cycle contrastes

jeudi 28, vendredi 29 et samedi 30 avril 1994

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

IRCAM Centre Georges Pompidou

PROGRAMMES

Jeudi 28 avril à 20 h 30
Centre Georges-Pompidou

GEORGE BENJAMIN
Upon Silence

GYÖRGY KURTÀG
Scènes d'un roman, opus 19

ENTRACTE

GEORGES BENJAMIN
Antara

Ensemble InterContemporain
Direction David Robertson

Rosemary Hardy, *soprano*
Emmanuelle Ophèle, Marine Perez, *flûtes*
Michel Cerutti, *cymbalum*
Maryvonne Le Dizès, *violon*
Pierre-Laurent Aimard, *synthétiseur*
Frédéric Stochl, *contrebasse*
Cort Lippe, *assistant musical*

Technique Ircam
Christophe Gualde, régie générale
Franck Rossi, régie son
Cyril Chable, assistant régie son
Eric Daubresse, régie informatique

Ensemble InterContemporain
Gilles Blum, régie générale
Damien Rochette, Jean Radel, régie plateau

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

Vendredi 29 avril à 18 h 30
Centre Georges-Pompidou

BRUNO MADERNA
Quatuor à cordes, création française

ELLIOTT CARTER
String Quartet n° 3

KAIJA SAARIAHO
Nymphea (Jardin secret III)

ENTRACTE

LUCA FRANCESCONI
3e Quartetto (Mirrors), création française

Arditti String Quartet
Irvine Arditti, *1er violon*
David Alberman, *2e violon*
Garth Knox, *alto*
Rohan de Saram, *violoncelle*

Technique Ircam
Christophe Gualde, régie générale
Franck Rossi, régie son
Cyril Chable, assistant régie son

Coproduction Ircam, Centre Georges-Pompidou

Vendredi 29 avril à 20 h 30
Ircam, Espace de projection

ATELIER
ANTOINE BONNET
Epitaphe, création, commande de l'Ircam

Ensemble InterContemporain
Direction Pascal Rophé

Jan Vandenheede, *assistant musical*

Technique Ircam
Denis Chauvet, régie
Brigitte Le Sauvage, assistante régie
Régis Mitonneau, Antoine Mercier, régie son
Henri-Emmanuel Doublier, lumières

Ensemble InterContemporain
Gilles Blum, régie générale
Damien Rochette, Jean Radel, régie plateau

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

Samedi 30 avril à 16 h 00
Ircam, Espace de projection

ATELIER
STEVE REICH
Clapping Music, Music for Pieces of Wood, Different Trains

Solistes de l'InterContemporain
Présentation David Robertson

Vincent Bauer, Daniel Ciampolini, Michel Cerutti, *percussions*
Hae Sun Kang, Maryvonne Le Dizès, *violons*
Christophe Desjardins, *alto*
Pierre Strauch, *violoncelle*

Technique Ircam
Denis Chauvet, régie
Brigitte Le Sauvage, assistante régie
Régis Mitonneau, Antoine Mercier, régie son
Henri-Emmanuel Doublier, lumières

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

Samedi 30 avril à 20 h 30
Centre Georges-Pompidou

ALSSANDRO MELCHIORRE
Le Città invisibili, création, commande de l'Ircam

IVAN FEDELE
Richiamo, création, commande de l'Ircam

ENTRACTE

KLAUS HUBER
La terre tourne sur les cornes d'un taureau, création française

Ensemble InterContemporain
Direction David Robertson

Eric Daubresse, Christophe de Coudenhove, *assistants musicaux*

Ensemble Al Kindi

Sheikh Hamza Chakour, *voix (chant soufi)*
Ziad Kadi Amin, *nay*
Adel Shams Eddine, *riqq*
Julien Weiss, *qanoun*
Marie-Thérèse Ghirardi, *guitare*
Jean Sulem, *alto*

Technique Ircam
Christophe Gualde, régie générale
Franck Rossi, Antoine Mercier, régie son
Cyril Chable, assistant régie son

Ensemble InterContemporain
Gilles Blum, régie général
Damien Rochette, Jean Radel, régie plateau

Coproduction Ensemble InterContemporain, Ircam

Ce concert est enregistré par

AVANT-PROPOS

Contraste

La lutte, la contestation, la dispute.

Etymologiquement : se tenir *contre.*

La confrontation.

Contraste entre...

«On parle de contraste quand, entre deux effets de couleurs à comparer, on peut établir des différences ou intervalles sensibles», écrit Itten dans son *Art de la couleur.* Entre. Différences. Et intervalles sensibles. La vibration, le chant, le chromatisme de la couleur, inséparable de ses ombres et de ses clairs-obscurs. Translation de la couleur au son. Et réciproquement. L'écart. L'entre-temps. L'intervalle. Les sphères distinctes de l'être. Le *zwischen,* le transitoire.

Intermezzo

Ce qui est joué et ce qui ne l'est pas. Non pas décliner les infinies possibilités du spectral. Ni l'infime camaïeu. Utopies d'une totalité révolue. Mais la scission, l'«espacement de la lecture» de Mallarmé. La présence et l'absence. La présence d'un présent, déployé non dans ses limites, mais dans l'étymon du chaos, de l'ouvert, du gouffre et de l'abîme.

Intermédiaire

Et Itten de préciser les sept natures du contraste : couleur en soi, clair/obscur, chaud/froid, des complémentaires... La différence comme démenti de la présence. Son espace. Comme présupposé à l'ouverture de l'être et de son temps, de son époque et de son histoire. La différence, première, remémorée, organisée en tant que telle. Le jeu de la lumière et des ténèbres, du visible et de l'invisible. Le subtil et le dense. Et l'inouï.

Contraste d'avec...

«Le problème physiologique des effets de contraste appartient au domaine général de la perception», écrit encore Itten. Le perceptible et l'imperceptible. Le «sensible» de Johannes Itten. Le contraste en tant que perception *possible* de perceptions minimes, infinitésimales. En tant que possible tissu fibrillaire. Paraphrase d'un philosophe classique : percevant les sons, les parties de la vague. La pluralité d'essences. Mais, refus de la diagonale. Refus d'une logique de l'inférence ou de la déduction. Refus d'une justification *a contrario.* Ou pire, *à même.* Assumer au contraire la contraposition, la polyphonie des œuvres. La créer. La provoquer.

Contrastes

Et préserver l'existence, les existences de l'œuvre. L'infini possible du contraste non des *autres* mondes, mais *en* (l')œuvre. Si le contraste doit exister dans un *par-rapport-à,* qui relierait constructivement l'être de deux éléments, ou plus, il est non avenu, illusion de contraste. L'imagination contre une logique de la diagonale. Inscrire l'œuvre dans sa propre résonance, sa propre aura. L'imaginaire contrastant. La pluralité des sens.

«Chaque couleur isolée est un monde en soi», écrit Itten.

Laurent Feneyrou

George Benjamin

avril
28
20 h 30

Upon Silence (1990-1991)

Commande
Opéra de Paris, Bastille
(deuxième version)

Création
30 octobre 1990, à Londres
Ensemble Fretwork
George Benjamin, direction
Susan Bickley, soprano
(première version)

21 mars 1992
Opéra de Paris, Bastille
Ensemble Musique Oblique
George Benjamin, direction
Susan Bickley, soprano
(deuxième version)

Texte
William Butler Yeats**Effectif**
mezzo soprano
2 altos
3 violoncelles
2 contrebasses

Durée
9 minutes

Editeur
Faber Music

Dédicace
Ecrit pour Susan Bickley
et l'ensemble Musique Oblique
Dédié à la mémoire
de Michael Vyner (1943-1989)

***

...il existe deux façons d'aborder le timbre orchestral. Une première, que j'appellerais «illuminative», se trouve, disons, chez Debussy, dont l'orchestration est constamment mobile et conçue pour suivre et modeler le mouvement intérieur de l'harmonie et de la phrase. Avec la seconde, que je qualifierais de «fonctionnelle», le timbre délimite la substance musicale – comme dans la musique de Messiaen où chaque oiseau, chaque mode, chaque tâla est strictement défini par son instrumentation...

George Benjamin
«Quelques réflexions sur le son musical»,
in *Le Timbre, métaphore pour la composition,*
Christian Bourgois, Ircam 1991
(Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière)

Le poème tardif de Yeats dépeint trois figures éminentes de l'histoire, absorbées dans une silencieuse contemplation : Jules César concevant un plan pour une campagne militaire décisive, Hélène de Troie adolescente à Sparte, et Michel-Ange peignant les fresques de la Chapelle Sixtine.

Les vers sont mis en musique de façon syllabique, tandis que chaque chœur successif est installé par des mélismes croissant dramatiquement, comme si, de la même façon que la nèpe flotte sans bouger sur l'eau mouvante, la voix voltigeait au-dessus du courant sonore, tantôt turbulent, tantôt tranquille des cordes.

La version originale de Upon Silence était écrite pour mezzo soprano et cinq violes de gambe, et fut créée à Londres en octobre 1990.

George Benjamin

L'œuvre respecte la division tripartite du poème de William Butler Yeats, que George Benjamin inscrit aux points d'articulation d'une partition lyrique, mélodiste, aux harmonies d'essence consonantes : *Verse I, Verse II, Verse III.*

Plus encore, la musique de la première strophe, *presto,* préserve l'unité sémantique d'un texte parfaitement audible, loin de toute recherche systématique de hiatus, de discordance formelle : regroupant les vers par deux, la syntaxe du verbe engendre le déroulement de moments musicaux clairement définis. Dans *That civilisation may not sink,/Its great battle lost,* la voix s'élève inexorablement avant de se replier sur elle-même – un geste caractéristique de l'écriture, du style de Benjamin –, sur les sonorités ténues des cordes *sul ponticello,* qu'anime un crescendo dynamique, du *ppp* au *forte,* et rythmique, où la brièveté de l'unité de base accélère la densification du tissu contrapuntique. Les lignes mélodiques ascendantes ou descendantes, successives ou simultanées, que soutiennent de fugitifs ostinatos intervalliques, supports d'une voix plus heurtée qui culmine sur un accent prononcé des sept cordes, bientôt figée dans un trio d'harmoniques : *Quiet the dog, tether the poy/To a distant post. Our master Caesar is in the tent/Where the maps are spread* libère la voix du syllabisme précédent, dans la durée de sons figés, *flautando,* sur lesquels la voix perpétue, *pianissimo,* ses mouvements de dépliement et de pliure. Puis, Benjamin réitère la précipita-

George Benjamin
Upon Silence

tion dynamique et rythmique de la première sous-section : les sons ténus s'animent au sein d'harmonieuses courbes, tandis que les six hauteurs du chant s'immobilisent imperceptiblement sur l'ultime et paradoxal mot de la strophe, *head.* Le refrain, *tranquillo,* superpose figures complémentaires des altos et harmoniques des cordes graves un instant suspendues à la durée d'un madrigalisme, au déploiement d'un son ample sur long, avant que les triolets des cordes aiguës ne se figent sur un unisson, un *do* animé, un trémolo très rapide, *sul ponticello.*

La deuxième strophe, *leggiero,* divise plus singulièrement le poème. Le premier vers, *That the topless towers be burnt* décline les potentialités de la trilogie métrique théorisée par Olivier Messiaen : anacrouse, accent, désinence. L'appel, l'accent et l'envoi y figurent un va-et-vient d'intervalles distendus. Le vers *And men recall that face,* juxtapose trémolos ascendants et arpèges ascendants ou descendants de notes *pizzicati.* La polyphonie se restreint alors à quelques sons répétés et à quelques trémolos épars qui mènent au *si,* omniprésent dans la section suivante, malgré le flux mélodique initié à la contrebasse, et au sein de celui-ci : *She thinks, part woman, three parts a child,/That nobody looks.* Puis l'ensemble conclut la deuxième strophe, en superposant appels, accents et envois, que berce la franchise d'une rythmique élémentaire, flux mélodiques dérivés de la section précédente, qu'immobilise souvent la simplicité d'une oscillation qui n'est pas encore trille, et harmonies un instant figées aux cordes graves, violoncelles et contrebasses. Le *prestissimo* mène au refrain du poème : heurtés, violents et distendus, les intervalles, la tension d'une harmonie «sonore», les rythmes, le timbre sec des *pizzicati* sous les vocalises de la voix et la récurrence du madrigalisme sur *long.* Une harmonie *sul ponticello,* signal d'un versant en devenir, et un unisson sur *do* concluent la deuxième section, *tranquillo.* Le son est maintenant pris dans ses trilles et ses figurations rapides.

Une note tenue au violoncelle, tuilage entre les deux sections, introduit la troisième strophe qui reprend la division du poème de Yeats en entités sémantiques de deux vers. La soliste chante *That girls at puberty may find/their first Adam in their thought,* où le spectre du charnel, de l'Adam convoité, avec ses vocalises rapides, s'abîment dans la brièveté des gestes essouflés de l'ensemble : notes tenues, répétées, brodées, ornées. Les notes répétées constituent même le fondement du très bref moment suivant, *Shut the door of the Pope's chapel,/Keep those children out,* et de son chant entrecoupé et hésitant. Les deux types d'écriture, heurté et répété, alternent alors : *There on that scaffolding reclines/ Michel Angelo* retrouve la première, *With no more sound than the mice make/His hand moves to and fro* la deuxième. Et la strophe se fait brève, très brève, impatiente de retrouver les vocalises du refrain, du verbe évanescent imprégné dans le son que le compositeur lui substitue. La mouvance de la texture aboutit donc sur le refrain, *molto tranquillo,* où chaque mot provoque une longue vocalise, un moment musical qui croît, se précipite, se densifie avec ses notes tenues, répétées, oscillantes et arpégées, jusqu'au cri d'un violoncelle, au souffle d'un *silence.*

Laurent Feneyrou

***

Texte

Long-Legged Fly

That civilisation may not sink,
Its great battle lost,
Quiet the dog, tether the pony
To a distant post;
Our master Caesar is in the tent
Where the maps are spread;
His eyes fixed upon nothing,
A hand under his head.
Like a long-legged fly upon the stream
His mind moves upon silence.

That the topless towers be burnt
And men recall that face,
Move most gently if move you must
In this lonely place.
She thinks, part woman, three parts a child,
That nobody looks; her feet
Practise a tinker shuffle
Picked up on a street.
Like a long-legged fly upon the stream
His mind moves upon silence.

That girls at puberty may find
The first Adam in their thought,
Shut the door of the Pope's chapel,
Keep those children out.
There on that scaffolding reclines
Michael Angelo.

György Kurtág

avril
28
20 h 30

Scènes d'un roman, opus 19
(1981-1982)

With no more sound than the mice make

His hand moves to and fro.
Like a long-legged fly upon the stream
His mind moves upon silence.

William Butler Yeats

L'Araignée d'eau

Pour que la civilisation
Ne sombre pas, sa bataille
Perdue, apaise l'angoisse
Du chien, et lie le poney
A un piquet à distance
Notre maître César est là,
Sous sa tente, au milieu des cartes,
Les yeux fixés sur le vide
Et le menton sur le poing.
Comme l'araignée d'eau sur l'eau,
Son esprit va le silence.

Pour que brûlent ces tours plus hautes
Que le ciel, mais que les hommes
N'oublient pas ce visage, bouge
Doucement si bouger tu dois
Dans ce lieu qui est solitaire.
Un peu femme, trois quarts enfant,
Elle pense : «nul ne regarde»,
Et remue le pied, comme font
Les gitans dansant dans les rues.
Comme l'araignée d'eau sur l'eau,
Son esprit va le silence.

Pour que les filles pubères
Trouvent l'Adam qu'elles rêvent,
Ferme la chapelle du Pape,
Tiens ces enfants à l'écart.
Car là, sur l'échafaudage,
C'est Michel-Ange, couché,
Qui sans plus de bruit que souris
A des mains qui vont et qui viennent.
Comme l'araignée d'eau sur l'eau,
Son esprit va le silence.

William Butler Yeats
(Traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy)
Editions Hermann/Gallimard

Création
1er octobre 1983, Contemporary Music Week de Budapest
Budapest Chamber Ensemble
Adrienne Csengery, soprano

Effectif
soprano
cymbalum
violon
contrebasse

Durée
20 minutes

Editeur
Editio Musica Budapest

Dédicace
Adrienne Csengery

***

Par quoi un compositeur est-il guidé dans le choix d'un texte poétique ? Les spécialistes spécifient toujours avec certitude si ce choix est conscient ou inconscient, s'il répond à l'esprit et aux modes du moment, s'il exprime l'orientation idéologique qui règne dans la société de l'époque durant laquelle ce compositeur vit et crée. On comprend très bien que Pietr Ilitch Tchaïkovsky n'ait pu se passer d'Alexandre Pouchkine, sans détourner pour autant son attention des poètes en vogue à son époque, Polonski et Alexeï Tolstoï. Schubert et Schumann auraient-ils pu, eux, se dispenser de Goethe, de Heine ou de Schiller ? Sans parler du rôle de la tradition. Il est difficile de trouver ne serait-ce qu'un compositeur contemporain hongrois qui ne se soit référé dans son œuvre à la poésie d'Attila Jószef.

Vient ensuite le problème de la langue. Il ne se pose pas quand le compositeur se tourne vers les écrits d'un poète de son propre pays. Tout se met alors bien en place : la sonorité comme la prosodie. Il en va autrement lorsque le compositeur prend pour base l'œuvre d'un poète écrivant dans une langue étrangère. Je ne pense pas que la démarche de Sergeï Prokofiev ou de Dimitri Chostakovitch, qui se servaient de traductions pour leurs œuvres vocales, puisse contenter les connaisseurs. Les vers de Rilke, Apollinaire ou Byron y sonnent bizarrement.

Dans notre cas, ce problème a été évité : la musique est basée sur des textes originaux en langue russe. Pour en arriver là, il a fallu la volonté et la fermeté de György Kurtág, qui a su apprendre le russe, et ceci non pas de façon simplement scolaire, mais en pénétrant également ses zones «transverbales», en faisant résonner le mot russe – fort heureusement sans accent hongrois.

Qu'a donc, dans ce cas précis, attiré le compositeur ? Avant toute chose, un simple intérêt, un intérêt envers moi, ma personnalité, mon destin, ma mentalité et mes réactions vis-à-vis du monde ambiant, mes efforts pour me trouver une place dans la réalité hongroise, qui tranche tellement avec l'ordre à la russe que j'avais connu – l'«altérité» qui attire

György Kurtág

Scènes d'un roman

si souvent l'attention de Kurtág. Je rappelle que ses cycles vocaux sont écrits sur des poésies et des textes d'auteurs se tenant tous à part autant dans la littérature hongroise que mondiale : Bornemisza et Pilinski, Attila József et Franz Kafka. Parmi les œuvres de ces géants de la littérature, il restait une place pour mes propres vers qui relient en quelque sorte par de petits fils tout fins les révélations apportées par ces grands auteurs.

Toujours, Kurtág choisit ce qui est minimaliste et romantique. La poétique des petites formes, le caractère aphoristique, l'apesanteur et en même temps un grand poids. Dire sans tout dire, effleurer mais ne pas rompre, pénétrer mais ne pas trahir. Chaque ligne est un jeu – un jeu qui ne s'achève pas. Chaque ligne est un soupir. Et dans ce soupir, il y a la vie. Et le romantisme. Pas un romantisme fier, élevé, mais le romantisme du lointain, de l'inaccessible. Le romantisme qui vient et qui repart, qui emporte et ne satisfait jamais. Le romantisme de Dom Juan.

Le hasard. Par hasard, nous nous sommes rencontrés, mais ce n'est pas par hasard que j'ai écrit mes vers et que la musique a été créée. Chacun de nous, à sa façon, réagissait à son temps, et il se trouve que nos réactions ont coïncidé. Les miennes sont des réactions de femme, faibles, légèrement poudrées d'un pollen romantique. Celles de Kurtág sont viriles, franches ; en elles sont menées jusqu'à leur terme logique les pensées et les émotions qui ne font que percer dans mes vers, telles de faibles pousses.

Nous ne travaillons pas ensemble. Pour moi, c'est peut-être le principal. Dans n'importe quelle situation, nous ne demeurons fidèles qu'à nous-mêmes, mais de chacune de nos rencontres naît quelque chose qui apporte, je l'espère, une grande joie à tous ceux qui aiment la musique et la poésie.

Rimma Dalos, *György Kurtág*
(Traduit du russe par Katia Berger)
Contrechamps n°12/13, 1990

Les quinze poèmes de Rimma Dalos. Les quinze chants de György Kurtág. Le romantisme d'une oscillation entre fragments, autre modèle de l'œuvre, et miniatures, expression de la densité d'une crise existentielle. Entre un genre et un état. Entre une forme et un destin.

Le fragment et son relatif inachèvement, l'œuvre et son drame conçus d'emblée comme ruine, l'absence d'un développement discursif évident, l'authentique compréhension d'une vérité qui ne s'offre que dans la perception, la contemplation, le pressentiment des détails d'un contenu matériel. Et si la musique ne répondait pas aux questions, aux attentes des poèmes de Rimma Dalos, de l'être brisé entre un passé révolu et un incertain, improbable futur convoité. Et si la concentration du geste, si l'intensité du son raréfié, si la miniature inscrite dans l'aura nostalgique du verbe, si la beauté, le mythe du lointain, lointain dans sa proximité même, n'étaient que cette négation intraduisible de l'être. Et si la musique, née du néant, du rien, du vide, si la trace, le dit, l'aphorisme de la musique aussitôt tus préservaient le non-dit des poèmes. La miniature ne serait-elle alors que la résultante de ce qui n'est pas, de l'inutile effacé, de la frivolité abolie, de l'imminence d'un avoir-été soustrait, mais qui ne peut mourir, (dis)paraître ? Négative, la forme, réalité intangible de l'existence qui dévoile ainsi son impuissance, est toujours vers le concret, vers l'absence, vers la souffrance du texte écouté, «effleuré», «pénétré».

L'impuissance du verbe au moment même où tout n'est que verbe, narration, l'impuissance du son, au moment même où tout n'est que vibration, jeu de sons. Entre le mot, le son et le texte, donc : la désespérance des intervalles, de la quinte initiale, *Viens* – le cri, le réveil, la rupture de *Rêve* – le temps suspendu, le statisme conclusif des instruments, *Rondo* – la solitude du chant soliste, *Nudité* – la vertigineuse angoisse, le timbre «déconstruit», «désintégré», la mécanique désincarnée et irrégulière de la *Valse pour un orgue de barbarie* – l'irréductible possible d'un chromatisme sans fin, De nouveau – enfin, *disperato, desolato,* indiquent successivement les deux derniers poèmes.

L'idée, la mémoire de l'idée, l'intuition de la mémoire résonnent dans la vie de l'être, dans l'hommage, dans l'histoire, résonnent humainement : la valeur symbolique de l'hommage à Kalmár László, *Prière,* de l'hom-

mage à Mahler, *Comptine,* et de l'hommage à Alfred Schnittke, *Valse pour orgue de barbarie,* brise la frivolité du discours et provoque le don de l'œuvre, du désespoir en œuvre, et du paradoxe ici métaphysique du rapport entre homme tragique et existence historique.

Laurent Feneyrou

***

Texte

1. PRIDI
Pridi,
ia roukou protianou.
Tiéplom svoïm
tvoï CHo'lod progoniou.
O, kak davno
ia v ougolkaCH douchi
CHraniou niénou'jnié grochi.

2. OTT VSTRIÉ'TCHI DO RSATAVA'NIIA
Platch ottcha'niia
Ott vstrié'tchi
do rastava'niia,
ott prochtcha'niia
do ojida'niia
Prolieg moï ba'bii viek.

3. MOLBA
Prosti'tié, milociér'dnié,
za sla'bost moyou jenn'skouyou,
za to, chto polioubi'la ia
doucho'you yourodi'vovo.

4. POZVOL MNIÉ
Pozvol mnié
prikosnou'tsia k tiébié,
raspla'vitsia, rastvori'tsia.

5. STCHITA'LOTCHKA
Vsio vibira'la
vsio progliadié'la.
I dosta'lass mnié lioubov
izria'dno potrié'panaia.

6. SONN
Sni'tsia odinn i tott je sonn:
bli'zosti tvoïéi prochou.
Ti priblija'iéchsia,
ia ottal'kivaiou tiébia.

7. RON'DO
Govori'la, niélzia,
govori'la, proïdiott,
govori'la, govori'la...
Za touma'nom tiéCH dniéi
nié vidats a'liCH zor,
za minou'tami stcha'stia
bo'li razlouki.
Bi'lo stcha'stié ou nass,
i razlou'ka bi'la...
Govori'la, niélzia,
govori'la, proïdiott,
govori'la, govori'la...

8. NAGOTA
Prikro'you dou'chou
Fi'govim listkom
i oubiégou iz ra'ia.

9. VALSS DLIA CHARMANN'KI
I v pik-tcha'ci
katitt'cia biéz pomiéCH
tramvaï douchi moïéi.

10. SKA'ZKA
CHotié'loss iavi'tsia tiébié
niéboji'tiélnitsiéi
v siia'nii zviézdnovo nim'ba,
a prichloss otvorits dviér
zamara'chkoyou
s vié'nikom v gria'znoy roukié.

11. SNO'VA
Ia sno'va jdou tiébia.
Kak dol'go
nié priCHo'ditt posliéza'vtra.

12.BIÉSKONIÉ'TCHNII RIAD VOSKRIÉSIÉ'NII
(Perpetuum mobile)
Vott opiats
voskriésié'nié prochlo.
Zna'tchitt, nastou'pitt
sliédou'youchtchiéié.

13. VIZITT
V bié'lom CHo'lodié snié'va
pokro'va prichla
ko mnié goss'tia - toska.

14. BIL
Oumira'iétt lioubov,
zatcha'taia
v viéciéniéi
spié'chkié.
A ou tiébia v sadou
rastiott
trava
zabvié'nia.

15. EPILOG
Platch ouni'niia
Ott vstrié'tchi
do rastava'niia,
ott prochtcha'niia
do ojida'niia
prolieg moï ba'bii viek.

Rimma Dalos
(transcription des caractères cyrilliques par Michel Fingerhut)

1. VIENS
Viens,
je tendrai ma main.
Avec ma chaleur
je chasserai ta froideur.
Oh, depuis si longtemps
dans les recoins de mon âme
Je garde de la petite monnaie inutile.

2. DE LA RENCONTRE À LA SÉPARATION
(Pleur de désespoir)
De la rencontre
à la séparation,
des adieux
à l'attente
s'est écoulée ma vie de femme.

3. PRIERE
Pardonnez-moi, miséricordieux,
ma faiblesse de femme,
d'avoir aimé de toute mon âme
un fou innocent.

4. LAISSE-MOI
Laisse-moi
m'approcher de toi,
fondre, me dissoudre.

5. COMPTINE
J'ai toujours choisi –
j'ai tout manqué.

avril
28
20 h 30

György Kurtág

Scènes d'un roman

Et j'ai eu droit à un amour
parfaitement défraîchi.

6. REVE
Je vois le même rêve :
je cherche ta proximité.
Tu t'approches,
je te repousse.

7. RONDO
Je disais, il ne faut pas,
je disais, ça passera,
je parlais, je parlais…
Après le brouillard de ces jours
on ne verra pas les aurores flamboyantes,
après les moments de bonheur
on ne vivra pas la douleur de la séparation.
Nous avions du bonheur,
nous avons connu la séparation…
Je disais, il ne faut pas,
je disais, ça passera,
je parlais, je parlais…

8. NUDITÉ
Je couvrirai mon âme
d'une feuille de figuier
et je m'enfuirai du paradis.

9. VALSE POUR ORGUE DE BARBARIE
Aux heures de pointe aussi
roule sans arrêt
le tramway de mon âme.

10. CONTE
J'aurais voulu t'apparaître
déesse
dans la lueur d'un nimbe étoilé,
et j'ai dû ouvrir la porte
débraillée
avec un balai sale à la main.

11. DE NOUVEAU
De nouveau je t'attends.
C'est si long
à attendre après demain.

12. LA SÉRIE INFINIE DES DIMANCHES
(Perpetuum mobile)
Voilà de nouveau
dimanche a passé.
Donc, arrivera le suivant.

13. VISITE
Dans le froid blanc de la couche de neige,
en visite chez moi
est venue la tristesse.

14. HISTOIRE VRAIE
Meurt l'amour,
conçu
en hâte
printanière.
Et chez toi dans ton jardin
pousse
l'herbe
de l'oubli.

15. EPILOGUE
Pleur de mélancolie
De la rencontre
à la séparation
des adieux
à l'attente
ma vie de femme s'est écoulée.

Rimma Dalos
(Traduit du russe par Ivanka Stoïanova)

George Benjamin

avril
28
20 h 30

Antara (1985-1987)

Œuvre réalisée à l'Ircam

Commande
Ircam pour le 10e anniversaire
du Centre Georges-Pompidou

Création
25 avril 1987 à l'Ircam
Ensemble InterContemporain
George Benjamin, direction
Technique Ircam

Assistants musicaux
Thierry Lancino, Cort Lippe

Effectif
2 flûtes/piccolos
2 synthétiseurs
trombone ténor/basse
trombone basse
2 percussions
3 violons
2 altos
2 violoncelles
contrebasse
électronique

Durée
20 minutes

Editeur
Faber Music

Dédicace
Tristan et Françoise Murail

***

A mesure que la technologie progresse, les langages musicaux désirés gagneront en richesse et en souplesse. Il est déjà possible avec le programme Chant [1] de l'Ircam de produire toutes sortes de timbres hybrides et de comportements instrumentaux métissés, et de s'adonner à l'alchimie acoustique. La synthèse convaincante de la voix humaine constitue une réussite extraordinaire, et le fait que presque tous ceux qui l'entendent s'y trompent (et beaucoup s'en effraient !) prouve que le son électronique a maintenant acquis ses lettres de noblesse.

Chant peut donc accomplir les transformations les plus époustouflantes tout en restant ouvert aux sons naturels. Cette capacité est absolument indispensable, du moins pour le moment. Actuellement, en effet, on peut faire sortir d'un haut-parleur davantage qu'un simple tissu abstrait de sons, ou une superposition concrète maladroitement réalisée. Les possibilités de créer de nouveaux types de continuité musicale sont phénoménales.

Il serait nécessaire que cette nouvelle technologie échappe à l'immobilité des hauts-parleurs, aux bandes magnétiques fossilisées et la mainmise des «pistes de toppage», afin d'être employée à l'élaboration de véritables instruments.

Les synthétiseurs, quelle que soit la forme qu'ils prendront, joueront un rôle crucial dans l'orchestre de demain. Ils s'y sont déjà fait une place grâce à leur remarquable sensibilité de toucher et à la souplesse de leurs claviers. On obtient désormais des registres, des dynamiques et une justesse qui, auparavant, étaient très approximatifs, voire impossibles à réaliser. Quant aux timbres proprement dits, plus les sons sont simples et percutants, moins ils paraissent synthétiques dans le tissu orchestral. Cette situation est toutefois appelée à changer, surtout si les programmes qui succèderont à Chant travaillent en temps réel et sont suffisamment agiles.

C'est avec à l'esprit ces réflexions que j'ai abordé la composition de ma pièce *Antara* pour l'Ircam. Comme point de départ, j'ai pris une source simple pour presque tous les sons électroniques que j'ai utilisés : les flûtes de Pan.

Ce choix a été motivé par de nombreuses raisons : en premier lieu, le son des flûtes de Pan est pour moi profondément poétique et évocateur. Leur simplicité, le pouvoir physique de leurs sonorités, leur histoire universelle plusieurs fois millénaire m'apparaissaient avec d'autant plus d'évidence que, chaque fois que je sortais de l'Ircam, je tombais sur ces groupes de musiciens excellents qui «font la manche» sur l'esplanade du Centre Pompidou. Le fait d'entendre, jour après jour, le plus antique de tous les instruments à vent résonner devant cette grande bâtisse, emblème de la modernité, fit en effet sur moi une profonde impression.

Cela dit, d'autres raisons, dont certaines sont d'ordre purement pratique, m'ont amené à choisir cet instrument. Du fait de la simplicité et de la pureté de leur son, les flûtes de Pan se prêtent à toutes sortes de manipulations. La transposition, par exemple, parfois sur un registre de

George Benjamin

Antara (1985-1987)

deux octaves, se révèle étonnamment convaincante. On peut également réaliser une boucle dans le son d'une seule note (après l'attaque) ; ainsi, en utilisant la 4X [2] comme un outil d'échantillonnage perfectionné, couplée à deux claviers Yamaha KX88, il a été possible, malgré une mémoire très limitée, d'élaborer en temps réel toute la partie électronique de ma pièce.

Les flûtes de Pan en direct ont des limites bien définies : elles sont monophoniques ; le vrai legato (qui serait très difficile à synthétiser) est irréalisable, et l'on ne peut s'en approcher que par des gammes (comme dans *La Flûte enchantée*), ou en faisant «hoqueter» une ligne par deux musiciens ou plus. Elles ont un registre relativement restreint (cinq octaves au maximum), et leur accord est fixe. Toutes ces contraintes, et bien d'autres, fournissent à l'ordinateur des champs d'action où ce qui n'était possible auparavant qu'en imagination devient réalisable : flûtes de Pan immenses et extrêmement graves, ou minuscules et ultra-aiguës, formant des accords de 64 notes ; virtuosité surhumaine ; nouveaux timbres obtenus par microchirurgie acoustique des instruments, ou timbres de synthèse hybrides réalisés avec Chant ; minutieuses variations microtonales dans l'accordage ; effet de chœur ; glissandi ; etc.

Dans mon œuvre, ce monde de flûtes de Pan imaginaire dialogue avec deux flûtes solo modernes et un petit ensemble orchestral. Lors des tentatives d'unification de ces deux univers sonores, deux choses sont apparues de toute première importance : tout d'abord, il faut noter la partie électronique avec autant d'exactitude que la partie instrumentale : non pas se contenter d'une vague série de symboles et de formes, mais indiquer les hauteurs et les rythmes par une notation temporelle exacte, si complexe et si peu habituelle soit-elle. De plus, le rôle dramatique attribué à chaque élément compte beaucoup. Je crois que, quelle que soit la disparité des sources sonores, on peut trouver de bonnes occasions de les associer, pourvu que le contexte musical et dramatique l'exige.

George Benjamin
«Quelques réflexions sur le son musical», in
Le Timbre, métaphore pour la composition,
Christian Bourgois, Ircam 1991
(Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière)

---

1 Chant : Programme de synthèse sonore développé à l'Ircam, par l'équipe animée par Xavier Rodet. Initialement conçu pour simuler la voix chantée, il a été ensuite étendu pour produire des sons instrumentaux et abstraits.

2 La partie électronique, originellement conçue sur l'ordinateur 4X a été retranscrite sur la Station d'informatique musicale de l'Ircam, en 1992, par Corinne Guironnet et Cort Lippe.

Bruno Maderna

avril
29
18 h 30

Quatuor à cordes (vers 1945), *création française*

Mouvements
Allegro
Lento a fantasia
Allegro

Création
Vers 1945

Effectif
2 violons
alto
violoncelle

Durée
10 minutes

Editeur
Schott

***

Bruno Maderna est l'incarnation de la plus noble générosité humaine. Preuve en est cette forte détermination dans sa manière de faire de la musique, d'être la musique, de communiquer aux autres la musique, toujours dans la gaîté, même aux moments difficiles et jusqu'à la tragique maladie. Et avec la musique, la vivacité et le dynamisme de son intelligence, toujours en prospection, toujours ouverte vers ces espaces où la musique, les nouvelles méthodes compositionnelles s'interpénètrent, résolue dans la mesure où l'homme vit en tant que sujet dans notre temps, toujours tendue vers l'homme. C'est ainsi que Bruno Maderna vivait et continue à vivre.

Ces qualités naturelles l'ont amené à susciter et provoquer, au sein de la musique contemporaine, de grandes évolutions. Pour sa pédagogie de type maïeutique, qui incite tous les jeunes qui l'ont rencontré à aller de l'avant, pour sa manière de faire étudier la musique avec son pouvoir de la découvrir à chaque fois comme une nouveauté, pour son art unique et inoubliable de l'interprétation, Bruno Maderna continue à être aimé et apprécié par des orchestres, des solistes, des compositeurs et par des milliers de gens. Tous ont été, à travers lui, mis en communication directe avec la réalité vivante de la musique devenue intelligible quant à sa signification, sa structure et sa fonction.

Luigi Nono
En souvenir de deux musiciens,
in *Luigi Nono, Contrechamps/Festival d'automne à Paris* repris in Luigi Nono, *Ecrits*.
Christian Bourgois, 1993
(Textes réunis par Laurent Feneyrou)

Contemporain d'un *Requiem* (1945-1946), pour soliste, chœur et orchestre, couronne de fleurs coulant sur l'eau, selon le compositeur, inspiré par la tragédie d'Ophélie disparue, et dans lequel Maderna déployait la virtuosité de son écriture, le *Quatuor à cordes* consacre le renouveau frénétique de l'immédiate après-guerre. Période d'intense réflexion philosophique et théorique, à travers la lecture des traités du Moyen-Age et de la Renaissance – Hucbald de Saint-Amand, Guido d'Arezzo, dans l'édition de Coussemaker, et Zarlino –, mais aussi aux essais de Paul Hindemith ou au *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* de Galilée, le style de Maderna y acquiert sa pleine maîtrise du contrepoint et du canon, dans l'étude d'une technique qui parcourt l'histoire, dans les relations entre le moment historique et la combinatoire d'un élément musical.

Un contrepoint libéré de l'académisme du «note contre note». Un canon qui emprunte à la Renaissance et aux Franco-Flamands sa dimension énigmatique pour redéfinir sa modernité. Un canon non à la Frescobaldi, mais qui incline la rectitude d'un temps linéaire, de lignes qui n'aboutissent pas parce que déviées. Le temps n'est plus déroulé, mais devient l'espace de multiples renvois, croisés ou superposés, passés ou à venir. Dépasser les virtualités implicites du matériau et du canon pour organiser le contrepoint de quelques éléments qui se composent de *manière canonique*. Loin d'un cyclique dérivé de Beethoven, la cellule initiale de trois notes ascendantes conjointes, qui devient vite cellule de quatre notes, se retrouve ainsi dans les trois mouvements – *Allegro, Lento a fantasia* et *Allegro* –, et culmine dans la dernière section du dernier mouvement, dans l'unisson originel, l'univoque, négation même du contrepoint scolastique.

Mais justement, l'unisson, le parallélisme entre les voix – du violon 1/violoncelle et du violon 2/alto de l'introduction au violon 1/alto et violon 2/violoncelle du mouvement lent, et à la quadriphonie conclusive –, la clarté des rythmes mis en jeu et leurs différences de phase qui donnent parfois naissance à la polypho-

avril

29

18 h 30

Elliott Carter

String Quartet n° 3 (1971)

nie, le lyrisme du chant mélodique, du «canto bello» d'Orphée, brisent la corporéité de l'instrument, et signifient la nostalgie d'un chant lointain. Apollon et Dionysos. Paian et Lyseus. Privé de l'usage non de la parole mais du vocal, le quatuor ne peut être que contrepoint de voix instrumentales qui créent, qui re-créent la vibration, le sacrifice, les résonances du son, du chant orphique et qui dé-créent, dans sa résistance même à l'aria, et dans le retrait, le retirement de sa représentation.

Laurent Feneyrou

Effectif
2 violons
alto
violoncelle

Durée
20 minutes

Création
23 janvier 1973 à new york
Juilliard Quartet

Editeur
Associated Music Publishers

Commande
Juilliard School
pour le Juillard Quartet

Dédicace au Juilliard Quartet

***

Le Troisième Quatuor *est constitué de deux duos* [3]*, l'un pour violon et alto, l'autre pour violon et violoncelle. Il s'agit là en fait de deux ensembles de pièces séparés du début à la fin. Chaque duo comporte un nombre différent de mouvements. Cela veut donc dire que l'on entend une partie du mouvement lent d'un duo opposée au mouvement rapide de l'autre, mais qu'on perçoit également des combinaisons de tempo se confondant intimement avec la texture.*

Elliott Carter
«Entretien avec Charles Rosen»,
in *Entretiens avec Elliott Carter*,
Contrechamps n°6, 1986.

«Qu'est-ce que la complexité ? Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. Mais alors la complexité se présente avec les traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude…» (Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*).

Les deux duos, qui opposent notation rythmique irrégulière, liberté d'exécution, *quasi rubato sempre* (Duo I, instruments extrêmes) et figures rythmiques régulières, déplacement par période variable, *giusto sempre* (Duo II, instruments médians), engendrent une mosaïque de dix mouvements, chaque mouvement, chaque «segment», pour reprendre la terminologie de Carter, étant associé à un «intervalle caractéristique» : *Furioso* (septième majeure), *Leggerissimo* (quarte juste), *Andante espressivo* (sixte mineure), *Pizzicato giocoso* (tierce mineure) pour le Duo I, *Maestoso* (quinte juste), *Grazioso* (septième mineure), *Pizzicato giusto, meccanico* (triton), *Scorrevole* (seconde mineure), *Largo tranquillo* (tierce majeure), *Appassionato* (sixte majeure), pour le second. Tous les intervalles sont donc présents, à l'exception de la seconde mineure constamment absorbée par le Duo I, et délimitent l'essence, la couleur

harmonique de chaque mouvement.

Cette caractérisation du moment musical est à mettre en parallèle avec la technique des «séries-réservoirs» de douze sons, sous forme d'une projection verticale ici exposée dès les premières mesures, d'une harmonie qui fixe les douze hauteurs dans une registration déterminée et qu'une fragmentation du tout en sous-ensembles vient briser. Le «paradoxe de l'un et du multiple». Ainsi le *Concerto pour piano,* le *Concerto pour orchestre,* la *Symphonie pour trois orchestres*... Le geste du compositeur sera donc autant la constitution de cette harmonie première, que sa dé-construction en entités distinctes, ordonnées ou non, que l'épuisement de tous ses possibles, *a priori*... Pour une esthétique de l'exhaustion, pourrions-nous formuler.

De même, la combinaison des quatre segments du premier duo et des six segments du second devient l'un des enjeux de la partition. Loin de se satisfaire de la combinatoire élémentaire que suggère l'ordre donné des dix mouvements, le segment se segmente encore pour produire les vingt-quatre possibles (4 x 6 ou 6 x 4) de son projet unique, promesse de cohésion qui préserve ainsi de tout éclatement. La mosaïque des trente-cinq séquences, incluant la présentation soliste de chaque mouvement et la coda de quarante-deux mesures, le chaos rythmique quasi improvisé et les modulations métriques, la densité des textures et du contrepoint (*cantus firmus*/ contrepoint fleuri), récusent toute synthèse, toute possibilité de réexposition au profit d'un retour tronqué (le retour de l'un se superposant au non-retour de l'autre), d'un même toujours différé, couvert par la différence, d'un flux incessant, et impliquent une spatialisation du déroulement temporel.

Un espace qui n'est pas extérieur à la partition, mais inhérent au double de la division. De même le *Double Concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre,* le *Triple Duo, Esprit rude/Esprit doux*... «Les deux duos doivent jouer comme deux groupes aussi séparés l'un de l'autre qu'il est opportunément possible, de sorte que l'auditeur puisse non seulement les percevoir en tant que deux sources sonores distinctes mais qu'il ait aussi conscience des combinaisons qu'ils forment l'un et l'autre», écrit Carter. La perception de l'œuvre est perception d'une dissociation, d'une conversation qui semble dépasser l'humain, de la mise en espace de phénomènes complexes, des contrastes entre le matériau et les personnages conversant, entre les incrustations de la mosaïque, entre les duos.

Laurent Feneyrou

3 Jorge Luis Borges, «Le Jardin aux sentiers qui bifurquent», in *Fictions* (Ndt).

avril
29
18 h 30

Kaija Saariaho

Nymphea (Jardin secret III) (1987)

Commande
Lincoln Center et de Doris
et Myron Beigler
pour le Quatuor Kronos

Création
18 mai 1988 à New York
Lincoln Center
Quatuor Kronos

Effectif
2 violons
alto
violoncelle
électronique

Durée
18 minutes

Editeur
Wilhelm Hansen

***

Depuis mes premières compositions, je me suis intéressée tout particulièrement à l'élaboration de la forme musicale ; ceci est devenu pratiquement la base de mon travail de création. Lorsque je dis «forme», j'entends par là précisément la notion que Wassily Kandinsky définit ainsi : «La forme est la manifestation extérieure de la signification intérieure». C'est ainsi que dans mon travail, je n'ai jamais fait appel à des structures de forme pré-établies. C'est souvent à travers une idée globale de la forme que j'aborde les différents paramètres musicaux et leurs problèmes particuliers.

Kaija Saariaho,
«Timbre et harmonie»,
in *Le Timbre, métaphore pour la composition,*
Christian Bourgois, Ircam, 1991
(Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière)

Le quatuor à cordes – de tous les genres musicaux celui qui est le plus attaché à son histoire bicentenaire –, est une apparition surprenante chez Kaija Saariaho, dont l'œuvre est caractérisée par l'emploi des nouvelles technologies et le travail à partir de données timbriques. Pourtant, l'ensemble composé de quatre instruments à cordes offre, contrairement à ce que l'on pense habituellement, une quantité de façons différentes de produire des sons, depuis le bruit jusqu'aux harmoniques les plus purs. Ainsi, *Nymphea* constitue-t-elle une suite naturelle au style d'écriture pour cordes de *Lichtbogen* et de *Io*.

Le monde harmonique des compositions se base sur la sonorité du violoncelle au spectre riche, que le compositeur a analysée à l'aide de l'ordinateur ; les structures révélées par cette analyse ont ensuite été utilisées pour composer le monde harmonique de l'œuvre. C'est de là que découle également le sous-titre *Jardin secret III,* lequel fait allusion au réseau de programmes d'ordinateur qui relie le quatuor aux deux autres partitions de la série du même nom.

Kaija Saariaho élargit son monde sonore avec les moyens de transformation électronique. S'ajoute également à la sonorité et à la signification de l'œuvre, le texte entendu à la fin, un poème d'Arseniy Tarkovsky traduit en anglais par Kitty Hunter-Blair, dont les vers sont murmurés par les musiciens dans les microphones connectés à des traitements numériques. Le texte mélancolique de Tarkovsky, qui évoque le désir qu'a l'homme d'atteindre l'inconnu, commence par les vers : *Now summer is gone/And might have never been./In the sunshine it's warm./But there has to be more.*

Une autre allusion extramusicale est le titre de l'œuvre qui rappelle les nénuphars de Claude Monet, bien que le compositeur ait probablement eu l'idée du nénuphar comme objet physique, au moment d'écrire : «Quelques idées qui me préoccupent au moment de la composition de la pièce : image de la structure symétrique du nénuphar qui, flottant sur les eaux, se plie, se transforme. Les différentes interprétations de la même image : d'une part, la surface homogène avec ses couleurs, ses formes, d'autre part, les différentes matières, leurs états et leurs dimensions».

Risto Nieminen

Depuis déjà quelques années, j'ai manifesté dans ma musique des tendances à associer le contrôle du timbre et le contrôle de l'harmonie.

J'ai d'abord commencé à utiliser l'axe son/bruit pour élaborer, soit des phrases musicales, soit des formes plus importantes et façonner par là les tensions intérieures de la musique. Dans un sens abstrait et atonal, l'axe son/bruit peut, en

quelque sorte, se substituer à la notion de consonance/dissonance. Une texture bruitée et grenue serait ainsi assimilable à la dissonance, alors qu'une texture lisse et limpide correspondrait à la consonance. Il est vrai que le bruit dans le sens purement physique est une forme de dissonance poussée à l'extrême. [...]

L'existence de l'axe son/bruit est une abstraction qui peut être appliquée à des échelles différentes : on peut le matérialiser avec un seul trait d'archet, ou alors en utilisant tous les instruments d'un orchestre. Chaque instrument, mode de jeu et son synthétique a dans mon esprit sa place dans l'espace de timbres ainsi défini.

Kaija Saariaho,
«Timbre et harmoni»e,
in *Le Timbre, métaphore pour la composition,*
Christian Bourgois,
Ircam, 1991
(Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière)

***

Now summer is gone
And might never have been
In the sunshine it's warm.
But there has to be more.

It all came to pass,
All fell into my hands
Like a five-petalled leaf,
But there has to be more.

Nothing evil was lost,
Nothing good was in vain,
~~All ablaze with clear light~~
But there has to be more.

Life gathered me up
Safe under its wing,
My luck always held,
But there has to be more.

Not a leaf was burnt up,
Not a twig ever snapped...
Clean as glass is the day,
But there has to be more.

Arseniy Tarkovsky
(Translated by Kitty Hunter-Blair)

L'été maintenant s'en est allé
Peut-être même ne fut-il jamais.
Il fait doux au soleil.
Mais il doit y avoir autre chose.

Tout n'était qu'éphémère.
La vie s'est posée dans mes mains
Comme une feuille à cinq pétales,
Mais il doit y avoir autre chose.

Aucun bien, aucun mal
Qui n'ait eu raison d'être
Auréolé d'une claire lumière
Mais il doit y avoir autre chose.

La vie m'a recueilli
A l'abri sous son aile,
Toujours la chance me fut fidèle,
Mais il doit y avoir autre chose.

Jamais feuille ne s'est flétrie
Jamais branche ne s'est brisée...
Le jour a la clarté du verre,
Mais il doit y avoir autre chose.

Arseniy Tarkovsky
(Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau)

avril
29
18 h 30

Luca Francesconi

3e Quartetto (Mirrors) (1993)

Effectif
2 violons
alto
violoncelle

Durée
22 minutes

Création
7 novembre 1993
à Desingle, Belgique
Quatuor Arditti

Commande
Festival Antwerpen 93

Ecrit pour le Quatuor Arditti
Dédié à André Hebbelinck
et au Quatuor Arditti

Inédit

***

Cette œuvre concentre ses efforts sur quelques éléments fondamentaux qui deviennent le noyau principal de mon attitude compositionnelle.

Partant de la vieille avant-garde, je me concentre sur la réduction *de cellules musicales utilisées dans les compositions : rythmes, notes, intervalles.*

Moins d'entropie, plus de concentration et d'économie. Puis, en conséquence, recherche d'un plus haut degré de transparence *des processus et idées musicales. Enfin, investigation et reconstruction d'un sens renouvelé de la perception et de la densité d'informations.*

Tout ceci pour rendre l'«expérimentalisme» de notre vieux siècle mourant expressif et fructueux.

Une des plus fascinantes recherches que nous ayons faite, et que nous faisons, est celle qui concerne le temps.

Pour envisager en effet, au sein d'un univers perceptible, l'hypothèse que le Temps n'est pas seulement un, à savoir la «flèche» de la pensée occidentale traditionnelle.

Je suis intéressé par l'idée qu'il y a coexistence des lignes de force, de l'énergie de la matière musicale, qui marchent dans différentes directions, souvent opposées ou inversées – mirrors [miroirs] –, et qui parfois n'avancent aucunement.

Il y a quelques années, Borges écrivait : «...un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes *les possibilités. Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi, et pas vous ; dans d'autres, tous les deux. Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi ; dans un autre, en traversant le jardin, vous m'avez trouvé mort ; dans un autre, je dis ces mêmes paroles, mais je suis une erreur, un fantôme».*

Luca Francesconi

Intelligibilité et transparence. Profondeur et énergie. Densités et cheminements. Sans vouloir réduire l'œuvre de Luca Francesconi à quelques terminologies diachroniques, les processus de transformation de l'idée musicale, les résonances sans fin dérivées des théories mathématiques de McCulloch et Pitts, les modèles de l'induction et de la déduction au sein des structures internes de l'œuvre, lieu d'une énergie mémorielle, ou plutôt d'une émergence de la mémoire, trouvent ici l'instrumental d'une expérimentation expressive.

Et le tissu restreint de figures hautement différenciées s'inscrit dans le temps sinueux et labyrinthique proposé par Borges, dans les multiples du cheminement : gel d'une harmonie ou d'un son pur, glissando structurant d'un solo de violoncelle, contrepoint d'archets jetés sur la corde, polarités rythmiques discordantes, galbes et «ondes sonantes», pour paraphraser le titre d'une de ses œuvres, densité d'une micropolyphonie, chant suspendu d'harmonies enrichies, homorythmies lentement déphasées, martellements expressifs d'un *pesantissimo* sur lequel s'achève l'œuvre, symbole d'une énergie et d'une médiation de l'intelligible du geste et de la critique réflexive, de la transparence et de la densité, ou de la profondeur.

Laurent Feneyrou

Il semblait désormais impossible de raconter, comme si nous devions être privés d'une faculté qui semblait inaliénable, la plus certaine d'entre toutes : la capacité d'échanger des expériences.

Antoine Bonnet

avril
29
20 h 30

Epitaphe (1992-1994), *création*

Notre génération n'est pas d'accord. Ou plutôt, l'Histoire avance et produit une nouvelle impulsion vitale qui rend indispensable, comme l'air que l'on respire, l'invention d'un fil narratif, la recomposition d'une unité intérieure qui rende à nouveau possible le dialogue avec les autres. Et c'est une histoire très profonde que celle qu'il nous faudra raconter [...].

Cette «trame», ce fil rouge est donc aujourd'hui de la plus grande importance, entendu comme transparence, clarté formelle, capacité de contrôler et de communiquer une pensée musicale, équilibre entre l'énergie et son résultat.

Il y a cependant une condition incontournable pour parvenir à tracer cette ligne pure dans l'espace : la capacité à élaborer un langage suffisamment articulé et profond pour interpréter une réalité complexe. Sans quoi nous n'aurions même pas les mots pour raconter.

Luca Francesconi,
Note de programme pour *Trama*

Œuvre réalisée à l'Ircam

Commande
Ircam

Assistant musical
Jan Vandenheede

Effectif
flûte en *sol* /flûte en *ut* / piccolo)
2 clarinettes en *la*
clarinette basse
contrebasson
2 cors en *fa*
2 trompettes en *si* bémol
2 trombone ténor/basse
tuba/trombone contrebasse
percussion
2 pianos/célesta
clavier KX88
harpe
3 violons
2 altos
2 violoncelles
contrebasse
électronique

Durée
23 minutes

Editeur
Amphion

***

Trajectoires (1987-1988), pour 27 instruments, achevait une première étape de création et de réflexion théorique, un cycle de formation ou d'«auto-formation» [4], pour reprendre l'expression de Bonnet, une prise de position sur le sérialisme, après Schoenberg, après Boulez, qui assume l'héritage d'une histoire musicale et qui culmine dans l'essai *Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale* (thèse de doctorat, inédit). Résistance au «moratoire esthétique», à la «récession critique» de nombre de ses contemporains, la nécessité de la théorie, du verbe réflexif, d'une forme écrite de la pensée musicale, s'inscrit elle-même dans une histoire du texte qui trouve aux lendemains de l'après-guerre la genèse de ses catégories et de ses concepts. Langage qui veut non dévoiler, mais traverser, (re)couvrir, ne serait-ce que partiellement – et dans la nécessité du partiel –, l'œuvre à faire, le «sur-le-point-de», le théorique devient l'un des enjeux du système de pensée, indissociable fondement de l'acte créateur. Non au commencement, mais au bout de l'analyse. Mais, pour Bonnet, la théorie n'est surtout pas normative, programmatique, corpus de règles et de prescriptions : la non-résolution de ses problèmes, de ses obstacles, de ses scandales, signifie la condition et la connaissance de sa validité. Résistant à la tentation académique du principe ou de la loi, l'écrit théorique est le lieu même du questionnement, du réfléchi, de la transgression.

Autrement dit – même si le point de départ de toute élaboration théorique est aujourd'hui la poétique individuelle de chaque compositeur qui, axiomatiquement, doit commencer par déterminer l'ensemble des conditions d'existence de

avril
29
20 h 30

Antoine Bonnet

Epitaphe

l'œuvre à faire en fonction de son propre arsenal technique et d'un matériau dûment défini – premièrement, le souci d'une grammaire – fût-elle réduite à un code plus ou moins sommaire (lequel n'est d'ailleurs nullement la propriété de l'œuvre pour laquelle il est inventé mais peut parfaitement bien être réutilisé dans un autre contexte par le compositeur qui en est l'auteur et favoriser ainsi la constitution de son style) – premièrement, donc, le souci d'une grammaire est incontournable pour quiconque a l'exigence à travers ses œuvres d'offrir à l'auditeur la possibilité, non de recevoir un message (car la musique n'est pas un langage au sens de la communication), mais de traverser une situation musicale au sein de laquelle il puisse saisir une proposition de sens, et, deuxièmement, ce souci de la grammaire doit mener (même lorsqu'il n'est pas formulé de manière à se faire reconnaître comme tel) à une approche théorique de la composition que l'on peut concevoir comme réflexion et invention.

Antoine Bonnet,
«Composition et théorie»,
in *Inharmoniques*, 8/9, 1991

Il est tout à fait significatif que les termes essentiels du texte cité ci-dessus soient justement «grammaire» et «œuvre», entre la «naissance» et la «mort» de l'acte, du geste, du choix créatif. De la description d'un vocabulaire, de son mode d'emploi à l'ébauche d'une morphologie, à la syntaxe de structures musicales. Mais le pendule, l'oscillation d'une pensée qui, entre son être-en-puissance originel et sa résolution dans la suspension, se meut dans la reconnaissance de sa propre faiblesse, l'annihilation, parfois, de sa vérité, suggèrent aussi une perspective autre, sa mise en abîme – entre le théorique et l'artisanat. «Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets… Il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique», écrivait déjà Baudelaire.

Le travail de réflexion théorique doit en effet permettre de dégager des catégories abstraites, des concepts musicaux encore déliés de visée pratique, afin de les développer, d'en extraire le potentiel dialectique. Ce travail peut être très partiel mais peut également aboutir à la définition précise de toute une stratégie de travail pour une ou plusieurs œuvres. Lors de la composition, il ne s'agira pourtant pas d'obéir coûte que coûte aux préceptes de la théorie, voire au projet compositionnel qu'on en aura déduit, projet approprié, adapté, cette fois, à l'ensemble des contraintes musicales de l'œuvre à faire. Il peut arriver d'ailleurs que le compositeur soit amené à modifier le projet en cours de route, voire à l'abandonner partiellement, pour suivre une direction s'avérant tout à coup plus fertile.

Antoine Bonnet,
Composition et théorie,
in Inharmoniques, 8/9, 1991

Mais *Epitaphe* veut perpétuer non la rupture, mais l'inclinaison d'une «trajectoire», prononcée par *Les Eaux étroites* (1990-1991), «restituer une parole à la musique» à travers une suspension du discours programmatique, une recherche d'«archétype gestuel conférant à l'œuvre un certain archaïsme», modifiant l'expression, les subjectivités de la partition, tout en préservant les techniques d'écriture acquises. Nul défaitisme d'une pensée consciente des malentendus ou des épigones qu'elle peut impliquer, nulle attitude passéiste, à laquelle pourrait conclure une lecture trop rapide, nul néo…, mais une attention, une concentration signifiante qui soulève un processus, une problématique compositionnelle, une théorie provisoire de l'œuvre à faire, synonyme de processus. L'absence de toute théorie est elle-même théorique et exprime singulièrement la «pensée d'une pensée de la musique», pour reprendre Dahlhaus. Taire la pensée, la soustraire. Taire ce qui est tu, pour préserver la puissance de la formulation précédente.

L'acte d'écrire la musique se scinde en deux opérations : la formalisation, c'est-à-dire l'élaboration d'un certain nombre de lois, de règles ou de contraintes, et la figuration, c'est-à-dire une effectuation particulière de ces règles, soit une «mise en notes» de la partition.

Antoine Bonnet,
«Sur Ligeti», in *Entretemps* n°1, 1986

Cette dichotomie première devant prendre en compte le fait que «toute réalité sonore excède sa représentation symbolique (quel que soit son degré de précision)» et que «toute représentation symbolique excède sa réalité sonore (précisément du fait des manipulations qu'el-

le rend possible)», Bonnet définit ainsi l'écriture, sa formalisation et sa figuration :

...l'écriture est une spéculation permanente sur la base d'opérateurs neutres et arbitrairement choisis dont la manipulation par des opérations en excès de la perception permet de concevoir une organisation riche et complexe du temps musical. Moins une technique cependant qu'un mode de pensée, elle est un acte entièrement prospectif qui doit pouvoir prendre en charge les apports de la technologie moderne, particulièrement dans le domaine du timbre, pour les revêtir de projets musicaux. L'écriture n'a donc rien à voir avec quelque fétichisme de la notation ou autre métaphysique du nombre mais conserve, nous dit Gracq, «la vibration inséparable de l'effort vers la forme distincte» et devient cet effet multiplicateur faisant surgir l'imprévisible – l'événement – qui détermine et qualifie l'œuvre dans sa nécessité et son unicité. En ce sens, la partition se présente comme le lieu d'une synthèse de ce que le compositeur lui impose et de ce qu'elle lui retourne, ce mouvement dialectique étant précisément celui de la création.

Antoine Bonnet,
«L'offrande musicale», in *Entretemps* n° 3, 1987

L'écriture en tant qu'elle «assume», qu'elle «véhicule la pensée», implique donc de savoir s'abstraire, le moment venu, de la réalité sonore, pour préserver les structures abstraites, l'autonomie d'une formalisation, et d'une logique, d'une axiomatique dont la finitude se heurte précisément à sa formalisation. Substituer, théoriquement, au désuet de la tonalité et du thématisme – dialectique d'une formalisation et d'une figuration révolue –, une nouvelle articulation de la polyphonie et de son devenir.

Mais l'ordre perceptif n'est plus soumis à l'ordre écrit : l'ambiguïté des deux termes est ici préservée, même si la dialectique qui les lie se résume à la dualité présence/absence, même si la perception est perception de structures et d'objets, de gestes et de figures, même si la partition devient l'espace d'une pensée qui oscille encore, de l'écriture à la perception, et inversement.

Serait-ce par une théorie du processus que Bonnet entend nouer ces contradictions ? «Fondamentalement dialectique», le processus, «figure moderne du développement non d'un thème mais d'une situation», «se définit par les termes généraux de ses opérations principales et par les conditions particulières de ses directions secondaires». Prétexte (pré-texte), il «ne s'épuise pas dans l'énoncé liminaire de sa problématique globale mais se multiplie dans la législation supplémentaire de ses dialectiques locales», dans sa mobilité même, «car toute situation peut s'inverser en son contraire ou se dissoudre pour en déterminer une nouvelle» (*Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale).*

La polyphonie – si tant est que ce mot ait encore un sens aujourd'hui – devrait être conçue comme un ensemble complexe de niveaux d'écriture répartis dans l'espace sonore et offrant tout un réseau de différents modes de perception en interdépendance.

Antoine Bonnet,
«Sur Ligeti», in *Entretemps*, 1, 1986

Penser le simultané. *Epitaphe,* avec ses entrelacs de rythmes parallèles ou contradictoires, ses suspensions de temps, d'harmonies ou de timbres, questionne encore la forme en tant que «résultat du mouvement même de l'invention» :

- les quatre éléments de l'introduction – les signifiantes quintes à vide des cors, expression d'une nudité rituelle, le parcours harmonique descendant, inexorablement astreint à une profondeur signifiante, à l'inflexible d'un sépulcre ultime, les figurations du caverneux des pianos et du tuba, le choral de cuivres enfin, lointain et austère souvenir des *Symphonies d'instruments à vent* de Stravinsky ;

- les sept minutes de la première partie ;

- la juxtaposition, la contraposition centrale d'une marche funèbre au rythme caractéristique et d'un ostinato qui vient se heurter sans cesse à l'irréductible du silence ;

- la deuxième partie qui, comme la première, à l'exception de sa longue cadence de pianos et de cuivres, retrace symétriquement le parcours harmonique descendant de la synthèse ;

- la coda enfin, concentration d'une thématique virtuelle où tout fuit l'antique solitude de la flûte, de ses articulations et de ses aigus qui luttaient jusqu'alors «contre les vec-

Antoine Bonnet

Epitaphe

teurs descendants» maintenant proliférants.

Et malgré les quatre tempi de base, malgré les modulations métriques, illusion temporelle d'une réalité écrite unique, malgré la persistance de modèles historiques abstraits, traités en archétypes, l'œuvre, par sa problématique singulière, efface et tisse ses propres «stratégies globales» et «tactiques locales», jusque dans ses éléments les plus infimes, jusque dans ses transitoires d'attaques de cuivres.

...une polyphonie, aujourd'hui, est moins l'idée d'un contrepoint, c'est-à-dire de la superposition de plusieurs voix régie par des lois harmoniques prédéterminées, que celle d'une superposition de couches sonores pouvant obéir à des règles variables, ces couches pouvant être elles-mêmes formées par l'imbrication de plusieurs voix.

Antoine Bonnet,
«Entretien avec Danielle Cohen Levinas»,
in *Les Cahiers de l'Ircam n° 3*, 1993

Le timbre est en effet le témoin par excellence de l'excès irréductible de la perception sur l'écriture, excès beaucoup plus déroutant que celui de l'écriture sur la perception, qui, lui, résulte d'opérations tout à fait contrôlées par le compositeur. Je persiste à penser toutefois que dans ce double excès réside une force potentielle de la composition.

Antoine Bonnet,
«La part de l'insaisissable», in
Le Timbre, métaphore pour la composition,
Christian Bourgois, 1991
(Textes réunis par Jean-Baptiste Barrière)

L'inertie du son, le statisme d'une résonance harmonique, la simplicité d'une harmonie déployée s'inscrivent dans une logique de la synthèse qu'équilibre le dépouillement de l'instrumental. «Froissement interne du timbre», la musique définit une fission du son, sa mise en vibration, une transparence expressive de l'atome : le temps musical analyse alors l'harmonie/timbre qui scinde ou fusionne les textures, dans le global ou le partiel de ses constituants. L'environnement électro-acoustique – double : structure harmonique et échantillons instrumentaux (prolongement de l'instrumentarium scénique) –, articule ainsi la dualité de sa logique : entre le discret et le continu, vers l'instrumental ou vers la synthèse.

L'idée qu'un compositeur d'aujourd'hui se fait du son rend problématique la note comme catégorie de base de l'écriture musicale. La note est l'expression d'une conception ancienne du son, qui en privilégie certains aspects seulement, la hauteur spécialement, et surtout qui le considère comme un phénomène statique et non pas dynamique.

Antoine Bonnet,
«Entretien avec Danielle Cohen Levinas»,
in *Les Cahiers de l'Ircam n° 3*, 1993

«Si les moyens sont bien appropriés à l'expression, c'est celle-ci seule qui compte en définitive et qu'importe alors si ceux-là ne sont pas identifiés», écrit Bonnet dans *Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale*. L'impact dramatique d'*Epitaphe*, la tension extrême de sa figuration, la convergence implacable de ses trajectoires transfigurent ici l'abstraction familière du compositeur, sa concrétion et ses rites – le nu, l'épitaphe, le mortuaire inexorable et désincarné.

Laurent Feneyrou

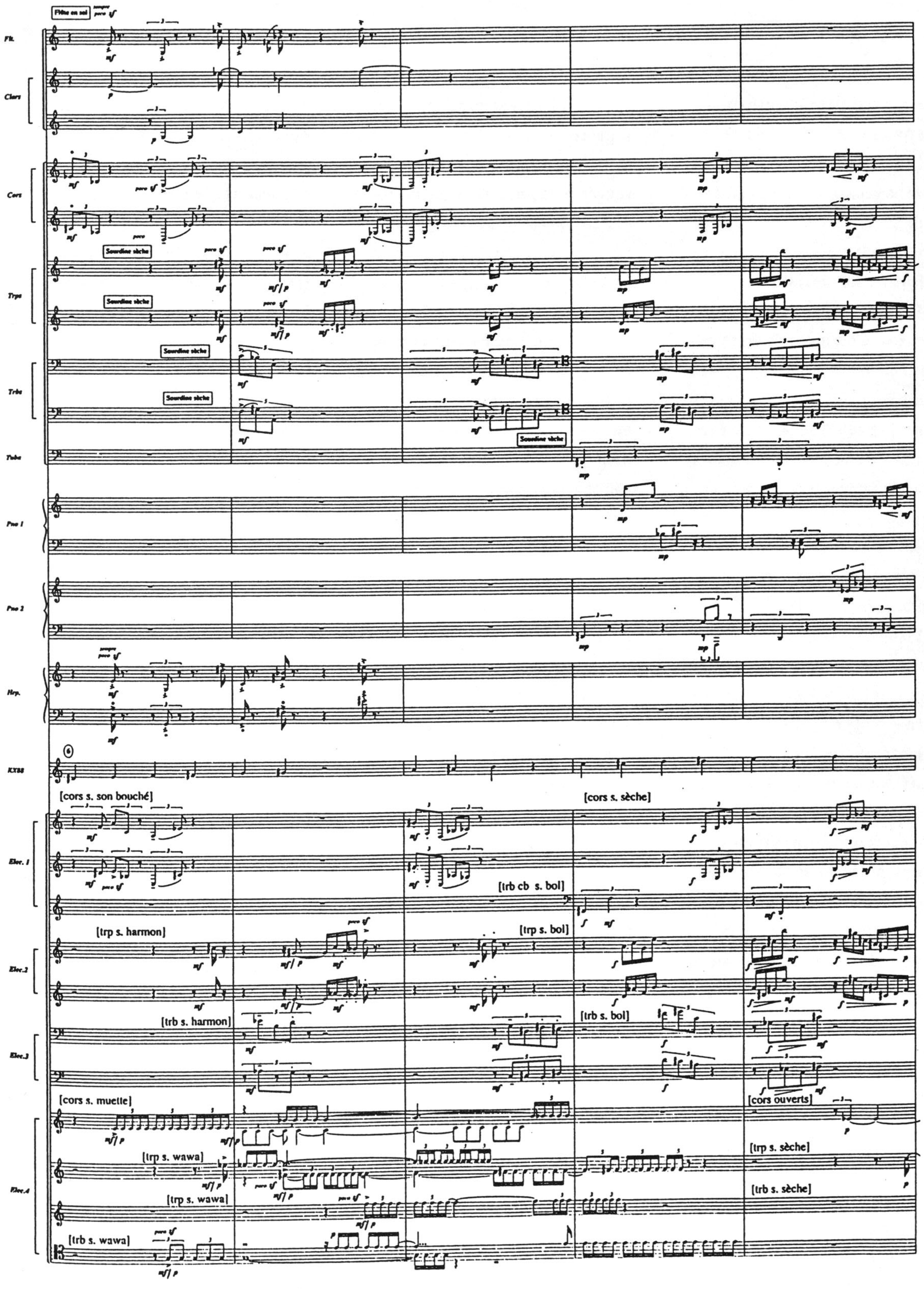
L'œuvre est tout d'abord «expérimentation» car c'est à partir de rien qu'elle s'invente entièrement à chaque fois en quête de la substance même dont elle se nourrit. Mais l'expérimentation doit se fondre dans un projet esthétique sans quoi l'œuvre ne renvoie pas à elle-même en tant qu'œuvre, c'est-à-dire à son sens ouvert et fugitif mais à la signification objective et fermée de ses enjeux compositionnels.

Ainsi Claudel a raison d'avertir : «c'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau» car c'est précisément quand le sens résiste à toute énonciation que l'œuvre suspend le désir et se fait témoignage communautaire. Le sens de l'œuvre est alors insaisissable : présence muette, il est la preuve de l'art, et son évaporation le manifeste car il s'efface dans l'instant même où il affleure : irréel, son symptôme est l'émotion. Aussi, totalement indécidable car rien n'y prélude que le désir de son auteur, l'œuvre doit avoir confiance dans son universalité ; c'est son utopie mais également son horizon indépassable parce que le signe de son appartenance à tous.

C'est pourquoi, privilège inaliénable, l'œuvre s'offre.

Antoine Bonnet,
«L'offrande musicale»,
in *Entretemps n° 3*, 1987

4 Les citations sont extraites des différents articles mentionnés et d'entretiens réalisés en janvier et avril 1994.



Epitaphe, page 45. © Amphion, éditeur.
Extrait reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

avril
30
16 h 00

Steve Reich

La musique comme processus graduel (1968)

Je ne veux pas parler du processus de composition, mais plutôt de morceaux de musique qui sont, littéralement, des processus.

Le trait pertinent des processus musicaux, c'est qu'ils déterminent simultanément l'ensemble des détails note après note (son après son) et la totalité de la forme (que l'on pense à un canon *ad infinitum*).

Ce qui m'intéresse, ce sont des processus que l'on puisse percevoir. Je veux être à même d'entendre un processus dans son déroulement sonore.

Pour que l'écoute en soit fine et précise, un processus musical devrait se produire de manière extrêmement graduelle.

L'exécution et l'écoute d'un processus musical graduel appelle les comparaisons suivantes :

- mettre une balançoire en mouvement, la lâcher et observer son retour graduel à l'immobilité ;

- retourner un sablier et observer le sable s'écouler doucement vers le bas ;

- mettre ses pieds dans le sable au bord de l'océan puis regarder, sentir, écouter les vagues les ensevelir peu à peu.

Je peux certes éprouver le plaisir de découvrir ces processus musicaux et de composer le matériel qu'ils vont canaliser, mais une fois que le mécanisme est remonté et mis en marche, il fonctionne tout seul.

Il peut arriver que le matériel suggère selon quel processus il devrait être canalisé (le contenu suggérant la forme), ou que le processus suggère quelle sorte de matériel il devrait canaliser (la forme suggérant le contenu). Si un soulier vous va, portez-le.

Et le problème n'est finalement pas de savoir si la réalisation d'un processus musical s'effectue par des musiciens en concert, ou au moyen d'équipements électromagnétiques. Un des plus beaux concerts auxquels j'aie assisté était donné par quatre compositeurs qui passaient leurs bandes dans une salle plongée dans l'obscurité. (Une bande est intéressante quand c'est une bande intéressante.)

Il est tout à fait naturel de penser aux processus musicaux si l'on travaille fréquemment avec un équipement électroacoustique. Toute musique n'est en fin de compte que musique ethnique.

Les processus musicaux sont à même de nous mettre en prise directe avec l'impersonnel, ainsi que de nous assurer une sorte de contrôle total, et l'on ne pense pas toujours que l'impersonnel puisse se conjuguer avec un contrôle total, je veux dire qu'en canalisant le matériel au sein de ce processus, j'en contrôle totalement tous les résultats mais aussi que j'en accepte tous les résultats sans les altérer. [...]

Ce qui m'intéresse, c'est une musique dont le processus de composition et le son soient une seule et même chose.

James Tenney m'a dit au cours d'une conversation : «Alors le compositeur n'est plus dépositaire d'aucun secret». Je ne connais aucun secret de structure que vous ne puissiez entendre. Nous sommes ensemble à l'écoute de ce processus, puisqu'il est parfaitement audible, et l'une des raisons de sa parfaite audibilité est qu'il se produit de manière extrêmement graduelle.

Je n'ai jamais été séduit par l'emploi de structures musicales cachées. Même quand toutes les cartes sont sur la table et que tout le monde peut entendre ce qui se produit graduellement au cours d'un processus musical, il y a encore assez de mystères pour satisfaire tout le monde. Ces mystères sont constitués par les sous-produits psycho-acoustiques impersonnels et involontaires des processus intentionnels. On trouve entre autres des sous-mélodies logées au sein des motifs mélodiques répétitifs, des effets stéréophoniques selon l'endroit où l'auditeur est placé, de légères irrégularités dans l'exécution, des harmoniques, des différences entre les tons, etc.

C'est l'écoute d'un processus extrêmement graduel qui ouvre mes oreilles à *ça,* mais *ça* déborde toujours la perception que j'en ai, et c'est ce qui rend intéressante une seconde écoute de ce processus. L'aire de développement de chaque processus musical graduel (complètement contrôlé), au cours duquel on peut entendre, motivés

par une logique interne, les moindres écarts du son par rapport aux intentions de la composition, c'est *ça*.

Je commence à percevoir ces détails infimes dès que j'arrive à concentrer mon attention, et un processus graduel est une invitation à concentrer mon attention. Par «graduel», je veux dire extrêmement graduel ; il s'agit d'un processus se déroulant si lentement que sa perception demande les mêmes qualités d'attention que l'observation de l'aiguille des minutes d'une montre ; il faut s'y absorber pendant un petit moment.

Certaines musiques modales qui jouissent actuellement d'une certaine popularité, telles que la musique indienne classique ou le rock «planant», sont à même de nous faire prendre conscience de détails sonores infimes : puisqu'elles sont modales (tonalité constante, notes soutenues et répétées en bourdon afin de créer un effet hypnotique), elles se concentrent naturellement sur ces détails plutôt que sur la modulation, le contrepoint et autres procédés spécifiques à la musique occidentale. Néanmoins, ces musiques modales demeurent plus ou moins de stricts cadres d'improvisation. Elles ne sont pas des processus.

Le trait pertinent des processus musicaux, c'est qu'ils déterminent simultanément l'ensemble des détails note après note et la totalité de la forme. Il est impossible d'improviser à l'intérieur d'un processus musical – ces deux concepts s'excluent l'un l'autre.

En exécutant et en écoutant des processus musicaux graduels, on participe à une sorte de rituel particulier, libérateur et impersonnel. Se concentrer sur un processus musical permet de détourner son attention du *lui,* du *elle,* du *toi* et du *moi,* pour la projeter en dehors, à l'intérieur du *ça*.

Steve Reich,
Ecrits et entretiens sur la musique,
Christian Bourgois, 1981.

avril

30

16 h 00

Clapping Music (1971-1972)

Création
27 avril à New York
Musique d'accompagnement pour *Walking Dance* de Laura Dean
Russel Hartenberger et Steve Reich, musiciens

Effectif
2 percussions

Durée
5 minutes

Editeur
Universal Edition

***

A la fin de l'année 1971, je composai *Clapping Music* par désir de créer un morceau de musique qui ne ferait appel à aucun instrument à part le corps humain. Je pensais d'abord que ce serait un morceau reposant sur la technique du déphasage, mais cette dernière s'avéra inappropriée car elle introduisait un processus musical difficile qui n'était guère à sa place au sein d'une manière aussi simple de produire du son. La solution consista à donner un rôle fixe à l'un des interprètes, en lui faisant répéter le même motif d'un bout à l'autre du morceau, tandis que le second, démarrant à l'unisson avec le premier, répète ce motif plusieurs fois, puis le déplace abruptement d'un temps en avant, puis d'un autre temps, puis d'un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il se retrouve à l'unisson avec le premier interprète. La différence principale entre ces

avril
30
16 h 00

Steve Reich
Clapping Music

changements soudains et les déphasages progressifs des autres morceaux est que, lorsqu'on joue selon un processus de phase, on entend le même motif se déplacer par rapport à lui-même, et les premiers temps de l'une et l'autre voix sont de plus en plus éloignés l'un de l'autre, tandis qu'ici, les changements soudains créent l'impression d'une série de variations de deux motifs différents dont les premiers coïncident. Dans *Clapping Music,* on peut avoir de la difficulté à percevoir que le second interprète joue en fait le même motif que le premier, bien qu'il le commence à des endroits différents.

Clapping Music marque la fin de mon recours au processus de déphasage progressif. Après avoir découvert ce processus dans *It's Gonna Rain,* j'y ai eu recours pour chacune de mes compositions de 1965 à *Drumming* en 1971, à l'exception de *Four Organs* qui se compose exclusivement de l'augmentation graduelle de notes individuelles au sein d'un accord répété. Avec *Clapping Music,* je ressentis le besoin de trouver des techniques nouvelles. *Six Pianos, Music for Mallet Instruments, Voices and Organ,* et *Music for Pieces of Wood,* toutes composées en 1973, ont recours au processus de construction rythmique, c'est-à-dire de substitutions des battements aux pauses, processus qui avait été utilisé pour la première fois dans *Drumming,* ces pièces utilisent également un processus d'augmentation similaire à celui qui est à l'œuvre dans *Four Organs.*

Le processus de décalage graduel me fut extrêmement utile entre 1965 et 1971, mais je ne pense pas l'utiliser de nouveau. A la fin de l'année 1972, il était temps de passer à quelque chose de nouveau.

Steve Reich,
Ecrits et entretiens sur la musique,
Christian Bourgois 1981.

Music for Pieces of Wood (1973)

Création
15 décembre 1973, à Londres
Bob Becker, Tim Ferchen,
Russell Hartenberger, Steve Reich,
Glenn Veiez

Effectif
5 claves

Durée
11-15 minutes

Editeur
Universal Edition

***

Music for Pieces of Wood a les mêmes racines que *Clapping Music* : elle relève d'un simple désir de faire de la musique à partir des instruments les plus simples. J'avais choisi les claves, ou plutôt les cylindres de bois dur qui nous ont servi dans ce cas, en raison de leurs hauteurs particulières (*la, si, do* dièse, *ré* dièse et un autre *ré* dièse à l'octave supérieure) et de la résonance de leur timbre. Ce morceau est l'un des plus bruyants que j'aie jamais composés, mais n'a recours à aucune forme d'amplification.

Sa structure rythmique repose entièrement sur le processus consistant à «bâtir» un rythme par la substitution de battements aux pauses, et comporte trois sections, chacune avec un motif de longueur différente de plus en plus bref : 6/4, 4/4, 3/4.

Steve Reich
Ecrits et entretiens sur la musique,
(Traduit de l'américain par Bérénice Reynaud),
Christian Bourgois, 1991

Different Trains

(1988)

Commande
Betty Freeman
pour le Kronos Quartet

Création
2 novembre 1988
au Queen Elisabeth Hall à Londres
Quatuor Kronos

Effectif
2 violon
alto
violoncelle
bande

Durée
27 minutes

Editeur
Boosey & Hawkes

***

J'utilise dans *Different Trains,* une nouvelle manière de composer qui a ses origines dans mes compositions antérieures pour bandes magnétiques : *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966). L'idée générale est d'utiliser des enregistrements de conversations comme matériau musical.

L'idée de cette composition vient de mon enfance. Lorsque j'avais un an, mes parents se séparèrent. Ma mère s'installa à Los Angeles et mon père resta à New York. Comme ils me gardaient à tour de rôle, de 1939 à 1942 je faisais régulièrement la navette en train entre New York et Los Angeles, accompagné de ma gouvernante. Bien qu'à l'époque ces voyages fussent excitants et romantiques, je songe maintenant qu'étant juif, si j'avais été en Europe pendant cette période, j'aurais sans doute pris des trains bien différents. En pensant à cela, j'ai voulu écrire une œuvre qui exprime avec précision cette situation. Voilà ce que j'ai fait pour préparer la bande magnétique :

1. J'ai enregistré ma gouvernante Virginia, maintenant âgée de plus de soixante-dix ans, qui évoque nos voyages en train.

2. J'ai enregistré un ancien employé des wagons-lits sur la ligne New York-Los Angeles, maintenant à la retraite et âgé de plus de quatre-vingt ans : M. Lawrence Davis, qui raconte sa vie.

3. J'ai rassemblé des enregistrements de survivants de l'Holocauste : Rachella, Paul et Rachel, tous à peu près de mon âge et vivant aujourd'hui en Amérique, qui parlent de leurs expériences.

4. J'ai rassemblé des sons enregistrés de trains américains et européens des années 1930, 1940.

Pour combiner les conversations sur bande magnétique et les instruments à cordes, j'ai sélectionné des exemples brefs de discours, aux différences de ton plus ou moins marquées, et je les ai transcrits aussi précisément que possible en notation musicale.

Ensuite, les instruments à cordes imitent littéralement la mélodie du discours. Les exemples de conversation et les bruits de trains ont été transférés sur bande magnétique à l'aide d'un échantillonnage de claviers, les *sampling keyboards,* et d'un ordinateur. Trois quatuors à cordes séparés ont aussi été ajoutés à la bande magnétique pré-enregistrée et le quatuor final, joué par des musiciens, vient s'ajouter lors du concert.

Different Trains comprend trois mouvements – mouvement étant pris ici au sens large du terme car les tempi changent fréquemment dans chaque mouvement :

L'Amérique – Avant la guerre
L'Europe – Pendant la guerre
Après la guerre

Cette composition a donc une réalité à la fois sur le plan documentaire et sur le plan musical et ouvre une nouvelle direction. C'est une direction qui conduira sous peu, je l'espère, à une nouvelle sorte de théâtre multi-media combinant documentaire, musique et vidéo.

Steve Reich
(Traduit de l'américain par Laurent Feneyrou)

***

America – Before the war
from Chicago to New York (Virginia)
one of the fastest trains
the crack train from New York (Mr. Davis)
from New York to Los Angeles
different trains every time (Virginia)
from Chicago to New York
in 1939
1939 (Mr. Davis)
1940
1941
1941 I guess it must've been (Virginia)

avril
30
16 h 00

Steve Reich
Different Trains

Europe – During the war
1940 (Rachella)
on my birthday
The Germans walked in
walked into Holland
Germans invaded Hungary (Paul)
I was in second grade
I had a teacher
a very tall man, his hair was concretely plastered smooth
He said, «Black Crows invaded our country many years ago»
and he pointed right at me
No more school (Rachel)
You must go away
and she said, «Quick, go !» (Rachella)
and he said, «Don't breathe !»
into those cattle wagons (Rachella)
for 4 days and 4 nights
and then we went through these strange souding names
Polish names
Lots of cattle wagons there
They were loaded with people
They shaved us
They taooed a number on our arm
Flames going up to the sky – it was smoking

After the war
and the war was over (Paul)
Are you sure ? (Rachella)
The war is over
going to America
to Los Angeles
to New York
from New York to Los Angeles (Mr. Davis)
one of the fastest trains (Virginia)
but today, they're all gone (Mr. Davis)
There was one girl, who had a beautiful voice (Rachella)
and they loved to listen to the singing, the Germans
and when she stopped singing they said,
«More, more» and they applauded
«Crack» in the older sense of «best»

L'Amérique – Avant la guerre
de Chicago à New York (Virginia)
l'un des trains les plus rapides
le super train de New York (M. Davis)
de New York à Los Angeles
des trains différents à chaque fois (Virginia)
de Chicago à New York
en 1939
1939 (M. Davis)
1940
1941
1941 je pense que cela devait être (Virginia)

L'Europe – Pendant la guerre
1940 (Rachella)
le jour de mon anniversaire
Les Allemands sont entrés
sont entrés en Hollande
Les Allemands ont envahi la Hongrie (Paul)
j'étais à l'école primaire
j'avais un professeur
un homme très grand, ses cheveux étaient gominés
Il a dit : «des Corbeaux Noirs ont envahi notre pays,
il y a de nombreuses années» et il m'a montré du doigt
Plus d'école ! (Rachel)
Il faut que tu partes
et elle a dit : «Va t'en vite !» (Rachella)
et il a dit : «Ne respire pas !»
dans ces wagons à bestiaux (Rachella)
pendant 4 jours et 4 nuits
ensuite nous sommes passés par ces endroits aux noms étranges
Des noms polonais
Là il y avait beaucoup de wagons à bestiaux
Ils étaient bourrés de monde
Ils nous ont rasés
Ils nous ont tatoué un matricule sur le bras
Des flammes montaient vers le ciel – il y avait de la fumée

Après la guerre
et puis la guerre s'est terminée (Paul)
Etes-vous sûr ? (Rachella)
La guerre est finie
partant pour l'Amérique
vers Los Angeles
vers New York
de New York à Los Angeles
l'un des trains les plus rapides (Virginia)
mais aujourd'hui ils ont tous disparu (M. Davis)
Il y avait une fille qui avait une voix superbe (Rachella)
et ils adoraient l'écouter chanter, les Allemands
et quand elle s'arrêtait de chanter, ils disaient :
«Encore, encore», et ils applaudissaient
«Crack» au sens ancien de «meilleur»

(Traduit de l'américain par Isabelle Leymarie)

Alessandro Melchiorre

avril
30
20 h 30

Le Città invisibili (1994), *création*

Œuvre réalisée à l'Ircam

Commande
Ircam

assistant musical
Eric Daubresse

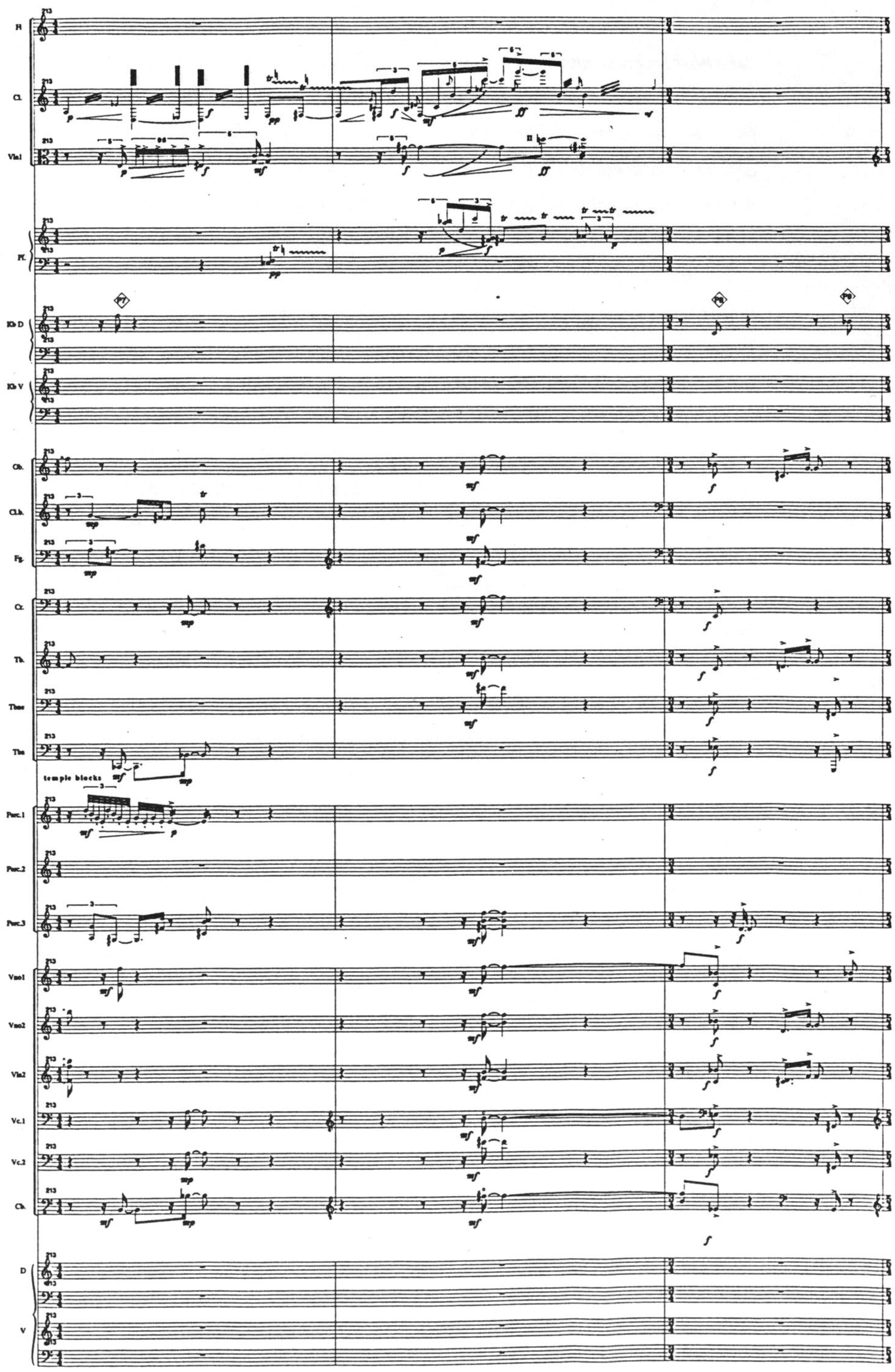
Effectif
flûte en *ut* /flûte en *sol*
hautbois/cor anglais
clarinette en *si* bémol
clarinette basse
basson
cor en *fa*
trompette en *ut*
trombone ténor/basse
tuba
3 percussions
piano
2 claviers
2 violons
2 altos
2 violoncelles
contrebasse
électronique

Durée
23 minutes

Editeur
Ricordi

***

Le temps constitue la complexité spécifique de la musique contemporaine. Il ne s'agit pas seulement de la complexité des phénomènes rythmiques ou métriques, mais évidemment du temps musical auquel la musique donne vie, que la



Le Città invisibili, page 70. © Editions Ricordi
Extrait reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur

avril
30
20 h 30

Alessandro Melchiorre

Le Città invisibili

musique forme : la musique comme forme possible du temps.

Il convient de redéfinir des tensions, soit au niveau de la forme, soit au niveau du matériau. La réflexion sur l'harmonicité/inharmonicité me semble particulièrement utile et féconde, elle me semble à même de définir un concept de «consonance/ dissonance» qui soit en phase avec son temps et qui ne soit pas limité aux seuls champs des hauteurs ou des timbres, mais étendu à tous les éléments de la composition. Ce couple dialectique serait donc en mesure d'engendrer d'autres polarités particulièrement intéressantes : continuité/ discontinuité, local/global, linéaire/non linéaire, périodique/ non périodique, ordonné/chaotique...

Alessandro Melchiorre,
in *Les Cahiers de l'Ircam N°4*, 1993

Après les vers du poète américain John Ashbery dans *Fables, that time invents* (1986), pour flûte, clarinette, percussion, piano, alto, contrebasse, *Les villes invisibles* d'Italo Calvino fondent littérairement une «géographie sonore fantastique de la mémoire».

Le dialogue entre Marco Polo et Kublai Khan, le catalogue, le réseau et la cartographie de villes contées et imaginaires, sur les traces du dit des *Mille et une nuits,* la topologie d'une surface visitée qui se fait Temps – «non pas le Temps qui devient Espace, mais la Temporalisation de l'Espace, l'Espace qui se fait Temps», écrit Melchiorre, contre le projet wagnérien de *Parsifal* –, les multiples descriptions de la réalité unique du labyrinthe vénitien que reconnaît Calvino, trouvent dans la physique de Prigogine ou la philosophie de Benjamin, les fondements d'un art musical du réel et du virtuel, de la mémoire et de l'oubli, de la durée et de l'instant, de l'anamnèse et de la création : «chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place», conclut Marco Polo.

Ainsi l'ange de Benjamin : «Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines». Ainsi les villes, leur connaissance, leur perception directe s'éloignant. Ainsi la cartographie suffisamment distante pour ne pas reproduire son modèle. Ainsi le son et son intériorité.

Dans le chapitre II, 4, intitulé *Les villes et le désir,* Foedora, – ville au centre de laquelle «il y a un palais de métal avec une boule de verre dans chaque salle. Si l'on regarde dans ces boules, on y voit chaque fois une ville bleue qui est la maquette d'une autre Foedora» –, suggère un tissu de potentialités non réalisées, virtuelles. Les deux ensembles déterminés par la forme, le «concertino» – flûte, clarinette, alto et piano où le dialogue soliste des instruments à vent se trouve soutenu par le continuo –, représentation des dialogues entre Marco Polo et Kublai Khan, et l'ensemble plus important qui figure les villes, et l'électronique initiale, agrandissement des possibilités sonores du monde instrumental et ligature d'événements passés en devenir, dialoguent à travers deux parties asymétriques dont les entrelacs et les déliements, l'édification architecturale puis la destruction formelle perturbent un développement linéaire dans la flèche double de son temps, dans la discontinuité de ses ruptures, dans une forme qui s'unifie en son centre. Et le mystérieux labyrinthe de Borges s'oppose au problème, au sens étymologique, de Calvino, à la quête d'une échappée.

Laurent Feneyrou

Le temps est concret, il n'existe pas sans événements, sans objets musicaux. La différence dans l'attitude envers l'objet est alors semblable à celle qui se dessine dans les propos de Prigogine sur le flocon de neige : «Si un flocon est constitué de cristaux très réguliers, sphériques, nous pouvons en déduire qu'il s'est formé près de l'équilibre. Si, au contraire, ses cristaux présentent une structure aux ramifications très développées, il s'est formé loin de l'équilibre : la croissance a été très rapide, les molécules n'ont pas eu le temps de se répartir de façon régu-

Ivan Fedele

avril
30
20 h 30

Richiamo (1993-1994), *création*

lière sur la surface. A l'étude des cristaux idéaux se substitue aujourd'hui celle des cristaux concrets, chacun d'eux constituant du fait de sa structure particulière (défaut, dislocations...) une mémoire du chemin parcouru à partir de sa formation. Des propriétés électriques, magnétiques, mécaniques ou optiques nouvelles peuvent être ainsi créées qui ne renvoient pas à une définition générale du matériau, mais à son histoire». Les objets ne sont plus abstraits, idéaux, déduits de l'interaction de catégories générales, mais comprennent déjà en eux-mêmes une dimension temporelle, une mémoire, une histoire, un «temps interne».

Alessandro Melchiorre,
in *Les Cahiers de l'Ircam n°4*, 1993

Œuvre réalisée à l'Ircam

Commande
Ircam

Assistant musical
Christophe de Coudenhove

Effectif
2 cors en *fa*
2 trompettes en ut/trompettes piccolo en *si* bémol
2 trombones ténor/basse
tuba
2 percussions
2 claviers Midi
électronique

Durée
16 minutes

Editeur
Suvini Zerboni

***

La musique définit ses propres caractères lexicaux, syntaxiques et structurels dans le temps de sa réalisation, soit à travers la contemporanéité des niveaux ontologique et phénoménologique. Les référents du langage musical lui sont «internes», ce sont les sons mêmes. Ce qui fait qu'il est si différent des autres langages parlés et écrits (avec lesquels il a par ailleurs nombre d'analogies), dans la mesure où ces derniers se réfèrent à une entité qui leur est «externe», comme la nature, le monde sensible, le rationnel...

Ces référents «internes» constituent la caractéristique majeure de la musique et la qualifient de «métalangage». C'est pourquoi la musique semble réaliser ce qui pour les autres idiomes est une utopie : la communication répétée de «sens» indépendamment de toute connexion conventionnelle entre signifiant et signifié.

Ivan Fedele,
in *Les Cahiers de l'Ircam n°4*, 1993

Richiamo, appel, rappel, renvoi, attrait...

Les sept cuivres, les deux claviers et les deux percussions – marimbas, vibraphones, cloches tubulaires, gongs thaïlandais et tam-tams –, disposés symétriquement sur l'espace scénique, de même que les six haut-parleurs autour de la salle, articulent à distance les objets de la souvenance.

Après *Duo en résonance* (1991), pour deux cors et ensemble, où la profondeur des figures fragmentées, brisées, développe, à travers un instrumentarium stéréophonique, une poétique de l'idée du «ce-qui-se-fait» et du «ce-qui-se-défait» toujours présente, l'histoire, la tradition sans cesse reformulée des cuivres et du double chœur vénitien dans les partitions des Gabrieli, les *cori spezzati des* compositeurs de San Marco et leur mouvement transversal, antithétique, la multiplicité même des plans sonores trouvent dans *Richiamo* l'expression de ses géométries polyvalentes : composer pour et avec l'espace.

Mais la scène dépasse le tuba, l'axe central organisé d'une basse, la convergence du regard vers l'unique

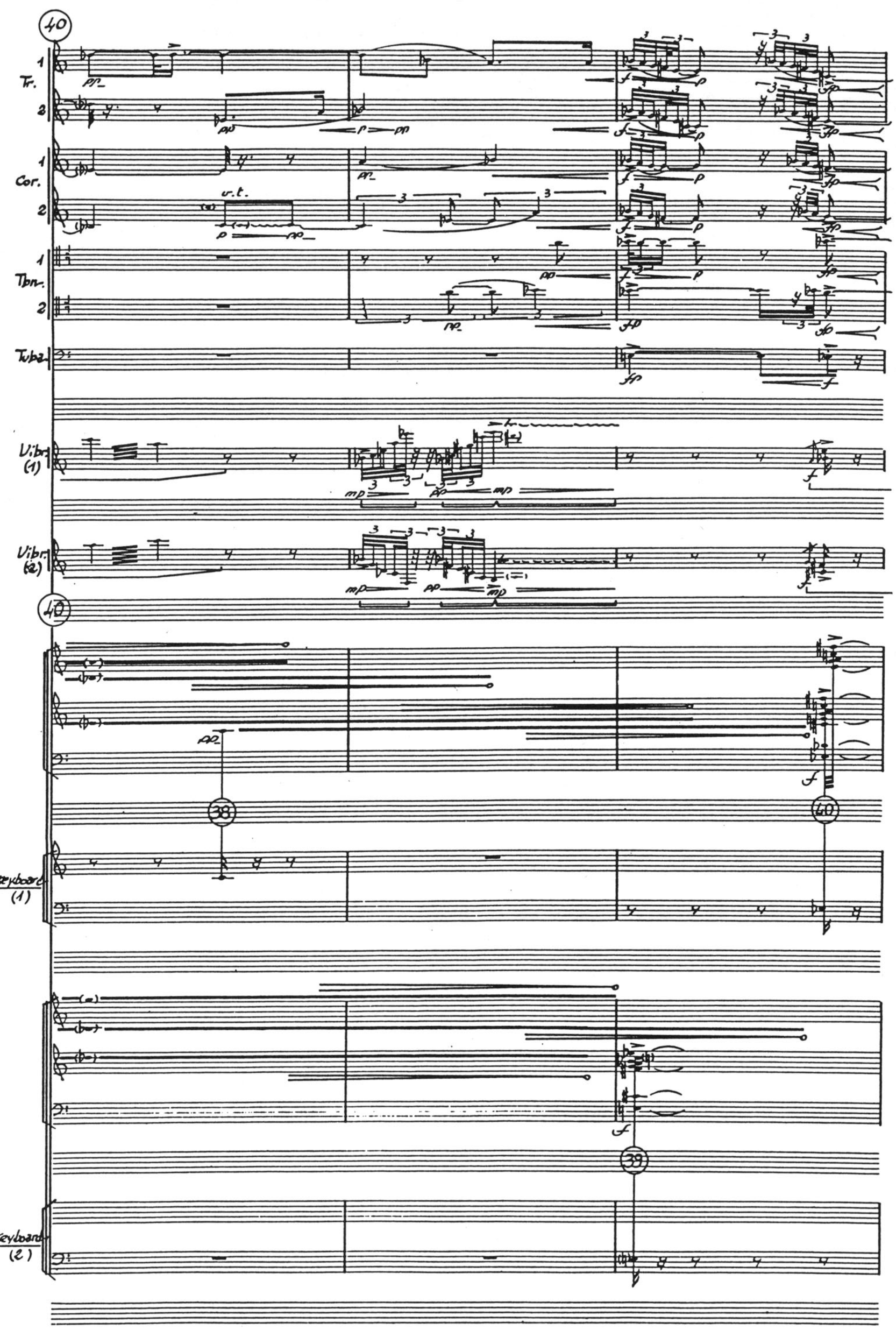
avril

30

20 h 30

Ivan Fedele

Richiamo



Richiamo, page 13. © Suivini Zerboni, éditeur
Extrait reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur

instrumental au sein d'un univers organique par essence double, la droite et la gauche, l'avant-scène et l'«après» : les deux lignes des trompettes et des trombones entourent parfois le triangle évanescent constitué des deux cors et du tuba. Deux plus un. Ou trois.

L'homogénéisation des pupitres, à travers l'électronique et une amplification non spatialisée des instruments, excède le simple écho, la simple imitation, le simple effet stéréophonique, pour impliquer une lévitation du matériau, un kaléïdoscope dessiné dès le *Concerto pour piano* (1993), une anamorphose de sons aux réverbérations multiples. La perspective inversée et la mouvance des points, des lignes et des plans autorisent l'essentiel à devenir accidentel, et réciproquement, l'ornemental à devenir fondamental, *cantus firmus,* au sens strict : ainsi le double détaché des cuivres, repris, amplifié, multiplié, qui n'acquiert sa véritable signification que dans la troisième partie. Les accords, les «échelles octophoniques», les grilles de polarisation, les transitions graduelles entre couleurs, le réseau d'harmonies exhaustives déclinées, la superposition construite et la contraposition d'éléments simples, dans l'intégralité d'intervalles uniques aux possibilités infinies, précèdent la réalisation d'une œuvre qui s'autorise parfois quelques chemins parallèles, où la coupure devient «authentique moment de coupure», où le parcours contredit le projet, à travers une dia-

Klaus Huber

avril
30
20 h 30

La terre tourne sur les cornes d'un taureau (1992-1994), *création française*

lectique éloignée de tout principe répétitif.

Le rappel d'un matériau à développer, qui constitue la forme d'une partie, confirme alors les enjeux du titre, de même que l'électronique, sa respiration, son rapport dialectique et réflexif au monde instrumental, ses inharmonies, ses taches de couleur filtrées, ses objets et ses figures autonomes, ses résonances et ses échantillons différenciés de cuivres ainsi intégrés, ses illusions de réverbérations multiples et impures, et ses sons tenus ou ponctuels... L'introduction et les quatre parties de l'œuvre ne sont plus points ou lignes, mais apparaissent comme tierce dimension, image d'une profondeur où la musique ne se développe que dans le temps, dans le possible du choix.

Laurent Feneyrou

Un projet (jusqu'à présent) utopique qui me tient particulièrement à cœur est la réalisation d'une communauté mondiale où des cultures très distantes pourraient véritablement se féconder. Aujourd'hui, cela n'advient que de manière sporadique et superficielle, malgré le fait que notre système de communication soit extrêmement rapide. Bien moins rapide semble en revanche le passage de la phase «informative» à la phase «formative» que requiert la réalisation de ce projet.

Ivan Fedele,
in *Les Cahiers de l'Ircam n° 4, 1993*

Commande
Westdeutscher Rundfunk, Cologne

Création
22 avril 1994, à Witten (Allemagne)
Ensemble Al Kindi,
Marie-Thérèse Ghirardi, guitare,
Jean Sulem, alto

Effectif
voix (chanteur soufi)
nay (flûte)
qanoun (instrument à cordes)
riqq/mazhar (tambourin à cymbalettes/grand tambour sur cadre)
alto
guitare
bande

Durée
40 minutes

Editeur
Ricordi, Munich

Partititon
Les musiciens arabes improvisent d'après le maqâm, leurs interventions étant pré-déterminées. Les deux européens suivent la notation plus traditionnelle.

Bande
Réalisée dans le studio expérimental de la Fondation Heinrich Strobel du Südwestfunk, à Fribourg.
Technique André Richard, Don-Oung-Lee)
La bande contient des extraits d'un texte de Mahmoud Doulatabadi (Discours à Munich, première publication dans le journal Süddeutsche Zeitung du 28/29.3.92). Le texte est récité en quatre langues (allemand, français, persan, arabe) et chanté en arabe. Sur la bande également : un vers du Coran ("l'intonation" du chanteur de soufi au début) et une courte citation sonore extraite d'une improvisation de Mounir Bachir.
Interprètes sur la bande :
Ensemble Al Kindi
Sheik Hamza Chakour, chant (soufi) et récitation
Abdelsalam Safar, nay, chant et récitation
Adel Shams Eddin, riqq et mazhar
Julien Jalaleddin Weiss, qanoun, récitation
Susan Pflaum, récitation (persan)
Klaus Huber, récitation (allemand)

***

La «musique pure» n'est pas et n'a jamais été mon affaire. L'œuvre d'art autonome, qui n'a d'obligation envers personne d'autre qu'elle-même, ne peut être l'objectif d'un artiste dont la conscience enregistre jour après jour les dépendances et les limitations concrètes de notre existence. Je ne considère plus aujourd'hui qu'il soit supportable de produire un art hermétique destiné à un futur plus idéal (c'est l'«art comme bouteille à la mer» d'Adorno). Pour moi, la composition est une possibilité de confrontation et d'expression de la conscience (pas seulement musicale) aujourd'hui et maintenant, expression extrêmement complexe et critique, d'une sensibilité à la précision sismographique. C'est pourquoi je n'hésite pas non plus

avril
30
20 h 30

Klaus Huber

La terre tourne sur les cornes d'un taureau

à parler de ma musique comme d'une musique de credo, dans la mesure où l'on est disposé à ne rien entendre de subjectif sous ce terme.

Klaus Huber,
«Je propose : Pas de musique pure»,
in Klaus Huber, *Ecrits*, Contrechamps, 1991

Avec sa dernière œuvre *La terre tourne sur les cornes d'un taureau* (créée le 22 avril 1994 à Witten, Allemagne), le compositeur Klaus Huber aborde un territoire compositionnel nouveau. Après avoir, ces dernières années, essentiellement travaillé avec des tonalités en tiers de ton, il prend maintenant sensiblement ses distances par rapport au système tempéré-chromatique en axant sa nouvelle composition sur les modes arabes (maqâm) et les pratiques musicales qui leur sont propres.

A titre de préparation, Huber s'est plongé dans l'étude approfondie d'auteurs de la théorie de la musique arabe classique, tels Al-Farabi (né en 872), Avicenne (980-1037) et Safiyu-D-Din Al Urmawi (mort en 1293). En mémoire des traits historiques communs aux traditions musicales européenne et arabe, dont peu se souviennent encore, il souhaite jeter des ponts entre les deux cultures : une ré-union, qui, en pleine conscience des dissensions actuelles entre l'Islam et l'Europe, prend naissance au cœur même du matériau musical et doit se développer sur un fondement d'égalité, loin de tout folklorisme. Ainsi, si l'on considère la forme, la pièce, est un amalgame entre construction planifiée et pratiques d'improvisation. Par son contenu, elle répond à l'intérêt de plus en plus vif suscité par l'Islam, qui nous paraît d'autant plus menaçant que nous le connaissons mal, alors que le genre, lui, constitue l'esquisse d'un nouveau type de musique politique, dont l'engagement humaniste ne s'arrête pas aux frontières de sa propre identité culturelle.

L'un des points de départ de la pièce est un texte du poète iranien Mahmoud Doulatabadi, lu par celui-ci en 1992 à un congrès international d'écrivains à Munich (publié dans le quotidien *Süddeutsche Zeitung* du 28/29 mars 1992). Selon Doulatabadi, il n'existe, pour un artiste dans un pays comme l'Iran, quasiment aucune échappatoire possible : écartelé entre fondamentalisme réactionnaire et "nouvel ordre mondial" néo-impérialiste, il ne lui reste qu'une seule alternative, se taire.

Des extraits de ce texte en persan, mais aussi dans leur traduction arabe, allemande et française, constituent le matériau linguistique de base pour le montage sonore sur bande six pistes. Ces extraits, chantés et récités, sont mixés avec des parties d'improvisation instrumentale (taqsim). Klaus Huber a laissé les interprètes libres de choisir les extraits qu'ils souhaitaient présenter. L'enregistrement s'est effectué au studio expérimental de Fribourg, avec une récitante iranienne et l'ensemble Al Kindi.

Le rapprochement des deux cultures musicales se fait au moment du montage sur la bande, où l'on procède à un nouveau remaniement du matériau enregistré grâce à l'utilisation des techniques de pointe de la nouvelle musique européenne, plus particulièrement celles liées à l'électronique : utilisation de filtres et de vocodeurs, transposition de hauteurs tonales et de tempi dans les intervalles de chaque maqâm, polyphonisation par stratification des tempi, superposition dans l'espace, etc. A ceci s'ajoute un bruit de fond continu, obtenu par le passage de brosses et de graines sur la peau du tambour, et par des impulsions sonores, constituées de bruits de métal, de pierres et de gouttes, reliées par des réseaux de temps. Klaus Huber a réparti ces composantes du bruit, retravaillées électroniquement comme l'autre matériau, en "degrés de présence" distincts, de façon à pouvoir articuler la profondeur de champ, l'"horizon sonore", de façon indépendante. Au début de la pièce le Sheik Hamza Chakour chante un vers du Coran, vers la fin résonne une citation sonore extraite d'un taksim interprété par Mounir Bashir sur le oud (luth).

La durée totale de la bande est de 36'40". Elle est se compose de 11 séquences de chacune 3'20". Chacune d'entre elles répond à un principe de construction précis, alors que les transitions sont fluides. La forme générale est celle d'une courbe, dont la septième séquence représente le point culminant.

Le montage en six pistes de la bande magnétique permet d'aménager l'espace sonore pour les interprètes jouant en direct : l'ensemble Al Kindi, ainsi qu'un alto et une guitare, deux instruments européens

originaires des pays arabes. Un nouveau pont est ainsi jeté entre les deux entités culturelles.

Les musiciens arabes suivent, pour l'interprétation et le chant, les maqamat et les extensions que leur donne le compositeur. Le Qanoun obéit avant tout au saba-maqâm, qui sert à exprimer la tristesse dans la musique arabe classique, le flûtiste utilise le hijazi, le maqâm des "étendues désertiques". Les parties des instruments européens sont, en revanche, très travaillées. La structure rythmique-métrique de la pièce est essentiellement marquée par les rythmes cycliques (wazn) utilisés dans la musique arabe, plus particulièrement par le wazn samah (36/4) et le wazn awfar (19/4).

Max Nyffeler
(Traduit de l'allemand par Dominique Lebeau)

...une utopie concrète : la transformation de l'avenir par le présent...

...méditation et résistance – la méditation est/sera la résistance...

...l'art en tant qu'impossible qui indique le possible concret...

Fragments de : Klaus Huber,
Ecrits, Contrechamps Edition

***

Texte

"Ich komme vom Rande der Salzwüste - vom Abgrund der Erde. Ich zweifle, meine Augen erkennen die Dinge nicht scharf, und mein Gehirn erfasst sie nicht.

(Auf unserer Halbkugel ist die neue Geschichte nicht interpretiert worden und wird auch heute nicht interpretiert. So geht die Geschichte an uns vorbei, um wieder zu uns zurückzukehren.)

Und wir stehen regungslos in unserer historischen Arroganz - unter einem Dach von Rauch, Blei und Erschütterung -, verwirrt und verstummt.

Einmal angenommen, wir erreichen die zweite Hälfte des 21. Jahrhunderts : Die Menschenmasse des Südens - was sieht sie, was ist sie, was wird sie sein ?

Unser Land wird täglich verschlissener und unser Volk täglich hoffnungsloser. Und in einem Volk, gefangen in furchtbarer Hoffnungslosigkeit, findet sich eine immer größere Bereitschaft zur Selbstzerstörung.

Der Schriftsteller des Südens ist nicht nur ein Stammler und undeutlicher Redner, sondern er ist oft stumm und verbirgt sich hinter seinem Schweigen. - Also verkündet er mit tausend Stimmen des Schweigens : ich bin stumm.

(Er - wie die Seele seiner Gesellschaft - ist dabei, das logische Gleichgewicht zu verlieren, das im Austausch seines Denkens mit der Realität entsteht. Und er muß sich hart bemühen, damit seine Gedanken nicht zu Wut und seine Gefühle nicht zu Haß werden.)

Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen.

Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt.

Und du fragst dich, wie kann man in dieser schiefen Karawane voll Verdacht und Mißtrauen von der einzigen Liebe und von gemeinsamer Qual sprechen ?

Un du fragst dich, welche Besonderheit kann die Zukunft dieser Gegenwart in sich tragen ?

Der Morgen nach dem Zerfall wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt, mit einer technisch-politisch-ökonomisch-militärischen ENTSCHIEDENHEIT, die weitaus weniger tolerant, dafür aber gerissener ist...

Und dort, was man Zukunft nennt, wird eine noch engere, noch geschlossenere Welt als heute sein, und dann ist eine "Flucht aus dieser Welt" wahrlich unmöglich.

DIE ERDE BEWEGT SICH AUF DEN HÖRNERN EINES OCHSEN.
Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach.

Die andere Seite der Medaille - ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe : AUFRECHTERHALTUNG DER ARMUT und PERSPEKTIVE DER PERSPEKTIVLOSIGKEIT - Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen.
DAS IST DAS GENAUE GEGENTEIL VON DEM, WAS DEN MENSCHEN VERSPROCHEN WURDE.

Der persische Golf ist nur eine der Stationen, die noch von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernden Erde noch ein schwarzer Regen tröpfelt.

DORT IST DIE DRITTE SCHICHT DER WELT.

Das Gleichgewicht findet nach wir vor keinen Platz zwischen der beiden Seiten der Medaille.

Was kann nun unsere Hoffnung sein,

avril
30
20 h 30

Klaus Huber

La terre tourne sur les cornes d'un taureau

wenn nicht die Wahrheitsliebe der Vernünftigen und das Weltgewissen der Völker, deren Herzen - jenseits der Grenzen, Hautfarben und politischen Systeme - für Frieden, Einigkeit und Liebe pochen ?

Liebe, ja, Liebe.

"EINIGE DICH MIT LIEBE, UM WUNDER ZU ERLEBEN"

"ICH GING IN DIE WÜSTE, ES HAT LIEBE GEREGNET"

"WIR HABEN GEGLAUBT an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit !"

Mahmoud Doulatabadi
Extrait d'un discours lors de la rencontre internationale d'écrivains à Munich du 21 au 23 mars 1992, publié dans : SZ am Wochenende - Extra (*Süddeutsche Zeitung n° 74*, 28-29/03/92).

"Je viens des confins du désert de sel. Je viens du gouffre de la terre. Mes yeux ne distinguent pas les choses avec précision, et mon cerveau ne les comprend pas.

(Sur notre partie du globe l'histoire récente n'a pas été analysée. Elle ne l'est pas plus aujourd'hui. Ainsi l'histoire en permanence nous dépasse pour mieux nous revenir en pleine face.)

Et nous, pétrifiés et hautains, ahuris et muets, nous la dévisageons de notre univers de fumée de plomb et de chaos.

Imaginons que nous atteignions la deuxième moitié du XXIe siècle : la foule humaine de l'hémisphère sud - que voit-elle, qu'est-elle, que sera-t-elle ?

Chaque jour qui passe use un peu plus notre pays et désespère un peu plus notre peuple. Et lorsqu'un peuple s'enferme en un terrible désespoir, il s'achemine, dans un mouvement s'amplifiant sans cesse, vers sa propre destruction.

L'écrivain du Sud n'est pas seulement balbutiant et confus, mais bien plutôt mutique et silencieux. Ainsi il proclame de mille paroles sans voix : je suis muet.

(Tel l'âme de son pays, peu à peu il perd pied. L'équilibre logique se romp : sa pensée et la réalité sont dissociées. Il lui faut souffrir mille maux pour empêcher que ses pensées ne deviennent colère ; ses sentiments, haine.)

Il m'arrive parfois l'idée que l'homme vit et travaille pour oublier la mort.

Alors malheur à l'époque où il n'y a pas d'espoir pour le travail, pas d'amour pour la vie.

Et tu te demandes : de quoi va enfanter le temps présent ?

Le matin d'après la ruine règne un système mondial enfermé dans une DETERMINATION technique, politique, économique et militaire, beaucoup moins tolérante et beaucoup plus rusée...

LA TERRE TOURNE SUR LES CORNES D'UN TAUREAU. Et pendant qu'elle tourne, nous percevons le bruit d'un équilibre que l'on broie, comme la clameur de l'équilibre que l'on cherche.

L'autre revers de la médaille - un totalitarisme d'un couleur nouvelle : MAINTIEN DE LA PAUVRETE et PERSPECTIVE D'ABSENCE TOTALE DE PERSPECTIVE - c'est autant de foyers de crises annonciateurs de catastrophes à venir.

C'EST EXACTEMENT LE CONTRAIRE DES PROMESSES FAITES AUX HOMMES.

Le golfe Persique n'est qu'un des lieux encore recouverts de suie et de fumée et dont la terre endeuillée reçoit encore des larmes de pluie noire.

C'EST LA TROISIEME PARTIE DU MONDE.

L'équilibre ne trouve toujours pas de place entre les deux faces de la médaille.

Quel peut être notre espoir à présent sinon l'amour de la vérité porté par les hommes de raison, sinon la conscience universelle des peuples dont les cœurs - par-delà les frontières, la couleur de la peau, les systèmes politiques - battent pour la paix, la fraternité et l'amour ?

L'amour, oui, l'Amour.

"RECONCILIE-TOI AVEC L'AMOUR, ET TU VERRAS DES MIRACLES"

"JE SUIS ALLE DANS LE DESERT, IL A PLU DE L'AMOUR"

NOUS AVONS CRU en l'amour, en l'homme... et en la simplicité".

Mahmoud Doulatabadi
Traduction de l'allemand : Sabine Konz
Adaptation française : Daniel Sultan

Les deux citations de la fin sont empruntées à des textes de mystique perse des IXe et XIIe siècles. Les passages en majuscules dans les versets sont de Klaus Huber. Les passages entre parenthèses n'ont pas été utilisés sur la bande.

Les compositeurs

George Benjamin

Compositeur britannique né à Londres en 1960. Il commence l'étude du piano à sept ans, et la composition deux ans plus tard. A partir de 1974, il est élève de Peter Gellhorn, avec lequel il perfectionne sa technique pianistique et ses acquis de compositeur, tout en suivant les cours d'Yvonne Loriod et d'Olivier Messiaen au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. De 1978 à 1982, il poursuit ses études musicales au King's College de l'Université de Cambridge, sous la direction d'Alexandre Goehr, autre élève de Messiaen. En 1980, il est le plus jeune compositeur à être joué aux Promenade Concerts de la BBC, avec sa première œuvre orchestrale *Ringed by the Flat Horizon* (1979-1980), et dirige lui-même son *Octet* (1978) avec le London Sinfonietta, au Aldeburgh Festival. Présent à l'Ircam dès 1984, il y réalise *Antara* (1987), commande pour le dixième anniversaire du Centre Pompidou. Depuis 1986, Benjamin est professeur invité au Royal College of Music de Londres. Pianiste, il dirige fréquemment le London Sinfonietta, le St Paul Chamber Orchestra, le London Philharmonic, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon et le London Schools Symphony Orchestra, pour lequel il écrit *Jubilation* (1985). Directeur artistique de Wet Ink, festival de musique contemporaine associé au San Francisco Symphony Orchestra, il est aussi l'un des directeurs de l'ensemble Musique Oblique et l'instigateur d'un festival au South Bank Center à Londres. Lauréat de nombreux prix, il est invité en 1992 par l'Opéra Bastille qui lui consacre un cycle de concerts, Carte blanche à George Benjamin. Une *Sonate pour piano* (1977-1978), *A Mind of Winter* (1981), *At First Light* (1982), *Cascade,* créée en 1990, sont représentatifs de son inspiration harmonique et mélodique.

Antoine Bonnet

Compositeur français né à Paris en 1958. Après des études de piano, d'harmonie et de contrepoint, il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans les classes de composition, d'orchestration, et d'analyse, où il a notamment pour professeurs Ivo Malec, Jacques Casterède et Betsy Jolas. Titulaire de trois premiers prix à l'unanimité, il étudie la théorie musicale, l'esthétique, l'analyse et l'ethnomusicologie avec Célestin Deliège, François Nicolas, André Boucourechliev et Simha Arom, à l'Ecole normale supérieure où il soutient sa thèse de doctorat, *Conditions et possibilités actuelles de la composition musicale*. Distingué par les prix de la Fondation de la vocation, Dugardin, et Villa Medicis hors les murs, il est invité à l'Ircam, où il crée, avec Camilo Rueda, le logiciel Situation, et enseigne dans les Universités de Lille et de Tours, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et à l'Ircam, avant d'être nommé, en 1992, professeur associé à l'Université de Paris VIII. Ses écrits sur Ligeti, sur Boulez, sur le timbre ou sur la théorie, ont été publiés dans *Entretemps,* revue de musique contemporaine qu'il fonde avec François Nicolas en 1986, dans *Contemporary Music Review,* et dans *InHarmoniques.* Ses œuvres ont pour titre *Seuil* (1985), pour 12 instruments à cordes, *D'une source oubliée* (1986-1987), pour 15 instruments, *Trajectoires* (1987-1988), pour 27 instruments, et *Les Eaux étroites* (1990-1991), pour 19 instruments, créées par l'Ensemble InterContemporain sous la direction de Pierre Boulez et qui constituent le premier jalon d'un cycle en devenir sur des textes de Julien Gracq, *La Terre habitable.* Il travaille actuellement à un livre, pour Art Edition, et à *Nachstrahl,* sur le poème homonyme de Paul Celan.

Elliott Carter

Compositeur américain né à New York en 1908. Sa rencontre avec Charles Ives en 1924 l'incite à poursuivre une carrière musicale. Après ses études de musique et de littérature à la Harvard University (1926-1932), auprès de W. Piston et E.B. Hill qui lui dispensent une formation purement néo-classique, il est élève de Nadia Boulanger et entre à l'Ecole normale de musique de Paris. Directeur musical de Ballet Caravan (1936-1940), il collabore fréquemment à *Modern Music* jusqu'en 1946. De 1940 à 1942, il enseigne au St John's College, Annapolis, et travaille deux ans à l'Office of War Information (1943-1944), avant d'enseigner successivement au Peabody Conservatory (1946-1948), à la Columbia University (1948-1950), au Queens College (1955-1956), à la Yale University (1960-1962) et d'être nommé professeur de composition à la Juilliard School of Music (1972). Parallèlement, il participe à de nombreux séminaires à Salzbourg, Dartington et Tanglewood. Lauréat des plus hautes distinctions internationales, parmi lesquelles le Pulitzer Prize (1960, 1973) et l'Unesco Prize (1961), boursier de la Fondation

Guggenheim et de l'American Academy à Rome, où il est nommé compositeur en résidence (1967), membre du National Institute of Arts and Letters (1953) et de l'American Academy of Arts and Sciences (1963), de la Berlin Akademie der Künste (1965) et de l'American Academy of Arts and Letters (1969), docteur *honoris causa* de nombreuses institutions américaines et britanniques, il est aussi Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres. Ses principales œuvres, les *Pièces pour timbales,* les quatre *Quatuors à cordes, A Mirror on Which to Dwell,* les *Concertos, pour piano, pour hautbois, pour clavecin et piano, pour orchestre,* développent l'exigence d'une rythmique complexe.

Ivan Fedele

Compositeur italien né en 1953. Elève du Conservatoire Giuseppe Verdi et de la Faculté de Philosophie de l'Université de Milan, il étudie le piano avec Canino et Deckers, l'harmonie et le contrepoint avec Diosini et la composition avec Corghi, avant de suivre les cours de Franco Donatoni à l'Accademia di Santa Cecilia à Rome. En 1981, *Chiari* (1981), pour orchestre, et le *Premier Quatuor à cordes (Per accordar)* (1981/1989), sont remarqués à l'Internationale Gaudeamus Muziekweek. Invité par les plus importants festivals de musique contemporaine en Italie (Venezia Opera Prima, Festival Roma Europa, Autunno Musicale di Como, Nuova Consonanza, Musica nel Nostro Tempo), mais aussi en Belgique, en France, en Suisse ou aux Pays-Bas, il obtient, en 1989, le premier prix du Concours International G. Petrassi avec *Epos* (1989), pour orchestre. Professeur de composition au Conservatoire de Turin, il collabore fréquemment à la section de musique contemporaine de la Scuola Civica di Musica de Milan. Commandes de l'Ensemble InterContemporain, de Radio France ou de l'Ircam retransmises par les principales radios européennes, ses opéras, *Oltre Narciso* (1982), d'après Borges, et *Ipermnestra* (1984), sur un livret de Giuliano Corti, enregistré par la troisième chaîne de télévision de la Rai, ses *Concertos pour violon* (1985), *alto* (1990) ou *piano* (1993), *Chord* (1986), pour 10 instruments, *Mixtim* (1989), pour 7 instruments, *Duo en résonance* (1991), pour deux cors et ensemble, *Rhapsody* (1983), pour orchestre et *Carme* (1992), pour orchestre de chambre, témoignent d'un art où la construction d'un réseau de relations possibles, d'un projet, veut inclure la modification de sa réalisation, de sa trame.

Luca Francesconi

Compositeur italien né à Milan en 1956. Après ses études de piano, et de composition dans la classe d'Azio Corghi, au Conservatoire de Milan, il se perfectionne à Boston et à Rome, auprès de Karlheinz Stockhausen et de Luciano Berio, dont il devient l'assistant, de 1981 à 1985, et qu'il suit à Tanglewood. Il est lauréat du Concours International Gaudeamus en 1984, du Prix Martin Codax en 1985, du Prix Guido d'Arezzo en 1985, de la New Music Composer's Competition et du Prix Kranichstein de Darmstadt en 1990. Son intérêt pour le jazz, les musiques de scène, le cinéma et la télévision, mais aussi pour les systèmes analogiques, digitaux et informatiques de la musique électronique – qu'il pratique dans son studio créé en 1975 puis à l'institut Agon (Acoustique – Informatique – Musique), centre de recherche et de composition assistée par ordinateur qu'il fonde en 1990 –, témoigne du baroque de son inspiration. Professeur invité au Conservatoire de Rotterdam en 1990-1991, il enseigne actuellement la composition au Conservatoire de Côme tout en poursuivant ses activités de direction. *Passacaglia* (1982), pour orchestre, *Finta-di-nulla* (1985), pour soprano et 19 instruments, *Onde sonante* (1985), pour 8 instruments, *Plot in the fiction* (1986), pour hautbois et ensemble, *Respiro* (1987), pour trombone, *Attesa* (1988), pour quintette à vent, *Les barricades mystérieuses* (1989), pour flûte et orchestre, *Memoria* (1990), pour orchestre, *Mittel* (1991), pour cinq bandes en mouvement, *Islands* (1992), pour piano et ensemble, *Dùolon* (1993), pour violon, *Plot II* (1993), pour saxophone et ensemble, diverses pièces radiophoniques et opéras, parmi lesquels *Scene,* attestent d'un art abstrait de toute rigidité schématique.

Klaus Huber

Compositeur suisse né à Berne en 1924. Après avoir été instituteur à Gibswil, il entreprend des études musicales au Conservatoire de Zürich, dans la classe de violon de Stefi Geyer (1947-1949), dans la classe de composition de Willy Burkhard (1947-1955), et se perfectionne à la Hochschule für Musik de Berlin, sous la direction de Boris Blacher (1955-1956). Professeur à l'école évangélique

de Schiers (1949-1950), professeur de violon au Conservatoire de Zürich (1950-1960), d'histoire de la musique (1960-1963) et de théorie (1961) au Conservatoire de Lucerne, puis responsable des classes, puis de la Meisterklasse, de composition et d'instrumentation à l'Académie de Musique de Bâle (1961/1964/1968-1972), il dirige en 1966, 1968 et 1972 les cours d'analyse des Semaines Internationales Gaudeamus à Bilthoven. En 1969, il fonde le Séminaire international de compositeurs à Boswil, auquel il participe jusqu'en 1980. Il quitte toutefois la Suisse pour Berlin, en 1973, à l'invitation du DAAD, et dirige de 1973 à 1990 la classe de composition et l'Institut für neue Musik de la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau, où il a pour assistant Brian Ferneyhough. Président de l'Association des musiciens suisses de 1979 à 1982, lauréat des plus hautes distinctions musicales, parmi lesquelles le Prix Beethoven de la ville de Bonn en 1970 pour *Tenebrae* (1966-1967), pédagogue émérite et itinérant, fondateur, avec Arturo Tamayo, de l'Ensemble für neue Musik, Klaus Huber est l'auteur d'écrits aux résonances politiques et religieuses, à l'image de son œuvre profondément humaine, loin des modèles de l'art pour l'art : *Soliloquia, ...inwendig voller Figur..., Senfkorn, Erinnere dich an G..., Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet..., Des Dichters Pflug...*

György Kurtág

Compositeur hongrois né à Lugoj (Roumanie) en 1926. Après une première formation, prodiguée par sa mère, après ses premières études avec Magda Kardos (piano) et Max Eisikovits (composition), à Timisoara, il s'installe en 1946 à Budapest et entre à l'Académie de musique, dans les classes de Pál Kadosa (piano), de Leo Weiner (musique de chambre), de Sándor Veress, de Pál Járdányi puis de Ferenc Farkas (composition), où il a pour condisciple György Ligeti. En 1957-1958, il travaille à Paris, avec Marianne Stein, à qui il dédie son *Quatuor à cordes* (1959), opus 1, suit les cours de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen, et s'initie aux techniques sérielles. Assistant de Pál Kadosa, il est ensuite nommé professeur à l'Ecole de Musique Bartók de Budapest, de 1958 à 1963 ; de 1960 à 1968, il est répétiteur de la Philharmonie Hongroise, avant d'enseigner le piano, puis la musique de chambre, à l'Académie de musique Franz Liszt, se déclarant incapable et refusant d'enseigner la composition. Nommé professeur en 1975, il occupe cette fonction de 1967 à 1986, tout en participant régulièrement à diverses masterclasses et conférences sur son œuvre didactique *Játékok* (1973-), et à divers séminaires, parmi lesquels le séminaire Bartók à Szombathély. En 1971, il obtient une bourse pour étudier à Berlin, à l'invitation du DAAD. Avec la création des *Messages de feu Demoiselle R.V. Troussova* (1976-1980) par l'Ensemble InterContemporain en 1981, il acquiert une stature internationale que confirment les Berliner Festwochen 1988 et le Festival d'automne à Paris en 1990. *Les Dits de Péter Bornemisza* (1963-1968), *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky* (1975), *Kafka-Fragmente* (1985), *Samuel Beckett : What is the word* (1991), expriment la rare densité d'un style aphoristique.

Bruno Maderna

Compositeur italien né à Venise en 1920 et mort à Darmstadt en 1973. Enfant prodige protégé par la princesse de Polignac, il fit sa première apparition publique au violon, avant de diriger à Venise, à la Scala de Milan et aux arènes de Vérone. Elève de Pedrollo, Bustini, Guarnieri et Malipiero, il étudie la composition, la direction d'orchestre et la musicologie aux Conservatoires de Milan (1935), de Rome (1940), de Venise (1941) et à l'Accademia Chigiana de Sienne (1941). Après avoir été résistant jusqu'à la fin de la guerre, il fonde la Società Musicale Pietro Marconi. Sa rencontre avec Hermann Scherchen en 1948 l'oriente vers la technique sérielle. De 1947 à 1950, il enseigne la composition à Venise, comptant notamment parmi ses élèves Luigi Nono. Présent à Darmstadt dès 1951, il y enseigne régulièrement à partir de 1954. En 1955, il fonde, avec Berio et Rognoni, le Studio de phonologie de la Rai à Milan, et dirige de 1956 à 1960 les Incontri musicali, concerts où sont créées les œuvres de Clementi, Donatoni, Pousseur. Professeur aux cours d'été de Darlington en 1957 et 1958, et au Conservatoire de Rotterdam, à partir de 1967, il enseigne aussi la direction au Mozarteum de Salzbourg de 1967 à 1970, au Berkshire Music Center de Tanglewood et à la Juilliard School de New York en 1970-1971, avant d'être nommé chef permanent de l'orchestre de la Rai de Milan. Musiques de film et de scène, musiques

de chambre, opéras, œuvres symphoniques, concertos, transcriptions et révisions d'œuvres de Frescobaldi, de Gabrieli, de Josquin, de Pergolèse, de Vivaldi et de Monteverdi, parmi lesquelles une réalisation de l'*Orfeo* créée au Holland Festival, interprétations généreuses et intelligentes des classiques et des modernes témoignent de la richesse et du dévouement exceptionnel de sa personnalité.

Alessandro Melchiorre

Compositeur italien né à Imperia en 1951. Architecte diplômé de l'Ecole Polytechnique de Milan (1978), il étudie les disciplines des arts, de la musique et du spectacle à l'Université de Bologne, où il soutient, sous la direction de Luigi Rognoni, une thèse sur les *George-Lieder* de Schoenberg (1980). Parallèlement, il poursuit ses études de guitare et de composition à Milan, puis, jusqu'en 1986, à Freiburg im Breisgau, où il est élève de la classe de composition de Brian Ferneyhough, à la Hochschule für Musik. Il participe aux Ferienkurse de Darmstadt depuis 1982, et depuis 1986, date à laquelle il obtient le Prix Kranichstein, en qualité de compositeur invité. Après avoir été professeur de guitare et d'analyse, il est fondateur et coordinateur de la section de musique contemporaine à la Scuola Civica di Musica de Milan, et enseigne l'histoire de la musique au Conservatoire de Milan, tout en participant à divers séminaires à l'Accademia Chigiana de Sienne ou à l'Ircam. Il collabore à diverses revues, publiant des essais sur Schumann, Schoenberg, l'expressionnisme ou Ferneyhough dans *Ricerche Musicali, Nuova Rivista Musicale Italiana, Casabella, Musica/Realtà, Entretemps*... *Fables, that time invents* (1986), pour 6 instruments, *de l'instant où* (1987), pour alto et 15 instruments, *Halos* (1989), pour violon, *Schwelle* (1989) pour soprano, 7 instruments et électronique, *Ctonios* (1990), pour contrebasse et électronique, *Terra incognita* (1991), pour 11 instruments et électronique, *Innere Schwelle* (1991), pour voix et chœur synthétique, ou *Temporale* (1992), pour six percussionnistes et électronique définissent un nouveau rapport au temps où «le pas-encore-vécu, l'unicité, la nouveauté sont entremêlées et entrecroisées avec le déjà-vécu, le retour, la répétition».

Steve Reich

Compositeur américain né à New York en 1936. Après avoir découvert, adolescent, Bach et Stravinsky, Bartók et Webern, mais aussi le jazz qu'il pratique régulièrement, Steve Reich étudie la philosophie à la Cornell University, et notamment l'œuvre de Wittgenstein, tout en travaillant la percussion avec Roland Kohloff. Diplômé en 1957, il est élève de Hall Overton (1957-1958), puis entre à la Juilliard School of Music, dans les classes de William Bergsma et Vincent Persichetti (1958-1961), fréquente les concerts du New York Philharmonic et du Juilliard String Quartet. Il se perfectionne au Mills College (1961-1963) avec Darius Milhaud et Luciano Berio. Plus tard, l'étude du tambour africain (1970) au Ghana, du gamelan balinais (1973), à l'Université de Washington, et de la cantillation hébraïque (1976-1977) à Jérusalem et à New York, déterminent l'orientation de son art. Lauréat du National Endowment for the Arts, du New York State Council on the Arts, du Guggenheim Fellowship, de la Rockefeller Foundation, il est nommé, en 1974, artiste en résidence à Berlin, à l'invitation du DAAD. La création de l'ensemble Steve Reich and musicians, ses diverses collaborations avec le cinéaste Robert Nelson, le peintre William Wiley, le San Francisco Mime Troup, la danseuse et chorégraphe Laura Dean, et les installations vidéo de Beryl Korot, constituent les jalons d'une musique volontiers qualifiée de *minimal, transe, modular, phase* ou *pulse* : *It's Gonna Rain* (1965), *Drumming* (1970-1971), *Music for 18 Musicians* (1976), *Tehillim* (1981), *Different Trains* (1988), jusqu'à la création française de *The Cave,* à Bobigny en 1993. Ses principaux écrits ont été publiés en 1981 par Christian Bourgois sous le titre *Ecrits et entretiens sur la musique.*

Kaija Saariaho

Compositeur finlandais née à Helsinki en 1952. Après des études de peinture et de dessin à l'Ecole Supérieure des Arts Appliqués, de musicologie, à l'Université, et de composition avec Paavo Heininen, à l'Académie Sibelius de Helsinki (1976-1981), puis avec Brian Ferneyhough et Klaus Huber à la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau (1981-1982), elle s'installe à Paris, où elle suit les cours d'informatique musicale de l'Ircam (1982), intégrant dès lors l'ordinateur dans ses techniques de composition : le studio expérimental de la radio finlandaise, le

Les interprètes

studio EMS à Stockholm, le studio du GRM à Paris et le studio de la Südwestfunk à Freiburg l'accueillent successivement. En 1980 et 1982, elle participe aux cours d'été de Darmstadt, avant d'être lauréate du Prix Kranichstein en 1986. *Stilleben* (1987-1988) reçoit le Prix Italia et le Prix Wilhelm Hansen, en 1988, *Stilleben* et *Io* (1986-1987) le Prix Ars Electronica en 1989. Parallèlement, elle participe à de nombreuses productions conjuguant diverses disciplines artistiques : ainsi, *Piipää* (1987), et *Maa,* musique de ballet, créée à l'Opéra National Finlandais, dans une chorégraphie de Carolyn Carlson (1991). Un séjour à San Diego, en 1988, l'incite à enrichir son univers symphonique : *Du cristal* (1989-1990), *...à la fumée* (1990), pour flûte, violoncelle et orchestre. De *...sah den Vögeln* (1981), pour soprano, 4 instruments et électronique, à *Laconisme de l'aile* (1982), pour flûte, de *Verblendungen* (1982-1984) à *Lichtbogen* (1985-1986), de *Jardin secret I* (1984), pour bande, et *II* (1984-1986), pour clavecin et bande, à *Nymphea* (1987), pour quatuor à cordes et électronique, l'art de Saariaho décline les virtualités de la clarté et de la texture du son.

Pierre-Laurent Aimard, synthétiseur

Né en 1957, Pierre-Laurent Aimard est élève d'Yvonne Loriod et de Geneviève Joy au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Il remporte en 1973 le Premier prix du Concours International Olivier Messiaen, et le Second prix du Concours International de Genève en 1976. Pierre-Laurent Aimard se passionne depuis son plus jeune âge pour les musiques du XXe siècle. Il décide d'entrer à l'Ensemble InterContemporain dès sa fondation, en 1976. Très jeune, il a été l'invité des plus grands orchestres : Chicago, Boston, Amsterdam (Concertgebouw), Londres (Philharmonia) sous la direction de Celibidache, Ozawa, Mehta... La musique de chambre et l'accompagnement de chanteurs sont aussi importants pour lui que le travail approfondi avec les compositeurs. Sa discographie comprend une douzaine de titres enregistrés pour CBS, Erato et Adda.

Vincent Bauer, percussions

Né en 1947, Vincent Bauer est élève de Jean Batigne à Strasbourg puis de Jacques Delecluse à Paris. Entré à l'Ensemble InterContemporain en 1978, il compte à son répertoire de nombreuses pièces solo de Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Maurice Ohana. Il participe aux tournées internationales de l'Orchestre National de France et des Ballets Félix Blaska, pour qui il joue entre autres des œuvres de Béla Bartók et Luciano Berio en compagnie de Katia et Marielle Labèque.

Michel Cerutti, cymbalum et percussions

Né en 1950, Michel Cerutti étudie tout d'abord le piano au Conservatoire de Metz où il obtient les Premiers prix de piano et de musique de chambre. Il choisit la percussion lors du concours d'entrée au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, et obtient un Premier prix. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble InterContemporain. En 1981, il étudie seul le cymbalum qu'il joue depuis dans les œuvres de György Kurtág, Igor Stravinsky et dans *Répons* de Pierre Boulez. Michel Cerutti est professeur au Conservatoire national de Rouen, et enseigne le répertoire contemporain au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Il dispense également des masterclasses à New York et au Canada.

Daniel Ciampolini, percussions

Né en 1961, il étudie au Conservatoire de Nice à l'âge de neuf ans, puis devient élève de Jacques Delecluze au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il obtient le Premier prix de percussion. En 1980, il entre à l'Ensemble InterContemporain. Au cours d'un séjour au Berkeley College of Music de Boston, il se perfectionne dans la technique du vibraphone. Il tient les parties de xylophone et de glockenspiel dans Répons de Pierre Boulez. Le répertoire soliste de Daniel Ciampolini comprend plusieurs œuvres phares de notre siècle, parmi lesquelles la *Sonate pour deux pianos et percussions* de Bartók,

les *Pièces pour timbales* de Carter, *Psappha* de Xenakis et *Piano Phase* de Reich. Il est responsable de la classe de percussion au cours de la première académie d'été de l'Ircam en 1993.

Christophe Desjardin, alto

Né en 1962, Christophe Desjardins est élève de Serge Collot au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il obtient le Premier prix d'alto en 1983, avant de se perfectionner à la Hochschule für Musik de Berlin auprès de Bruno Giuranna. Lauréat du Concours international Maurice Vieux en 1986, il entre comme alto solo au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et travaille avec le Quatuor à cordes de ce même orchestre. En mars 1990, il crée *Surfing,* concerto pour alto solo et quinze instruments que lui dédie Philippe Boesmans. Membre du Sextuor Brahms, Christophe Desjardins est entré à l'Ensemble Inter-Contemporain en novembre 1990. Il est également membre du Quatuor Inter-Contemporain.

Maryvonne Le Dizès, violon

Premier prix de violon et de musique de chambre du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, elle se produit très rapidement en Europe, aux Etats-Unis et au Japon où elle interprète les répertoires classiques et contemporains. Elle est la première femme à avoir remporté le Grand Prix Nicolo Paganini de Gênes en 1962. En 1977, Alain Louvier lui confie une classe de violon au Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt. L'année suivante, elle entre à l'Ensemble InterContemporain. En 1983, elle se présente au Concours international de musique américaine, où elle obtient le Premier prix. En 1987, elle reçoit le Grand prix Sacem pour la meilleure interprétation d'une œuvre contemporaine. De nombreux compositeurs ont écrit pour elle des œuvres solistes : Gilbert Amy, Joël-François Durand, Jean-Baptiste Devillers, Peter Eötvös, Philippe Fénelon, Jacques Lenot, Nguyen Thien Dao...

Marie-Thérèse Ghirardi, guitare

Marie-Thérèse Ghirardi se consacre très tôt à la musique. A Marseille, elle suit des cours de musique de chambre avec Louis Davalle et Gil Graven. A treize ans, elle donne son premier récital de guitare. Dès son arrivée à Paris, elle suit les cours d'Alexandre Lagoya, de Pierre Lantier (harmonie) et de Ginette Keller (analyse). Après l'obtention d'un Premier prix de guitare au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et d'une Médaille d'or au Concours international d'interprétation "Maria Canals" de Barcelone (1974), Marie-Thérèse Ghirardi est engagée par l'Association française d'action artistique. En 1976, elle aborde les œuvres du répertoire contemporain et travaille avec Pierre Boulez. Invitée à jouer au sein de l'Ensemble InterContemporain, de l'Ensemble 2e2m, de l'Ensemble orchestral de Paris, elle participe à l'enregistrement d'œuvres de Stravinsky, Boulez, Schœnberg, Webern, Barraqué, Miereanu. Parallèlement à ses activités de concertiste, elle enseigne à Paris au Conservatoire Paul Dukas.

Rosemary Hardy, soprano

Née en Angleterre, elle étudie au Royal College of Music de Londres et à l'Académie de Musique Franz Liszt à Budapest. Membre du Deller Consort, elle participe, dans les années 1970, au renouveau de la musique baroque avec Michel Corboz, John, Eliot Gardiner, David Munrow et Roger Norrington. Interprète de Haendel, Purcell et de l'*Orfeo* de Monteverdi, de Mozart, de Berlioz et des *Messes* de Schubert, de Berg, Schreker et de l'*Erwartung* de Schoenberg, elle est Max dans l'opéra d'Oliver Knussen *Where the wild things are,* et crée *Passion and Resurrection* et *Song Offerings* de Jonathan Harvey. Invitée par les plus grands orchestres britanniques ou néerlandais, et par les principaux festivals européens et américains, elle chante les œuvres de Webern, le *Deuxième Quatuor* de Schoenberg avec le Quatuor Arditti, *Harawi* d'Olivier Messiaen avec Carl-Exel Dominique, *Les dits de Peter Bornemisza* de György Kurtág avec Jean Koerner, et enregistre *The English Cat* de Hans Werner Henze, la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler pour la télévision suédoise sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, et les *Messages de feu demoiselle R.V. Troussova* avec l'Ensemble Modern sous la direction de Peter Eötvös. Avec l'Ensemble InterContemporain, l'Ensemble Contrechamps, le Schoenberg Ensemble et le Nieuw Ensemble, elle s'illustre dans les classiques du XXe siècle : Boulez, Ravel, Stravinsky, Varèse, Zemlinsky... Rosemary Hardy a reçu le Prix Artisjus pour son soutien à la musique hongroise.

Hae Sun Kang, violon

Née en 1961 à Pusan (Corée du Sud), Hae Sun Kang débute le violon à l'âge de trois ans et poursuit ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans les classes de Christian Ferras (violon), et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un Premier prix de violon et de musique de chambre, puis effectue au sein du CNSM un Troisième cycle de perfectionnement. Titulaire du diplôme supérieur de concertiste de l'Ecole normale de musique de Paris, elle travaille avec Y. Neaman, F. Galimir, F. Gulli, W. Schneiderhan, J. Gingold et Y. Menuhin. Lauréate des concours internationaux de Munich, Montréal, «Rodolfo Lipizer» en Italie, «Carl Flesch» en Angleterre, «Yehudi Menuhin» à Paris, et premier violon solo de l'Orchestre de Paris de 1993 à 1994, Hae Sun Kang s'est produite en récital et en soliste en France et à l'étranger. Elle entre à l'Ensemble InterContemporain en février 1994.

Emmanuelle Ophele, flûte

Née en 1967, Emmanuelle Ophèle commence ses études musicales à l'Ecole de musique d'Angoulême. A treize ans elle est élève de Patrick Gallois, puis obtient un Premier prix de flûte au Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans la classe de Michel Debost. Titulaire du Certificat d'Aptitude, elle enseigne au Conservatoire du XIIè arrondissement de Paris. A vingt ans elle entre à l'Ensemble InterContemporain et prend alors rapidement part aux créations ayant recours aux technologies les plus récentes, par exemple *La Partition du Ciel et de l'Enfer* de Philippe Manoury, ou Mémoriale, *...explosante-fixe...*, pour deux flûtes, flûte Midi et ensemble instrumental de Pierre Boulez.

Marine Perez, flûte

Née en 1968. Après des études de flûte au Conservatoire d'Angers et au Conservatoire national de région de Saint Maur, elle obtient un Premier prix de flûte de la ville de Paris en 1985, et entre en 1986 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans les classes d'A. Marion, M. Bourgue et Ch. Ivaldi. Titulaire des Premiers prix de flûte et de musique de chambre, elle est finaliste du Concours international de flûte de Duino. Membre de l'orchestre des jeunes de Schleswig-Holstein Musik Festival (1989), elle se voit attribuer une bourse pour étudier avec A. Adorjan à la Hochschule für Musik de Cologne. Elle obtient le Künstlerischen Abschlussprüfung en 1991, et poursuit, en 1992, ses études en Troisième cycle au CNSMDP. Elle participe aux concerts des plus grans orchestres français (Capitole de Toulouse, Opéra de Lyon, Orchestre de Paris, Orchestre national de France...).

Frédéric Stochl, contrebasse

Frédéric Stochl a suivi une double formation de musicien et de danseur au Conservatoire National de Dijon. En 1980, il devient soliste de l'Ensemble InterContemporain ainsi que membre de l'Atelier de recherche instrumentale de l'Ircam. De 1982 à 1983, Frédéric Stochl enseigne au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Par ailleurs, Frédéric Stochl collabore à de nombreux spectacles musicaux et chorégraphiques (avec Jean-Claude Pennetier, Maurice Béjart et Georges Aperghis). Il réalise également des mises en scène et des chorégraphies (*Histoire du Soldat* à Villeneuve-lez-Avignon et au Festival de Saint-Céré, *Pierrot Lunaire* à Aix-en-Provence et au Festival du Marais), ainsi que des créations personnelles.

Pierre Strauch, violoncelle

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble InterContemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltan Kodaly, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin* (1983), pour violon, alto, violoncelle et contrebasse, commande de l'Ensemble InterContemporain, *Preludio imaginario* (1988), pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion, *Allende los mares* (1989), pour clarinette, piano et violoncelle, et *Siete poemas* (1990), pour clarinette et violoncelle.

Jean Sulem, alto

Après avoir obtenu un Premier prix d'alto à l'unanimité au Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans la classe de Serge Collot et une Premier prix de musique de chambre dans

la classe de Jacques Parrenin, Jean Sulem est, de 1981 à 1990, soliste à l'Ensemble InterContemporain. Toujours en 1981, il fonde le Quatuor Rosamonde avec lequel il poursuit une carrière internationale de concerts et d'enregistrements. En 1982, il est lauréat du Concours international d'alto de Genève. Jean Sulem s'est produit en soliste et comme musicien de chambre dans la plupart des festivals (Aix-en-Provence, Besançon, Lucerne, Yale, Tanglewood...), jouant régulièrement avec des artistes tels que Heinz et Ursula Holliger, Aurèle Nicolet, Eugène Istomin, Elly Ameling, Raphaël Hillyer... Après avoir été membre du Trio de l'Ensemble InterContemporain avec Maryvone Le Dizès et Pierre Strauch, Jean Sulem est nommé professeur d'alto et de musique de chambre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1989.

ENSEMBLE AL KINDI

L'ensemble emprunte son nom au père de la philosophie arabe, Abou Youssouf Al Kindi. Au VIIIè siècle de notre ère, la musique arabe devient un art véritablement raffiné. Dans la cour du calife de Bagdad, Haroun El Rachid, les musiciens jouissaient d'un statut particulier et transmettaient leur savoir dans de prestigieuses écoles. C'est à la fin de son règne que naquit Al Kindi. Grand esprit universaliste, il fut maître dans tous les domaines de la pensée humaine : métaphysique, médecine, arithmétique, astronomie, optique, géométrie... Plusieurs de ses traités font autorité jusqu'à la Renaissance dans les monastères et les universités d'Europe. Il s'est surtout distingué comme théoricien de la musique arabe.

Julien Jalaleddin Weiss, qanoun

Fondateur de l'ensemble Al Kindi en 1983, il est lauréat du prix Villa Medicis hors les murs, pour ses recherches et ses créations en musique arabe, turque et persane. Après une formation de musique classique occidentale, il s'initie dès 1977 à la cithare qanoun auprès des maîtres Kamil Abdallah, professeur à l'Académie des arts du Caire, Hasan al-Gharbi, Saadettin Oktenay et Salim Husayn. Disciple de Mounir Bachir, le grand luthiste irakien, il dirige, en 1988, le festival de musique de l'Université Euro-arabe, lors de la célébration du XIe centenaire de l'Université de Bologne, recevant à cette occasion la médaille Alma Mater Studiorum. En 1991, il dirige un festival de musique traditionnelle à Palerme et crée la chronique musicale de la revue Grand Maghreb. Il est l'auteur d'un ouvrage sur le qanoun et les théories musicales arabo-musulmanes.

Sheikh Hamza Chakour, chant (soufi)

Le Sheikh Hamza Chakour est Chef de la Confrérie des derviches Tourneurs de Damas et récitant du Coran. Il chante le répertoire des chants Arabo-Andalous de Syrie à thématique religieuse ou profane (art citadin et raffiné que l'on appelle *Muwashah*) lors des fêtes officielles. Très réputé en Syrie, il s'est également produit sur de nombreuses scènes internationales.

Ziad Kadi Amin, nay

Maître syrien du nay (flûte en roseau), disciple de Abdelsalam Safar. Il est membre de l'orchestre de la radio-télévision syrienne, de l'ensemble national Omeyya. Il accompagne de grandes vedettes syriennes (Meyada Al Hanaoui, Sabah Fakhri) et libanaises (Wadih Assafi...).

Adel Shams Eddine, riqq, mazhar

Maître égyptien du riqq (tambourin). Après une carrière musicale à Alexandrie, il s'installe à Paris. C'es l'un des derniers spécialistes des rythmes classiques à longues périodes et asymétriques.

QUATUOR ARDITTI

Les origines du Quatuor Arditti remontent à 1974, alors que ses musiciens étudiaient au Conservatoire Royal de Londres. Régulièrement invité par les plus grands festivals internationaux, l'ensemble se consacre essentiellement, depuis, à la musique contemporaine, élargissant parfois son répertoire aux classiques du XXe siècle. Favorisant un travail direct avec les principaux compositeurs de l'après-guerre, parmi lesquels Boesmans, Boulez, Bussotti, Carter, Donatoni, Dusapin, Dutilleux, Ferneyhough, Henze, Huber, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Lutoslawski, Nono, Nunes, Rihm, Scelsi ou Xenakis, le Quatuor Arditti crée annuellement une cinquantaine d'œuvres nouvelles et se consacre de plus en plus à l'enseignement de la musique contemporaine et des techniques instrumentales. Professeurs aux cours d'été de Darmstadt depuis 1982, les membres du quatuor participent à de nombreuses masterclasses en Allemagne, Autriche, Finlande, France, Grèce, Italie, Suède et au Danemark. Depuis quelques années, ils enregistrent

essentiellement pour les Disques Montaigne qui leur consacrent une collection où figurent notamment Berg, Schoenberg, Webern, mais aussi Ferneyhough, Kagel, Nono, Rihm, Xenakis...

Irvine Arditti, premier violon

Après ses études au Conservatoire Royal de Londres, Irvine Arditti, seul membre fondateur du quatuor, est co-premier violon solo du London Symphony Orchestra jusqu'en 1980, date à partir de laquelle il se consacre exclusivement à la musique contemporaine et à son quatuor. Parallèlement, il mène une carrière de soliste, interprétant et enregistrant les partitions que lui dédient ou lui écrivent Dillon, Ferneyhough, Nono, Xenakis. Parfois chef d'orchestre, notamment avec l'Avanti Chamber Orchestra, il introduit en Angleterre certaines œuvres de Berio et de Xenakis, et contribue à la reconnaissance de Julio Estrada, de Mario Garuti et de Robert Platz.

David Alberman, second violon

Diplômé à seize ans du Conservatoire Royal de Londres, David Alberman poursuit ses études de musique à Cologne, et ses études de philologie classique, d'histoire et de philosophie au Merton College d'Oxford. Il participe aux concerts des London Mozart Players, du Royal Philharmonic Orchestra et de l'Academy of St Martin's-in-the-Fields, tout en étant premier violon de l'Orchestre de chambre d'Europe, à l'invitation de Claudio Abbado. Très tôt attiré par la musique contemporaine de Davies ou Knussen qu'il interprète dès l'âge de sept ans, il se produit avec le Ballet Rambert ou l'ensemble Divertimenti. Il est membre du Quatuor Arditti depuis 1986.

Garth Knox, alto

Elève de Frederic Riddle, puis de Peter Schidloff et Paul Doktor, Garth Knox est lauréat de plusieurs Premiers prix d'alto et de musique de chambre. Son intérêt pour la musique contemporaine l'amène à travailler avec l'ensemble Koenig, les Fires of London et le London Sinfonietta. En 1979, il crée la *Sonate* que lui dédie Hans Werner Henze et qu'il enregistre par la suite. Interprète des concertos de Lloyd, Rihm ou Walton, il est quelques années alto solo de l'orchestre de la Fenice à Venise, puis alto solo de l'Ensemble InterContemporain de 1983 à 1990, avant de rejoindre le Quatuor Arditti en 1990. Il poursuit parallèlement une carrière de soliste.

Rohan de Saram, violoncelle

Elève, dès l'âge de douze ans, de Gaspar Cassado, à l'Accademia Chigiana de Sienne, et de Pablo Casals à Puerto Rico, Rohan de Saram joue sous la direction de Barbirolli, Boult, Davis, Mehta, Ozawa, Sargent. Se consacrant de plus en plus à la musique contemporaine, il travaille avec Xenakis, dont il interprète Kottos puis Nomos Alpha, avec Ligeti, dont il crée Racine 19 sur une gamme de 19 notes, et avec Berio, pour un *Ritorno degli Snovidenia* qui lui vaut les plus chaleureuses félicitations du compositeur. Membre du Quatuor Arditti depuis 1977, il interprète aussi, sur les instruments traditionnels, la musique de son pays d'origine, le Sri Lanka.

David Robertson, direction et présentation

Né en 1958 à Santa Monica (Californie), David Robertson étudie d'abord le cor et l'alto, puis s'oriente vers la direction d'orchestre et poursuit ses études à la Royal Academy of Music de Londres. Il travaille ensuite avec Kiril Kondrachin puis avec Rafael Kubelik. A vingt et un ans, il obtient le Second prix au concours Nikolai Malco à Copenhague ; il dirige ensuite de nombreux orchestres en Scandinavie. De 1985 à 1987, David Robertson est chef titulaire à l'Orchestre de Jérusalem où il acquiert à la fois l'expérience du grand répertoire et celle de la musique du XXe siècle. En plus de son intense activité dans le domaine symphonique avec des orchestres comme l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin, Cologne, Turin, Copenhague, le BBC Symphony Orchestra à Londres et l'Orchestre Philharmonique de Radio France à Paris, il dirige plusieurs productions lyriques, parmi lesquelles *Werther, La Favorite, Die Entführung aus dem Serail, Don Pasquale, Aida* ainsi que la création du *Château des Carpathes*. Il enregistre également deux disques de musique française avec l'Orchestre National de France et l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. A la demande de Pierre Boulez, il prend, en septembre 1992, la direction de l'Ensemble InterContemporain dont il élargit très vite le répertoire en dirigeant, entre autres, des programmations lyriques. A la fin de sa première saison, il est élu révélation de l'année par la critique dramatique et musicale française. En 1993, il participe au festival d'Edimbourg dans des opéras de Schubert, Janá-

cek et Verdi. Après *Cassandre* au Théâtre du Châtelet et *Don Carlo* à Barcelone, il dirigera pour l'ouverture du festival Rossini de Pesaro *l'Italiana in Algeri.*

Pascal Rophé, direction

Né à Paris en 1960. Au terme de ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il obtient le Second prix du Concours international des Jeunes chefs d'orchestre de Besançon. Il dirige régulièrement les ensembles Musique Oblique, L'Itinéraire, 2E2M, l'Ensemble Varèse en Italie, l'Ensemble Contrechamps en Suisse et les orchestres des Conservatoires nationaux supérieur de musique de Paris et de Lyon dans un répertoire contemporain qu'il affectionne particulièrement. Assistant d'une création de Iannis Xenakis avec l'Orchestre philharmonique de Montpellier, il dirige, en mars 1991, des œuvres de Philippe Hurel et Marco Stroppa dans le cadre d'un atelier de recherche musicale à l'Ircam, devient chef assistant à l'Ensemble InterContemporain en octobre 1992 et participe, en 1993, au Festival d'Avignon, dans le cadre du Centre Acanthes, puis à la réalisation scénique du *Château des Carpates* de Philippe Hersant à l'Opéra de Montpellier. Il a enregistré, pour Accord, *Jour contre jour* de Gérard Grisey, avec l'Ensemble Itinéraire. Depuis 1990, il est aussi invité par l'Orchestre philharmonique des Pays de la Loire, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, l'Ensemble instrumental de Basse-Normandie, l'Orchestre de Mulhouse, l'Orchestre national de Lille ou l'Orchestre de l'Opéra de Lyon. Parallèlement, il enseigne l'analyse et la formation musicale au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon.

Ensemble InterContemporain

9 rue de l'échelle

75001 Paris

Téléphone : 42 61 56 75

Ircam

1 place Igor-Stravinsky

75004 Paris

Téléphone : 44 78 48 16

design agence comme ça. © James Turrell, Skeet, 1990. Diptyque (détail). Collection Fondation Cartier pour l'Art Contemporain. Photo : P. Goetgeluck.

• 38304