la composition de cette pièce provient de l'analyse spectrale des sons produits par des instruments à percussion excités avec un archet, ensuite orchestrés tout en simulant plusieurs techniques de la musique électroacoustique. Selon López López, dans un texte de circonstances pour la revue *Sibila*, son concerto accueille « le paradoxe d'écouter une masse orchestrale dense qui est l'élargissement de la vie interne d'un son qui dure quelques millisecondes ». Pourtant, l'auteur a toujours été loin de vouloir sim-

plement transcrire des données informatiques. L'équilibre entre la recherche acoustique et l'élan poétique se révèle sans détours chez López López, une attitude qui n'a jamais quitté le musicien.

***Movimientos* (1998)**

Selon le compositeur argentin Horacio Vaggione, maître de López López pendant sa période de formation à Paris, dans le concerto pour deux pianos et orchestre intitulé *Movimientos*, « il y a certes une approche spectrale, mais c'est la structuration en différentes échelles de temps qui est au premier plan ». En effet, l'auditeur peut découvrir à plusieurs reprises dans la pièce les accords harmonie-timbre très chers à López López, mais le travail minutieux sur les tempi et une précise articulation rythmique des matériaux sont les deux aspects les plus saillants à l'écoute. Par exemple, l'auditeur constate dès le début de l'œuvre la façon dont López López est capable de façonner un flux temporel inexorable mais astucieusement fragmenté, distribué dans l'orchestre avec des hoquets souvent émanant des passages des solistes et parfaitement équilibrés même s'ils sont toujours asymétriques.

Un autre aspect remarquable de *Movimientos* est la conception

spatiale de l'œuvre. A cet égard, il faut d'abord prendre en compte un septuor de López López, intitulé *Mettendo il grande oceano in spavento* (1997), qui est une expérience embryonnaire de l'écriture du concerto. *Movimientos* hérite de la disposition dans l'espace de la pièce de chambre, c'est-à-dire l'opposition des pianos et la formation triangulaire des percussions. Selon le compositeur madrilien, cette distribution des solistes et des percussions met en place un lieu acoustique générant des sonorités « que l'orchestre reprend, modifie et distribue en permanence dans l'espace ». Il en résulte un discours sonore en mouvement perpétuel, à la fois au niveau temporel et spatial, tout un défi auditif pour le spectateur.

La création de *Movimientos* eut lieu au festival MUSICA de Strasbourg, par l'Orchestre national de France sous la direction de Pascal Rophé, avec pour solistes Delphine Bardin et Franz Michel. Par ailleurs, l'œuvre marque un tournant décisif dans la pensée et dans le catalogue de López López. En effet, les dernières mesures du concert tissent une polyphonie complexe dont les lignes individuelles exploitent des grains de sons à différentes vitesses. Ce travail, simulant les techniques électroacoustiques de la synthèse granulaire, est caractéristique des œuvres de maturité

de López López, parmi lesquelles on peut citer son *Concierto para piano y orquesta* (2005), son *Trío n°3* (2008), ou son quatuor de saxophones *SIMOG-CIVITELLA* (2011).

**SON BUT
ÉTAIT
D'ÉVITER
« LE CLICHÉ
DU SOLISTE
PRIVILÉGIÉ
PAR RAPPORT
AUX INSTRUMENTS
DE L'ORCHESTRE »**



ALBERTO POSADAS (Valladolid, 1967)

Magma (2000)

Après l'écriture en 1933 d'*Ápeiron*, *Magma*, sept ans plus tard, est la deuxième et jusqu'alors la dernière œuvre symphonique de Posadas, si l'on ne tient pas compte de ses deux pièces concertantes. Composée alors que Posadas n'avait que trente-trois ans, il ne s'agit pas pourtant d'une œuvre de jeunesse ; le compositeur castillan démontre avec cette pièce une maîtrise très solide de l'écriture orchestrale. Dédiée à son épouse, la création de *Magma* eut lieu au festival MUSICA Strasbourg, avec Arturo Tamayo dirigeant l'Orchestre Philharmonique

du Luxembourg. Elle a également été reprise lors du festival Manifeste de l'Ircam, saison 2017.

De toute évidence, le titre de l'œuvre évoque les processus géologiques liés aux éruptions des volcans. Compte tenu de cette métaphore scientifique, il est possible d'établir une filiation virtuelle entre la pensée de Posadas et l'esthétique d'Edgard Varèse. En effet, le compositeur franco-américain raconta dans son célèbre article *The liberation of sound* que, chez lui, la forme musicale naissait d'une résultante équivalente aux « phénomènes de cristallisation ». La structure musicale était alors pour lui « étendue et divisée en formes et groupes de sons différents, en changements perpétuels de contour, direction et vitesse, attirés et repoussés par plusieurs forces ». De son côté, Posadas explique dans sa note de programme pour la création de *Magma* que « les assimilations et les différenciations sont alternées pour que la masse sonore change constamment de composition interne, tout en gardant en son sein quelques résidus des stades précédents de son état ». En outre, il décrit ses stratégies formelles comme un processus « évoluant d'états de cristallisation vers des points de fusion ». Le parallélisme entre les citations des deux compositeurs est tout à fait remarquable.

Magma est une œuvre pour orchestre à trois, renforçant les bois avec un quatuor de saxophones. La partition combine un travail de façonnement des masses sonores – rappelant l'attitude compositionnelle de Iannis Xenakis ou de son maître Francisco Guerrero

[POSADAS] DÉCRIT DES STRATÉGIES FORMELLES COMME UN PROCESSUS “ÉVOLUANT D’ÉTATS DE CRISTALLISATION VERS DES POINTS DE FUSION”

– à grande échelle, avec une écriture minutieusement détaillée pour chacune des lignes instrumentales. Par exemple, nombreux passages des cordes prolifèrent en *divisi* – arrivant parfois à une polyphonie à vingt voix – dont chacune des lignes est soigneusement profilée, pour ainsi transformer perpétuellement la matière sonore. Cette tension entre la masse et son détail, ainsi que l’écriture très précise des nuances dynamiques donnent lieu à des couleurs souvent violentes, parfois fragiles, à l’image des forces abruptes déclenchées au sein des formations volcaniques.

Sombras (2010-2012)

Le quatuor à cordes occupe un espace privilégié dans le catalogue de Posadas. Après une première œuvre de jeunesse intitulée *A silentii sonitu* (1994), son cycle *Liturgia Fractal* (2003 - 2007) donne au compositeur une visibilité internationale qui a profondément marqué la suite de sa carrière artistique. Il s’agit également du point

de départ d’une étroite collaboration avec le Quatuor Diotima. Avec ces musiciens, Posadas s’embarque dans un nouveau projet, *Sombras* – auquel la voix et la clarinette s’ajoutent – tout en ambitionnant un renouvellement de son écriture. L’intégralité de ce deuxième cycle a été créée au Wittener Tage für neue Kammermusik, par le Quatuor Diotima, accompagné de la soprano Sarah Sun, et du clarinetiste Carl Rosman.

Cinq pièces composent *Sombras* : *Elogio de la sombra*, pour quatuor à cordes ; *Tránsito I*, pour voix et alto ; *La tentación de las sombras*, pour voix et quatuor à cordes ; *Tránsito II*, pour voix et clarinette ; et finalement *Del reflejo de la sombra*, pour clarinette basse et quatuor à cordes. Cet ordre doit être scrupuleusement respecté – bien que les pièces puissent être jouées indépendamment –, car il comporte une dramaturgie scénique délibérément conçue par le compositeur. En effet, seul le quatuor demeure visible tout au long du cycle. En revanche, la soprano

PLUSIEURS
PASSAGES...
SONT JOUÉS
À DEUX
REPRISES...
CELA
PRODUIT
UN EFFET
DE HALO
FANTASMA-
GORIQUE,
COMME UN
SOUVENIR
SCINTILLANT
DU PASSAGE
PRÉCÉDENT

entre et sort de la scène grâce à deux panneaux opaques placés derrière le quatuor, et le clarinetiste rejoint le reste des musiciens de l'extérieur, surgissant d'abord avec un son lointain, comme un écho aux musiciens présents.

Ce jeu d'apparitions et de disparitions, du visible au caché, fait appel aux ombres évoquées dans le titre du cycle. La métaphore de l'ombre s'infiltré désormais dans beaucoup d'autres aspects de *Sombras*. Par exemple, plusieurs passages d'*Elogio de la sombra* sont joués à deux reprises, la deuxième avec un changement radical des modes de jeu et des nuances. Cela produit un effet de halo fantasmagorique, comme un souvenir scintillant du passage précédent. En outre, les instruments sont parfois préparés ou joués avec des techniques non conventionnelles – par exemple, le violoncelliste doit prendre dans *Del reflejo de la sombra* un dé à coudre – pour multiplier les sons parasites et ainsi masquer la couleur conventionnelle.

L'un des aspects les plus singuliers de *Sombras*, en comparaison avec d'autres œuvres de Posadas, est l'émergence d'un certain thématisme mélodique parcourant plusieurs œuvres du cycle. Le cas le plus évident se manifeste à partir d'un petit motif dans *Tránsito I*, une cellule mélodique de trois notes liée à la première énonciation chantée du mot « sombre ». Ce motif revient à plusieurs reprises tout au long de *La tentación de las sombras*, de manière presque obsédante pour souligner les passages les plus bouleversants du texte d'Emil Cio-

ran. Le motif sombre se dissout finalement dans un enchaînement de sons multiphoniques veloutés, joués par la clarinette vers la fin du *Tránsito II*.

***Kerguelen* (2013)**

Au-delà de *Magma*, d'autres références géographiques ou géologiques sont repérables dans le catalogue de Posadas. *Kerguelen* est le nom d'un gigantesque plateau submergé par l'océan Indien. Cette vaste plateforme sert de support à plusieurs archipels français et australiens. L'image d'une grande masse engloutie par les eaux à partir de laquelle émergent des formes visibles décrit de manière métaphorique les stratégies compositionnelles du triple concerto homonyme de Posadas. Dans *Kerguelen*, le compositeur conçoit une relation non-dialectique entre les trois solistes – flûte, hautbois et clarinette – et l'orchestre, une logique créative auparavant explorée dans son concert pour saxophone basse *Resplandor (poema lírico dedicado a Atón)* en 2008 qui s'oppose au dialogue traditionnel entre soliste(s) et accompagnement. De cette façon, l'orchestre fonctionne dans *Kerguelen* comme un « plateau sonore » à partir duquel les matériaux des solistes surgissent et s'émancipent, sans établir pour autant un véritable rapport question / réponse entre les deux pôles instrumentaux.

En ce qui concerne l'orchestration de l'œuvre, Posadas démontre sa capacité à façonner le son, passant des nuances les plus fragiles, d'une transparence raréfiée – parfois

HÈCTOR PARRA

(Barcelone, 1976)

Caessant l'horizon (2010-2011)

Fils d'un physicien et maître de conférences à l'Université de Barcelone, Hèctor Parra a souvent vu les sciences comme une source inépuisable d'inspirations musicales. Or, Hèctor Parra est loin de se servir des sciences dures comme modèles abstraits pour une ultérieure et stricte formalisation musicale ; ses emprunts sont généralement d'ordre métaphorique, souvent accompagnés de stimuli iconiques surgis de représentations visuelles des connaissances scientifiques. La position idéologique du compositeur se révèle assez claire à cet égard, car dans l'un de ses articles, il souligne que « la beauté, l'intuition, l'élégance, le sentiment intime d'une perfection finalement achevée sont des valeurs culturelles partagées qui rendent possible une communication vive et immédiate entre scientifiques et artistes, qui partagent la délectation de la création d'univers ».

Caessant l'horizon accueille simultanément deux volets scientifiques comme inspiration de départ, d'une part l'astrophysique, d'autre part les études biologiques autour de l'origine et du déve-

loppement de la vie, notamment l'organogenèse. En outre, le titre de cette pièce pour orchestre de vingt-sept musiciens semble faire un clin d'œil aux écrits de Jean-Pierre Luminet. Dans son célèbre livre de vulgarisation scientifique intitulé *Le destin de l'Univers*, l'astrophysicien décrit poétiquement l'horizon d'événements des trous noirs, tout en indiquant qu'un observateur près de cette frontière de l'espace pourrait « la frôler d'aussi près qu'ils veulent sans la toucher ».

L'opposition entre la physique des objets hyper-massifs de l'Univers et la condition fragile de la vie se traduit chez Hèctor Parra sous la forme d'une dialectique très contrastante au niveau formel et en ce qui concerne la conception de ses matériaux musicaux. D'un côté, les forces de gravitation titanesques inspirent les passages les plus violents et rythmiquement agités de *Caessant l'horizon*, avec un usage très abrasif des cuivres et des percussions – ici, le compositeur vise à « imaginer ce que nous pourrions éprouver physiquement si nous étions effectivement traversés par les ondes gravitationnelles engendrées par la collision de deux trous noirs » - et d'un autre côté, Hèctor Parra évoque les processus de formation de la vie tout en tissant des lignes mélodiques lyriques (souvent confiées aux bois) sur un fond harmoniquement étalé et calme, mais qui tend cycliquement à devenir

une polyphonie complexe dirigée vers le collapse.

Caessant l'horizon a été créée à Paris par l'Ensemble InterContemporain sous la direction d'Emilio Pomarico. Il y a quelques temps, le compositeur avait écrit une nouvelle pièce pour ensemble soliste, orchestre et électronique, *Inscape*, à nouveau surgie de son intérêt pour les trous noirs et l'objet d'une triple commande de Barcelone, Lille et Cologne. Cette fois-ci, il a collaboré directement avec Luminet. La création mondiale de ce projet a eu lieu en 2018.

Moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air (2012)

La musique de chambre et pour ensemble représente une partie très importante dans le catalogue du jeune compositeur catalan. Parmi ses œuvres à effectif relativement réduit, *Moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air* est la seule conçue pour un instrument soliste – la flûte – et accompagnement, à l'exception de son quintette *Early Life* (2010) où le hautbois joue un rôle également prépondérant. *Moins qu'un souffle...* a été créée par les musiciens du Klangforum Wien – ensemble commanditaire de la pièce – à la salle Mozart du Wien Konzerthaus sous la direction d'Enno Poppe.

Le titre de l'œuvre est tiré d'un récit du roman *Trois femmes puissantes*, de Marie NDiaye. Ainsi,



Moins qu'un souffle... est en quelque sorte le prologue de l'étroite collaboration entre Hector Parra et l'écrivaine française – aux racines sénégalaises – autour de deux projets ambitieux pour la scène : d'une part le monodrame *Tè craindre en ton absence* (2012-2013), d'autre part la tragi-comédie *Das geopferte Leben* (2013). En effet, à la fin d'un entretien pour la revue *Accents* de l'Ensemble InterContemporain, le compositeur révèle comment « la

flûte [soliste], inspirée par des mélodies de flûte peule, incarne la jeune immigrée sans papier au destin tragique dont parle Marie NDiaye ».

Les traditions musicales subsahariennes ont eu sans détours un impact décisif dans l'écriture virtuose du soliste. La flûte peule est l'instrument traditionnel des bergers du massif montagneux Fouta-Djalon à l'ouest de Guinée, que l'on peut aussi trouver dans plusieurs pays voisins. Faite en bois,

sa forme peut rappeler les flûtes traversières de la musique occidentale, mais l'instrument africain est diatonique. Pourtant, Hector Parra n'a pas choisi ce modèle pour récréer une tradition extra-européenne au sein de la musique contemporaine ; l'incipit créatif le plus décisif pour l'écriture soliste se relie aux modes de jeu particuliers de la flûte africaine. Le son de cet instrument a une forte composante éolienne, souvent renforcée par la couleur vocale de l'instrumentiste. On retrouve ce type de techniques, mais poussées à l'extrême, dans *Moins qu'un souffle...* : le soliste est confronté à un défi athlétique tout au long de l'œuvre, à un grand éventail de modes de jeu qui vont des sons les plus fragiles et délicats aux explosions soudaines et surchargées d'air. À son tour, l'ensemble imite et accompagne souvent les profils de tension énergétique tracés par la flûte, mais parfois oppose des matériaux assez contrastants.

Wilde (2014-2015)

Nous avons déjà évoqué deux œuvres pour la scène du compositeur barcelonais : *Te craindre en ton absence* et *Das geopferte Leben*. Elles sont précédées par *Zangezi* (2007) – basée sur le poème homonyme de Vélimir Khlebnikov – et *Hypermusic Prologue* (2008-2009) – avec un livret de la physicienne

américaine Lisa Randall –, les deux de format réduit. Finalement, la cinquième composition scénique de Hèctor Parra, intitulée *Wilde*, apparaît comme son projet le plus ambitieux en ce qui concerne la durée et les effectifs musicaux. De plus, le fait d'avoir cinq pièces scéniques dans son catalogue, avant d'arriver à l'âge de quarante ans, est un signe de singularité et de précocité dans le parcours artistique d'Hèctor Parra.

Wilde est l'adaptation musicale du texte dramaturgique de Händl Klaus – auteur également du livret pour – (*Wilde*) *Mann mit traurigen Augen* (2003). Ce texte s'inspire quant à lui de l'œuvre *Haus ur* du plasticien Gregor Schneider, lauréat de la Biennale de Venise. Il s'agit d'une maison à la façade conventionnelle mais modifiée à l'intérieur en un labyrinthe sordide, apparemment conçu par des habitants psychologiquement perturbés. Cette image terrifiante sert de point de départ pour Klaus : sa pièce théâtrale décrit le cauchemar vécu par un jeune membre de Médecins Sans Frontières – appelé Gunter – qui devient malheureusement le prisonnier de la famille Flick, une troupe effrayante de sadisme. Les Flick infligent tout type de dégradations et d'humiliations physiques et psychiques au médecin, jusqu'au point d'annuler ses émotions et sa condition

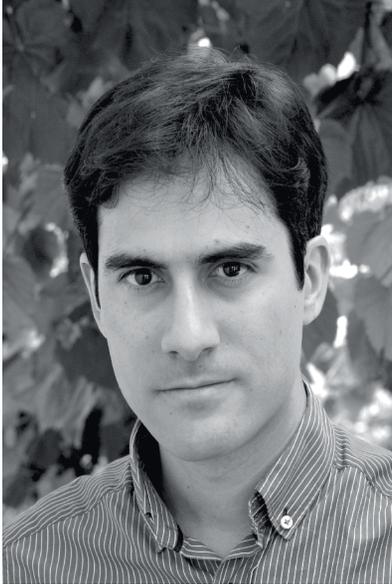
[IL A CRÉÉ] « UNE MUSIQUE OPPRESSANTE QUI SOULIGNE LA PART PROFONDÉMENT ÉGOÏSTE ET SAUVAGE DE L'ÊTRE HUMAIN »

d'être humain.

Selon Hèctor Parra, faire face à un livret si inquiétant a été un grand défi compositionnel, compte tenu aussi de la durée – près de deux heures – de la pièce. Il concevait l'idée de « révéler la fragilité de l'être humain mais également de nous confronter à son visage le plus impitoyable », à travers « une musique oppressante qui souligne la part profondément égoïste et sauvage de l'être humain ». En effet, tous les éléments stylistiques d'Hèctor Parra sont présents dans la musique de *Wilde*, mis pourtant au service d'une atmosphère étouffante, à la limite de la claustrophobie, amenant ainsi l'auditeur à un fort sentiment d'agitation et

de trouble. Au-dessus d'une orchestration si angoissante, les voix émergent avec un lyrisme exacerbé – parfois menaçant – sans pour autant tomber dans une écriture vocale conservatrice ou nostalgique du passé.

Wilde a été créée au Festival de Schwetzingen, dans une mise en scène de Calixto Bieito ; elle sera reprise pour la commémoration du bicentenaire du Teatro Real de Madrid. En outre, l'opéra est à l'origine de deux pièces pour orchestre dans le catalogue du compositeur catalan : *Wilde Concert Overture and Finale* (2015) et la plus étendue *Wilde Suite* (2015), respectivement créées à Madrid et à Barcelone.



BLAI SOLER

(Barcelone, 1977)

Sol (2016)

Violoniste de formation installé à Londres dans les années quatre-vingt-dix, ce jeune musicien a été le disciple de Georges Benjamin au King's College, prestigieuse institution universitaire dans laquelle il a obtenu un doctorat en composition. Aujourd'hui, le catalogue de Soler contient cinq pièces orchestrales, à savoir *Rilke Verses* (2007), *The Rock*, *The Vulture and The Chain* (2010), *Plain-Chant* (2011), *Divinations* (2013) et la plus récente, publiée par Durand, *Sol* (2016). Cette dernière œuvre a été créée en mars 2017 par l'Orchestre national Bordeaux Aquitaine sous la direction de son chef d'orchestre permanent, Paul Daniel. Par ailleurs, le quatuor à cordes intitulé *Imaginings* (2013) est également publié aux Éditions Durand.

Sol est un titre délibérément polysémique. Le terme, en catalan, fait référence au soleil, au sol et à la solitude, ainsi qu'à la hauteur musicale : tous ces sens participent de la métaphore poétique de l'œuvre. Celle-ci, d'une durée globale de dix-huit minutes environ, se divise en cinq mouvements. Pourtant, l'œuvre s'articule plutôt de manière unitaire, à l'exception de son dernier mouvement qui

contraste délibérément avec les cinq précédents en termes de durée et de *tempo* et qui s'organise comme un tout organique. En effet, la conception modale des matériaux mélodico-harmoniques choisis par Soler, ainsi que la distribution stratégique des registres exploités dans chacun des mouvements, obéissent à une logique selon laquelle, tout au long de l'œuvre, les mouvements sont enchaînés grâce à de minutieux calculs, sans pour autant devenir un flux mécanique. De cette façon, chaque mouvement engendre son propre univers tout en projetant, à son tour, des effets compositionnels sur le mouvement suivant.

Un autre aspect remarquable concernant l'écriture de *Sol* est le traitement de la palette orchestrale employée par Soler. Et pourtant, les passages en *tutti* ou les passages utilisant presque la totalité des effectifs orchestraux, sont assez exceptionnels dans cette œuvre. Cette sobriété n'implique cependant pas un manque de couleur. Au contraire, le jeune compositeur catalan exploite un grand éventail de combinaisons instrumentales qui distinguent nettement les différentes sections de l'orchestre et visent toujours à une transparence des lignes concurrentes. Il en résulte une sonorité peu dense mais riche dans sa légèreté, dont les tensions et les équilibres sonores sont immédiatement perceptibles par l'auditeur.



JOAN MAGRANÉ FIGUERA

(Reus, 1988)

Marines i boscatges (5è dia de la creació) (2016)

Joan Magrané Figuera est, à l'heure actuelle, le benjamin des compositeurs espagnols publiés par Durand Salabert Eschig. Même si le compositeur n'a pas encore atteint la trentaine, quatre de ses pièces ont déjà été jouées par l'Ensemble InterContemporain : d'une part, dans un cadre pédagogique, son trio *Un Triptyque voilé* (2014) et son quintet mixte *Bréviaire de l'aurore* (2014) ; d'autre part, par l'intermédiaire d'une commande professionnelle, son *Fragments d'Ausiàs March* (2016) pour voix et ensemble, et sa pièce pour quatorze instruments *Marines i boscatges (5è dia de la creació)*.

Cette dernière œuvre est une commande de Matthias Pintscher à l'occasion du 40e anniversaire de l'Ensemble InterContemporain, pour un projet qui, autour des sept jours de la Genèse, regroupe sept pièces d'environ dix minutes commandées à Mark Andre, Franck Bedrossian, Chaya Czernowin, Stefano Gervasoni, Joan Magrané Figuera, Marko Nikodijevic et Anna Thorvaldsdottir. Joan

Magrané Figuera compose alors la musique pour le cinquième jour, celui où Yahvé dit : « Que les eaux produisent en abondance des animaux vivants, et que des oiseaux volent sur la terre vers l'étendue du ciel ». Ainsi, dès son titre, *Marines i boscatges* fait allusion à ce verset biblique et à la luxuriance de la vie de la mer et des forêts. Afin de nourrir son imagerie poétique, le compositeur catalan s'est inspiré d'un célèbre tapis de la Cathédrale de Gironne qui illustre les sept jours de la Création. Ce type de stimuli exogène à la musique est presque une constante chez Joan Magrané Figuera : références picturales et littéraires parcourent souvent son œuvre. À cet égard, il affirme dans un texte de circonstances pour l'ensemble basque Ciklus : « en raison de la nature inéluctablement abstraite de la musique, il est nécessaire d'accorder des références extramusicales. [...] Dans le cadre d'une telle proposition [...] l'approche de l'idée de madrigalisme est incontournable ».

On retrouve le parfum madrigaliste partout dans *Marines i boscatges*. En effet, certains recours compositionnels, de par leur rôle quasiment figuratif, évoquent incontestablement les éléments naturels qui sont implicites dans le titre. Par exemple, la concaténation, à la manière d'un souffle, de plusieurs impulsions presque périodiques, peut faire penser aux vagues de l'océan. Par

Ondulante ♩ = 63

Marines i boscatges,
JOAN MAGRANÉ
FIGUERA

ailleurs, l'auditeur peut aussi imaginer une jungle pleine d'oiseaux à travers des trames polyphoniques entrecoupées par un emploi très raffiné du timbre. Peut-on même y voir une référence très cachée au *Prêche aux oiseaux* de l'opéra d'Olivier Messiaen ? Au milieu de la pièce de Joan Magrané Figuera, la référence culturelle la plus symbolique émerge : le compositeur catalan cite - avec le célesta, la harpe, la petite flûte et les percussions métalliques - le madrigal *The Silver Swann* (1611) d'Orlando Gibbons. En effet, le cygne, oiseau aquatique, symbolise la jonction entre l'eau et le ciel.

- ISAAC ALBÉNIZ** 8
Pepita Jiménez
 comédie lyrique en 2 actes
 3.3.3.2 — 4.2.4.0 — timb
 - perc - 2 hpe — cordes
 [divisées]
 1h30'
- Iberia*, douze impressions
 pour piano
 35'
- MANUEL DE FALLA** 14
La Vida breve
 drame lyrique en deux actes
 et quatre tableaux
 3.3.3.2 — 4.2.3.1 — timb - 2
 perc — 2 hpe - cél — cordes
 65'
- Noches en los Jardines de España*
 pour piano & orchestre
 3.3.2.2 — 4.2.3.1 — timb
 - perc - cél - hpe — cordes
 [divisées]
 25'
- Concerto per clavicembalo*
 pour clavecin (ou piano)
 avec flûte, hautbois, clarinette,
 violon & violoncelle
 15'
- LUIS DE PABLO** 26
Módulos III
 pour 17 instrumentistes
 0.0.0.0 — 0.4.0.0 — timb -
 4 perc - orgue/harmonium
 - cél - 2pno - 2 hpe - gt -
 mand
 18'
- Éléphants ivres*
 pour orchestre
 3.2.2.2 — 4.3.2.0 — 3 perc
 - org Hammond - hpe —
 8.8.8.6.4
 15'
- ENRIQUE GRANADOS** 11
Doce Danzas Españolas
 pour piano
 1h
- Goyescas*, « *Los majos enamorados* »
 pour piano
 18' 25"
- JOAN GUINJOAN** 28
Tzakol
 pour orchestre
 3.3.3.3 — 4.3.3.1 — 4
 perc - pno - hpe — cordes
 [divisées]
 14'
- Trama*
 pour orchestre
 3.3.3.3 — 4.3.3.1 — 3
 perc - pno — 16.14.12.10.8
 [divisées]
 20'
- ERNESTO HALFFTER** 18
Sinfonietta
 pour violon, violoncelle,
 contrebasse & orchestre
 1.1.1.1 — 2.1.1.0 — timb -
 perc — cordes
 36'
- Rapsodia portuguesa*
 pour piano & orchestre
 3.3.4.3 — 4.3.3.1 — timb - 2
 perc - cél - 2 hpe — cordes
 20'
- JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ** 34
Concerto pour violon et orchestre
 pour violon & orchestre
 4.4.4.4 — 4.3.3.1 — 5 perc -
 pno - 2 hpe — 16.14.10.10.8
 19'
- Movimientos*
 pour deux pianos &
 orchestre
 2.2.2.2 — 2.2.2.1 — 3 perc -
 pno - pno — 12.10.8.6.4
 10'
- JOAN MAGRANÉ FIGUERA** 44
Marines i boscatges
 pour ensemble de 14 instru-
 ments
 2.1.1.0 — 0.0.0.0 — 3 perc -
 pno - hpe — 1.1.1.1.1
 9'
- TOMÁS MARCO** 32
Necronomicón
 pour 6 percussionnistes
 20'
- Concierto austral*
 pour hautbois & orchestre
 3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 2
 perc - pno - hpe — cordes
 18'
- FREDERIC MOMPOU** 24
Música callada
 pour piano
 1h
- HÈCTOR PARRA** 40
Caessant l'horizon
 pour 27 musiciens
 2.2.2.2 — 2.2.2.1 — 3 perc -
 hpe — 3.2.2.1
 30'
- Moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air*
 pour flûte/flûte basse/petite
 flûte & ensemble instru-
 mental
 1.0.0.0 — 0.0.0.0 — 2 perc —
 hpe - pno — 1.1.1.1.1
 20'
- Wilde*
 pour six chanteurs, acteur
 (rôle muet) & orchestre
 2.2.2.2 — 2.2.2.1 — 2 perc —
 hpe — cordes
 2h
- ALBERTO POSADAS** 36
Magma
 pour grand orchestre
 3.3.3.3.4 — 4.3.3.1
 — 4 perc - accordéon —
 16.14.12.10.8
 20'
- Sombras*
 pour soprano, clarinette &
 quatuor à cordes
 - *La tentación de la sombras* : soprano &
 quatuor à cordes, 21'05"
 - *Tránsito I* : voix de
 soprano & alto, 5'33"
 - *Elogio de la sombra* :
 quatuor à cordes, 19'08"
 - *Tránsito II* : voix de
 soprano & clarinette en
 si bémol, 5'13"
 - *Del reflejo de la sombra* :
 clarinette basse & quatuor à
 cordes, 18'05"
- BLAI SOLER** 43
Sol
 pour orchestre
 3.3.3.3 — 4.3.3.1 — 3 perc
 — 12.12.10.8.6
 20'
- JOAQUÍN TURINA** 22
La Oración del Torero
 pour orchestre à cordes
 8'25"
- Cinq Danses gitanes*
 pour orchestre
 2.2.2.2 — 2.2.0.0 — timb -
 perc - pno — cordes
 16'
- Combat del somni*
 pour voix & piano ou
 orchestre
 2.1.1.1 — 2.0.0.0 — hpe —
 10.10.8.4.4
 8'40"

CRÉDITS

COORDINATION

José L. Besada

TEXTES

Belén Pérez (Universidad Complutense de Madrid) :
Introduction, Joan Guinjoan

Teresa Cascudo (Universidad de la Rioja) :
Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla

María Palacios (Universidad de Salamanca) :
Ernesto Halffter, Joaquín Turina, Frederic Mompou

José L. Besada (Université de Strasbourg/Ircam) :
Luis de Pablo, Tomás Marco, José Manuel López
López, Alberto Posadas, Héctor Parra, Blai Soler,
Joan Magrané Figuera

DESIGN

Anna Tunick
(www.atunick.com)

TRADUCTIONS

Studio 111 Translation



POUR PLUS D'INFORMATIONS

Promotion.dse@umusic.com
www.durand-salabert-eschig.com
20, rue des Fossés Saint Jacques
75005 Paris – France