

**EIC** ENSEMBLE  
INTER  
CONTEMPORAIN

 Centre Georges Pompidou

**I R C A M**

# ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Direction Peter Eötvös

Harry Sparnaay, clarinette basse

**Stefan Dragostinov**

**Promenos Konzert**

création française

Entracte

**Marco Stroppa**

**Etude pour Pulsazioni**

création française

**Philippe Schoeller**

**S**

création mondiale

Régie son IRCAM

**EIC** ENSEMBLE  
INTER  
CONTEMPORAIN

Centre Georges Pompidou  
**IRCAM**

Judi 8 juin 1989 - Centre Georges Pompidou - Grande Salle

Coproduction Ensemble InterContemporain/IRCAM

**STEFAN DRAGOSTINOV** (né en 1948)  
**Promenos Konzert** (1983), création française

**Harry SPARNAAY, clarinette basse**

Régie son IRCAM

flûte jouant piccolo et flûte en sol ; hautbois ; clarinette si b ; cor ; trompette ; 4 percussions ; piano jouant aussi célesta ; 2 violons ; alto ; violoncelle ; contrebasse

Ce concerto pour clarinette basse et petit orchestre fut composé pendant les quatre derniers mois de l'année 1983 et créé le 3 février 1984 à Hilversum (Pays-Bas) par Harry Sparnaay et l'Ensemble "Promenos" (d'où le titre de l'oeuvre) sous la direction de David Porcelijn. L'effectif orchestral comprend entre 14 et 23 "solistes", les instruments à cordes pouvant être multipliés pour des raisons de volume et d'équilibre sonore.

La structure de l'oeuvre reflète la situation du compositeur qui vit à la périphérie de l'Europe mais refuse toute esthétique régionale. Le folklore bulgare est présent dans sa musique, non pas comme référence stylistique ou sous forme de citations, mais réduit à son essence structurelle qui lui confère une existence allusive. L'élément "européen", en revanche, y est représenté par des structures dodécaphoniques qui, elles aussi, jouent un rôle volontairement ambigu dans la composition : à peine constituées, elles se voient fragmentées et mises en relation avec l'élément folklorique. La synthèse ainsi obtenue ne résulte d'ailleurs pas d'une volonté délibérée de conciliation à laquelle le compositeur aurait aspiré en fonction d'une option esthétique ; elle émane au contraire de la situation personnelle du compositeur en tant que bulgare et européen. Pour lui, la double orientation est un produit spontané de son existence profonde, et les références qu'il cite ne sont ni Janacek ni Bartok (si on veut considérer ces deux compositeurs comme des représentants d'une méthode pour gérer le patrimoine musical de leurs peuples respectifs), mais Olivier Messiaen et Ton de Leeuw, qui s'inspirent de structures et de procédés de la musique indienne pour mettre leur "esperanto" européen en perspective, sans que cette perspective soit celle d'un folklore national. C'est l'intégration de la différence qui constitue l'essentiel de la démarche de Dragostinov et non pas un regard complaisant vers ses propres racines.

Cette double perspective se retrouve sur le plan de la forme : le concerto comporte trois parties qui rappellent de loin la forme du concerto classique (rapide-lent-rapide), et cela d'autant plus que la forme de chaque partie reproduit d'une certaine manière la structure tripartite (A-B-A) d'un mouvement classique. Or là encore, la différence s'installe dans l'identité même : une dynamique extrêmement précise qui

parfois change d'un accord à l'autre va tout à fait à l'encontre des modèles traditionnels. La structure rythmique du début de la pièce qui, sans que l'auditeur sache l'identifier, ressemble à une figure du folklore bulgare, est porteuse d'une organisation dodécaphonique qui brouille les pistes de la perception. Le deuxième mouvement, "Quasi Volkslied" ("comme une chanson populaire"), semble pousser l'exploitation du modèle folklorique jusqu'au bout avec un débit mélodique qui rappelle les manières de chanter de certaines cultures régionales de l'Est. Or, cette mélodie quasiment chantée se trouve transférée à une clarinette basse qui met en jeu toute la virtuosité d'un instrument d'avant-garde dont l'histoire d'instrument solo est toute récente et qui ne rappelle, par sa sonorité et sa technique, aucun style traditionnel.

La partie solo a été composée en étroite collaboration avec Harry Sparnaay. Le compositeur raconte comment certains exploits techniques ont été expérimentés et mis au point au cours de communications téléphoniques... Le soliste n'est pas seulement musicien, mais aussi acteur et danseur. Il y a un côté volontairement théâtral dans sa prestation, qui souligne un caractère général de la musique de Stefan Dragostinov : elle parle par "gestes". Or, une fois de plus, le caractère traditionnel du langage gestuel se trouve récusé : ces gestes n'obéissent à aucune rhétorique, les "affects" restent volontairement imprécis, et le compositeur se réclame expressément d'une esthétique musicale autonome : la musique ne commence à parler que quand la poésie et la peinture se taisent.

La première partie, relativement courte, peut être entendue comme un prologue, la deuxième ("comme une chanson populaire") est réservée au soliste seul, tandis que le troisième mouvement ne présente pas d'éléments nouveaux, mais se livre à une synthèse des possibilités extrêmes proposées par les deux premiers mouvements. Pour le compositeur, il ne s'agit pas vraiment d'une synthèse entre un aspect "bulgare" et un aspect "européen", car c'est la symbiose de ces deux aspects qui, pour lui, constitue la particularité de l'existence bulgare.

Stefan Dragostinov fait des études de composition et de piano au Conservatoire national supérieur bulgare de 1967 à 1970. De 1970 à 1972, il poursuit ses études au Conservatoire supérieur de Leningrad dans la classe de composition de A. Arapov. En 1982 il suit un cours de composition à Cologne. Stefan Dragostinov est chef principal de l'Ensemble national de folklore "Philippe Kutev", Sofia. Il a reçu plusieurs distinctions et prix, notamment le premier prix du concours "Gaudeamus" (Pays-Bas) pour la cantate "Foire"/Polytempi n° 1 (1978), le prix "Karlheinz Stockhausen" (Italie) pour la "Musique pour piano et orchestre"/Polytempi n° 4 (1980), le premier "Prix Arthur Honegger" de la Fondation de France pour la cantate Polytempi n° 3.

Klaus Stichweh

Durée de l'oeuvre 27'  
Inédit

**MARCO STROPPA** (né en 1959)

**Etude pour Pulsazioni**  
pour ensemble "virtuoso"

Commande de l'IRCAM

Oeuvre réalisée à l'IRCAM, création française

Assistant musical Denis Lorrain

Régie son IRCAM

2 flûtes jouant aussi piccolo, en sol et flûte basse ; hautbois jouant aussi cor anglais ; clarinette si b ; basson ; 2 cors ; 2 trompettes ; 2 trombones ; 4 percussions ; piano jouant aussi célesta ; violon ; alto ; violoncelle ; contrebasse

Création à Londres le 11 mai 1989 par le London Sinfonietta dans le cadre du cycle "IRCAM in london" organisé par le South Bank Center

L'oeuvre qui sera créée ce soir est le résultat d'un travail qui s'étale entre 1985 et 1989. Elle s'inscrit dans un champ de compositions plus vaste. Au début de son itinéraire, le musicien Marco Stroppa propose un programme à la fois esthétique et musical ; par la suite, sa musique se réalise en remplissant de plus en plus un champ que le compositeur avait d'abord défini par une problématique.

A cette méthode d'approche correspond une conception nouvelle de l'oeuvre musicale. Marco Stroppa ne crée pas des oeuvres comme des entités autonomes et indépendantes. Il ne procède pas non plus par une série d'essais qui constitueraient un work in progress. Le paysage dans lequel sa musique prend forme est plutôt comparable à un chantier. Au début il y a une idée, un sentiment, peut-être un feeling. Ces points de départ trouveront une série de solutions purement musicales. Il faut même dire que les concepts de Stroppa sont tels que seule une réalité musicale saurait les définir et les déterminer.

Le problème des "Pulsazioni" est celui du temps et de sa structuration. Marco Stroppa a ouvert, autour de ce thème, un immense chantier qui donnera lieu à plusieurs oeuvres d'une autonomie relative. Ce que désigne le titre "Pulsazioni" sera un jour une oeuvre d'environ une heure. Mais dès aujourd'hui les deux "Etudes pour Pulsazioni" ("Latente" et "Furiosamente meccanico") proposent une solution complète au problème que constitue le temps et ses pulsations d'abord libres, puis structurées de différentes manières.

La première Etude ("Latente") se présente comme une série de respirations qui se superposent. Le temps est extrêmement souple et variable. Ses variations sont indiquées par le chef. Or, celui qui ne regarde pas le chef - et seuls les musiciens sont censés le suivre par leur regard - peut ressentir les fluctuations de plusieurs manières différentes. Pour la perception de quelqu'un qui cherche à mesurer les phénomènes, ces accelerandi et rallentandi sont des phénomènes extrêmement

ambigus, mais dès qu'on évite une telle écoute abstraite hantée par le nombre et la mesure, on découvre l'autonomie de la matière musicale qui ressemble à un organisme qui respire et change imperceptiblement de forme sans qu'on s'en rende compte sur le moment. Plusieurs instruments jouant à l'unisson varient légèrement leurs hauteurs créant ainsi un cluster qui se rétrécira par la suite. De plus, Marco Stroppa met en oeuvre une dynamique extrêmement souple et précise ; l'aspect "naturel" de ce phénomène musical se trouve renforcé par l'application de toute une gamme de sourdines qui confèrent aux instruments de cuivres une subtilité inédite.

"Lorsque l'IRCAM m'a commandé une oeuvre, j'ai tout de suite imaginé un hommage à l'exceptionnelle habileté de l'Ensemble InterContemporain. Je voulais développer l'idée de "l'ensemble" en soi, comme s'il était un seul grand instrument de musique, polyvalent et ambigu, et le pousser, avec ma propre poétique compositionnelle, à ses limites de virtuosité. Pulsazioni est donc, dans ce sens, une pièce très difficile à jouer et très expérimentale, même si la nature intime de chaque instrument est toujours respectée." (Marco Stroppa)

Le dispositif mis en place est conforme aux idées de départ : "Il y a un espace physique, qui se révèle dans la disposition symétrique des instruments : au premier plan, à gauche et à droite, deux familles d'instruments à vent (les bois et les cuivres), au milieu, les cordes. Derrière eux, des instruments à son frappé : les deux percussionnistes, et au milieu, le couple piano/célesta. Au sein de chaque famille, la disposition est elle aussi symétrique. J'ai défini ensuite un aspect timbrique, qui n'est représenté que par le choix des percussions, composées d'instruments différents mais de même type. Par exemple : marimba/vibraphone, bongo/congas ou encore, tam-tams/gongs. Ainsi, la même phrase musicale jouée par les deux percussionnistes produira un contraste timbrique. Les sourdines des cuivres : c'est le début d'un travail complexe effectué à l'IRCAM avec Benny Sluchin et René Caussé. Les instruments jouent presque toujours avec des sourdines. Elles sont utilisées selon des principes compositionnels très rigoureux pour en transformer le timbre en multipliant les ressources expressives de chaque cuivre."

La deuxième Etude ("Furiosamente meccanico") exploite un autre aspect du temps, opposé et complémentaire à celui qui domine la première Etude. Ici, le modèle des figures musicales ne pourrait plus être décrit par la métaphore de la respiration, mais par celle d'un mécanisme. Le temps se présente sous son aspect structurant : l'organisme commence à bouger. L'oreille peut distinguer plusieurs cas :

- on perçoit une vitesse sans pouvoir la compter, les rythmes étant irréguliers ;
- on perçoit la vitesse avec une métrique : le temps peut être subdivisé (rythmes plus ou moins réguliers) ;
- il y a des rythmes autonomes juxtaposés (allusion à Stravinsky) : bien que l'on puisse compter le temps, les cellules rythmiques ne s'inscrivent pas dans un cadre métrique abstrait ;

- il y a, surtout dans les percussions, des rythmes structurés dont la métrique est ambiguë : les figures permettent plusieurs interprétations métriques ce qui leur confère un flou calculé.

Les "Etudes pour Pulsazioni" montrent comment des idées se transforment en musique. Il suffit d'ailleurs que l'auditeur en perçoive le résultat. Les multiples métamorphoses de la musique se communiquent à lui de manière intuitive.

Les paysages de Stroppa ne sont peuplés ni de thèmes ni de séries ni de spectres, mais, comme il aime à le dire, d'organismes. On peut toujours se demander si l'image de l'organisme définit sa musique ou si c'est sa musique qui nous éclaire sur les propriétés de l'organisme. La musique de Marco Stroppa peut également nous suggérer de ne pas insister sur de telles distinctions...

---

Marco Stroppa, né en Italie en 1959, fait des études de piano, de musique chorale et de composition aux Conservatoires de Vérone et de Milan. Il s'initie à l'informatique musicale au Conservatoire de Venise et accomplit un doctorat de recherche en informatique au Massachusetts Institute of Technology, à Cambridge (U.S.A.). En 1982 il crée une oeuvre pour orchestre "Metabolai", en 1984 il fait entendre "Traiettoria" pour piano et sons générés par ordinateur. Depuis octobre 1987, il est responsable de la Recherche Musicale à l'IRCAM.

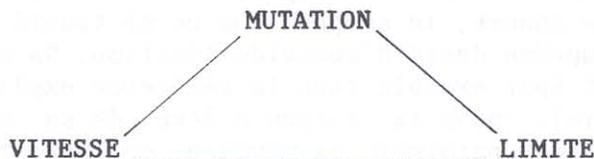
K.S

**PHILIPPE SCHOELLER** (né en 1957)  
**S (1989)**, création mondiale

2 flûtes	2 cors	2 harpes	3 violons
2 hautbois	2 trompettes	2 guitares	2 altos
3 clarinettes	2 trombones	3 percussions	2 violoncelles
2 bassons	1 tubas	1 piano	1 contrebasse

S : inscrit au coeur d'un cycle de quatre oeuvres.  
 Cycle en forme de tétraèdre, de pyramide dont S constitue, actuellement, la base.  
 Deux oeuvres sont encore en chantier, une pour grand orchestre et l'autre pour septuor de cuivres et percussion.  
 IRIS, 4e du cycle, également pour orchestre, fut créée en 1988 à Angers/Nantes.

A la source de ce cycle : l'idée de mutation.



3 notions, d'ordre général, qui ont accompagné la période de réalisation de S.

La traversée de l'oeuvre s'accomplit sous divers ordres gradués de mutations.

J'énonce ces énergies formatrices par des vitesses relatives : vitesses d'articulation, vitesses de déploiement ; injonctions, scansions et souffles.

Former le mouvement.

Par le choix des limites, comme des passages, des transformations, se dessine la chorégraphie orchestrale, se tisse le devenir des mutations.

Fractures/écoulements par strates et transversales symétriques-asymétriques.

Mais, selon mon idéal, nul texte sur l'oeuvre ici créée, nul texte autre que votre présence attentive en ce lieu. Celle-ci tient lieu selon moi de texte.

Philippe Schoeller

La partition de "S", un "hommage à Dionysos", est dédiée à Peter Eötvös.

Le titre ne fait pas allusion au nom du compositeur. Schoeller a choisi la lettre S pour sa symétrie et sa qualité graphique. Il y a une certaine correspondance entre l'esthétique de ce signe et les représentations musicales du compositeur. De plus, "S" évoque des choses telles que le silence, le souffle, l'essai, la vitesse... ou encore "Stria", la pièce de John Chowning, pour laquelle Philippe Schoeller réserve une grande admiration.

Comme la pièce de Marco Stroppa, "S" est une recherche sur le temps. Si on voulait parler de sa forme on manquerait sa signification esthétique. Il n'y a pas une forme qui précéderait le matériau musical, pas un temps qui préexisterait à l'oeuvre. La musique existe grâce à une "formation" ; le son se trouve individualisé par une recherche raffinée de timbres (en particulier dans l'application des sourdines aux instruments de cuivres). Le compositeur ne remplit pas des grilles abstraites ; aucune mesure n'existe comme cadre a priori avant une musique qui le remplirait. De la même manière, le temps est créé avec la musique générée "par la volonté de séduire". "S" demande donc une écoute assez "existentielle".

Or, il est impossible de se loger en permanence au centre même de l'essence musicale. Si "S" représente une sorte de cosmogonie du monde sonore, le compositeur ne se trouve pas à chaque moment au suprême degré d'individualisation. Sa mémoire travaille également (par exemple dans la référence explicite à "Stria" vers la fin), mais la raison d'être de sa musique consiste toujours à transformer la mémoire en identité. Et c'est à ces moments-là que l'art devient puissance de l'expression.

Pour Philippe Schoeller, la musique est là pour qu'on aille au-delà de la matérialité musicale ; elle est un outil qui sert à comprendre la temporalité. On ne la voit pas, on la vit à travers la musique. Ceci explique pourquoi, d'après la profession de foi de Philippe Schoeller, toute description de la pièce risque de transformer la musique en objet mort, à moins que nous ne disposions du langage adéquat...

Pour l'auditeur, en revanche, intelligence et sensibilité pourront devenir des soeurs jumelles.

K.S

Publications de Philippe Schoeller :

"Paris : Xe anniversaire Itinéraire", in : Schweizerische Musikzeitung 5/83.

"Les fièvres de l'oubli", in : Images de la musique française, SACEM/Papiers, 1986.

"Mutation de l'écriture", in: InHarmoniques, n° 1, 1986.

"La pensée sérielle : dialectique et utopie" (1983), "1984 : Axes & Tangences", "Polychronie : enjeux et fondements musicaux" - Maîtrise, D.E.A. et Doctorat Philosophie de l'art (à paraître).

Oeuvres récentes :

IRIS pour grand orchestre, créée en octobre 1988 à Angers/Nantes par l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire, sous la direction de François Bilger.

## Harry Sparnaay

"L'histoire de la musique de ces dernières décades a été partiellement déterminée par quelques grands solistes qui, soit en tant que compositeur, soit en ayant collaboré avec des compositeurs, ont donné une nouvelle impulsion à la littérature pour leur instrument ." (Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts - W. Gieseler, L. Lombardi, R.D. Werner) . Parmi les noms cités, nous retrouvons celui de Harry Sparnaay pour qui de nombreux compositeurs ont en effet écrit : Berio, Bussotti, Donatoni, Feldman, Ferneyhough...

Harry Sparnaay a également créé plusieurs oeuvres ; parmi elles *In Freundschaft* (version pour clarinette basse et contrebasse) et *Solo* de Karlheinz Stockhausen, *Profondeurs de champ* de Thierry Lancino (avec l'Ensemble InterContemporain en octobre 1985), ainsi que *Promenos Konzert* que nous entendons ce soir .

## ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Président	Pierre Boulez
Directeur Musical	Peter Eötvös
Administrateur général	Brigitte Marger

Sophie Cherrier	flûte
Emmanuelle Ophèle	flûte
Laszlo Hadady	hautbois
Didier Pateau	hautbois
Alain Damiens	clarinette
André Trouttet	clarinette
Guy Arnaud	clarinette basse
Pascal Gallois	basson
Jean-Marie Lamothe	basson
Jacques Deleplancque	cor
Jens Mac Manama	cor
Antoine Curé	trompette
Jean-Jacques Gaudon	trompette
Jérôme Naulais	trombone
Benny Sluchin	trombone
Gérard Buquet	tuba
Vincent Bauer	percussion
Michel Cerutti	percussion
Daniel Ciampolini	percussion
Pierre-Laurent Aimard	piano/claviers
Florent Boffard	piano/claviers
Alain Neveux	piano/claviers
Marie-Claire Jamet	harpe
Jeanne-Marie Conquer	violon
Jacques Ghestem	violon
Maryvonne Le Dizès	violon
Garth Knox	alto
Jean Sulem	alto
Pierre Strauch	violoncelle
Frédéric Stochl	contrebasse

### Musiciens supplémentaires

Bernard Balet	percussion
Patrice Lefèvre	percussion
Francis Pierre	harpe
Caroline Delume	guitare
Marie-Thérèse Ghirardi	guitare
Hae-Sun Kang	violon
Agnès Sulem	violon
Jean-Philippe Audin	violoncelle

Régie générale	Marie-Béatrice Bertrand
Régie d'orchestre	Jean Radel
	Philippe Boses
Régie son IRCAM	Daniel Raguin
	Thierry Ferreux

## PROCHAINES MANIFESTATIONS DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /IRCAM

### COLLEGE IRCAM

**Jeudi 15 juin - 20 h**  
**RENCONTRE AVEC MARCO STROPPA**  
animée par Robert Piencikowski

**Centre Georges Pompidou - 5e étage - Entrée libre**

### L'ESPAGNE AUJOURD'HUI

**Samedi 17 juin - 17 h**  
**RENCONTRE AVEC LUIS DE PABLO**  
Animée par Philippe Olivier

Luis de Pablo présente sa dernière oeuvre, *Tarde de Poetas*, que l'Ensemble InterContemporain et le Groupe Vocal de France donneront en concert en première audition française. Le compositeur parle de son métier, de son enseignement au Conservatoire de Madrid, mais aussi du renouveau culturel que vit aujourd'hui l'Espagne.

**Auditorium Fnac - Forum des Halles - Entrée libre**  
Coproductio n Fnac/Festival de Paris/Ensemble InterContemporain

**Lundi 19 juin - 20 h 30**  
Luis de Pablo *Tarde de poetas, création française*

Ensemble InterContemporain  
Groupe Vocal de France  
Direction Arturo Tamayo  
Marie-Françoise Lefort, soprano ; Richard Salzman n, baryton

**Mardi 20 juin - 20 h 30**  
Manuel de Falla *Psyché*  
Cristobal Halffter *Antiphonismo i*  
José Luis de Delas *Concetti, création française*  
Enrique Raxach *Paraphrase, création française*  
David del Puerto *Deneb, commande de l'Ensemble InterContemporain, création*

Ensemble InterContemporain - Direction Arturo Tamayo  
Christina Ascher, mezzo-soprano ; Daniel Ciampolini, percussion

**Théâtre Renaud-Barrault**  
Location 42.56.60.70  
Prix des places 105 F et 120 F  
Tarif préférentiel aux abonnés EIC/IRCAM  
et aux adhérents du Centre Georges Pompidou  
Coproductio n Festival de Paris/Ensemble InterContemporain



## SAISON 1989/1990

Si vous souhaitez recevoir gratuitement la brochure de la saison 1989/1990 de l'Ensemble InterContemporain et de l'IRCAM, téléphonez au 42.60.94.27 ou renvoyez ce coupon-réponse à :

Ensemble InterContemporain 9, rue de l'Echelle 75001 Paris

Nom.....Prénom.....

Adresse.....

Tel.....

souhaite recevoir gratuitement la brochure 1989/1990 de l'Ensemble InterContemporain et de l'IRCAM.





**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN**

9, rue de l'Echelle - 75001 Paris  
Tél. 42 61 56 75 - Télex ENSIC 230 489 F  
Télécopieur 42 60 08 02

**IRCAM**

31, rue Saint-Merri - 75004 Paris  
Tél. 42 77 12 33 poste 4810