

musica le 97/98  
programme



# De la création au répertoire

Vendredi 6 et  
samedi 7 février  
1998

20 h

Ircam  
Espace de projection

Tristan Murail *L'esprit des dunes*

Megumi Tanabe *La Nature débordée*

commande de l'Ensemble Intercontemporain, création mondiale

György Kurtág *Quatre Capriccios, opus 9*

Entracte

Marco Stroppa *élet...fogytiglan*

Mouvements 1, 2 et 5, commande du Festival d'Automne à Paris et de la Fondation Total pour la Musique (1989)

Mouvement 4, commande de l'Ensemble Intercontemporain, création mondiale

---

**Ensemble Intercontemporain**

**Direction** Patrick Davin

Rosemary Hardy, soprano

Technique Ircam

Coproduction Ensemble Intercontemporain, Ircam

Concert enregistré par Radio-France

Vendredi 6 et  
samedi 7 février  
1998

20 h

Ircam  
Espace de projection

# Tristan Murail

né en 1947

## *L'esprit des dunes* (1994)

### **Effectif**

2 flûtes  
hautbois  
clarinette  
cor  
trombone  
percussion  
synthétiseur  
violon  
alto  
violoncelle  
contrebasse  
dispositif électronique

### **Durée**

18 minutes

### **Editeur**

Una Corda, Paris

### **Discographie**

Collection *Compositeurs d'aujourd'hui*  
Ensemble Intercontemporain, Ircam  
Adès 205 212

*Cette pièce, écrite à la mémoire de Giacinto Scelsi et Salvador Dali, est une commande de l'Ircam, réalisée dans les studios de l'Institut avec Serge Lemouton et Leslie Stuck, assistants musicaux. Elle a été créée le 28 mai 1994 à l'Espace de projection de l'Ircam par l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pascal Rophé.*

Dans *L'esprit des dunes*, le désert est évoqué tant pour ses résonances psychologiques que pour les analogies techniques. Quoi qu'il en soit, les analogies constituent un prisme de convergence entre certaines caractéristiques de la musique de Murail et l'œuvre d'un bon nombre d'autres artistes, mais font également référence aux origines du matériau utilisé pour la pièce. C'est la première fois dans l'œuvre de Murail qu'est faite une allusion explicite à la musique d'autres cultures ; le matériau sonore dont dérive la pièce est en effet extrait de musiques traditionnelles de Mongolie et du Tibet, deux régions marquées, chacune à leur manière, par les déserts – le désert de Gobi, en Mongolie, et les régions montagneuses, rocailleuses et faiblement peuplées du Tibet. L'œuvre porte une double dédicace « à la mémoire de Giacinto Scelsi et Salvador Dali » ; l'intérêt particulier porté par Scelsi à la vie intérieure des sons, qui se manifeste avec le maximum d'évidence dans des œuvres radicales comme *Quatre pièces sur une seule note*, trouve un écho dans l'évolution mélodique et timbrale complexe qui se dégage des hauteurs individuelles produites par la technique du chant harmonique mongol. La dédicace à Dali n'est toutefois pas une allusion aux nombreuses évocations de ces vastes étendues désertiques pleines d'aliénation que l'on trouve si fréquemment dans les peintures de Dali, mais fait référence à *Visions de Haute Mongolie*, cet étrange film de l'artiste, dans lequel un objet isolé – l'embout métallique d'un stylo – devient le centre de focalisation, et est magnifié à un degré tel qu'il donne lieu à l'évocation de mondes intérieurs à part entière, offrant souvent une ressemblance frappante avec certains paysages désertiques de Mongolie et d'ailleurs – autre parallélisme avec Murail, qui, de l'intérieur même des spectres sonores instrumentaux et vocaux, construit de véritables univers mélodiques. Le compositeur a également évoqué un phénomène bien connu dans le désert de Gobi : celui de sons mystérieux ressemblant fortement à des voix, et probablement provoqués par la friction des grains de sable que le vent pousse l'un contre l'autre. Ainsi, dans sa pièce, de façon métaphorique, comme les mongols le disent du désert de Gobi : « le désert chante ».

Julian Anderson

Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau

Extrait du livret du CD *Tristan Murail*, Collection *Compositeurs d'aujourd'hui*, Ensemble Intercontemporain, Ircam, Adès (205 212)

# Megumi Tanabe

née en 1964

## *La Nature débordée (1998)*

### **Effectif**

flûte/flûte piccolo  
hautbois  
clarinette/clarinette basse  
basson/contrebasson  
2 cors  
trompette  
trombone  
2 percussions  
piano  
3 violons  
2 altos  
2 violoncelles  
contrebasse

### **Durée**

15 minutes

### **Editeur**

Inédit

*Cette pièce est une commande à Megumi Tanabe, compositrice sélectionnée lors du Comité de lecture de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ircam 1995-1996. Il s'agit d'une création mondiale.*

1. La poursuite.
2. La mutabilité.

L'impuissance à contrôler le cours d'une composition, m'a toujours à la fois inquiétée et rassurée. Lorsque j'écris quelques notes sur une portée, elles ne restent jamais à l'endroit voulu : elles chantent, dansent toutes seules, et parfois même se moquent de moi. Elles finissent par s'échapper dans un monde qui m'est inaccessible, pour ne plus revenir. Telle une maîtresse d'école débûtante, je ne sais comment m'y prendre avec elles.

Depuis plusieurs années, je les combattais inutilement, chaque fois vaincue. Puis, par un beau jour de ciel bleu, j'ai ouvert la fenêtre de mon atelier et leur ai dit : « Faites comme vous voulez... ». Alors, elles ont écrit cette pièce, utilisant mon bras et ne faisant de moi qu'une machine à composer.

C'est ainsi que je suis devenue « rien ».

**Megumi Tanabe**

# György Kurtág

né en 1926

## *Quatre Capriccios, opus 9 (1969-1970)*

1. *Paris I. Musée de Cluny*
2. *Paris II. Tour Saint-Jacques*
3. *Cours de langue*
4. *Ars poetica*

### **Effectif**

soprano solo

flûte/flûte piccolo

hautbois

clarinette

basson

cor

percussion

cymbalum

piano/célesta

harpe

2 violons

alto

violoncelle

contrebasse

### **Durée**

9 minutes

### **Editeur**

Universal Editions, Vienne

*Cette pièce, écrite sur les poèmes de István Bálint, a été créée le 13 octobre 1971 à Budapest par Erika Sziklay, soprano, et l'Orchestre de chambre de Budapest sous la direction d'András Mihály, dédicataire de l'œuvre.*

Par le choix des textes, les *Quatre Capriccios*, pour soprano et orchestre de chambre, se rapprochent des *lieder* sur des poèmes de Dezső Tandori : les vers d'István Bálint leur confèrent un caractère ludique — voire surréaliste — dû à des procédés poétiques proches de l'écriture automatique, qui culminent dans l'absurde *Cours de langue*. Les textes des deux premiers mouvements s'inspirent d'éléments parisiens : "Paris I / Musée de Cluny : La Dame à la licorne ; Paris II / Tour Saint-Jacques". Mais ils ne fournissent que le prétexte à de libres associations verbales.

Peter Szendy

## **Quatre Capriccios**

poèmes de István Bálint

### **1. Paris I : Musée de Cluny, La Dame à la Licorne**

Avant d'approcher la main de votre licorne  
N'oubliez pas  
Que sur le rideau des yeux tombe une tache  
Si par ailleurs entre vos deux jambes  
De petits animaux observent,  
Qu'on en finisse !

### **2. Paris II : Tour Saint-Jacques**

Si je pouvais une telle  
Une telle épine inachevée élançée au ciel,  
Rudimentaire parure virile,  
Car il n'y a plus de ...  
Si je pouvais, mutilée, une telle

### **3. Cours de langue**

Le chat,  
Qu'il griffe ou qu'il crie,  
Tu l'arraches du tapis  
Et tu le jettes dans l'ombre de mon parapluie ouvert.  
The cat is under the umbrella.  
Tu arraches le chat,  
Que le parapluie crie  
Ou que le tapis griffe,  
Tu le jettes sur son ombre ouverte.  
Le chat est sous le parapluie.

### **4. Ars poetica**

Très superficiellement,  
Presque à fleur de peau,  
Et avec le ceci-cela déjà prêt à poindre  
Derrière lequel un ressort fin comme un cheveu fonctionne  
C'est avec le mécanisme du dard que je pourrais le plus  
Avec des comparaisons grotesques, pour cela richement  
étendu sur toi  
Et que je m'étonne que cependant.

Traduit du hongrois par Peter Szendy

# Marco Stroppa né en 1959

## *élet...fogytíglan* (1989-1998)

version complétée

Dialogue imaginaire entre un poète et un philosophe

- 1) *Vacillante, accanito* (vacillant, acharné)
- 2) *Lancinante, inflessibile* (lancinant, inflexible)
- 4) *Subdolo, inafferrabile* (sournois, insaisissable)
- 5) *Scosceso, virulento* (escarpé, virulent)

### Effectif

flûte/flûte piccolo/flûte en *sol*/

flûte basse

hautbois/cor anglais

clarinette en *si* bémol/

clarinette en *mi* bémol

clarinette basse

basson

cor

trompette en *si* bémol/

trompette piccolo en *si* bémol/

trompette en *ré*

trombone

2 percussions

piano

violon

alto

violoncelle

contrebasse

### Durée

23 minutes

### Editeur

Ricordi, Milan

*Une première version de cette pièce comportant trois mouvements a été écrite en 1989 suite à une commande du Festival d'Automne à Paris et de la Fondation Total pour la Musique. Elle a été créée le 22 novembre 1989 au Centre Georges-Pompidou à Paris par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Peter Eötvös. La version définitive de cette pièce, commandée par l'Ensemble Intercontemporain, devrait comprendre entre cinq et sept mouvements. La version intermédiaire, présentée ce soir en création mondiale, comporte quatre mouvements séparés qui correspondent aux mouvements 1, 2, 4 et 5 de l'œuvre définitive.*

Le projet de cette œuvre est né en 1989 quand le Festival d'Automne m'a demandé une pièce dans le cadre des célébrations du bicentenaire de la révolution française. Inspirée par un court essai intitulé *La Libertà* de Ludovico Geymonat, elle consistait en trois mouvements pour un ensemble de 11 interprètes avec électronique *live*.

En particulier, ce qui m'avait frappé à la lecture de ce livre était la remarquable concision et profondeur de la pensée de Geymonat, en dépit de l'étendue du sujet, et l'insistance sur le « caractère de lutte qui met en évidence le dynamisme » du concept de liberté et, par conséquent, son indispensable insertion dans le contexte socio-historique concret d'un peuple.

« La liberté n'est pas un état qu'on peut atteindre une fois pour toutes ou un état qui, une fois atteint, ne demande qu'à être défendu. Au contraire, il doit être perpétuellement étendu, approfondi, remis en question. La seule façon de le défendre est de le soumettre à des critiques continues ; c'est celle d'accroître sa créativité. »

Voilà donc des éléments essentiels que l'on retrouve dans la partition : concision (quelques minutes par mouvement), extrême mobilité de déroulement du discours musical, changement perpétuel du tempo, souci d'exploitation totale des différentes articulations du son de chaque instrument et une nomenclature renouvelée à chaque mouvement.

Dans la première version, l'intervention de la technologie se situait à deux niveaux : un niveau caché et un niveau visible. Le premier était constitué d'un ensemble de logiciels réalisés par Francis Courtot et moi-même qui m'ont permis d'engendrer tous les matériaux harmoniques de base. Le second explorait une dimension nouvelle de la sonorisation : grâce à un très grand nombre de microphones et de haut-parleurs soigneusement placés, je pouvais saisir la façon unique qu'a chaque instrument de rayonner le son dans l'espace en

fonction des hauteurs jouées et l'agrandir autour du public pour créer toute une série d'images spatiales qui variaient tout au long de la pièce.

Quand j'ai commencé à retravailler sur *élet...fogytíglan* en 1997, mes priorités avaient changé et l'œuvre demandait une remise en forme substantielle. Le niveau visible de la technologie a été entièrement éliminé, car, bien que toujours convaincu de son intérêt expérimental, il ne peut plus être réalisé correctement à l'époque dans laquelle nous vivons, avec son affreux réalisme économique, et dans des salles de concert qui ne permettent guère de véritables recherches sur l'espace.

Les anciens mouvements ont été instrumentés à nouveau, l'élimination de l'espace étant compensée par l'ajout de quatre nouveaux instruments (une clarinette basse, un cor, un alto et un percussionniste). La nomenclature définitive est de cinq bois, quatre cordes, trois cuivres, deux percussions et un piano.

J'ai cherché une intégration accrue entre l'essai de Geymonat et l'œuvre poétique de János Pilinszky, le poète hongrois dont provient le titre de la pièce. Plus encore, j'ai osé imaginer un dialogue métaphorique entre ce philosophe, homme de gauche et ancien résistant, et ce poète catholique, né en 1921 et mort en 1981, ayant été marqué par la découverte des camps de la mort à la fin de la seconde guerre mondiale en rentrant du combat vers la Hongrie.

Au début de chaque mouvement, j'ai juxtaposé un court extrait de l'essai de Geymonat et quelques vers de Pilinszky. Ainsi, du contact entre sa poésie singulière – souvent extrêmement courte, faite de quelques mots qui « ne tiennent pas grâce à une construction savante, mais par une force qui en rassemble les éléments épars » – et la dialectique acérée du philosophe jaillissent des images furtives que la musique essaie de saisir et de transmettre. De nouvelles images se sont ainsi présentées pendant mon travail préliminaire : elles n'étaient pas prévues dans la structure initiale de la pièce, mais leur beauté m'a incité à les incorporer dans le discours musical et à renouveler ainsi la conception de la forme générale. Dans l'état actuel de mon travail, elle devrait comprendre entre cinq et sept mouvements engendrés sans solution de continuité.

La version présentée ce soir constitue une phase intermédiaire et se compose de quatre mouvements séparés qui correspondent aux mouvements 1, 2, 4 et 5 de l'œuvre définitive : le premier (11 instruments), assez court, se déploie avec une grande énergie soulignée par des accents instrumentaux différemment orchestrés. Le second (tutti, mais le piano et les deux percussions ont un rôle secondaire) explore l'univers acoustique à la lisière entre le son et le silence. Des figures évanescentes pullulent ici et là en s'agrippant à une pul-



sation latente dont la vitesse varie toujours. Un « bruit de fond » incessant, réalisé par les deux percussionnistes, se matérialise de temps en temps en la caricature grotesque d'une parade militaire absurde. Le troisième mouvement (flûte, trompette, deux percussions et quatre cordes) développe les accents du premier, mais dans une atmosphère mobile et fluide, pianissimo, insaisissable, comme si l'auditeur n'arrivait pas à s'arrêter sur les sonorités qui l'entourent. Le dernier mouvement, enfin (sans percussion, ni piano) commence par une alternance d'images agitées et de résonances statiques qui s'imbriquent jusqu'à générer un déroulement continu. Harmonique d'abord, puis de plus en plus rythmique, ce dernier mène jusqu'à un court épisode chaotique d'où émerge la clarinette sur un éphémère tissu sonore de cordes.

Le poème *élet...fogytíglan* (à perpétuité) ne comprend que deux lignes :

*Le lit est commun*

*L'oreiller non*

Marco Stroppa

# Les compositeurs

## Tristan Murail

Tristan Murail est né au Havre en 1947. Après des études universitaires ponctuées par une licence ès sciences économiques, un diplôme d'arabe classique et d'arabe maghrébin à l'École nationale des langues orientales, et un diplôme de l'Institut d'études politiques, il entre en 1967 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans la classe d'Olivier Messiaen, où il obtient un premier prix de composition en 1971.

Entre 1971 et 1973, il est pensionnaire de la villa Médicis, Académie de France à Rome, où il rencontre Giacinto Scelsi, avant de collaborer en 1973 à la fondation de l'itinéraire et de développer différents jeux de claviers – ondes Martenot, orgues électroniques, synthétiseurs.

Auteur d'articles sur la musique spectrale – *La révolution des sons complexes, Spectres et lutins ou Questions de cible* –, il poursuit ses recherches en composition assistée par ordinateur, et enseigne l'informatique musicale sous la double égide du Conservatoire national supérieur de musique de Paris et de l'Ircam, tout en participant à des conférences et à des séminaires internationaux – notamment à Darmstadt. Il vit actuellement à New York, où il enseigne à la Columbia University.

## Megumi Tanabe

Née à Kawasaki (Japon) en 1964, de parents musiciens, Megumi Tanabe est initiée très tôt au piano, au violon, au gamelan, au shamisen et à l'écriture musicale. Elle étudie, par la suite, la composition à l'Université nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, où elle obtient une licence puis une maîtrise. A Paris, elle obtient le diplôme supérieur de l'École normale de musique dans la classe de composition de Yoshihisa Taïra. En 1993, elle est sélectionnée pour la finale du 62<sup>e</sup> concours de composition du Japon. Elle remporte en 1994 le troisième prix du premier Concours de Soga-

kudo au Japon pour la composition de mélodies sur des textes japonais. En 1995, le chef d'orchestre Finnois Atso Almila choisit de créer sa pièce *Yu* en clôture du quarantième festival d'été de Jyväskylä en Finlande. Elle reçoit en 1996 le premier prix de composition au Conservatoire de Paris dans la classe de Paul Méfano et en 1997, sa pièce *Trio pour Trio* obtient le premier prix du treizième Concours de Promotion Culturelle de Nagoya (Japon) et sera créée à Nagoya pendant l'été 1998.

## György Kurtág

Né en Roumanie en 1926, György Kurtág étudie le piano à partir de 1940 avec Magda Kardo et la composition avec Max Eisikovits. Parti à Budapest en 1946, il étudie à l'Académie de musique la composition auprès de Sandor Weöres et Ferenc Farkas, le piano auprès de Pal Kadosa et la musique de chambre auprès de Leo Weiner. En 1957-58, il réside à Paris où il est élève de Marianne Stein. Il suit également les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud. Ces influences, auxquelles s'ajoutent celles des Concerts du Domaine Musical dirigé par Pierre Boulez, l'imprègnent des techniques de l'École de Vienne (Arnold Schoenberg et Anton Webern) puis de *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen. Ce séjour à Paris marque profondément ses idées sur la composition. La première œuvre qu'il signe de retour à Budapest, le *Quatuor à cordes*, est qualifiée d'opus n°1. Professeur de piano, puis de musique de chambre à l'Académie de Budapest de 1967 à sa retraite en 1986, il poursuit encore aujourd'hui sa tâche de pédagogue. L'essentiel de ses œuvres (moins de quarante numéros d'opus) est dévolu à la petite forme, et en particulier la voix, en laquelle il voit un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Parmi ses œuvres, on peut citer : *Huit duos* pour violon et cymbalum, opus 4 (1960-61), *Les Propos de Peter Bornemisza*, opus 7 (1963-68), *Quatre chants sur des*

tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

**directeur musical**

David Robertson

**flûtes**

Sophie Cherrier

Emmanuelle Ophèle

**hautbois**

László Hadady

Didier Pateau

**clarinettes**

Alain Damiens

André Trouttet

**clarinette basse**

Alain Billard

**bassons**

Pascal Gallois

Paul Riveaux

**cors**

Jens McManama

Jean-Christophe Vervoitte

**trompettes**

Antoine Curé

Jean-Jacques Gaudon

**trombones**

Jérôme Naulais

Benny Sluchin

**tuba**

Gérard Buquet

**percussions**

Vincent Bauer

Michel Cerutti

Daniel Ciampolini

**pianos/claviers**

Florent Boffard

Hidéki Nagano

Dimitri Vassilakis

**harpe**

Frédérique Cambreling

**violons**

Jeanne-Marie Conquer

Hae Sun Kang

Maryvonne Le Dizès

**altos**

Christophe Desjardins

Odile Duhamel

**violoncelles**

Jean-Guihen Queyras

Pierre Strauch

**contrebasse**

Frédéric Stochl

**Musiciens supplémentaires**

**cor**

Vincent Defurne

**percussions**

Christophe Bredeloup, Abel Billard

**alto**

David Gaillard

**Régie Ensemble Intercontemporain**

**régisseur général**

Jean Radel

**régisseurs de plateau**

Damien Rochette

Philippe Jacquin

**Technique Ircam**

**régie informatique**

Carl Harrison Faïa

**ingénieur du son**

David Poissonnier

**régisseur son**

Hervé Herrero

**régisseur général**

Patrick Chauffournier

**régisseur lumières**

Henri-Emmanuel Doublie

