

IMMATERIAUX 2

Lundi 22 Avril 1985

18 H 30

Oeuvres des lauréats du 12^{ème} Concours International
de Musique Electroacoustique de Bourges 1984
(1^{ère} partie)

Ake PARMERUD : KRE'1^{er} prix ex-aequo catégorie Analogique**Ivan PATACHICH** : LUDI SPAZIALI PER PIANO-FORTE E NASTRO
Prix C.I.M.E. (ex-aequo)**Gabriel BRNCIC** : CHILE FERTIL PROVINCIA...
1^{er} prix - catégorie Musique à programme**Scott WYATT** : ALL FOR ONE...
Prix C.I.M.E.**Ricardo MANDOLINI** : DE MI HUIAN LOS PAJAROS
Prix CNM-France**20 H 30**

Instruments et électronique
(2^{ème} partie)

Marco STROPPA : TRAIETTORIA (1982-1984)**Jonathan HARVEY** : ...RICERCARE UNA MELODIA... (1984)**Brian FERNEYHOUGH** : TIME AND MOTION STUDY II (1973)

Solistes : Adriano AMBROSINI, piano
Jonathan IMPETT, bugle
Pierre STRAUCH, violoncelle

Le Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges organisé chaque année par le GMEB a pour but une action d'aide à la création, de promotion et de diffusion des musiques électroacoustiques. Les prix qui récompensent chaque année plusieurs compositeurs dans les disciplines différentes prennent en compte la diversité et la vitalité de la production contemporaine, ainsi que le développement des tendances esthétiques de la recherche musicale.

L'intérêt constant des compositeurs pour le **Concours** et la qualité incontestée des œuvres primées ont suscité depuis 1976 la collaboration des nombreux et divers organismes, Radios, Centres, Studios, dont l'attachement au développement de la Musique Electroacoustique est manifeste.

Ake PARMERUD

Kren

(Réalisé au studio de Musique Electroacoustique de Stockholm)

Kren est une commande de 1983 de l'Institut Suédois des Concerts Nationaux qui m'a été faite en tant que compositeur résident à mi-temps.

La pièce est construite autour d'une forme très simple divisant différents morceaux de temps en sections proportionnelles 3, 2, 4, 1, 5. Cette forme simple est suivie tout au long de la pièce sauf pour la fin qui est un léger prolongement de la partie 5. Cette division du temps est aussi en corrélation avec l'intensité relative et les dynamiques de la pièce.

D'où le nom de la pièce, contraction de Kronos et Energy (Kren).

Puisque la pièce est à dire vrai, une pièce concertante, ses dynamiques se situent au-dessus de 60 db et il est vivement recommandé de la jouer fort (pas à un point désagréable, cependant) de façon à pouvoir entendre les parties les plus faibles de la pièce.

Ake PARMERUD

Ake PARMERUD, né en 1953, s'intéresse depuis 1972 à la musicologie et à la musique électronique. Il travaille la plupart du temps au studio EMS de Stockholm. Il est professeur à l'Ecole Supérieure de Musique de Gothenburg et travaille également comme photographe.

Ivan PATACHICH

Ludi spaziali per piano forte et nastro

Le but de cette composition est d'élargir la possibilité sonore et technique du piano, par les moyens électroacoustiques, par les modulations des sons du piano, par les sons synthétiques et les mouvements spatiaux. La composition comporte sept sections «attacca». Ces sections constituent une forme de miroir. Les rythmes fixés et libérés alternent au cours de la pièce.

Le point culminant se trouve à la fin de la cinquième section. Les transformations les plus caractéristiques sont : les filtrations, les modulations de fréquences, réinjections, transpositions, et productions de sons synthétiques.

La pièce fut enregistrée dans les studios de la Radio Hongroise (ingénieur du son Peter Winkler). Au piano enregistré Erzébet Tusa.

Ivan PATACHICH est né à Budapest, le 3 juin 1922. Il poursuit ses études supérieures à la section de composition et de direction d'orchestre au Conservatoire de Musique à Budapest. Il est depuis 1952, le directeur musical de MAFILM. Ses œuvres pour orchestre et de musique de chambre sont au programme de

nombreux concerts en Hongrie et à l'étranger. En 1958, il présente pour la première fois en Hongrie de la musique électronique.

Il travaille dans de nombreux studios de musique électroacoustique à l'étranger (à l'Université Columbia de New York, aux studios expérimentaux de la Radio de Bratislava, aux studios EMS de Stockholm, à l'Institut Sonologique de Utrecht, au Conservatoire de Musique de Stuttgart et aux GMEB/Bourges/ et IRCAM/Paris/).

Gabriel BRNCIC

Chile fértil provincia...

(Réalisée au studio de Musique Electroacoustique Phonos, Barcelone, Espagne)

Chile fértil provincia est une allégorie de l'ancienne et de la nouvelle patrie: l'Amérique Latine racontée en cadres dont la chronologie ne marque pas un présent historique absolu. Venant d'un ancêtre futuriste et passant par divers vasselages, on projette une synthèse qui a le lointain des traditions et aspire au chant solidaire des peuples.

Les titres de cette mise en scène, sont par ordre d'apparition, les suivants : «Le bois des anciens et de ceux qui viendront» - «La croix du Sud du conquérant» - «Le piano de l'Inquisition» - «La Monnaie de la vallée du Yuro» - «Prison et Disparition» - «Les larges peupleraies s'ouvriront».

La réalisation de cette musique suppose l'utilisation de diverses techniques de composition autant dans le formel que dans l'instrumentation.

Il y a des structures qui donnent naissance à des formes ouvertes du genre prélude ou de simples «andamenti» sur lesquelles d'autres qui produisent la strophe des formes fermées s'impriment : des chants, des danses, des bases rythmiques. Des fragments de thèmes ou des symboles sonores sont traités comme des signes de ponctuation au niveau de la structure entière.

Les sons électroniques et les sons instrumentaux enregistrés et réélaborés, conformement un cours autonome enregistré auparavant en quatre canaux. A ceci s'ajoutent la percussion, l'alto, la contrebasse, les congas et la voix : Instruments - personnes qui apportent de nouvelles visions de l'ensemble à travers une création libre des parties ou discours parallèles.

C'est la pluralité possible de l'entente d'une même cause.

Gabriel BRNCIC

Gabriel BRNCIC est né à Santiago de Chile en 1942. Etudes de violon, hautbois et composition au Conservatoire National. Disciple de Gustavo Becerra-Schmidt. Il fait des études de Composition et Musique Electroacoustique au Centre Latinoaméricain des Hautes Etudes Musicales à Buenos Aires, sous la direction de Ginastera, Kröpfel, Gandini, Nono et Xenakis, entre autres.

Il donne des cours de Psychoacoustique et Moyens Audiovisuels à l'Université de Buenos Aires. Actuellement, il est le directeur du Laboratoire de Son et Musique Electroacoustique du Centre d'Investigation en Communication Massive, Art et Technologie de la Municipalité de Buenos Aires.

1966 - Premier prix du concours «Maison des Amériques», Cuba / 1975 - Désigné professeur de Composition avec des procédés électroacoustiques et directeur des études du Laboratoire Phonos de Barcelone / 1976 - Bourse de la Fondation Guggenheim, U.S.A., pour ses travaux de création et ses recherches en pédagogie - Professeur fondateur du Centre de Diffusion Musicale du Quartier de Ribera, Barcelone, et membre de l'Association des Compositeurs Catalane / 1983 Commande pour la première exposition de la Musique Contemporaine Catalane, célébrée en Novembre 1983.

Scott A. WYATT

All for one

Composition pour percussion solo et bande

Cette pièce musicale est la première d'une suite destinée à cette «sculpture sonore» - arrangement unique d'instruments et de haut-parleurs. Les 16 haut-parleurs ainsi que la quasi-totalité des percussions sont placés en hauteur dans une cage d'aluminium qui entoure l'exécutant. La bande enregistrée a été réalisée dans les studios de musique expérimentale de l'Université de l'Illinois : il s'agit essentiellement de sons générés par ordinateur qui évoquent des sons instrumentaux.

Dans cette composition certains thèmes sont développés comme le continuum voulu de timbres qui permet d'intégrer des sons pré-enregistrés et des sons exécutés en concert. En outre, ces sons de synthèse émanent de sources différentes localisées dans la sphère d'exécution. Ainsi le compositeur réalise son objectif qui vise à résoudre la dichotomie classique entre l'électronique et les sons produits en concert. Autrement dit, cette œuvre a été écrite pour un exécutant et un matériel électronique et cherche à «réconcilier» ces différents protagonistes.

(Ce soir nous entendrons la version enregistrée de ce concert. La bande a été réalisée à l'Expérimental Music Studio / Université d'Illinois - Urbana).

Scott A. WYATT enseigne actuellement la composition et la théorie musicale à l'université d'Illinois. Il a redessiné et fait reconstruire les studios de musique expérimentale dont il assure la direction. Il a travaillé à définir le contenu du cursus de musique électro-acoustique. Il a écrit plusieurs pièces pour voix, voix et bande enregistrée, instruments, instruments et bande, bande seule et pour instruments avec sons générés par ordinateur. Dans le domaine audio, il a mis ses compétences d'ingénieur-conseil au service de plusieurs sociétés, studios d'enregistrement et universités.

Ses compositions - enregistrées chez UBRES et MARK - ont été souvent jouées aux Etats-Unis, en Australie, au Japon et en Europe. Il a été l'un des lauréats des concours de composition organisés par l'ISCM (International Society for Contemporary Music) en 1978 et par l'American National Flute Association en 1979.

Ricardo MANDOLINI

«De Mi Huian Los Pajaros» - 1983

«Dans ce travail, ont été utilisés les matériaux sonores électroniques digitaux produits dans les studios EMS de Stockholm (Suède), par le programme nommé IMPAC, de mon ami Michaël Hinton. J'ai, de plus, combiné quelques matériaux analogiques produits dans les studios IPEM de Gand (Belgique).

«De Mi Huian Los Pajaros» est un vers du Poète Pablo Neruda «Cuerpo de Mujer» qui est inclus dans «20 poemas de Amor y una canción desesperada». Comme d'habitude, la pièce limite au minimum l'exposition des matériaux différents et cherche, au contraire, la variation des cellules thématiques exposées dès le commencement. Cette limitation a été appliquée systématiquement aussi aux processus analogiques que j'ai employés (qui finalement ne sont que mixage, filtrage de matériaux et lecture inversée de ceux-ci).

Formellement, la pièce est le résultat d'idées musicales contrastées qui se réexposent continuellement, créant des changements soudains ou progressifs dans le caractère et le temps musical».

R. Mandolini

Ricardo MANDOLINI est né à Buenos Aires (Argentine) le 12 juillet 1950. Etudes musicales au «Beethoven Konservatorium» (1973 : diplôme de composition). A fait des études de violoncelle (Prof. Leo Viola), piano et guitare. Violoncelliste au Radio Nacional de Buenos Aires.

Membre et co-fondateur du groupe de musique contemporaine «Alter Musica». Représentant de l'Union argentine des jeunes compositeurs à l'étranger (séries de conférences et émissions de radio en Allemagne : «La Nueva Musica Argentina»).

A suivi des cours de Musique électronique au CICMAT de Buenos Aires et à l'Ecole Supérieure de Musique de Cologne (Prof. H. Ulrich Rumpert) avec une bourse d'étude du D.A.A.D.

Oeuvres principales :

Electronique :

- *Fabulas* (1979) IPEM - Belgique
- *Cuaderno Del Alquimista* (1979) IPEM - Gand et Musikhochschule Köln
- *Ajercicio electronico* (1977) CICMAT - Buenos Aires
- *Von der Bewegung und der Stille* (1977-79) Musikhochschule Köln

Instrumentale :

- *Sorpresas ? pour orchestre de chambre* (1979)
- *Cromlexis pour violoncelle seul* (1975)
- *Irridacion pour cello, piano, guitare et flûte* (1975)
- *Frusco pour grand orchestre* (1976)
- *Fragmentos pour piano solo*

Marco STROPPIA

Traiettoria (1982-1984) pour piano et sons synthétiques (Editions Ricordi)

Traiettoria (Trajectoire) est le nom d'un cycle de trois pièces : *Traiettoria... deviata*, *Dialoghi*, *Contrasti* (Trajectoire déviée, Dialogues, Contrastes) composé entre 1982 et 1984. Chaque pièce peut être jouée séparément ou avec les deux autres, dans un ordre libre.

Il est impossible de décrire en quelques mots d'introduction une pièce qui n'a pas une seule idée principale, mais de multiples idées, développées selon des trajectoires précises, parfois indépendantes, parfois étroitement associées. Plusieurs «images» sont évoquées, à la recherche d'un contact musical, formel ; poétique et de timbre entre le champ gestuel et concret des sons du piano et celui abstrait et virtuel des sons de l'ordinateur. Dialogues et contrastes, contacts et répulsions se débattent dans un univers complexe, où timbre et harmonie, entre l'illusion et la réalité, fusionnent dans un seul kaléidoscope de sensations.

Traiettoria doit être considérée comme un concerto pour piano et orchestre, où les sons synthétiques remplacent l'orchestre. La relation entre ces sons et les sons du piano est si minutieusement «étudiée» qu'ils tendent à se confondre en une seule image et en une seule sensation.

Les sons ont été synthétisés au Centro di Sonologia Computazionale de l'Université de Padoue grâce au programme Music5 et mixés avec le programme ICMS de Graziano Tisato.

Je tiens à remercier Graziano TISATO et Alvisè VIDOLIN pour l'aide, les conseils et l'enthousiasme avec lesquels ils ont suivi et soutenu le développement du projet.

Marco Stroppa

Marco STROPPA est né à Vérone (Italie) en 1959. Après avoir suivi des cours de piano avec Mme Laura Palmieri, il fait ses études au Conservatoire de Vérone. Dès 1979, il étudie la musique informatique, d'abord avec Alvisè Vidolin à Venise et ensuite au CSC de l'Université de Padoue.

En 1982, il obtient le diplôme de composition du Conservatoire de Milan, où il a étudié avec Azio Corghi.

Les récitals de piano qu'il a donnés à travers l'Italie lui ont permis de remporter de nombreux prix dans les concours nationaux.

Ses compositions, présentées dans les principales villes italiennes, ont également été primées dans les concours nationaux.

Il a rédigé de nombreuses analyses sur les œuvres du XX^{ème} siècle (Stravinsky, Bartok, Webern, Petrossi, etc.) pour le journal «*Prospettivi Musicali*». En 1983, il a fait publier ses recherches sur les algorithmes de composition appliqués aux modèles historiques (principalement Stockhausen) et il a également écrit d'autres rapports sur la musique informatique.

Au Conservatoire de Trento, il a enseigné la culture générale de la musique. En 1982, il suit le stage d'informatique musicale de l'IRCAM où il assiste ensuite Tod Machover dans la réalisation de son œuvre «*Fusione Fugace*».

Il reste de 1983 à 1984 à l'IRCAM en tant que chercheur et vient de se rendre à Boston, où il poursuit ses études au M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology).

Jonathan HARVEY

...Ricericare una melodia..

«Ricericare» veut dire chercher, c'est aussi un genre de style de fugue stricte et appliquée.

Après une «recherche» canonique préliminaire, la trompette entame une mélodie accompagnée de versions transposées de cette même mélodie, transpositions obtenues par un simple délai quadripophonique.

J. Harvey

Jonathan HARVEY est né à Birmingham en 1939. Après avoir étudié la composition et l'analyse musicale à Cambridge, il part pour les Etats-Unis et travaille à Princeton. Actuellement, Jonathan Harvey est professeur à l'Université de Sussex en Grande Bretagne. Il a beaucoup composé pour des formations traditionnelles : Persephone Dream, pour orchestre (1971), Quatuor à cordes (1977), Album pour quintette à vent (1978), Hymn pour chœur et orchestre (1979), Concelebration pour quatre instruments (1979), Passion and Resurrection, opéra d'église (1980). Mais il emploie aussi, très souvent, la bande magnétique : Inner Light I pour sept instruments et bande (1973), Inner Light II pour cinq chanteurs, douze instruments et bande (1977), Inner Light III pour orchestre et bande (1976), Veils and melodies pour bande (1978).

En 1980 et en 1982, l'IRCAM a accueilli Jonathan Harvey pour réaliser deux œuvres :

- en 1980 : une commande du Centre G. Pompidou «*Mortuos Plango, Vivos Voco*»,
- en 1982 : une commande de Vasso Devetzi «*Bhakti*».

Brian FERNEYHOUGH

Time and Motion Study II (1973-1976)

On peut dire que cette œuvre est construite autour de l'interaction, de l'interprétation et de l'assimilation mutuelle de deux types de matériau. Le matériau principal consiste en sept fois sept formules rythmiques qui ordonnent le déroulement des événements en un processus de variation continue, tout en se combinant avec un modèle rigoureusement prédéterminé de longueur de phrases... Le matériau secondaire consiste en une série de commentaires individuels sur six principales catégories d'articulation de base - organismes caractérisés par une définition précompositionnelle beaucoup moins rigoureuse (c'est-à-dire un niveau d'abstraction initiale plus élevé) que le matériau précédent...

L'œuvre commence par un long passage dans lequel des fragments mêlant les deux catégories de matériau sont séparés à l'aide de deux systèmes de délai qui permettent aux assistants d'enregistrer les séquences sur bande pendant leur exécution, puis, avec un retard de plusieurs secondes, de les rejouer (avec un degré de distorsion variable qui provient de la manipulation du contrôle de volume de l'enregistrement) pendant que le violoncelliste avance dans la partition. A maintes reprises, ces fragments servent à entraver le libre déroulement du matériau vivant du fait de leur nature «non fonctionnelle»... Après plusieurs épisodes intermédiaires, le milieu de l'œuvre se signale par une autre sorte d'auto-analyse. Des groupes alternatifs de longues notes tenues et de courtes figurations explosives sont divisés et assignés en fonction de la technique de jeu («arco» ou «pizzicato»), soit aux haut-parleurs de droite, soit à ceux de gauche où ils se combinent ensuite en une construction et une démolition progressive de blocs de structures harmoniques superposés. C'est à ce moment que le potentiel «optimiste/constructif» du médium électronique apparaît clairement et délibérément même si, dans la pratique, cette clarté est de plus en plus compromise par les erreurs inévitables et la vitesse de réaction variable du violoncelliste au fur et à mesure qu'il doit insérer de nouveaux éléments dans une texture de plus en plus impénétrable.

La seconde moitié de *Time and Motion Study II* qui débute juste après, est caractérisée par l'augmentation rapide et la prédominance de l'entropie inhérente à la méthode d'invention électronique employée. Désespéré par l'augmentation soudaine de la quantité de «fragments de mémoire» superflus qui le cernent de tous côtés, le violoncelliste commence un «dialogue» avec l'équipement et les sons qui le torturent et le frustrent. Le texte (réduit à une série de mots clef) évoque l'impossibilité d'atteindre une harmonie entre les mots et les états émotionnels : figurant ce lien rompu et les frustrations qui en découlent, la contribution vocale est immédiatement aspirée dans les systèmes électroniques, déformée au moyen d'un modulateur à anneaux relié au violoncelle et, finalement, jouée par-dessus le matériau «live» sous forme «d'interférence» privée de tout pouvoir de communication. Le violoncelliste joue sans commentaire électronique à un seul moment, et cela à la toute fin de l'œuvre. Au moment où il a enfin atteint une relative indépendance, le violoncelliste se trouve réduit à répéter indéfiniment une toute petite variation d'un même ton privé de signification. L'absurdité de la situation est soulignée par le fait que l'interprète est condamné à poursuivre jusqu'à la fin, avec la certitude amère que, derrière son dos, toutes les bandes enregistrées - sa «mémoire» - sont peu à peu silencieusement détruites.

Les fonctions parallèles des constituants complémentaires du dispositif instrumental peuvent être schématiquement illustrées de la façon suivante :

- Instrument Electronique
- exécution «live» amplification

- chanter/parler ... modulation à anneaux
- pédales «analyse du son»
(avec variation de volume)

Ces divers extrêmes sont reliés par le déploiement presque continu de retards magnétiques et du feedback (superposition). A une seule exception près (la modulation de la voix par l'instrument) toutes les modifications de timbre sont réalisées uniquement par «l'amplification des sons naturels» produite par les microphones de contact attachés à l'instrument. Comme l'un de ces microphones est placé sous la touche et que tous deux sont contrôlés indépendamment par les deux pédales manœuvrées par le violoncelliste, il est clair que non seulement le degré de force mais aussi la distribution entre les haut-parleurs placés de façon antiphonique ainsi que le timbre du résultat amplifié dépendent de la position des pédales à tout instant donné. Leur manipulation par rapport à chaque note est spécifiée dans la partition. En outre il y a deux microphones supplémentaires ; l'un placé de manière à enregistrer les sons du violoncelle «live», l'autre fixé à la gorge de l'interprète. Leurs signaux sont envoyés dans le modulateur à anneaux comme précisé ci-dessus.

Brian FERNEYHOUGH est né en 1943 à Coventry (Grande-Bretagne). Il a obtenu des diplômes d'exécution et d'enseignant à l'Ecole de Musique de Birmingham (1961-1963) et a poursuivi des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès du compositeur Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968 et effectue un bref stage à Amsterdam auprès de Ton de Leeuw, puis il s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971) dont il devient l'assistant comme professeur de composition à la Musikhochschule de Fribourg - poste qu'il occupe toujours. Brian Ferneyhough est titulaire de nombreux prix (prix du concours Gaudeamus, 1969 ; de la fondation Heinrich Strobel, 1973 ; premier prix du concours de composition du C.I.M.C. à Rome, 1974 ; etc.). L'E.I.C. lui a commandé une œuvre pour 1985. Il travaille actuellement sur une œuvre pour clarinette et «machine 4X» qu'il réalisera à l'IRCAM.

Médiathèque de l'IRCAM



IM12275