


l'auditorium / châtelet

CONCERT DU 28 NOVEMBRE 1991

"Musique de notre siècle"

Philippe Hurel (né en 1957)

Six Miniatures en trompe-l'oeil (1991)

(Commande de l'Ensemble InterContemporain
et de la  FONDATION CREDIT LYONNAIS)

Frédéric Martin (né en 1958)

Concerto pour trombone et vingt-huit instruments (1988-1990)

(Création française,
commande de l'Ensemble InterContemporain)

ENTRACTE

Leos Janáček (1852-1928)

Concerto pour piano et six instruments (1925)

Moderato

Più mosso

Con moto

Allegro

Edgar Varèse (1883-1965)

Déserts (1950-1954)

(version sans bande magnétique)

Benny Sluchin, trombone

Florent Boffard, piano

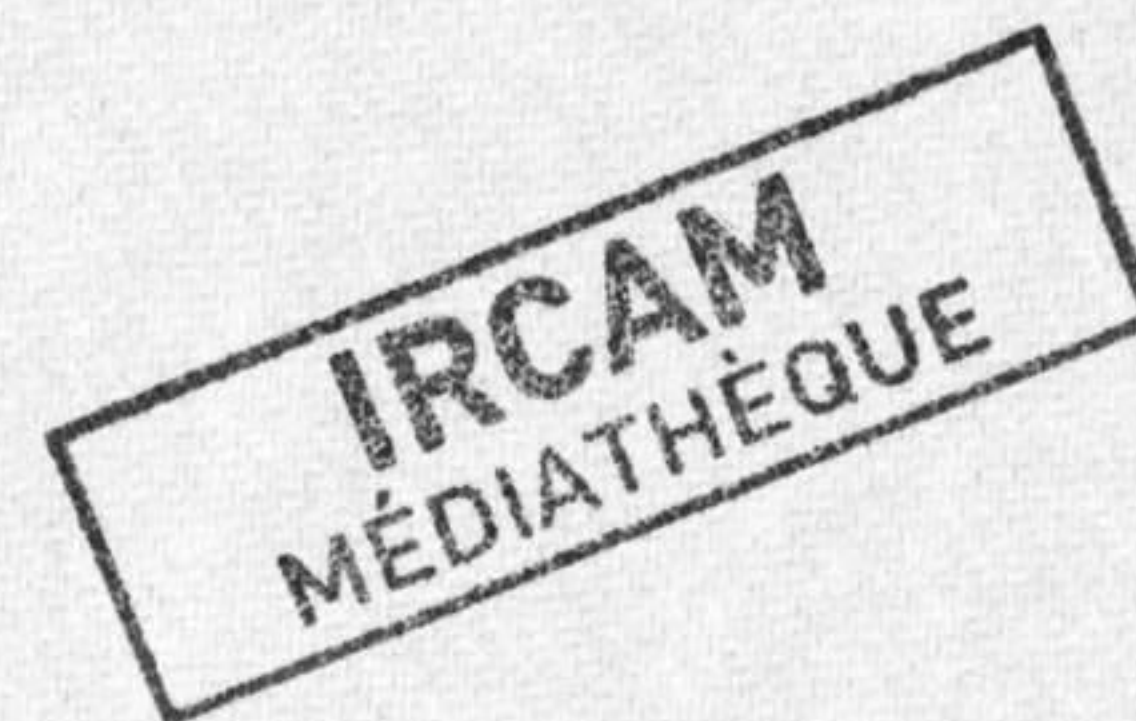
Ensemble InterContemporain

Direction musicale, **Ed Spanjaard**

Coproduction Ensemble InterContemporain /
Théâtre du Châtelet

F110

JEUDI 28 NOVEMBRE 1991



Philippe Hurel (né en 1955)

Six Miniatures en trompe-l'œil (1991)
(Commande de l'Ensemble InterContemporain
et de la Fondation Crédit Lyonnais)

 FONDATION CREDIT LYONNAIS

Frédéric Martin (né en 1958)

Concerto pour trombone et vingt-huit instruments
(Cycle II c, 1988-1990)
(Création française,
commande de l'Ensemble InterContemporain)

Leos Janáček (1852-1928)

Concertino pour piano et six instruments
(deux violons, alto, clarinette, cor et basson, 1925)

Moderato

Più mosso

Con moto

Allegro

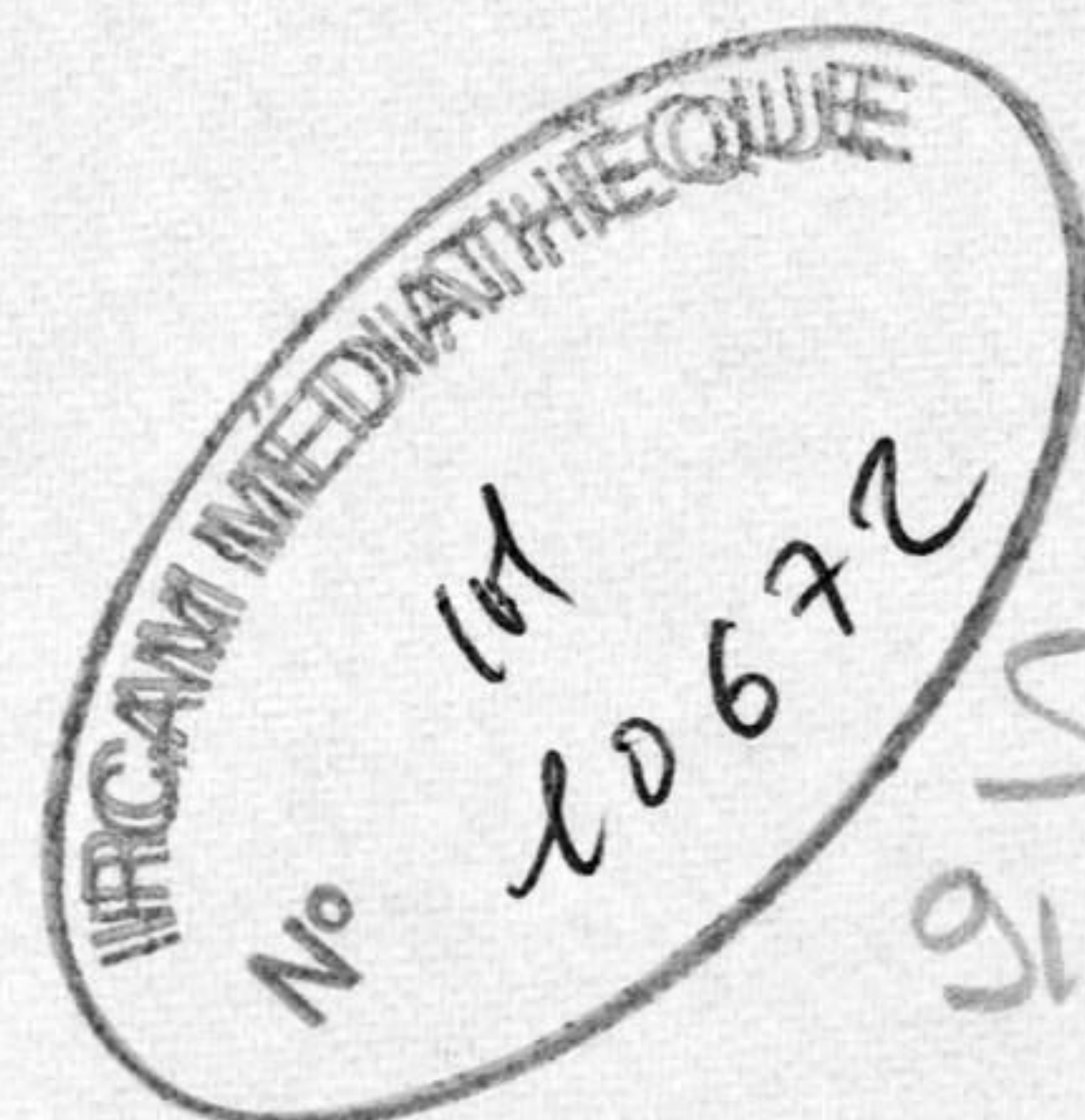
Edgar Varèse (1883-1965)

Déserts (1950-1954)
pour bois, cuivres, piano et percussion
(version sans bande magnétique)

Ed Spanjaard, direction
Benny Sluchin, trombone
Florent Boffard, piano
Ensemble InterContemporain

Coproduction Ensemble InterContemporain

L'Auditorium / Châtelet, 19h



Philippe Hurel
Six Miniatures en trompe-l'œil

Ces *Six Miniatures* sont organisées comme six pièces autonomes séparées par un court silence et qui s'enchaînent selon des oppositions très marquées (tension / détente ou vif / lent).

En revanche, si on les enchaîne sans interruption dans l'ordre 1-4-2-5-3-6, elles laissent percevoir une forme organisée selon un principe constant de transition.

Chacune des trois premières *Miniatures* utilise deux "situations" musicales très caractéristiques (une de départ / une d'arrivée) qui réapparaissent dans les trois suivantes dans un ordre différent. Ces "situations musicales", comme les agrégats, les spectres, les cellules rythmiques ou les hauteurs qui les constituent, se répètent selon des lois régies par un même modèle : il n'y a donc pas dans cette pièce un matériau pré-établi, mais un ensemble de "lois" qui peuvent s'appliquer à la structure des agrégats et à leur répétition dans l'œuvre, à la structure des "voix" d'une polyphonie, à l'organisation rythmique, à l'instrumentation... à la forme même.

Chacune des *Miniatures*, trajet entre deux situations distinctes, est à la fois organisée par des processus algorithmiques (programmes Carla de Francis Courtot et Esquisse de l'Ircam) et des techniques d'écriture plus traditionnelles.

La perception de ces *Miniatures* oscille entre perception globale et perception différenciée (entre timbre global et polyphonie, entre spectres et agrégats, hauteurs et notes).

Le sous-titre "en trompe-l'œil" est là pour rappeler dans quel état d'esprit ont été conçues ces pièces ; le terme d'anamorphose pourrait aussi s'appliquer à certains passages de ces *Miniatures*.

Je tiens à remercier Francis Courtot dont le travail de recherche et de programmation m'a permis de réaliser cette œuvre.

Ces *Six Miniatures* sont dédiées à Francine et François Derveaux.

Ph. H.

Durée approximative : 18 minutes.

Frédéric Martin
Concerto pour trombone
et vingt-huit instruments (Cycle II c)

A la suite du *Concerto pour clarinette et dix instruments* (de 1983) et de celui *pour violon et dix-huit instruments* (de 1985), le *Concerto pour trombone et vingt-huit instruments*, composé entre septembre 1988 et novembre 1990, illustre l'existence de l'individu-soliste dont le travail sera de confronter son autorité à celle de la collectivité orchestrale. J'ai choisi un "bois" pour représenter un soliste naissant à l'état de chant dans la première pièce, et une "corde" pour la méditation orageuse de la deuxième, regard de l'un sur la contextualité du multiple. Le rôle du trombone dans le cycle est l'imposition d'une voix unique à un ensemble, ce qui se traduit quant à la forme générale, et par rapport aux deux pièces précédentes, par un accroissement de la répétitivité aussi bien des masses que des objets sonores. Le dépassement de la répétitivité à la fin du *Concerto pour trombone* fait écho au dépassement de la condition d'être un élément de la collectivité, qui signe la fin du *Concerto pour clarinette*.

les famille
groupes, c
gènes. L'un
basson, pe
baryton, c
et sert par
Le soliste
voque à ce
te son mat
ensemble,
à aucun p
Le discours
la pour vi
actions et
d'une exéc
bone et le
et leur ré
sara le so
validité, il
des timbre
de la mus
conque ai
riculière ré
qui soit
des élém
chambre,
ties en ce
ment, int
de ces élé
à une act
les distinc
se manife
extraire d
le "Cycle
quatuor é
pièces po
durée appr

5

Les familles de timbres sont ici charpentées en six groupes, dont quatre homogènes et deux hétérogènes. L'un produit la figure d'un mini-orchestre : flûte, basson, percussion, trio à cordes ; l'autre, saxophone baryton, cor et contrebasse, est traité en semi-soliste, et sert parfois d'interprète entre soliste et ensemble. Le soliste ne s'adresse alors pas d'une manière univoque à ce monde qui crée ses perceptions, mais invente son matériau selon qu'il s'adresse à tel ou tel sous-ensemble, ce qui n'exclut pas la présence d'autres, ou à aucun peut-être.

Le discours s'élabore, directement enchaîné au *Concerto pour violon*, comme une dérive de ses dernières actions et, du reste, les deux concertos se lient lors d'une exécution globale du cycle – introduisant le trombone et les semi-solistes, puis un retour à ces actions et leur réinjection dans un dispositif répétitif que brisera le soliste. Ayant ainsi acquis le précédent de sa validité, il orientera l'orchestre vers la fusion de tous ses timbres en intervenant sporadiquement dans le flux de la musique.

Lorsque aura été accomplie cette phase d'une voix particulière réussissant à unir la masse dans un son global qui lui soit propre en regard de toute œuvre de musique, des éléments importants du contenu du cycle de chambre, "Cycle I", seront utilisés de nouveau – amplifiés en ce que le nombre d'instruments a crû notablement, intensifiés en ce que la responsabilité formelle de ces éléments apparaît, car a posteriori ils renvoient à une activité de type collectif au cœur d'un cycle où les distinctions soliste / ensemble n'ont pas encore à se manifester. Ces éléments, je vais précisément les extraire de la seule pièce qui porte une histoire dans le "Cycle I" : le quatuor à cordes, les collatéraux de ce quatuor étant deux pièces pour un instrument et deux pièces pour ensembles originaux.

F. M.

Durée approximative : 21 minutes.

Leos Janáček

Concertino pour piano et six instruments

Leos Janáček (1854-1928) trouve, au-delà de la soixantaine, les accents les plus décisifs de son œuvre. Troisième figure, et sans doute la plus originale, de la trinité tchèque, avec Smetana et Dvořák, ce compositeur "morave jusqu'à la moelle des os" eut toujours quelque peine à rejoindre le concert d'une inspiration et d'une écriture internationales.

Les dimensions instrumentales de ce *Concertino* insolite sont celles d'un petit ensemble de chambre : deux violons, un alto, une clarinette, un cor et un basson y entourent le piano. Cette partition de 1925 oscille entre deux conceptions. Dans deux commentaires, le musicien accrédite le principe d'une sorte de programme où l'on reconnaîtrait un cadre naturel, une saison printanière et des "portraits d'animaux". Du côté de chez *La Petite Renarde rusée*, cet opéra écrit deux ans plus tôt, Janáček retrouve sa tendresse pour les lieux de l'enfance, la poésie du terroir et le travestissement familier du monde animal. Mais on peut tout aussi bien oublier de telles références pour ne plus suivre qu'un déroulement musical pur. Dans le premier mouvement, le piano énonce inlassablement un motif qui évoque quelque nuage gris de Liszt, le cor lui "répond" par une obsessionnelle figure brève ; le jeu de montées chromatiques et rauques laisse ensuite perplexe sur l'intention : burlesque ? étrange ? incertaine ? Les trois autres mouvements tournent comme un kaléidoscope ; le *Concertino* passe sans transition de l'affirmation à la rêverie, du lyrisme au grincement. Et si l'on y tient, on saluera dans le bestiaire revisité les appels d'oiseaux nocturnes ou le chant strident des grillons...

D. D.

Durée approximative : 18 minutes.

Edgar Varèse Déserts

Déserts, œuvre pour ensemble instrumental et bande magnétique d'Edgar Varèse, reste, aujourd'hui encore, attachée au scandale que déclencha sa création au théâtre des Champs-Élysées en décembre 1954, écho de celui qui accueillit quarante et un ans plus tôt, dans la même salle, celle du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky. Mais l'impact de l'événement fut ici multiplié par l'importance de l'événement dans lequel s'inscrivait cette création, à savoir la première retransmission radiophonique d'un concert en stéréophonie qui plaçait, dans un parti pris courageux mais sans doute maladroit d'éclectisme, *Déserts* entre des œuvres de Mozart et de Tchaïkovski.

Ce rejet spectaculaire dut être d'autant plus douloureux pour Varèse que cette composition était la première qu'il menait à bien depuis *Density 21.5* pour flûte seule de 1936 (si l'on excepte une pièce chorale, *Etude pour Espace*, seul témoin d'un projet inachevé, *Espace*). *Déserts* vient ainsi, par un ironique paradoxe, clore une "traversée du désert" compositionnelle de plus de quinze ans, qui est à l'évidence liée aux échecs successifs que rencontre le compositeur pour obtenir un studio qui lui permette de s'attaquer à la composition électro-acoustique que sa musique instrumentale appelle de façon prophétique, au moins depuis *Ionisation*. En 1954, cependant, Pierre Schaeffer l'invite à

venir terminer à Paris, au studio de musique concrète de la Radio, les trois séquences de "sons organisés" commencées aux États-Unis, où Varèse s'était installé dès 1915.

Pour cette première confrontation entre instruments et musique électro-acoustique, Varèse choisit non la superposition mais la juxtaposition, la musique sur bande venant "trouer" la partition instrumentale. La composition de ces enregistrements posa quelques problèmes à Varèse, qui reprit et retravailla trois fois jusqu'à la version définitive de 1961, ceux qu'il réalisa pour la création, avec l'aide de Pierre Henry (qui vena de terminer son *Voile d'Orphée*). La partie instrumentale est l'une des plus réussies du compositeur. La formation orchestrale est remarquable par l'absence de cordes ainsi que par l'importance des cuivres et de la percussion, caractéristiques que l'on trouvait déjà dans *Hyperprism* et *Intégrales*.

Les quatre parties sont nettement apparentées et peuvent d'ailleurs, selon le compositeur lui-même, être exécutées sans les interpolations électro-acoustiques. Il est curieux de constater combien cette musique qui semble d'une totale liberté formelle et harmonique est souvent très proche de celle des compositeurs de l'École de Vienne, dont les préoccupations compositionnelles pourraient apparaître comme radicalement divergentes.

Durée approximative : 16 minutes.

J.-M.

39692

Médiathèque de l'IRCAM



IM10672