

PASCAL ROPHÉ

Etymo

Luca Francesconi

Création, commande de
l'Ircam

ENTRACTE

third music for

Benedict Mason

*a european concert hall
(espro; eic: i love my life)*

Création, commande de
l'Ircam

ENTRACTE

Chinese Opera

Peter Eötvös

Ensemble Intercontemporain

Luisa Castellani, soprano

Direction Pascal Rophé

Thomas Hummel, Serge Lemouton, assistants musicaux
Technique Ircam

Vendredi 25 et samedi 26 novembre 1994

20 h 30

Ircam, Espace de projection

Coproduction Ensemble Intercontemporain, Ircam.
Avec le soutien de SONY France

Luca Francesconi

Etymo (1994)

Création

Œuvre réalisée à l'Ircam

Textes

Charles Baudelaire,
extraits de
Le Voyage
L'Albatros
Carnets intimes (1862)

Assistant musical

Thomas Hummel

Commande

Ircam

Effectif

soprano
flûte / piccolo
hautbois / cor anglais
clarinette
clarinette basse
basson
cor
trompette / piccolo
trombone ténor-basse
2 percussions
piano
clavier électronique
harpe
2 violons
alto
violoncelle
contrebasse
dispositif électroacoustique

Durée

25 minutes environ

Éditeur

G. Ricordi & C.

Dédicace

« a Elisabetta e Cosimo, il vero
etymo... »

* * *

Dites, qu'avez-vous vu ?

Peut-être déjà le titre, cette promesse d'écoute, cette ouverture d'un horizon d'attente : ce n'est pas encore la musique, mais il y a déjà une sorte de pacte – au moins une question : *Etymo*, qu'est-ce que c'est ? Que vient faire ici la quête d'une origine, d'un sens originel, d'un *etymon* ? Pourquoi le retour, aussi, de ce (très) vieux problème, celui de savoir si les sons du langage ne sont pas seulement conventionnels, mais également motivés, s'ils ont un lien avec ce qu'ils désignent¹ ?

Dites, qu'avez-vous vu ?

C'est une phrase de Baudelaire – elle marque une césure dans *Le Voyage des Fleurs d'umal* ; c'est une phrase que Luca Francesconi aura fait lire à la soprano Luisa Castellani, une phrase qu'il aura analysée dans ses moindres inflexions vocales, ses structures vocaliques et

¹ La question se pose au moins depuis Platon (elle est mise en scène dans le *Cratyle*, que Francesconi a lu et relu, ainsi que les *Six leçons sur le son et le sens* de Roman Jakobson, ou encore les *Mimologiques* de Gérard Genette), et peut-être a-t-elle été oubliée ou mise entre parenthèses à l'époque du formalisme, celui d'une certaine « avant-garde ». Le compositeur s'est expliqué récemment sur sa *position* vis-à-vis de cette « avant-garde » dans un texte encore inédit : *Les Esprits libres*.

consonantiques, ses durées, ses intonations, ses harmonies (il y a des *accords* en ces voyelles), ses pauses. Deux mois de travail. Sur une voix, sur la voix : la voix, c'est l'*etymon*.

Dites, qu'avez-vous vu ?

C'est donc l'origine d'*Etymo*, c'est cette question qui en génère tout le parcours : proférée puis scrutée avec ces microscopes temporels que sont les outils d'analyse informatique du son, elle révèle ses proportions internes qui, déployées à l'échelle de l'œuvre, en scandent la forme. Trois parties, avec un interlude entre la première et la seconde (c'est la virgule de Baudelaire), puis une *coda*.

Dites.

Premier volet, avant la virgule, avant l'interlude césurant. Un volet où il s'agit de *dire* : non pas dire *quelque chose* (un sens signifié), mais simplement dire, mobiliser des particules phonétiques. La musique et la voix sont ici stochastiques, probabilitaires (« archaïques », dit aussi Francesconi) ; il n'y a pas de lignes, mais des identités fugitives qui paraissent et disparaissent, dans un apparent désordre ; certains visages changeants, toutefois, laissent des traces qui malgré tout s'accumulent, se superposent, s'empilent. Des bribes d'objets ou de langages, comme dans ce clin d'œil au jazz (*con swing, come uno scat*). *Dites*, c'est un volet *phonétique*, n'est-ce

pas ? Jusqu'à cet apogée, jusqu'à ce point culminant – « le maximum de complexité possible avec ce type d'organisation » – où les objets se superposent dans la polyrythmie.

Virgule.

Après l'explosion du dire, après quelques syllabes fugaces aussi, tirées d'un vers de *L'Albatros* (« Souvent, pour s'amuser... »), c'est l'interlude. Il n'y a que des sons électroniques, dont une voix synthétique : « Le navire glissant sur les gouffres amers. »

Amers. *A. Am. Me...* Lettres, syllabes de l'aphasie.

M et *E*, répétés. Cela donne du même : « même dans nos sommeils / La Curiosité nous tourmente et nous roule ».

Un volet *sémantique*, cette fois. Où le *sens* émerge, peu à peu, dans ou de la voix.

Dites, qu'avez-vous vu ?

Maintenant, la chanteuse peut, elle doit le dire, en une longue cadence, avec des gestes aussi. Pour ouvrir un troisième volet : *poétique*. Un volet où le *chant* émerge peu à peu, où la ligne qui se forme pas à pas (du *fa* au *la* bémol) génère à son tour, dans l'orchestre, une voix, puis deux, puis plusieurs. Jusqu'au gel, jusqu'à l'accrétion harmonique, jusqu'à la verticalité d'un « épisode spectral ». Le voyage – motif baudelairien s'il en

est – est donc aussi, dans *Etymo*, un « parcours entre les techniques de composition ». Les accords, les « spectres » issus des voyelles de la petite phrase du *Voyage* alternent entre l'électronique et l'instrumental, selon un véritable dialogue, selon un va-et-vient qui culmine en une sorte de *hoquet* obstiné. Explosion, point d'orgue : « Et puis, et puis encore ? » On continue, on recommence, puis on s'arrête.

Coda.

* * *

Tout cela (*Dites-virgule-qu'avez-vous-vu*, ou encore, selon ces termes que j'ai empruntés au compositeur : « phonétique », « sémantique » puis « poétique »), tout cela n'est pas un plan à suivre, un « programme », une formule : tout au plus une carte de navigation, et une carte qui commence à se replier sur elle-même. Car cette structure tripartite se redouble, *en abyme*, dans chaque volet : comme le dit si bien Francesconi, il y a des manières phonétiques d'être dans le phonétique, mais il y en a aussi des sémantiques et des poétiques. C'est pourquoi chacune des trois parties a (au moins) trois parties : triple tripartition qui se divise encore, car les frontières ne sont jamais étanches.

Il n'est peut-être pas interdit de tirer un dernier fil, d'avancer une

dernière analogie : le point d'interrogation après le chant, après la poésie, c'est celui de cette notation de Baudelaire dans ses *Carnets intimes*, ici simplement *parlée* : « Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre... » ?

Dites, qu'avez-vous vu ?

PETER SZENDY

Charles Baudelaire ²

Le Voyage

À MAXIME DU CAMP

I

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers :

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme ;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés ;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons!

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!

II

Nous imitons, horreur! la toupie et la boule
Dans leur valse et leurs bonds ; **même dans nos sommeils**
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou!

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;
Une voix retentit sur le pont : "Ouvre l'œil!"
Une voix de la hune, ardente et folle, crie :
"Amour... gloire... bonheur!" Enfer! c'est un écueil!

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin ;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

O le pauvre amoureux des pays chimériques!
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;
Son œil ensorcelé découvre une Capoue
Partout où la chandelle illumine un taudis.

III

Étonnants voyageurs! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu?

"Nous avons vu des astres

Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,
Allumaient dans nos cœurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

Les plus riches cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages,
Et toujours le désir nous rendait soucieux!

– La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
Cependant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil de plus près!

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès? – Pourtant nous avons, avec soin,
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!

Nous avons salué des idoles à trompe ;
Des trônes constellés de joyaux lumineux ;
Des palais ouvragés dont la féérique pompe
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;

Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse ;
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,
Et des jongleurs savants que le serpent caresse."

V

Et puis, et puis encore?

VI

"O cerveaux enfantins!

Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :

novembre

25 et 26

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et, folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :
"O mon semblable, ô mon maître, je te maudis!"

Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense!
– **Tel est du globe entier l'éternel bulletin.**"

VII

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!

Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps? Il est, hélas! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
A qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme ; il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier : En avant!
De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,

Nous nous embarquons sur la mer des Ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : "Par ici! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin?"

A l'accent familier nous devinons le spectre ;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
"Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton électre!"
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

VIII

O Mort, vieux capitaine, **il est temps!** levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant **ce feu nous brûle le cerveau,**
Plonger **au fond du gouffre,** Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'**Inconnu** pour trouver du **nouveau!**

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Carnets intimes

« **Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j'ai toujours le vertige et aujourd'hui, [23 janvier 1862]*, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité.** »

* Remplacé par la date du concert.

^[2] Les phrases et les mots imprimés en **gras** sont utilisés dans Etymo de Luca Francesconi (mais pas nécessairement dans l'ordre des poèmes).

Benedict Mason

third music for a european concert hall *(espro; eic: i love my life) (1994)*

Création

Œuvre réalisée à l'Ircam

Texte

Collage de textes de différentes origines, d'objets trouvés ..., par
Benedict Mason

Assistant musical

Serge Lemouton
(avec le concours de Tom Mays)

Commande

Ircam

Effectif

2 flûtes / piccolos
2 hautbois
2 clarinettes
clarinette / clarinette basse
basson
2 cors
2 trompettes
2 trombones ténor / basse
tuba / euphonium
trombone / contrebasse
3 percussions
2 pianos / claviers électroniques /
célestas
récitant
3 violons
2 altos
dispositif électroacoustique

Durée

25 minutes environ

Editeur

Chester Music Ltd.

La musique jouée dans le hall et dans d'autres espaces de l'Ircam pendant le premier entracte est une partie de l'œuvre de Benedict Mason. Les jeux de lumière dans l'Espace de projection durant l'exécution de cette œuvre ont été supervisés par le compositeur.

* * *

Voici le troisième volet d'une trilogie, où j'ai tenté de traiter le matériau de la salle de concert et la salle elle-même comme un instrument ; et de faire ainsi quelque chose de spécifique, pour une salle spécifique, en travaillant avec les sons et l'espace « indigènes » de cette salle. (Les autres salles de la trilogie étaient la Sendesaal du Hessischer Rundfunk et la Mozart-Saal de l'Alte Oper à Francfort.) L'Espro³ – à la fois si intrigant et si fonctionnel [*purpose built*] en tant qu'espace acoustique expérimental – me semblait être un « instrument » de travail idéal.

L'espace étant une manière d'articuler musicalement le théâtre, cette pièce travaille sur la perception, l'appréhension et la conscience [*perception, consciousness and awareness*] de l'auditoire

^[3] C'est-à-dire l'Espace de projection de l'Ircam (salle de concert modulable, accueillant aussi des expériences acoustiques et des séances d'enregistrement) (*Ndt*).

d'une salle de concert (ainsi que sur les connotations théâtrales de ces termes). De fait, il n'y aurait guère de sens à faire la même chose dans un théâtre ; le projet suppose l'espace du concert, et l'une de ses sources d'inspiration aura été l'observation des auditeurs durant le spectacle : les regarder en silence regarder, penser, écouter.

La pièce est donnée à la manière d'une installation en cours – les musiciens devant jouer d'après une vidéo, sans contact physique direct avec le chef d'orchestre, comme une machine autonome. Sont-ils en train de faire du théâtre ou en train de jouer de la musique [*Are they acting or playing music*] ? Ne font-ils pas du théâtre quand ils jouent [*Don't they act when they play*] ? Où est la frontière ?

Il s'agit de trouver une musique abstraite qui soit encore parlante : ajouter des qualités spatiales et de la distance (réelles, illusives et imaginaires) à un son peut peut-être conférer une qualité émotionnelle ou surréelle au résultat (Ernst et De Chirico).

Dans cet espace, j'ai introduit toutes sortes d'autres espaces, depuis l'acoustique très résonante de Notre-Dame de Paris jusqu'aux usines et aux gares, en passant par les coulisses de l'Espro lui-même et d'autres lieux au sein de l'Ircam

– cet étrange château de Barbe-Bleue plein de recoins et de niveaux intriguants.

Il y a bien d'autres processus :

– enregistrer *in situ*, puis ré-enregistrer la sonorité de l'espace rediffusée dans son lieu propre, pour découvrir notamment la résonance *si* bémol grave de l'Espro ;

– enregistrer de l'extérieur de la salle des sons qui se produisent à l'intérieur ;

– simuler différents espaces d'enregistrement en compressant la résonance et en donnant la sensation d'une qualité « 78 tours » ... et ainsi de suite.

Pour cette pièce, un effort de recherche considérable a été engagé sur l'effet Doppler⁴ (réel ou illusoire) et sur le mouvement du son, en essayant délibérément de forcer le son à changer de direction. Et de fait, le mouvement des musiciens (qui sont censés jouer sur des chaises tournantes) relève de ce même effort. Parmi les autres

^[4] L'effet Doppler intervient dans la perception du déplacement des sources sonores. Pour n'en donner qu'un exemple : « Le sifflement d'un train qui s'approche semble avoir une hauteur plus grande que celle qu'il aurait si le train ne se déplaçait pas relativement à l'observateur. La hauteur descend soudainement à un niveau plus bas que la normale dès que le train a dépassé l'observateur. » L'explication physique du phénomène est que « les ondes qui se dirigent de la source à notre oreille sont "comprimées" lorsque la source s'approche, de sorte que leur fréquence augmente » (Roberto Casati et Jérôme Dokic, *La philosophie du son*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 51.) (Ndt).

effets : le *wa-wa* (également souligné par le mouvement des musiciens) ainsi que l'emploi, dans l'interprétation, de la sourdine qui, à tort, porte ce nom (les cors jouent avec des sourdines *wa-wa* qui avaient été utilisées dans le premier volet de la trilogie, et une autre, inédite, a été spécialement construite pour le tuba à l'occasion de cette œuvre⁵, si bien que toute la famille des cuivres peut maintenant disposer de ce type de sourdine). Je vois une corrélation entre la distance et l'espace hors-scène, ainsi qu'avec le son fermé d'une telle sourdine, ou encore avec celui des *plunger mutes*⁶. De même qu'il est possible de corréler l'ouverture et la fermeture d'une sourdine *wa-wa* avec la forme dynamique de la proximité ou de la distance dans l'effet Doppler.

Une fascination pour les sons qui sont trop faibles pour que nous les entendions vraiment ; les *bugs* de l'Ircam, l'*aircamdconditioning* ; des sons dotés d'un *momentum* propre lorsqu'ils parviennent au repos ; le blocage des portes, les grillages au sol, les pavés désolidarisés ; le trafic, l'industrie, les bâtiments – aussi celui de l'Ircam –, un autre type de « son Ircam » : non pas les

^[5] Travaux effectués dans l'atelier mécanique de l'Ircam par Michel Ducourau (responsable de l'équipe Acoustique instrumentale : René Caussé). (Ndt).

^[6] Sourdines utilisées notamment dans le jazz (Ndt).

sons électroniques bien connus, mais ceux de ses espaces, le bâtiment lui-même, son langage et les sons de sa reconstruction.

En général, j'ai délibérément essayé de ne pas mêler les sonorités instrumentales *live* avec celles issues des haut-parleurs [*non-acoustic sounds*]. De plus, pour entendre correctement toutes ces résonances, ces échos et ces distances, on a besoin d'une certaine vacuité, presque naïve.

Il était également dans mon intention, dans la mesure du possible, de ne pas *traiter* ces sonorités non instrumentales, mais de les laisser parler pour elles-mêmes. A l'occasion, certaines résonances ou distances, certains échos (réels, illusoires et imaginaires) ont toutefois été traités avec différents outils de transformation développés à l'Ircam.

Finalement, c'est le son lui-même qui compte, et non les théories ou les revendications quant à son invention ou sa *raison d'être*. L'ordinateur doit être utilisé pour créer des sons efficaces [*effective*], ce qui signifie que nombre de possibilités doivent être explorées (cette variété éclectique est d'une importance cruciale), même si l'on travaille en vue du menu plutôt que du repas lui-même. Les ordinateurs ne rendent pas le travail plus rapide ou la vie plus aisée.

J'ai essayé de travailler avec la qualité matérielle du son, parfois même avec des sons dont la qualité est habituellement jugée « pauvre » – voire avec des bruits de bande magnétique, de vent [*windnoise*], de coupures dans le montage [*off-cuts*], avec la qualité « inacceptable » des rebuts, etc. La distorsion naturelle est bien plus belle que la distorsion moderne numériquement programmée. Et encore le son des clés, des anches, le souffle, les archets et les cordes des instruments : non pas en tant qu'effets attachés à une certaine avant-garde, mais simplement pour ce matériau en tant que tel, d'où les hauteurs sont exclues, et en tirant parti de la qualité poétique de ce qui reste, de ce qui est là, de ce qui existe. De même pour l'approche de la qualité *matérielle* de la musique instrumentale elle-même : avec cette batterie [*bevy*] d'instruments dans un registre moyen, essayer de trouver un matériau qui soit de la « non-musique », « non-tonalité », « non-harmonie ». Une *a*-musique, *sans* tonalité, une *an*-harmonie qui, par nécessité, n'existe pas comme harmonie, car c'est un unisson⁷ ; ni comme mélo-

die, car elle n'a pas de signification sémantique (notamment lorsqu'elle est toujours construite avec la même note).

Une musique esquivant le contexte, la conséquence et le développement ou l'artifice : une méta-musique, coupée et collée pour exclure la « *musicalité* » (telle que l'on en est venu à la comprendre) du matériau. Je me retrouve à gommer des notes parce qu'elles créent trop de connotation mélodique. Non pas une musique « musiqueuse » [*musicky*], avec tous ses paramètres idiosyncratiques, mais le son que les instruments de musique produisent, et ce qui arrive lorsqu'ils activent ou confèrent de l'énergie à un espace acoustique. Je ne parle pas non plus de *Klangfarben*, ni de texture ; pas de Varèse, pas de Cage (ni de Scelsi – il ne s'agit pas de pénétrer la véritable essence, le cœur du son).

Il n'y a rien d'humoristique dans cette pièce – tout est fait avec les intentions les plus sérieuses.

BENEDICT MASON
traduit de l'anglais par
Peter Szendy

^[7] La phrase anglaise est intraduisible dans toutes ses nuances : « trying to find a material that is "not-music", "not-tonality", "not-harmony" - an *un*-music with *un*-tonality or *un*-harmony that by necessity can't exist as harmony because it is unison [...] ». La différence entre « "not-tonality" » et « "*un*-tonality" » ne peut être rendue par non-tonalité / a-tonalité, car le terme *atonal* a pris un sens historique *privatif*, qui n'est pas celui visé ici... (*Ndt*).

Benedict Mason : *third music for a european concert hall*. Extrait de la partition. © 1994 Chester Music Ltd, London. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Peter Eötvös

Chinese Opera (1985-1986)

1. Prélude et Rideaux (pour Peter Brook)
2. Première scène en mi et sol dièse (pour Luc Bondy)
- [3. Comic 1 (pour Bob Wilson)]
4. Seconde scène en fa et sol (pour Klaus Michael Grüber)
- [5. Comic 2 (pour Jacques Tati)]
6. Troisième scène en fa dièse et ut, et Rideaux (pour Patrice Chéreau)

Création

17 novembre 1986 à Paris
Ensemble Intercontemporain
Direction Peter Eötvös

Commande

Ensemble Intercontemporain

Effectif

2 flûtes / piccolo
2 hautbois / cor anglais
2 clarinettes
clarinette basse
2 bassons
2 cors
2 trompettes / piccolo
2 trombones ténor-basse
tuba
3 percussions
clavier électronique
harpe
2 violons
2 altos
2 violoncelles
contrebasse

Durée

30 minutes

Editeur

Salabert

Dédicace

« Pour les dix ans de l'Ensemble Intercontemporain. »

A la demande du compositeur, les deux Comics (Comic 1 et Comic 2) ne seront pas joués ; si le texte qui suit s'y réfère néanmoins, c'est qu'il m'a semblé que les propos de Peter Eötvös sur ces deux pièces, dont il considère la réalisation comme délicate en concert, permettent de comprendre des aspects essentiels de l'œuvre. (P.Sz.)

* * *

« Mon *Chinese Opera*, écrit Peter Eötvös, n'a que peu à voir avec le véritable opéra chinois. En Chine, chaque province possède son propre style théâtral, qui tire son nom de la province où il est né autrefois et où l'on continue à le représenter de façon immuable. *Chinese Opera* est une musique écrite dans la perspective d'une présentation scénique et filmique ; c'est l'opéra de ma "province" personnelle. »

S'il y a donc bien, dans *Chinese Opera*, une dimension opératique, c'est au sens où la musique est toujours théâtrale : elle procède du geste, et avant tout du geste parlé, de ce que les linguistes appellent les « courbes intonatives ». Que la musique parle même

en l'absence de toute voix, c'est ce que montre notamment *Comic 2*, dédié à Jacques Tati. Je lis dans la partition : « le percussionniste placé au centre improvise comme s'il parlait chinois. Le gong de l'opéra chinois produit, chaque fois qu'il est frappé, un *glissando* vers le haut, si bien qu'il se prête particulièrement bien à l'imitation de la parole. » Ainsi, « en s'imaginant un texte concret et en essayant de l'articuler clairement, avec des pauses distinctes », le percussionniste « parle » avec son instrument, qu'il module par la pression de ses doigts.

Mais il n'est pas le seul à « parler » : conversent avec lui les cuivres, qui imitent quant à eux une parole « au ralenti », cherchant à former avec leurs sourdines des « voyelles » aiguës ou graves, avec leurs attaques et leurs souffles des « consonnes ».

Les œuvres de Peter Eötvös ont toujours accordé une large part à l'humour – celui des situations scéniques, des postures. C'était le cas dans *Moro lasso*, une « comédie-madrigal » à cinq voix, et surtout dans *Hochzeitsmadrigal*, où les choristes s'arrêtaient pour des « poses-photo », dans des attitudes variables⁸. Dans *Chinese Opera*, les deux *Comics* – plus brefs que

^[8] Les deux œuvres datent de 1963. *Moro lasso* a été révisé en 1972, *Hochzeitsmadrigal* en 1973.

les *Scènes* et les séparant à la manière d'intermèdes – sont « conçus à la façon des albums de bande dessinée fantastique », tout en restant liés, pour le compositeur, « aux brèves représentations comiques des théâtres asiatiques, données entre les scènes “sérieuses” pour réveiller le public ».

Mais au-delà de la parole et des postures, l'*orchestration* de *Chinese Opera* en fait aussi (et peut-être surtout) une œuvre du mouvement : celui des foules, des déplacements de masse. Comme me l'écrivait récemment le compositeur, il s'agit « de coalescences qui se font et se défont, qui se croisent l'une (dans) l'autre – à l'image des passages dans un carrefour très fréquenté. » Tel était, du reste, le sens de la réalisation « scénique » initialement projetée : elle devait avoir lieu non pas sur les planches d'un théâtre, mais « au coin d'une rue, avec une place, des maisons à étages » ; on aurait pu y voir⁹, par les fenêtres, « la danse des silhouettes, des rideaux et des lumières », mais aussi les allées et venues, les rassemblements dans la rue... Enfin – Peter Eötvös me le disait non sans humour –, « avec un peu de chance, nous aurions une église dans les parages (et alors les *Comics* ont un sens) ».

Opéra parlé et sans voix, opéra comique et fantastique, opéra des mouvements de foule, de la place publique, non pas chinoise mais d'une « province intérieure » : difficile d'assigner *Chinese Opera* à un genre. Car, comme le reflètent les dédicaces à des metteurs en scène si différents, l'œuvre est mobile, elle joue, elle mime le contraste des *caractères* : « chez Brook, la mise en scène rapide, rituelle ; chez Bondy, la flexible beauté lyrique ; chez Wilson, les situations d'un comique fantastique ; chez Grüber, la polyphonie torrentielle ; l'humour sans paroles de Tati (tout le monde parle et l'on ne comprend rien) ; enfin, la dure, la rugueuse verticalité de Chéreau ».

Chinese Opera, même sous sa forme aujourd'hui plus ramassée (en trois mouvements, presque comme une « suite »), est une œuvre à *écouter-voir*.

PETER SZENDY

^[9] Ce conditionnel, bien entendu, ne présage pas de l'éventualité d'une réalisation future.

Les compositeurs

Peter Eötvös

Né en 1944 à Székelyudvarhely (Hongrie, aujourd'hui Roumanie). Après des études à l'Académie de musique de Budapest et à la Musikhochschule de Cologne en direction d'orchestre, Peter Eötvös devient répétiteur à l'Opéra de Cologne (1967-1968). Il réalise de nombreuses musiques pour le théâtre, le cinéma et la télévision, puis rejoint, en 1966, Karlheinz Stockhausen et son Ensemble : productions radiophoniques et télévisées, disques et tournées, participation à l'Exposition Universelle d'Osaka (1970). Entre 1971 et 1979, Peter Eötvös est réalisateur au studio de musique électronique de la WDR à Cologne, et il organise des concerts avec le groupe *Œldorf* (association de compositeurs pour la pratique des *live electronics* dans toute l'Europe).

Depuis 1974, Peter Eötvös dirige la plupart des grands orchestres européens. De 1979 à 1991, il a été directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain et, de 1985 à 1988, principal chef invité de l'Orchestre symphonique de la BBC. Il enseigne à la Hochschule für Musik de Karlsruhe, et il a créé un institut et une fondation internationale de direction d'orchestre en Hongrie, en 1992.

Connu comme un des

meilleurs interprètes de la musique du XX^e siècle, Peter Eötvös a été sollicité par les plus grands théâtres (la Scala, Covent Garden, l'Opéra de Lyon, l'Opéra de Lille, l'Opéra Comique à Paris), et il a collaboré notamment avec Luca Ronconi, Robert Altman, Michael Bogdanov, Klaus Michael Grüber, Tamás Ascher. Ses œuvres (*Endless Eight*, les trois *Madrigalkomödien*, *Windsequenzen*, *Intervall-Intérieurs*, *Chinese Opera*, *Triangel*, *Psychokosmos*, *Korrespondenz...*) figurent régulièrement aux programmes.

Luca Francesconi

Né en 1956 à Milan. Après des études de piano et de composition au Conservatoire de Milan avec Azio Corghi, après des séjours à Boston, à Rome avec Karlheinz Stockhausen et à Tanglewood avec Luciano Berio, il collabore avec ce dernier de 1981 à 1984. En 1990, il fonde, à Milan, le centre de production et de recherche musicale *Agon* (*acoustique, informatique, musique*).

Luca Francesconi s'est vu attribuer nombre de prix pour ses œuvres : Aosta (1983), *Gaudeamus* (1984), *Martin Codax* (1985), *Guido d'Arezzo* (1985), *New Music Composer's Competition* (1987). En 1990, il remporte le prix *Kranichstein* de Darmstadt puis, en

1994, le prix *Siemens* (Munich) ainsi que le prix *Italia* pour son opéra radiophonique *Ballata del rovescio del mondo*. En 1990-1991, il est invité comme professeur de composition au Conservatoire de Rotterdam. Il collabore régulièrement avec des formations et des institutions comme le *London Sinfonietta*, le *Quatuor Arditti*, l'*Ensemble Modern*, *Asko*, l'*Ircam*, l'*Ensemble Intercontemporain*, le *Nederlands Blazers Ensemble*.

Parmi ses œuvres : *Passacaglia*, pour grand orchestre ; *Les barricades mystérieuses*, pour flûte et orchestre ; *Suite* 1984, une sorte de « polyphonie de langages » pour orchestre symphonique, quartet de jazz et ensemble de percussions africaines ; deux œuvres radiophoniques pour la radio italienne (RAI), un opéra de chambre et un opéra lyrique en deux actes (*Scene*) sur des textes de Umberto Fiori. Luca Francesconi travaille actuellement à une commande du Théâtre de la Monnaie (Bruxelles) pour un opéra basé sur *The Rhyme of the Ancient Mariner* de Coleridge (création prévue en 1997). Il sera compositeur en résidence à l'Académie d'été de l'Ircam en 1995.

Benedict Mason

Né à Londres. Après avoir

obtenu une bourse pour King's College (Cambridge), Benedict Mason étudie la réalisation cinématographique au Royal College of Art, à Londres. Ses œuvres écrites durant les sept dernières années ont remporté nombre de prix : Guido d'Arezzo, Benjamin Britten, Siemens, Fulbright Fellowship.

La musique de Mason a été jouée et diffusée dans le monde entier, notamment par Asko, Avanti ! Chamber Orchestra, l'Orchestre symphonique du Hessischer Rundfunk, le BBC Symphony Orchestra et Speculum Musicae. Il entretient une relation particulièrement suivie avec l'Ensemble Modern (commanditaire de *Chaplin Operas*, de *Colour and Information* et de *Self-referential Songs and Realistic Virelais*) ; le London Sinfonietta a assuré la création de *Double Concerto*, de *!*, et des *Rilke Songs* ; et le Quatuor Arditti, celles de deux quatuors à cordes.

Parmi ses autres œuvres : *Sapere Aude*, une cantate sur des textes scientifiques de l'époque des Lumières jusqu'à aujourd'hui, pour soprano, orchestre d'instruments du XVIII^e siècle et deux synthétiseurs, une œuvre qui attend encore sa première ; *Concerto for the Viola Section*, où la section des altos est accompagnée par le reste de l'orchestre (l'œuvre fut créée en

1992 par le BBC Symphony Orchestra). Le premier opéra de Benedict Mason – *Playing Away*, une commande de la Biennale de Munich – a été donné en mai 1994 au Deutsches Theater de Munich. Bridge Records a publié un disque monographique de ses œuvres en 1994.

Les interprètes

Luisa Castellani

Luisa Castellani a étudié auprès de Gina Cigna et Dorothy Dorow. Elle est diplômée de l'académie de musique de Turin (Italie). Diverses tournées l'ont conduite dans toute l'Italie, entre autres au festival des Deux Mondes à Spolète, ainsi qu'en Europe, aux Etats-Unis, en Colombie et au Mexique. Elle a donné des récitals à Berlin et Cologne, s'est produite avec l'orchestre Philharmonique de Radio-France, au festival de musique sacrée en Suisse, au festival international de musique de Pittsburgh, au festival Bartók à Budapest et au Festival Cervantino à Mexico...

Elle est réputée pour interpréter la musique contemporaine, en particulier la musique de Luciano Berio, et a donné bon nombre de premières. Elle a donné un récital autour de la musique de Berio au théâtre de la Scala, son *Passagio* à Londres avec l'orchestre de la BBC, et a collaboré avec le compositeur à l'occasion de plusieurs concerts et festivals importants présentant sa musique.

Parallèlement à l'enregistrement d'émissions de radio et de télévision, Luisa Castellani a enregistré pour Ricordi, Fonit-Cetra, Stradivarius, RCA et Hungaroton.

Pascal Rophé

Au terme de ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Pascal Rophé remporte le second prix du concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon.

Ayant une sensibilité extrêmement développée à l'égard du répertoire du XX^e siècle, Pascal Rophé dirige, régulièrement des ensembles tels que l'Ensemble Intercontemporain, l'Itinéraire, l'Ensemble Varèse (Italie). Depuis septembre 1990, il a été invité à diriger l'Orchestre National de France et l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique de Montpellier, l'Ensemble Avanti.

Chef assistant à l'Ensemble Intercontemporain depuis janvier 1993, Pascal Rophé est nommé, en janvier 1994, chef principal de l'Itinéraire. Au cours de la saison 1994-1995, Pascal Rophé sera à la tête du BBC Symphony Orchestra (2 concerts à la Cité de la musique à la Villette en février 1995) et de l'Orchestre de la radio de Francfort (un concert à Francfort, repris à Bruxelles dans le cadre du festival Ars musica, dans un programme comportant, entre autre, *Visage nuptial* de Pierre Boulez. Il préparera également l'Orchestre du Conservatoire de Paris, pour

l'œuvre de Pierre Boulez, *Rituel*, qui sera donnée en concert à la Cité de la musique sous la direction du compositeur en mars 1995.

Ensemble Intercontemporain,
musiciens jouant dans ce
concert

flûte

EMMANUELLE OPHELE

hautbois

LASZLO HADADY

DIDIER PATEAU

clarinette

ANDRÉ TROUTTET

clarinette basse

GUY ARNAUD

basson

PASCAL GALLOIS

PAUL RIVEAUX

cor

JENS MC MANAMA

JEAN-CHRISTOPHE VERVOITTE

trompette

ANTOINE CURÉ

JEAN-JACQUES GAUDON

trombone

JÉROME NAULAIS

BENNY SLUCHIN

tuba

GÉRARD BUQUET

percussion

MICHEL CERUTTI

DANIEL CIAMPOLINI

**piano, célesta, clavier numé-
rique**

FLORENT BOFFARD

harpe

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING

violon

JEANNE-MARIE CONQUER

HAE SUN KANG

alto

CHRISTOPHE DESJARDINS

NATHALIE VANDEBEULQUE

violoncelle

PIERRE STRAUCH

contrebasse

FRÉDÉRIC STOCHL

ingénieur du son

FRANCK ROSSI

Musiciens supplémentaires

récitant

NICHOLAS ISHERWOOD

flûte

MARINE PEREZ

clarinette / clarinette basse

LAURENT BOULANGER

JÉROME HILAIRE

percussion

ISABELLE CORNELIS

piano, célesta, clavier

numérique

FLORENCE MILLET

JEAN-PIERRE COLLOT

violon

JANE PETERS

JEAN TUFFET

violoncelle

ROBIN CLAVREUL

régisseur général

GILLES BLUM

régisseurs de plateau

JEAN RADEL

DAMIEN ROCHETTE

Ircam

régisseur général

CHRISTOPHE GUALDE

Prochains concerts

Solistes

Vendredi 2 décembre

20 h 30

Centre Georges-Pompidou
Grande salle

18 h 30

Pascal Dusapin

Stanze

Günter Steinke

C - Arco

Josh Levine

A part of many journeys

Création, commande de
l'Ensemble Intercontempo-
rain

Philippe Fénelon

Notti

Philippe Manoury

Musique II

20 h 30

Unsuk Chin

Fantaisie mécanique

Création, commande de
l'Ensemble Intercontempo-
rain

Diego Luzuriaga

Viento en el viento

Création, commande de
l'Ensemble Intercontempo-
rain, œuvre réalisée à l'Ircam

Jonathan Harvey

Advaya

Œuvre réalisée à l'Ircam

Karlheinz Essl

Déviaton

Création française

Solistes de l'Intercontempo-
rain

Technique Ircam

Leslie Stuck, Cort Lippe,
assistants musicaux
Direction Jean-Marie Adrien
(pour l'œuvre d'Unsuk Chin)

Réservation 44 78 48 16

Hommage à

André Jolivet

Samedi 10 décembre

17 h 30

Radio France

Salle Olivier Messiaen

Mana

Suite en concert

Douze inventions

Poèmes pour enfant

Ensemble Intercontempo-
rain

Julie Moffat, soprano

Emmanuelle Ophèle, flûte

Dimitri Vassilakis, piano

Direction Olivier Cuendet

Réservation 42 30 15 16

David Robertson 1

Lundi 19 décembre

20 h

Châtelet

Edgard Varèse

Intégrales

Frank Zappa

The Perfect Stranger

Klas Torstensson

*Urban Songs. Œuvre réali-
sée à l'Ircam*

Antoine Hervé

Création, commande de
l'Ensemble Intercontempo-
rain

Ensemble Intercontempo-
rain

Charlotte Riedjik, soprano

Daniel Ciampolini,

percussions

Technique Ircam

Michael Pelz-Sherman,

assistant musical

Direction David Robertson

Réservation 40 28 28 40

novembre

25 et 26

assistant ingénieur du son

HUGUES DE LA PLAZA

novembre

25 et 26