IRCAM

Centre Georges Pompidou

FESTIVAL DE QUATUORS

SAMEDI 1er MARS 1986

Grande Salle

LA NUIT DU QUATUOR KRONOS

David HARRINGTON, violon
John SHERBA, violon
Hank DUTT, alto
Joan JEANRENAUD, violoncelle

18h30	Arnold SCHÖNBERG : Quatuor n° 3, op. 30 Iannis XENAKIS : TETRAS Dimitri CHOSTAKOVITCH : Quatuor n° 12
20h30	Ruth CRAWFORD SEEGER : Quatuor (création française) Witold LUTOSLAWSKI : Quatuor Phil GLASS : Mishima Quartet (création française) Bela BARTOK : Troisième quatuor
23h	Elliott CARTER : Quatuor n° 2 Terry RILEY : Salome Dances for Peace (création mondiale) Commande de Paul Sacher pour l'IRCAM

IRCAM MÉDIATHÈQUE
N° IM09482
129
IRC
Sai 85/86

ARNOLD SCHÖNBERG
Troisième quatuor, op. 30

Composition : février-mars 1927.
Création : le 19 septembre 1927 à Vienne, par le Quatuor Kolisch.
Commanditaire-dédicataire : Elizabeth Sprague-Coolidge.
4 mouvements : 1. Moderato, 2. Adagio, 3. Intermezzo, 4. Rondo
Durée approximative d'exécution : trente minutes.

Vingt ans ont passé depuis que Schönberg a composé son dernier quatuor. Les deux étapes successives de l'arrachement à la tonalité, que marquait le *Quatuor en fa dièse mineur,* op. 10, puis l'adoption du système sériel (*Pièces pour piano,* op. 23), sont maintenant derrière lui. Schönberg a 53 ans, et un poste officiel à Berlin, qui représente son premier ancrage institutionnel : ce n'est plus l'âge des crises, ni des remises en cause, mais celui de l'établisssement et de la rentabilisation des acquis.

Dès la fixation de la série, au tournant 1923-24, Schönberg s'engage dans une véritable croisade, afin de prouver la validité de son système ; les op. 24 à 31 en portent tous témoignage.

Il importe d'avoir présent à l'esprit que pour lui, aucune nécessité technique (la série) n'est recevable si elle n'est validée par une équivalence d'ordre spirituel. Esprit religieux s'il en est, Schönberg se sent, dès l'invention de la série, investi d'une mission sacrée : prouver la validité du système sériel, en régénérant, grâce à lui, les formes du passé. Reçue des mains des anciens maîtres qu'il vénère, la forme est une nécessité incontournable de la musique, non seulement structurelle, mais aussi, et surtout, expressive : "Pour Schönberg, les formes ne sont pas plaquées sur la musique, mais réalisées à travers elle : destinées en un sens à être identifiées avec l'expression." (Charles Rosen). Si elle a pu souffrir des tâtonnements du *no-man's land* formel où la musique avait semblé s'engager à la suite de l'abandon de la tonalité *(Erwartung),* il importe, maintenant qu'un nouveau système a pris place, de lui restaurer sa primauté : on peut même affirmer que pour Schönberg, c'est la seule raison d'être de la série.

Dans la seconde moitié des années 1920, Schönberg s'engage donc résolument dans un parcours rétrospectif et militant, afin, à la fois de tester la série en coulant, plus strictement que jamais, ses compositions dans les moules formels du passé, et dans le même temps de "régénérer" l'ordre ancien de la musique par le recours à cette nouvelle technique. Ainsi se succèdent un retour au baroque et à ses polyphonies serrées *(Sérénade* op. 24, *Suite pour piano* op. 25*)*, puis un retour aux parcours classiques en quatre mouvements, à la définition claire et aux contrastes thématiques nets *(Quintette à vents* op. 26, *Suite* op. 29, *Quatuor* op. 30*)*, enfin une vaste symphonie post-romantique, les *Variations pour orchestre* op. 31, oeuvre-butoir de toute cette période. Et ce n'est pas un mince paradoxe de voir que ce sont dans les opus 25 à 31 qu'on trouve à la fois les pointes les plus avancées de Schönberg dans le domaine du néo-classicisme, et l'établissement du fonctionnement sériel auquel il sera fidèle jusqu'à la fin.

Stéphane Goldet

IANNIS XENAKIS
TETRAS

"Il faut pouvoir produire l'édifice... produire une structure abstraite qui, habillée en musique par les sons, soit sans précédent et reste intéressante jusqu'au bout". Ainsi Iannis Xenakis nous donne-t-il un aperçu de la conception dont il fit naître une musique indépendante et intrinsèquement originale. Ceci explique également que son style ne soit tributaire d'aucune influence (mise à part, peut-être, celle de Varèse) et que, par conséquent, il serait vain de tenter d'en éclairer le sens par de quelconques références ou des comparaisons au sein du contexte musical. De telle sorte que pour aborder l'oeuvre de Xenakis, il peut être nécessaire de réinventer la lecture que nous faisons de l'événement sonore, ce en quoi le compositeur nous apporte une aide en nous fournissant le démontage et l'explication du processus -mathématique pour une grande part - qui l'a conduit à ce résultat.

TETRAS (1983) qui signifie "à quatre", réunit, pour une durée de seize minutes environ, plusieurs des procédés dont on peut observer la constante ou la transformation au cours des quelques quatre-vingts réalisations (dont certaines architecturales, comme le *Diatope*, les *Polytopes*, etc...) qui jalonnent l'oeuvre de Xenakis depuis son *Metastasis* (1954) jusqu'à nos jours. Le premier de ces procédés à se manifester ici est le "glissando" dont l'intérêt principal, aussi bien sur le plan sonore que visuel, de par sa représentation graphique, réside dans la fonction qu'il peut assurer de transformation continue des hauteurs, plus ou moins étalée dans le temps. Ici ces "glissandi" se présentent sous une forme microscopique, leurs trajectoires étant modifiées de manière rapprochée par de très fines fluctuations apparentées à celles d'une onde vibratoire.

Plusieurs plages de la pièce utilisent ce procédé, en le variant par des rythmiques ou des modes d'attaque différents, et en suggérant parfois des modifications de volume par des dessins tour à tour parallèles et contraires répartis entre les quatre instruments du quatuor à cordes. Ce premier passage en "glissandi" sera interrompu brusquement pour faire place à un ensemble de bruits ou plutôt à un nouveau domaine de transformation continue allant du bruit - frappé, frotté, glissé, - au son proprement dit, ce dont le "pizzicato" peut constituer un degré intermédiaire. Un autre passage en "glissandi", dont les ondulations sont plusieurs fois ramenées à un trille, s'éparpille subitement en une poussière de sons.

Le caractère amorphe et la parfaite neutralité rythmique de ce nuage sonore ainsi réalisé sont le produit de l'une des étapes importantes dans le travail du compositeur : la mise en application musicale du calcul de probabilités qui, entre autres, le conduisit à se servir de l'ordinateur. Car, ainsi qu'il l'expose avec la simplicité de ceux qui ont une parfaite maîtrise scientifique de leur sujet, *"nous avons une pensée statistique sans le savoir. Donc nous ne pouvons que simuler le hasard, et pour cela il faut être soit un fou, soit un enfant, soit passer par des calculs très compliqués".*

TETRAS comporte également un passage en gammes, que Xenakis préfère désigner sous le terme d'"échelles". Celles-ci seront présentées parfois de façon brutale, en rupture avec leur contexte, parfois de manière progressive, comme tirées du matériau préexistant. Et, par leur diversité et leur caractère fugitif, elles déconcertent toute tentative de leur attribuer un rôle référentiel, car les aspects multiples qu'elles prennent sont sous-tendus par un jeu esthétique allant à l'encontre du confort perceptif. Pour Xenakis en effet, une échelle, qu'elle qu'elle soit, n'est jamais qu'un choix établi dans le continuum sonore, un "crible" dont il s'agit de trouver toutes sortes de métamorphoses, en essayant d'éviter qu'ils se répètent ou qu'ils revêtent une tournure linéaire trop proche de la mélodie. Ces différents aspects de l'écriture de Xenakis, et bien d'autres encore, sont ici réunis dans le but d'entretenir une constante oscillation d'un pôle à un autre, du continu au discontinu, en engageant des moyens variés et strictement contrôlés dans leur apériodicité. Cette patiente et performante élaboration de moyens techniques, doublée d'une sûre intuition du produit musical, font de *TETRAS* un exemple dans la production de Xenakis d'oeuvre complexe, riche, à l'intérêt constamment renouvelé.

Suzanne Giraud

DIMITRI CHOSTAKOVITCH
Quatuor n° 12

Parmi les quinze quatuors que Chostakovitch composa (entre 1939 et 1974), le Douzième - en ré bémol majeur, op. 133 - est l'un des plus joués. A juste titre. Sourdes lancinantes, désespoir continuellement sous-jacent, furieuses impasses et solos nostalgiques lézardent cette oeuvre qui ne semble déboucher que sur le néant. Ecrite en 1968, la même année que la *Sonate pour violon et piano,* opus 134.

2 mouvements (on notera la grande variété de forme et de durée des quatuors : ainsi le Treizième est en un mouvement alors que l'on en compte sept pour le Onzième et six pour le Quinzième) : *Moderato* et *Allegretto* enchaînés. La longueur de cette pièce (26 minutes) dépasse largement celle du précédent quatuor. Lyrisme intime dans le premier mouvement, hantise de la mort ; sursauts de révolte - contre ce sordide musée de la honte qu'est la mémoire.

La création de ce quatuor eut lieu à Moscou en septembre 1968.

Jean-Noël von der Weid

RUTH CRAWFORD SEEGER
Quatuor à cordes

L'Américaine Ruth Crawford Seeger (1901-1953) compose son unique *Quatuor* en 1931. Une oeuvre swingante, stylistiquement en avance sur son temps : la tension, l'exigence de la forme préfigurent les oeuvres qu'Elliott Carter écrira pour cordes dans les années cinquante. Mariée au musicologue Charles Seeger, Ruth Crawford Seeger éditera en sa compagnie un grand nombre de folk songs américains.

Dans le premier mouvement de ce *Quatuor*, de brusques éclats viennent hacher une calme progression qui culmine avec le dialogue entre un premier violon pressant, énergique, et les trilles des autres instruments. Puis on retrouve une atmosphère de tranquillité. Le deuxième mouvement, complexe, présente des rythmes rapides contournés, des accents inattendus, des voix qui s'imbriquent les unes dans les autres. Quant au troisième mouvement, une "étude de tons", le compositeur note qu'il pourrait constituer à lui seul une oeuvre pour orchestre à cordes. Le dernier mouvement oppose un premier violon "jazzy" aux autres instruments, le tout mené tambour battant.

Jean-Noël von der Weid

WITOLD LUTOSLAWSKI
Quatuor à cordes

Aujourd'hui âgé de soixante-treize ans, Lutoslawski écrivit son *Quatuor à cordes* en 1964, selon la technique de l'aléatoire contrôlé, inauguré en 1961 avec les *Jeux Vénitiens.* En effet, "le tempo, écrit le compositeur, est approximativement noté. Chaque interprète doit jouer sa partie comme s'il était seul. Les changements de vitesse, - accelerando et ritardando -, concernent le plus souvent des musiciens uniques, et doivent être interprétés en toute indépendance". Et Lutoslawski d'ajouter, quant à cette redoutable partition, subtil alliage de rigueur et de hasard, à l'Abri de la moindre concession : "J'ai avant tout pensé à l'ensemble des possibilités qui pouvaient s'insérer à l'intérieur de frontières préétablies. Ce qui implique évidemment de poser les jalons de façon à ce que des aléas non-désirés lors de telle ou telle interprétation demeurent dans le domaine de l'acceptable. Ainsi, j'ai la certitude que tout ce qui arrivera dans les frontières fixées de mon oeuvre, correspondra parfaitement à mon dessein".

Jean-Noël von der Weid

PHIL GLASS
Mishima Quartet (1984)

Alors qu'un La Monte Young fixe l'attention sur un son statique, que Terry Riley improvise en pliant les structures à son inspiration "de l'instant", que Steve Reich amorce un processus de déphasage graduel, Phil Glass (né aux Etats-Unis en 1937), autre "minimaliste", crée une musique tonale constituée de figures répétitives jouées "rythmiquement à l'unisson". Les parties qui forment cet "unisson" peuvent être différentes et dessiner des mouvements parallèles, contraires ou similaires les uns par rapport aux autres. "Similaires" signifiant des parties se mouvant dans la même direction, mais pas avec les mêmes intervalles. Ce qui peut conférer à la musique de cet anéantisseur de durée une déchirante douceur, une acidité loin de toute joliesse.

Le *Mishima Quartet* fut écrit pour le film de Paul Schrader, *Mishima* , qui narre la vie et le suicide du célèbre écrivain japonais. La partition reflète les trois éléments du film : derniers jours de Mishima ; extraits de ses oeuvres ; flash-backs biographiques remontant à l'enfance. Phil Glass a choisi le quatuor pour certaines scènes du film car, pense-t-il, c'est lui qui correspond le mieux à la personnalité intime de Mishima. "Je crois", déclare le compositeur, "que dans un sens, mon oeuvre est réellement une réflexion sur les images conçues par Schrader pour évoquer Mishima. Ainsi je ne m'avance pas trop en disant que ce n'est pas Mishima, mais un film, ou une version soit poétique, soit imaginaire de Mishima, représentés précisément par le quatuor à cordes".

Jean-Noël von der Weid

BELA BARTOK
Troisième quatuor

Composition : 1927.
Création : le 19 février 1929 à Londres, par le Quatuor Waldbauer-Kerpely. Premier prix au concours de la Musical Fund Society de Philadelphie, (dédicataire).
3 parties et codas enchaînées : prima parte (Moderato), secunda parte (Allegro), ricapitulazione della prima parte (Moderato), coda (Allegro molto).
Durée approximative d'exécution : quinze minutes

Depuis une dizaine d'années, Bartok est en pleine expansion créatrice. La décennie écoulée depuis le quatuor précécent est une période unique, où sa créativité aura produit des chefs-d'oeuvre dans les domaines les plus variés, aussi bien en musique symphonique et concertante *(Le Mandarin merveilleux,* les deux premiers *Concertos pour piano)* qu'en musique de chambre, avec le sommet que représente le groupe des deux *Sonates pour piano et violon,* ou encore en musique de piano, avec la floraison de 1926 *(Sonate, En plein-air).* Voici donc qu'à l'orée de cette année 1927, Bartok est parvenu à la maîtrise.

Nettement plus bref que les cinq autres, mais aussi nettement plus concentré et plus dense, le *Troisième quatuor* nous semble "le plus parfait et sans doute le plus génial" (Harry Halbreich) des six quatuors de Bartok. Et pourtant, la première écoute peut laisser une impression mitigée. Le quatuor est revêche, sa tension, maintenue maximale tout du long ; son âpreté, sans concession. Pierre Boulez devait penser à une oeuvre comme celle-ci lorsque, pour caractériser la musique de Bartok, il employa l'expression de "matière sonore en fusion" : ce quatuor est un glaive de feu avec lequel Bartok semble vouloir tout briser sur son passage.

On y cherchera donc des repères, la forme, pour une fois, ne livrant de prime abord que peu de clés. Dans un premier temps, on sera sensible au caractère introductif et mystérieux de la première partie (qui s'amende en introversion lors de la reprise), opposée à la véhémence soutenue de la deuxième, son thème d'allure folklorique, et sa tension contrapuntique.

Car le plus frappant ici est d'abord la maîtrise de l'écriture contrapuntique. Jamais Bartok - sauf peut-être dans la *Deuxième sonate pour piano et violon,* mais l'écriture est moins exigeante - n'avait encore utilisé les procédés d'écriture canonique et fuguée avec un tel pouvoir d'invention, fait de rigueur, de virtuosité et de liberté mêlées.

La maîtrise des différents modes du jeu, dont l'exploration n'a commencé que dans le quatuor précédent, est maintenant totale. En recensant les procédés utilisés, dans leur ordre d'apparition, on trouve ici réunis : le jeu sur le pont, les *glissandi* , le jeu martelé au talon, le quasi-*glissando*, les sons harmoniques, le jeu avec le bois de l'archet, à la pointe, sur la touche. Plus que le catalogue, c'est la fonction de ces effets qu'il faut retenir, toujours dramaturgique.

Stéphane Goldet

ELLIOTT CARTER
Deuxième quatuor

Commande : Quatuor Stanley
Achèvement de la composition : mars 1959.
Création : le 25 mars 1960 à New York, par le Quatuor Juilliard.
Prix Pullitzer, 1960 ; New York Music Critics Circle Award, 1960 ; premier prix UNESCO, 1961.
9 parties enchaînées : introduction, allegro fantastico, cadence d'alto, presto scherzando, cadence de violoncelle, andante espressivo, cadence de violon, allegro, conclusion.
Durée approximative d'exécution : vingt minutes.

L'excellent accueil réservé au *Premier quatuor* encourage Carter à continuer. Le succès de l'oeuvre, à Rome, en 1954, a ouvert à Carter les portes de l'Europe. Invité à Baden-Baden en 1955, Carter, qui avait quitté l'Europe vingt ans auparavant, y découvre l'état de la création musicale hors des USA.

L'esthétique de Darmstadt ne le tente guère - mais il respecte ceux qui s'y engagent - et le voilà, en retour, forcé de définir plus précisément la sienne. Mais ce qui produit sur lui la plus vive impression, ce sont les conditions matérielles de la vie musicale européenne, alors considérablement meilleures qu'aux USA. Le voilà conforté dans son engagement vis-à-vis d'une musique exigeante, donc difficile d'exécution : le *Deuxième quatuor* et le *Double concerto* portent, tous deux, les stigmates de ce "choc européen". Le mouvement sera désormais réciproque, entre un compositeur soucieux de renouveler et d'approfondir un genre exigeant, et les formations avides de partitions de qualité : successivement le Quatuor Stanley, le Quatuor Juilliard, et aujourd'hui le Quatuor Arditti ou le quatuor Kronos, se tournent vers Elliott Carter.

Tout part des options du *Premier quatuor.* Si ce dernier était expansion du geste, celui-ci est concentration - tant dans la définition du geste, que dans l'écriture même, ce dont témoigne la grande tension des registres, spectaculaire dès l'introduction. "La récurrence des idées, dans le premier quatuor, est plus littérale que dans le deuxième, où il s'agit davantage de rappeler certains traits d'expression - le comportement-type, la vitesse, le jeu des intervalles - qui forment la base d'un développement musical en renouvellement constant. La langue du *Deuxième quatuor* émerge toutefois presque inconsciemment des idées contenues dans le premier." (E. Carter). Partant du contrepoint par strates indépendantes du *Premier quatuor,* Carter en radicalise l'idée, et bâtit un *scenario* où chaque membre du quatuor se voit attribuer un véritable bagage génétique (intervalles, tempo, caractère) qu'il exploitera méthodiquement durant toute l'oeuvre.

Ainsi, la dramaturgie simplement suggérée par l'écriture dans le quatuor précédent, se transforme en un projet dramatique explicite. Les quatre instrumentistes sont quatre individualités d'une imaginaire mise en scène, que l'écriture musicale s'efforcera de réaliser. Flanqués d'une introduction et d'une conclusion, les quatre mouvements "officiels" représentent la tentation collective du quatuor, les trois cadences intercalaires, ses pulsions individuelles. La progression d'ensemble se compare à celle d'une double spirale.

Au départ, ces "personnages" n'ont rien en commun : ni thèmes, ni écriture, ni tempo de jeu. Mais toutes les situations seront exposées, du conflit à la recherche d'une solution commune, au cours de ce qui se révèle, selon la pertinente expression de David Schiff, un "anti-quatuor, où le simple fait de jouer ensemble, en principe un fait acquis, devient l'objet même du développement musical".

Stéphane Goldet

TERRY RILEY
Salome Dances for Peace (1985/86)

Né en 1935, Terry Riley fait partie du groupe des compositeurs "minimalistes" américains, avec La Monte Young, Phil Glass et Steve Reich. Un mouvement qui, sans conteste, a changé quelque chose dans le paysage de la musique contemporaine. Ce qui semblait souvent de l'ordre du gadget s'impose aujourd'hui comme un flux significatif, aussi bien dans le célèbre *In C* (1964), au principe de répétition obstinée, que dans *Persian Surgery Derviches*, par exemple, longue improvisation sur un thème unique essayant de transcrire les folles arabesques et l'extase des derviches tourneurs.

Salome Dances for Peace, commandé par l'IRCAM pour le Quatuor Kronos, est, selon les mots parfois ésotériques de Riley, "une offrande dont l'idée provient d'un ballet. Voici deux mille ans qu'est apparu Jésus, le Prince de la Paix. Le Grand Esprit, veillant sur ses vastes plaines, constate que les Ancêtres au pouvoir, quoique vieux, ne font pas preuve de sagesse ; et la mèche qui va mettre le feu aux poudres est en train de s'enflammer sur ce qui fut autrefois la merveilleuse planète bleue. Le Grand Esprit décide alors d'attirer leur attention en leur envoyant une incarnation de la très belle Salomé qui va danser devant eux. Chacun pense pouvoir la séduire ; mais dès qu'elle commence de se produire, tous sont envahis par un amour profond, et s'oublient dans un moment d'extase. Elle les quitte alors avec la Danse-Qui-Guérit". Et Riley de poursuivre : "J'ai été inspiré par une vision du Kronos jouant des passages compliqués et mélodieux sur des gammes exotiques, offerts dans un esprit de paix et de bonne volonté à toutes les créatures de la planète bleue".

Jean-Noël von der Weid

QUATUOR KRONOS

Le Quatuor Kronos se situe résolument hors des sentiers battus de la musique de chambre conventionnelle. L'inlassable exploration de tous les courants de la nouvelle musique lui a donné une place prépondérante parmi les interprètes du répertoire contemporain.
De Bartok, Berg ou Webern à Cage, Monk ou Riley, le Quatuor Kronos ignore les frontières entre les genres. Ainsi d'ailleurs que les frontières géographiques, qu'il traverse, de continent en continent, pour se produire d'un festival à un autre, de Los Angeles à Rome, Berlin ou Paris.

Les textes de Stéphane Goldet sont extraits du livre : Quatuors du XXème siècle, Editions Papiers/IRCAM. En vente dans les librairies musicales, au Centre Georges Pompidou et à l'IRCAM.
La musique de chambre n'est pas morte avec les compositeurs romantiques. En témoignent le nombre et la vitalité des compositions pour quatuor à cordes tout au long de notre siècle.
Bartok s'impose immédiatement, dont les six quatuors dessinent l'exacte courbe de son évolution musicale. Puis l'ensemble des compositeurs de l'Ecole de Vienne montre le chemin parcouru, du néo-romantisme (opus 7 de Schönberg) au sérialisme et à l'extrême concentration (opus 28 de Webern). Dans le foisonnement de l'immédiat après-guerre, des compositeurs comme Boulez, Dutilleux, Carter, Ligeti, Boucourechliev ou Ferneyhough trouvent encore dans l'"épreuve" du quatuor l'occasion de chercher des solutions nouvelles et toutes personnelles à la composition aujourd'hui. Premier ouvrage dédié aux quatuors du XXème siècle, ce livre s'adresse à tout mélomane amoureux de cette tradition, et curieux des innovations de son temps.

Médiathèque de l'IRCAM
IM09482

38379