

IRCAIVI



ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN Direction Peter Eötvös

Spyros Sakkas, basse Pierre-Laurent Aimard, piano Technique IRCAM

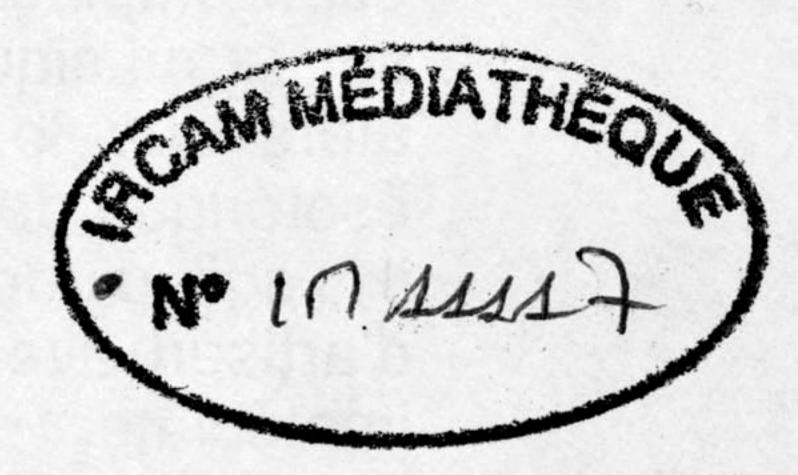
> Paul Méfano Lignes

George Benjamin At first light

Michaël Levinas Préfixes Commande de l'IRCAM

Olivier Messiaen
Un vitrail et des oiseaux

Jeudi 7, vendredi 8 mars 1991 • 20 h 30 Centre Georges Pompidou • Grande Salle



PENSEE MUSICALE ET TRANSMISSION

Paris / Messiaen

"On honore mal un maître quand on l'imite."

Toute la sagesse musicale d'Olivier Messiaen en tant que pédagogue a consisté à transmettre à ses élèves non pas un savoir faire, mais un "savoir écouter". A partir de cette écoute il a institué une pensée musicale qui a profondément marqué plusieurs générations de compositeurs.

Ce concert, placé sous le titre Paris / Messiaen, est d'abord un hommage au compositeur Olivier Messiaen ; en même temps il présente des œuvres, anciennes et nouvelles, de trois compositeurs qui ont été ses élèves. Ils ont tous su honorer leur maître : on ne les reconnaîtrait pas spontanément comme ses élèves. Mais une certaine idée de la musique les unit entre eux et avec leur maître. C'est pourquoi ce concert Messiaen / Paris s'insère naturellement dans le cadre de la série Pensée Musicale et transmission. Les réflexions que pourrait suggérer ce thème, Messiaen les a pensées avant tout autre : dans sa musique et dans son enseignement.

Avant la publication du livre de Pierre Boulez "Penser la musique aujourd'hui" en 1963, on n'avait guère l'habitude d'appliquer le terme "pensée" à la musique. Même si le phénomène d'une pensée qui affecterait intrinsèquement la musique remonte plus loin que le livre de Boulez, force est de constater que dans l'histoire de la musique cette "pensée" ne concerne que l'essence de la musique en tant que système sonore, c'est-à-dire uniquement la structure du langage musical, et non pas ses moyens d'expression, qui seuls ont intéressé les compositeurs jusque-là. L'activité de ceux-ci était largement dominée par une mentalité artisanale avec ses règles, ses rites et ses traditions.

Pour les compositeurs, un double discours en a résulté : d'abord le discours d'atelier qui transmet les règles de l'art et qui en même temps est conscient du fait que l'essentiel de la musique ne se codifie pas de cette manière ; ensuite le discours public qui relève de la critique au sens romantique du terme : le discours musical est doublé d'un discours poétique - ou pseudopoétique - riche en métaphores, qui cherche à traduire dans un langage intuitif et imagé le vécu de la musique.

La musique est-elle traduisible de cette manière ? Disons que de tels textes traduisent l'expérience musicale de celui qui en rend compte en parlant et en écrivant ; ils ne rejoignent jamais la musique elle-même qui, par définition, est irremplaçable. Toujours est-il que ce discours poétique et métaphorique sur la musique tient compte de son aspect fondamentalement esthétique, alors que le discours d'atelier reste foncièrement lié à une expérience ésotérique de compositeur ; le non initié ne saura jamais dans quelle mesure il s'agit d'une synthèse d'expérience passée, telle une recette de cuisine d'artisan averti, ou si l'imagination créatrice s'y exprime de manière plus immédiate.

La pensée musicale du XXè siècle a pour but de réconcilier pratique artisanale et réflexion esthétique. Le compositeur conçoit avant de fabriquer, et tout le monde est d'accord pour récuser un mauvais empirisme qui se contente des dispositifs musicaux existants. Elargir les moyens des instruments traditionnels, les compléter par une technique de synthèse sonore qui laisse présager un univers musical cohérent et plus complet. On n'y arrive pas avec une technique de bricolage. C'est le formalisme qui se superpose à l'empirisme, qui, lui, restera marginalement valable comme critère sélectif supplémentaire. Pierre Boulez, dans son livre déjà cité, invoque le modèle de la géométrie déductive : "Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction".

L'application de cette conception formaliste à la musique se présente sous cette forme rigoureuse : "Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore - et avec lui seul -, d'énoncer, ensuite, des postulats qui (et ici Boulez reprend les termes du géomètre) "doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue".

Peut-on ériger un système musical cohérent si loin de tout phénomène musical empirique et concret ? Le but de Boulez est d'abord d'exclure toute possibilité de se réclamer des prétendues "lois de la nature" qui, en réalité, ne symbolisent que "les routines que révèle l'expérience" et relèvent d'un langage excessivement anthropomorphique. L'essentiel dans cette perspective, c'est qu'il existe un nombre illimité de systèmes formels équivalents sans que l'appel à la "nature" permette d'en privilégier un.

Du même coup, le compositeur se libère des prétendues données musicales tels que les instruments avec leurs particularités historiques. Le pays des sons est potentiellement infini, mais les sons que réalisent les instruments de musique que nous connaissons ne recouvrent que d'infimes parties de ce pays. Pis encore, ces parties sont dispersées sur la carte géographique des sons; les sons connus s'y retrouvent sans leurs voisins logiques ou - pour parler plus métaphoriquement - sans leurs proches parents. Ainsi s'explique le fait que nous attribuons aux instruments une "personnalité" bien circonscrite, alors qu'ils y a entre tous les paramètres de tous les sons des transitions progressives et des glissements imperceptibles. Avec les moyens de synthèse sonore actuels, on peut remplir tous les blancs sur la carte géographique des sons. L'intérêt de ces nouveaux moyens techniques ne consiste pas en un enrichissement du monde sonore - on peut considérer à juste titre que les moyens des instruments traditionnels nous offrent déjà des possibilités suffisamment riches - mais dans la découverte de leurs rapports structurels. Aux individus isolés (les instruments traditionnels avec leurs techniques de jeu et leur répertoire typique) se substitue un réseau de potentialités en perpétuelle métamorphose.

Préfixes

L'exemple de la pièce qui sera créée ce soir, *Préfixes* de Michaël Levinas, est particulièrement significatif à cet égard. Ecrite pour un ensemble d'instruments et deux sources sonores qui transforment, par le moyen de deux échantillonneurs, d'autres sons instrumentaux, cette pièce allie la sonorité instrumentale traditionnelle à une sonorité élargie émanant d'instruments apparentés, mais inscrite dans un domaine plus universel. L'idée n'est aucunement de confronter ni de comparer le "naturel" et

l'"artificiel", mais de situer le son de l'instrument naturel (qui est déjà l'effet d'un art extrêmement sophistiqué) par rapport à une sonorité généralisée dont l'instrument classique n'est qu'un cas particulier.

Le point de départ de Michaël Levinas était une recherche sur les différentes attaques des instruments et leurs particularités. Avec les moyens actuels d'analyse, on peut étudier les attaques abstraitement, indépendamment de l'instrument qui les produit. Mais pour l'habitude de l'auditeur, l'attaque reste toujours quelque chose comme le signe distinctif d'un instrument, comme son empreinte digitale. Les sons d'un hautbois, d'une trompette et d'une voix de soprano se distingueraient beaucoup moins s'il n'y avait pas ce début typique du son que l'on appelle attaque. Elle fait que nous attribuons aux différents instruments un caractère quasiment invariable et unique.

Avec les moyens électroniques de production et de transformation sonore, il est possible d'isoler un type d'attaque de l'instrument auquel elle était liée et de l'attribuer à un autre instrument. C'est ainsi que le compositeur procède à une fusion hybride entre des paires d'instruments le plus souvent dissemblables : ainsi, un tuba est croisé avec un cor, le cor avec la grosse caisse, la grosse caisse avec une cloche et une cymbale en chute avec la voix d'une femme etc. L'attaque cesse d'être une attaque et devient un phénomène acoustique dont on a jusqu'ici méconnu les richesses. Dans ce contexte, même les instruments traditionnels fusionnent beaucoup plus et autrement que dans l'écriture traditionnelle, l'électronique devenant le modèle de l'instrumental.

L'attaque se révèle en outre comme un phénomène rythmique extrêmement complexe que le compositeur a traduit par une écriture minutieuse, qui ne laisse rien au hasard de l'exécution. Le croisement de plusieurs instruments filtrés par les deux échantillonneurs conduit en outre à des phénomènes de décalage rythmique que le compositeur a soigneusement notés pour les appliquer ensuite également au jeu des instruments qui jouent en direct.

Le formalisme méthodique dont fait preuve la méthode de composition de Michaël Levinas produit d'ailleurs des impressions que l'auditeur qualifierait spontanément d'"informelles". C'est que les structures auxquelle s'intéresse le compositeur n'ont rien de carré, de lisse, de perceptiblement régulier, d'ailleurs en conformité avec l'esprit de formalisme que Pierre Boulez avait proposé dès 1963. En même temps *Préfixes* satisfait à la fois l'écoute globale et intuitive, qui se sent dès le début bien guidée, et l'écoute plus analytique qui n'arrivera pourtant jamais à décortiquer complètement ce qu'elle entend.

Un des phénomènes qui hante continuellement l'imagination de Levinas est la sonorité du RIRE. Dans *Préfixes*, l'auditeur peut facilement reconnaître certaines sonorités qui ressemblent à des variations de différentes formes de rire. Mais ce n'est pas l'aspect anthropomorphique du rire qui entre en jeu ici, le rire est un des rares phénomènes sonores que nous connaissons bien qui soit capable de nous mener dans un univers sonore plus complexe que celui qui nous était familier jusqu'ici.

Tout nous éloigne donc du phénomène humain pour nous conduire dans l'abstraction généralisée d'espaces imaginaires et insaisissables ? Il n'est même pas nécessaire de citer Pascal pour se rendre compte que les limites de l'homme sont réelles, mais indéfinissables et que l'anthropomorphisme dogmatique ne saurait bloquer une perception créatrice qui nous ouvre à nous-mêmes.

Dans cette perspective, la "transmission" de la pensée ne ressemble plus du tout à une "école" telle qu'on les a vues fleurir au XIXè siècle et au début du XXè siècle. La parenté de la démarche n'implique plus une ressemblance de style. Et en ce qui concerne le formalisme de la méthode, il faut voir qu'il n'affecte pas le résultat esthétique. Le compositeur découvre des paysages nouveaux qui correspondent à une attente intérieure dont on ne peut rendre compte que par des métaphores. Le rire de Michaël Levinas, qui est le rire que nous connaissons et en même temps un phénomène plus général et plus riche capable de changer notre perception du monde, en est un exemple.

Lignes

La pièce la plus ancienne de ce concert, Lignes de Paul Méfano, composée en 1968, résulte de la même méthode de pensée, bien que la justification qu'en donne le compositeur paraisse plus imagée et plus poétique. Délibérément, il laisse de côté ce qu'il considère comme son propre style (mais en fait, il a toujours été au-delà de ce que l'on aurait à la limite pu qualifier comme son "style"). A l'écriture polyphonique habituelle se substitue son contraire : les lignes de sonorités longues, parfois même "statiques" et "mortes". Les microphones servent moins à élargir et à différencier le monde sonore qu'à le rétrécir dans des "distorsions" - on croit assister à une implosion du monde sonore. C'est comme si le compositeur voulait montrer que les fameux Gruppen de Stockhausen et les non moins spectaculaires Atmosphères de Ligeti étaient les deux faces d'une même médaille. Et en effet, il le montre beaucoup plus que Ligeti quelques années auparavant qui voulait exploiter de la manière la plus extrême qui soit le côté statique et "volumineux" du son. Chez Méfano, les deux aspects sont présents : derrière les évolutions lentes de lignes qui semblent avoir perdu leur dynamique naturelle émergent régulièrement de petites figures rythmiques précises qui rappellent le côté caché de cette musique. Si le compositeur montre surtout l'un des deux aspects, c'est pourtant pour rendre sensible la complémentarité de polyphonie et d'homophonie, de dynamisme et de stupeur, de vie et de mort. Un extrême n'implique pas seulement son contraire, il l'exprime. Paul Méfano l'a dit d'une façon authentiquement poétique dans les quelques vers qui traversent la musique, à peine reconnaissables, mais toujours présents :

> Artères végétales Mains divisées Filaments délictueux Prodigue avarice du sol

Tronc Ligne capillaire Défie l'horizontale Remous pétrifié

Fourches Ramifiez Creusez tissez le ciel

Forêts chantantes En marche Cathédrales de mes sommeils Brûlés On voit bien que la musique de Paul Méfano est conçue à partir d'une pensée à la fois analytique et synthétique, ce qui n'empêche pas un discours qui en rend compte dans des termes métaphoriques et poétiques.

La dissolution des objets solides

Le point de départ de George Benjamin, dans sa pièce intitulée At first light est l'idée que les objets fixes ne sont qu'un cas particulier dans la musique. Virtuellement, il y a des transitions et des métamorphoses entre toutes les structures musicales imaginables. Ce qu'a réalisé le peintre anglais dès le XIXè siècle peut servir de modèle à une écriture musicale qui ne fait pas disparaître les "objets solides", mais les met dans un contexte de perpétuelle fluidité. L'écriture musicale de George Benjamin, bien qu'elle se passe de moyens électroniques et utilise uniquement le dispositif instrumental traditionnel, ne serait pourtant pas pensable sans les modèles que la synthèse sonore a fournis à l'imagination des compositeurs. Ici aussi, il ne s'agit pas de rendre l'"objet" complètement méconnaissable et de le dissoudre dans un univers de nuances floues et de transitions permanentes. Ce qui intéresse Benjamin et ce qu'atteste sa pièce, c'est la dialectique entre les deux aspects : les contours et les couleurs, le solide et le fluide.

Si un tableau peut servir d'exemple à la musique (ou, dans le cas de Paul Méfano, une idée poétique), cela ne veut pas dire que la musique fasse des emprunts à des phénomènes extérieurs à elle. Toutes ces métaphores extramusicales ne servent qu'à une chose : briser le cadre trop vite fixé de la musique traditionnelle qui, il est vrai, était limité par le caractère plus ou moins invariable des instruments. Or, aujourd'hui, une telle limite n'aurait plus de sens.

Le vitrail et l'au-delà de la musique

Olivier Messiaen, personnage-clé dans la problèmatique de la pensée musicale et de la transmission. Messiaen parle peu ou jamais de "pensée". Mais quand il publie, en 1936, son célèbre traité qui, dans son titre, annonce une exposition "de mon langage musical", il est préoccupé avant tout du langage en général. Dans ce traité, l'auteur donne l'exemple d'un compositeur qui élargit les limites du domaine musical en pensant plus fondamentalement des catégories telles que la mélodie, le rythme et l'idée d'harmonie, sans pour autant y mêler des considérations issues de son propre style. Ce qui frappe d'ailleurs dans l'activité de ce compositeur et pédagogue célèbre, c'est l'absence d'un cercle fermé d'élèves formant école. En revanche, il y a bel et bien une certaine communauté de pensée chez tous ceux qu'il a pu influencer.

Un vitrail et des oiseaux, date de 1986 et est donc l'œuvre la plus récente de ce concert, mis à part la création de Michaël Levinas. Cette pièce atteste l'extrême unité stylistique qui caractérise la production de Messiaen presque depuis ses débuts. Mais le style, même là où il existe, n'est que la base sur laquelle s'articule l'essentiel. Quant à ce qui est essentiel, Messiaen est péremptoire : "Il n'y a pas grand'chose à ajouter au titre, qui dit tout". Le vitrail donne l'image d'une réalité qui le dépasse. Il est essentiellement transparent. L'image renvoie à une autre réalité, spirituelle dans le cas de Messiaen, qui n'est plus visible. Celle-ci peut-elle se manifester dans le monde sonore ?

Au lieu d'instituer trop rapidement une scission entre le visible et l'invisible, le sensible et le supra-sensible, il faut voir que la musique dépasse toujours sa réalité purement physique. Les sons sont lourds de significations, même si leur sens ne se définit pas à la manière de concepts précis. Les oiseaux aident Messiaen à élargir le monde musical tel qu'on le connaît dans sa matérialité transmise, et le vitrail est également une métaphore utile qui désigne un phénomène musical précis : il s'agit d'un monde de références non définies a priori. Son langage n'est pas traduisible, comme une langue, dans un autre langage qui serait l'équivalent du premier. Les références sont donc essentiellement instables et soumises à une réinterprétation "créatrice" (ce qui veut dire : imprévisible). Le formalisme manifesté par Pierre Boulez n'a d'ailleurs qu'un sens : éviter que le langage musical se fige dans une matérialité une fois acquise. En revanche, il ne s'agit pas d'enfermer la musique dans un jeu de pures formes.

La pièce d'Olivier Messiaen est un exemple frappant de cette conception. Il y a une pluralité de tempi superposés, ce qui enlève à la musique une signification trop directement anthropomorphique (on sait qu'une grande partie de la musique est conçue selon le rythme du pouls humain). Les figures qui rappellent, comme toujours chez Messiaen, le chant des oiseaux, ne sont pas l'intrusion d'une réalité extérieure : les oiseaux apprennent plutôt aux instruments humains à jouer autrement qu'à la manière étroitement humaine. Et quant aux harmonies qui reflètent les couleurs d'un vitrail qui changent et reviennent sans cesse dans un rythme de répétition imprévisible et surprenant, elles montrent que l'espace musical contemporain peut être à la fois très fluide et très structuré : il est traversé par des références harmoniques qui lui donnent une tonalité particulière. C'est ici que Messiaen se distingue peut-être le plus - non pas dans sa pensée musicale, mais dans ses options personnelles - des trois compositeurs plus jeunes qui furent ses élèves.

Klaus Stichweh

Paul Méfano (né en 1937) Lignes (1968)

Spyros Sakkas, basse Régie son Ensemble InterContemporain

Effectif: basse noble soliste amplifié, basson, 3 cors, 3 trombones, tuba, 6 percussions, contrebasse amplifiée.

Commande du Ministère des Affaires Culturelles. Création le 9 avril 1968 à Royan Par Pierre Than et l'Ensemble Musique Vivantes dirigé par Diego Masson.

- Cette pièce est dédiée à Karlheinz Stockhausen -

"Il est bon quelquefois d'accueillir très gentiment ses tabous et de faire une petite fête avec eux".

J'emploie ici systématiquement mon esthétique "en creux", c'est-à-dire : tout ce que je refuse et rejette habituellement dans l'ombre. En voici quelques exemples:

- écriture du sextuor (cors-trombones) presque constamment en homophonie;
- glissandi;
- emploi d'intervalles resserrés et tournant dans un registre restreint, généralement dans l'extrême grave ;
- formants où les lignes remuent, mais qui sont eux-mêmes statiques et morts (l'un d'eux dure une minute trente);
- microphones servant moins d'amplificateur que de moyen de distorsion ;
- les interprètes, dans de très rares moments, chantent, délirent sur le poème, claquent des mains... (alors que mon écriture habituelle n'apparait qu'en de brèves parenthèses et polyphonies restreintes à l'état de fugitives citations).

Paul Méfano

Durée: 15'

Editeur : Heugel

George Benjamin (né en 1960) At first light (1982)

Effectif: flûte jouant aussi flûte piccolo et flûte en sol, hautbois, clarinette sib, clarinette basse, basson jouant aussi contrebasson, cor, trompette piccolo jouant aussi trompette en ut, trombone, percussion, piano jouant aussi célesta, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Commande du London Sinfonietta et du Arts Council de Grande-Bretagne. Création à Londres le 23 novembre 1982 par le London Sinfonietta sou la direction de Simon Rattle.

Il y a, à la Tate Gallery, un Turner de la dernière époque, une peinture à l'huile intitulée : Norham Castle au lever de soleil. Le château du XIIè siècle de ce tableau est dessiné contre un soleil énorme, doré. Ce qui m'a immédiatement saisi dans cette merveilleuse image, c'était la manière dont les choses - champs et vaches, et le château lui-même - semblaient avoir littéralement fondu sous l'intense lumière du soleil. Comme si la peinture n'était pas encore sèche.

D'une manière abstraite, cette constatation a eu son importance dans la façon dont j'ai composé ma pièce. On peut donner à un "objet solide" la forme ponctuée, clairement définie d'une phrase musicale : il peut être "fondu" dans une continuité trouble de sons. Mais il peut également y avoir toutes sortes de transformations et d'interactions entre ces deux manières d'écrire.

Toujours est-il que cette pièce est une contemplation de l'aube, une célébration des couleurs et des bruits du petit jour. Elle est écrite en trois mouvements.

George Benjamin

Durée : 20' Editeur : Faber

Michaël Levinas (né en 1949) Préfixes, commande de l'IRCAM

Régie son IRCAM

Effectif: flûte, clarinette sib, clarinette basse, cor, 2 trompettes, trombone, tuba, 2 percussions, piano, 2 synthétiseurs, harpe, alto, violoncelle, contrebasse.

- Cette pièce est dédiée à Lucien Adès -

Préfixes est une pièce basée sur une recherche particulière dans le domaine de la synthèse du son. Le point de départ de cette recherche consiste à réaliser sur l'ordinateur des hybridations de sons instrumentaux entre eux. Plus précisément, il s'agit de centrer l'hybridation sur le "transitoire d'attaque" des sons. Très vite, j'ai obtenu des résultats sonores confirmant ainsi les intuitions que j'avais depuis longtemps. J'ai toujours pensé en effet qu'il existe des possibilités très spécifiques d'hybridations de transitoires d'attaque entre différentes familles instrumentales, entre voix humaine et instruments par exemple. Initialement, ces hybridations devaient obéir à des lois précises concernant les parentés de modes d'excitation des corps sonores, et tenir compte aussi de la cohérence des spectres harmoniques respectifs de deux sources sonores hybridées. Ce domaine de l'hybridation du transitoire d'attaque - moment névralgique et décisif du son instrumental - me semble représenter depuis toujours, d'une part, le développement indispensable de mes recherches sur "l'instrumental", et d'autre part, il me semble rejoindre la "vieille préoccupation historique de la fusion dans les techniques orchestrales du XIXè siècle et du XXè siècle".

Par ailleurs, la manipulation de ce moment névralgique (le transitoire) ouvre

pour moi de nouveaux possibles dans l'imaginaire sonore.

J'ai pu - grâce à la synthèse de croisement - hybrider des instruments à vent avec des consonnes émises par la voix humaine, la voix humaine avec des chutes de cymbales tournantes.

Dans un second temps, j'ai abordé le problème de la vélocité et de la phrase musicale. Il s'agissait de créer des phrases rapides (avec des structures

rythmiques appropriées) dont chaque son serait hybridé.

C'est en décembre dernier que ces résultats furent obtenus. Ils m'ont permis d'aborder réellement la phase de composition musicale et d'écriture.

La réalisation de cette pièce posait en effet d'une manière nouvelle la notion de mixité entre sons directs et sons provenant de la synthèse et diffusés sur

hauts parleurs.

J'ai dû, pour des raisons techniques évidentes, renoncer à hybrider des sons instrumentaux en direct. Je ne voulais pas pour autant reprendre dans *Préfixes* le rapport classique entre bande et instruments. D'ailleurs, on ne peut pas parler ici de véritable musique mixte. En effet, chaque son obtenu sur ordinateur est enregistré sur l'échantillonneur et déclenché par claviers Midi. Cette écriture se voudrait d'autant plus précise que dans la mixture des timbres synthétiques entre eux et leur mélange avec les instruments sur scène, le temps varié des résonances est calculé et provoque une rythmique de superposition, apparition et disparition de ces résonances : ainsi, un timbre en disparaissant en laisse apparaître un autre (procédé Straussien que j'ai contrôlé à l'aide de l'ordinateur). On peut donc écrire et réaliser très précisément des rythmes et des unissons entre les instruments sur scène et leur version hybridée sur échantillonneur.

J'ai pourtant très vite renoncé à jouer sur le phénomène d'illusion et de fusion qui aurait pu laisser croire à l'auditeur que sons hybridés et sons naturels provenaient spatialement des mêmes sources. En revanche, l'utilisation de l'unisson entre instruments et sons hybridés, ainsi que la désarticulation dans l'espace (par "voyage" stéréophonique) de l'attaque et de la résonance des sons hybridés, l'écriture en décalage rythmique favorisant aussi la perception (décalée) des attaques instrumentales, l'utilisation (toujours rythmique) de l'écho m'ont ouvert des perspectives de mariages entre instruments et sons artificiels.

Ces catégories de l'utilisation de l'espace m'ont progressivement amené à une écriture radicale et polyphonique devenue l'essence formelle même de cette pièce : strette continue pouvant intégrer plus de trente parties réelles.

Cette strette est structurée sur des "phases" hybridées obéissant chacune à des accélérations et des ralentissements. Elle obéissent à dix augmentations et cinq diminutions proportionnelles. La superposition de ces "variations" et leur décalage progressif et calculé créent des "textures" rythmiques complexes et dynamisent la perception de l'hybridation des sons. J'ai été marqué ici par le traitement des motifs de la fugue de l'opus 106 de Beethoven.

Ainsi, les sons instrumentaux (sur scène) sont intégrés polyphoniquement et rythmiquement à ces strettes.

Ces polyphonies sont "voilées" harmoniquement (selon une technique que j'ai utilisé dans l'*Ouverture pour une fête étrange*), par des spectres harmoniques obtenus par la synthèse de modèle de résonance.

Je considère *Préfixes* comme une première étape, allant dans une direction qui m'ouvre des perspectives dans le domaine du timbre et dans celui de son écriture.

Je tiens à remercier Nicolas Vérin pour le précieux concours qu'il m'a apporté à l'IRCAM pour la réalisation informatique.

Je remercie également les musiciens qui ont prêté leur concours pour la réalisation des échantillons sonores :

Nell Froger, soprano; Olivier Baby, basse; Jean-Philippe de Chalendar, chef d'orchestre; M. Laferrière, Jean-Max Dussert, clarinettes; M. Dutrieux, clarinette basse; André Cazalet, Paul Minck, cors; Benny Sluchin, trombone; Jean-Guillaume Cattin, percussion; Sylvie Beltrando, harpe.

ISTERIO EL CAMBIELO DE LA COMPANIO EL CAMBIEL DE LA COMPANIO DE LA COMPANIO DE LA COMPANIO DE LA COMPANIO DE L

Michael Levinas

Durée: 15'

Editeur: Salabert

Olivier Messiaen (né en 1908) Un vitrail et des oiseaux (1986)

Pierre-Laurent Aimard, piano

Effectif: piano solo, 3 flûtes, flûte en sol, 3 hautbois, cor anglais, clarinette mib, 3 clarinettes sib, clarinette basse, 3 bassons, trompette, xylophone, xylorimba, marimba, 5 percussions.

Commande de l'Ensemble InterContemporain. Création à Paris le 26 novembre 1988 au Théâtre des Champs-Elysées par l'Ensemble InterContemporain sous la direction de Pierre Boulez. Piano : Yvonne Loriod

Il n'y a pas grand chose à ajouter au titre, qui dit tout. L'œuvre peut se diviser ainsi : Introduction par les trois xylos. Thème de trompette et cloches (1ère période), avec des harmonies-couleurs. Pinson, puis fauvette à tête noire aux bois avec un accord-couleur à chaque note.

1e cadenza par piano, flûte et clarinette, jouant chacun et chacune dans un tempo différent. Thème de trompette et cloches (2ème période). Nouveau pinson, nouvelle fauvette à tête noire.

2º cadenza pour piano, deux flûtes et deux clarinettes jouant chacun et chacune dans un tempo différent. Cette 2º cadenza est plus longue que la 1e. Thème de trompette et cloches (3ème période). Nouveau pinson, nouvelle fauvette à tête noire.

3e cadenza par piano, trois flûtes et trois clarinettes, jouant chacun et chacune dans un tempo différent. Le piano fait une fauvette des jardins. Les trois flûtes font un merle noir, une fauvette à tête noire, une fauvette des jardins. Les trois clarinettes font une fauvette des jardins, une fauvette passerinette, un rouge-gorge. Cette 3e cadenza est beaucoup plus longue que les deux autres. Coda par les trois xylos. Choral terminal sur les trois périodes du thème de trompette et cloches, plus une période pour conclure. Les tempi superposés sont une difficulté. Mais les oiseaux sont plus importants que les tempi, et les couleurs plus importantes que les oiseaux. Plus important que tout le reste est l'aspect invisible.

Olivier Messiaen

Durée : 9' Editeur : Leduc Spyros Sakkas

Né en 1938 à Athènes. Il étudie le chant au Conservatoire d'Athènes où il obtient un 1er Prix en 1964.

Il commence sa carrière comme baryton principal à l'Opéra Brauscheing en Allemagne, aux USA et en Grèce. Il participe à de nombreux Festivals Internationaux et se produit avec des orchestres réputés comme le BBC Symphony Orchestra, le WDR Symphony Orchestra...

Il enseigne de 1973 à 1975 à la Catholic University de Washington et plus tard au Philadelphia College.

Il collabore avec lannis Xenakis dans *Polytopon*, *Ais* et *Pour Maurice* et créé en 1984 l'opéra *L'écharpe rouge* de Georges Aperghis.

En avril 1990, il interprète à l'Opéra de la Bastille les monodrames écrits sur le même thème Cassandra, par Monteclair, E. Ph. Bach et I. Xenakis

Paul Méfano

Né en 1937 à Bassorah (Irak). Il est encouragé à entreprendre des études musicales par Alfred Cortot, puis devient l'élève d'Andrée Vaurabourg-Honegger.

Au Conservatoire de Paris il a comme professeur Georges Dandelot et suit également les cours de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur à Bâle. Il assiste aux concerts du Domaine Musical et aux séminaires d'été de Darmstadt et entre dans la classe d'Olivier Messiaen.

En 1965 il est joué pour la première fois sous la direction de Bruno Maderna au Domaine Musical et effectue ensuite un séjour aux Etats-Unis puis à Berlin à l'invitation de l'Académie Allemande d'Echanges Culturels.

Revenu en France en 1970, Paul Méfano se consacre à la fois à la composition, à la direction d'orchestre et à l'animation musicale.

Il est l'un des fondateurs de l'Ensemble 2E2M de Champigny.

Quelques œuvres :

- · Involutive...- 1958, pour clarinette.
- Incidences 1960, pour orchestre et piano solo.
- · Madrigal 1962, pour voix et petit ensemble.
- Paraboles 1965, pour soprano et orchestre.
- Interférences 1966, pour piano, cor et ensemble de chambre.
- La cérémonie 1970, pour voix, trois groupes d'orchestre et chœurs parlés, sur un texte du compositeur.
- · Signes-oubli 1972, pour orchestre.
- Ondes, espaces mouvants 1976, pour orchestre.
- · Eventails 1976, pour flûte électrifiée.
- Micromegas, livret de Voltaire 1979 pour quatre chanteurs, récitant, chœur, trois acteurs, dix instruments et bande.
- Traits suspendus 1980, pour flûte octobasse.

George Benjamin

Né en 1960 en Grande-Bretagne. George Benjamin joue du piano et compose dès l'âge de 9 ans. En 1977 il entre au Conservatoire de Paris et devient l'un des élèves favoris d'Yvonne Loriod et d'Olivier Messiaen.

De retour en Grande-Bretagne, il poursuit ses études de composition à Cambridge sous la direction du compositeur britannique Alexander Goehr.

George Benjamin n'a que vingt ans en 1980, lorsque l'Orchestre Symphonique de la BBC créé sa première grande oeuvre pour orchestre Ringed by the Flat Horizon qui remporte un vif succès.

Ses deux oeuvres suivantes : A Mind of Winter et At First Light pour orchestre de chambre suscitent le même intérêt en Europe et aux Etats-Unis.

En avril 1987, George Benjamin dirige à l'IRCAM la création d'Antara écrit pour l'Ensemble InterContemporain et la 4X. La pièce est reprise et enregistrée à Londres en 1989 par le London Sinfonietta.

George Benjamin vit actuellement à Londres et partage son temps entre la composition, la direction d'orchestre - notamment pour l'ensemble Musique Oblique - et l'enseignement au Royal College of Music.

Michael Levinas

Né en 1949 à Paris. Ses débuts pianistiques sont encouragés par Marguerite Long ; dès l'âge de cinq ans il est élève de Lazare Lévy et entre au Conservatoire en 1959. Il y obtient les premiers prix de piano, de musique de chambre, d'accompagnement, de contrepoint, d'harmonie et de composition (chez Olivier Messiaen).

De 1975 à 1977 il est pensionnaire de la Villa Médicis, Académie de France à Rome.

Michaël Levinas est membre fondateur et responsable de l'ensemble l'Itinéraire. Il a notamment créé dans cet Ensemble le groupe expérimental de musique de chambre qui veut établir un nouveau rapport entre les compositeurs, les interprètes, l'électro-acoustique et la notation musicale.

Michaël Levinas mène de front les activités de pianiste soliste et de compositeur. Il a reçu en

1980 le Prix ENESCO de la SACEM.

Ses œuvres ont été créées par de nombreux ensembles de musique contemporaine (Itinéraire, 2E2M, Ensemble InterContemporain). Il a été joué dans la plupart des manifestations internationales ainsi que dans de nombreuses radios françaises et étrangères.

Quelques œuvres :

- · L'orateur muet 1970, pour ensemble instrumental.
- · Orchestre 1973, pour grand orchestre

· Appels - 1974, pour 7 musiciens

· Concerto pour piano espace - 1976, pour 9 musiciens et bande magnétique

• Etude pour un piano espace - 1977, pour piano seul

• Voix dans un vaisseau d'Airain, "Chant en escalier" - 1977, pour voix, 3 musiciens et bande magnétique

Lub dixer in the center and a decide entredicted beaution again that they made the encomment of

AND ENGINEERING SECTIONS OF SELECTION OF SELECTION SELECTION OF SELECT

as all the Past no appropriate in the Hallie to de German Le to the State in the Allie of the Contract of the

ekinearii niorinne ereseko neskaa alikkalen alikkalen alikkalen ereseka tereseka ereseka ere

Strettes tournantes-migrations - 1978, pour 9 musiciens

- Ouverture pour une fête étrange 1979, pour deux orchestres et bande magnétique.
- Concerto pour un piano espace nº 2 1979, pour ensemble instrumental

· Arcade II - 1982, pour alto solo et 12 instrumentistes.

· Arcade III - 1984, pour piano-percussion, percussion et cordes.

· La voix des voix - 1984, pour 9 instrumentistes.

• Réminiscence du jardin féérique - 1987, pour orchestre.

· La cloche fêlée - 1988, pour orchestre

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

selled teneral mannendation

flûtes - Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle hautbois - Laszlo Hadady, Didier Pateau clarinettes - Alain Damiens, André Trouttet clarinette basse - Guy Arnaud bassons - Pascal Gallois, Paul Riveaux cors - Jacques Deleplancque, Jens Mac Manama trompettes - Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon trombones - Jérôme Naulais, Benny Sluchin tuba - Gérard Buquet percussions - Vincent Bauer, Michel Cerutti, Daniel Ciampolini pianos/claviers - Pierre-Laurent Aimard, Florent Boffard harpe - Marie-Claire Jamet violons - Jacques Ghestem, Maryvonne Le Dizès, Jeanne-Marie Conquer alto - Christophe Desjardins violoncelles - Pierre Strauch, Jean Guihen Queyras contrebasse - Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

flûtes - Frédéric Chatou, Philippe Lesgourgues, Christelle Raynaud hautbois - Michel Giboureau, Jean-Marie Pouplain clarinettes - Eric Lamberger, Olivier Voize basson - Henri Lescouret cor - Thierry Baudry trombone - Yves Favre percussions - Vincent Limouzin, Christophe Bredeloup, Luc Candardjis Alain Beghin, Isabelle Berteletti piano/célesta - Pascal Godart synthétiseurs - Danièle Bellik, Dimitri Vassilakis harpe - Véronique Ghesquière

mistoomente. Det et en en de la proposition de la company de la company

Régisseurs de plateau - Jean Radel, Damien Rochette

Technique IRCAM

Ingénieurs du son - Daniel Raguin, Xavier Bordelais Régisseur - Arnaud Boulard

PROCHAIN CONCERT

Schænberg / Nono / Boulez

Samedi 16 mars - 20 h 30 Théâtre du Châtelet location : 40 28 28 40

Pierre Boulez
Dérive 2, Création française
Dérive 1
Luigi Nono
Canti per 13
La Fabbrica illuminata
Arnold Schænberg
Pierrot Lunaire, opus 21

Elizabeth Laurence, mezzo-soprano Technique IRCAM

Ensemble InterContemporain Direction Pierre Boulez

Si vous souhaitez recevoir gratuitement le programme des concerts 90/91 de l'Ensemble InterContemporain , retournez ce coupon réponse à : Ensemble InterContemporain • Service Relations Publiques • 9, rue de l'Echelle 75001 Paris © 42 60 94 27
><
Nom
Adresse



ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

9, rue de l'Echelle - 75001 Paris Tél. 42 60 94 27

IRCAM

31, rue Saint-Merri - 75004 Paris Tél. 42 77 12 33 poste 48 16



40257