ENSEMBLE
INTER
CONTEMPORAIN

Centre Georges Pompidou
IRCAM

CREATION
ET
REPERTOIRE

Coproduction
Ensemble InterContemporain / Ircam

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Direction Peter Eötvös

IRCAM
MÉDIATHÈQUE

Catherine Napoli, soprano
Claude Delangle, saxophones
Florent Boffard, piano

Technique IRCAM

James Dillon — **Introïtus**
création
oeuvre réalisée à l'IRCAM
commande de l'Association des Amis
du Centre Georges Pompidou

Betsy Jolas — **Points d'or**

André Boucourechliev — **Lit de Neige**

Entracte

Denis Cohen — **Jeux**
création
oeuvre réalisée à l'IRCAM
commande de l'Association des Amis
du Centre Georges Pompidou

IRCAM MÉDIATHÈQUE
IR
N° 12287

Jeudi 10 - Vendredi 11 mai 1990
Centre Georges Pompidou - Grande Salle

129
SRC
Sai 89/90

CREATION ET REPERTOIRE : ANTITHESE INELUCTABLE ?

La vie musicale fleurit dans un système d'apartheid : d'une part le répertoire attire un nombre d'auditeurs toujours plus grand, mais dans la mesure où le public augmente, les oeuvres qui font partie du répertoire standard deviennent de moins en moins nombreuses et il semble même que la curiosité du public diminue d'autant. D'autre part, des oeuvres contemporaines ou des découvertes qu'ont faites les musicologues dans l'histoire de la musique enrichissent les programmes. Dans la plupart des cas cependant, ces découvertes ne réussissent pas à s'imposer et à s'installer définitivement dans le répertoire.

Or, pour une fois, quelques exceptions ne confirment pas la règle : le fait que certaines découvertes du passé, certaines créations chahutées il y a vingt ans sont chaudement applaudies aujourd'hui prouve que le passage de la création au répertoire est possible ; seulement il est rare, et cela pour de bonnes raisons. Le répertoire est un réservoir aussi limité que la mémoire musicale. La musique a besoin d'être écoutée et réécoutée pour être comprise. Comme le cercle de vos amis est forcément limité, le nombre des chefs-d'oeuvre que vous aimez l'est autant. Inutile de déplorer une situation qui tient davantage à une donnée anthropologique qu'à une mauvaise organisation de la vie musicale.

Pourtant la situation était différente à une époque qui se terminait avec la mort de Beethoven : jusque-là, on jouait dans les concerts principalement des créations. Le public était épris du nouveau. On redonnait une oeuvre déjà jouée seulement pour combler un trou, parfois pour s'assurer d'un succès avec une oeuvre qui avait déjà fait ses preuves. Le public était-il plus cultivé à cette époque à laquelle on programmait de préférence des nouveautés ?

Le prix de cet esprit curieux était l'acceptation d'un "style" par rapport auquel il ne faillait pas trop varier. Le public savait savourer les moindres changements apportés à une structure fixée que tout le monde connaissait par coeur. L'aspect novateur d'une oeuvre était extrêmement réduit, comparé à ce qui correspondait à un code que tout le monde reconnaissait intuitivement en écoutant la musique. Autrement dit, les neuf dixièmes de la musique étaient la confirmation d'un langage, le message (nouveau) n'occupant que le dernier dixième tout au plus. Aujourd'hui ces rapports se trouvent inversés, ce qui explique la difficulté de s'accoutumer à une musique qui change ses codes d'une pièce à l'autre. Et pourtant, personne ne supporterait plus la répétition de formules toutes faites qui avaient leur sens une fois dans une oeuvre précise et ne se laissent plus transférer sans dommages dans le contexte d'une autre Ainsi se présente le problème, incontournable, de la perception de la musique actuelle.

Le problème s'était posé déjà beaucoup plus tôt. Bach en tant que chantre de l'église Saint-Thomas à Leipzig était tenu à fournir, dans la mesure du possible, une nouvelle cantate tous les dimanches. Il faisait rejouer une cantate ancienne de sa production ou jouer l'oeuvre d'un autre compositeur seulement quand il n'avait pas eu le temps et la force de terminer une cantate au courant de la semaine qui précédait le dimanche.

Avec Beethoven, les données changent de nouveau. Quand fut créée la huitième Symphonie, on rejoua, dans le cadre du même concert, la septième créée peu de temps auparavant. Le public accueillit avec enthousiasme la septième, déjà connue, et réagit avec une certaine indifférence à la huitième, jouée pour la première fois. Beethoven, furieux, en conclut que sa huitième était de loin la meilleure des deux symphonies. Pour la première fois dans l'histoire de la musique, un compositeur juge ses auditeurs au lieu d'accepter leur jugement. La "stupidité du public" devient l'argument choc que les compositeurs affectionnent sans se poser trop de questions. En

réalité, Beethoven avait renoncé à l'unité de style à l'intérieur de son oeuvre et le public était objectivement hors de mesure de suivre sa production après une écoute unique. Son éditeur faisait d'ailleurs sa fortune non pas avec les partitions de ses symphonies, jouées une ou deux fois, mais avec leurs arrangements pour piano à quatre mains ou, à la limite pour piano, violon et violoncelle. Ces arrangements, réalisés à l'intention des amateurs, jouaient alors le rôle qui, aujourd'hui, est celui du disque.

Le besoin d'écouter de plus en plus souvent des oeuvres de plus en plus difficiles conduisit à la constitution d'un "répertoire", ce qui se fit après la mort de Beethoven. Du même coup, il était devenu plus difficile pour un compositeur de s'imposer dans le cadre de ce répertoire. Ses concurrents étaient non seulement ses contemporains, mais surtout les meilleurs compositeurs du passé... L'élargissement du répertoire dans le temps impliquait un rétrécissement de son volume.

Un autre dilemme s'avéra beaucoup plus contraignant : un "répertoire" exige des formations instrumentales standardisées . à l'ancienne unité de style se substitua la sonorité fixée par certains types d'ensembles tels que le quatuor à cordes et, avant tout, l'orchestre symphonique. Cette contrainte est moins grande que celle d'un style, mais elle devient fatale dès que l'invention musicale s'étend aussi au domaine des timbres et de leurs mélanges. Le grand orchestre actuel est bien sûr un instrument extrêmement souple et riche en potentialités non encore explorées ; il est néanmoins difficile d'échapper aux sonorités types qui font référence à une esthétique passée. Quand on étudie les partitions composées depuis 1950 pour orchestre symphonique, on constate dans la plupart des cas que les idées du compositeur auraient pu trouver une meilleure réalisation avec un ensemble plus petit et davantage adapté aux besoins de la circonstance.

La seconde moitié du XXe siècle a vu naître plusieurs types d'ensembles pour les musiques d'une époque spécifique : médiévale, baroque, contemporaine... Les ensembles spécialisés dans la musique du XXe siècle sont, de plus, des formations variables qui s'adaptent facilement à des effectifs assez différents. Et pourtant, l'abîme qui s'est creusé entre répertoire et création existe toujours, bien que sous une forme légèrement différente. Les programmes d'un ensemble de musique contemporaine ont toujours tendance à s'orienter vers deux pôles opposés : les créations d'une part et les grands classiques du XXe siècle (un petit nombre de compositeurs nés entre 1870 et 1930) de l'autre. Ce phénomène n'est pas seulement dû au fait que tout répertoire est nécessairement limité. Dans la musique contemporaine, la "recherche" devient un moment de plus en plus important de la composition. Et l'effectif instrumental, très souvent élargi par un dispositif d'électronique live, voire d'une infrastructure informatique, prescrit aux oeuvres des conditions d'exécution quasiment uniques, ce qui réduit singulièrement leur possibilité d'être jouées dans le cadre de concerts ordinaires, pour ne pas parler des difficultés de déplacement pendant des tournées. Les deux créations du concert de ce soir en sont la preuve : sans l'infrastructure technologique de l'IRCAM, non seulement leur composition, mais encore leur interprétation serait impossible.

Ces difficultés d'ordre pratique ne sont ni les seules ni les plus importantes. La conception esthétique traverse des étapes d'une extrême complexité comme l'attestent les notes explicatives rédigées par les compositeurs. Si, dans une démarche ultérieure, on peut réduire le réseau complexe de ces pensées à quelques idées plus intuitives et moins imprégnées de métaphorologie scientifique, il ne faut pas oublier que la réduction intuitive reste liée à cette base complexe sans laquelle elle n'aurait pas de raison d'être. Celui qui écoute ces oeuvres plusieurs fois se rend vite compte que ce ne sera probablement jamais une musique de répertoire, si répertoire veut dire un catalogue d'oeuvres plus ou moins homogènes. Les créations depuis dix, voire vingt ans sont beaucoup plus des démarches qu'il faut suivre avec une imagination créatrice qui accompagne l'écoute que des résultats que l'on pourrait s'assimiler une bonne fois pour toutes. Dans une musique plus traditionnelle, le "nouveau" était

l'épice piquante qui rendait savoureux un plat connu ; dans la création actuelle, l'esprit d'invention s'empare de tous les aspects de la musique. L'auditeur est appelé à mettre entre parenthèses son identité avec tout ce que cette identité implique d'idées préconçues. Or, il est difficile de comprendre une oeuvre sans références, donc sans "préjugé" Suivre sans réserve une telle musique constitue un risque, puisque l'auditeur est conduit *ailleurs*, tandis que dans le répertoire il se retrouvera lui-même par le biais de repères dont la perception ne pose aucun problème d'ambiguïté : le paysage change, mais les chemins restent les mêmes.

Si la musique est ainsi devenue une aventure sans issue garantie, peut-il encore y avoir une musique de "répertoire" digne de ce nom ? C'est la question à laquelle ce concert essaie de donner une réponse partielle (partielle, puisqu'on ne peut jamais parler ni composer au nom de "la" musique en général). Une musique qui, au moins théoriquement, pourrait faire partie d'un répertoire doit dans une certaine mesure être écrite pour un effectif existant avant l'oeuvre et sa conception et s'insérer dans une tradition qui permet de situer la démarche du compositeur par rapport à d'autres oeuvres du même répertoire. C'est la cas des deux oeuvres qui représentent le "répertoire" dans le programme : l'un (*Lit de Neige* d'André Boucourechliev) met en musique un texte préexistant en utilisant des méthodes traditionnelles sous une forme nouvelle, l'autre (*Points d'or* de Betsy Jolas) préserve l'identité de certaines formes quasiment thématiques à travers leurs modifications : de plus, le jeu du soliste rappelle certaines habitudes du concerto traditionnel tout en leur donnant une signification nouvelle. Ces deux oeuvres ne sont pas plus "conservatrices" que les deux autres, on remarque seulement que leur manière d'approcher les problèmes relève plutôt d'une attitude savamment pragmatique que d'un esprit de rigueur et de pureté formelles.

De tels éléments qui peut-être s'intégreront un jour dans une tradition nouvelle pourraient être repérés dès maintenant dans les deux oeuvres créées ce soir (*Introïtus* de James Dillon et *Jeux* de Denis Cohen). Ce qui est vrai pour la technologie - toute la technologie qui de nos jours encore exige de grosses machines rentrera un jour dans une boîte à violon - vaut aussi pour une esthétique qui est à la recherche de ses mots et de ses sonorités. Il se peut aussi bien que l'auditeur qui suit aujourd'hui avec ravissement ce genre d'exploitation de l'inconnu n'ait pas envie, dans dix ou vingt ans de revenir en arrière, mais préfère continuer de suivre la découverte de terres inconnues.

Création et répertoire - l'opposition entre les deux reste entière. Deux fois deux compositeurs (nés en 1925/1926 et 1950/1952) s'affrontent sans agressivité, puisque leurs mondes respectifs sont trop différents. Leurs oeuvres sont beaucoup plus rapprochées : 1981/1984 pour les pièces d'Andre Boucourechliev et de Betsy Jolas, 1989 pour celles de James Dillon et de Denis Cohen, dont les conceptions remontent pourtant en partie à 1982/1984. Il s'agit donc de deux générations de compositeurs, mais non de deux générations d'oeuvres musicales. A l'auditeur de découvrir les parentés souterraines.

JAMES DILLON(né en 1950)
Introïtus, création

Oeuvre réalisée à l'IRCAM, commande de l'Association des Amis du Centre Georges Pompidou

Régie son IRCAM

Effectif : 4 violons ; quatuor à cordes, alto ; violoncelle et 2 contrebasses ; bande magnétique.

Pour écrire cette oeuvre, le compositeur a eut recours à l'idée du fleuve : les éléments - les gouttes d'eau ou les sons - ne se laissent pas isoler dans le flux, bien que le fleuve soit constitué de gouttes d'eau et la trame sonore de sons produits un par un. Mais la synthèse transforme tout ; le changement de la matière sonore devient le substrat même de la musique. L'écoute se voit dirigée non pas vers des profils reconnaissables, mais vers des phénomènes de métamorphose que seul un effectif de douze cordes (instruments de sonorité homogène et d'articulation souple), enveloppé d'une sonorité parallèle enregistrée, manipulée et synthétisée sur bande, et transformé par un dispositif d'électronique live puisse produire.

L'idée du fleuve implique un deuxième moment : la force qu'acquièrent des formes éphémères de l'eau (jets, cascades, vagues). Ces forces transpercent la tranquilité du flux sans créer de discontinuité. Cette idée s'applique sans détour métaphorique à la matière sonore qui se comporte exactement comme l'eau en ce qui concerne les phénomènes qui sont ici pris en considération.

(pour un analyse technique détaillée voir le texte du compositeur page X).

Durée de l'oeuvre : 27'
Editeur : Peters

BETSY JOLAS (née en 1926)
Points d'or (1981)

Claude Delangle, saxophones

Effectif : 1 saxophone jouant saxophone soprano, saxophone alto, saxophone ténor, saxophone baryton ; 2 clarinettes sib ; 1 clarinette basse ; 2 trompettes en ut ; 2 trombones ; 2 percussions ; 1 piano ; 2 altos ; 2 violoncelles ; 1 contrebasse.

Points d'or comme *Points d'aube* treize ans plus tôt !

Dans les deux cas : une oeuvre concertante pour soliste et une quinzaine d'instruments. Avec, ici, ceci de plus que le titre désigne aussi une manière de spectacle : celui de ces quatre saxophones que l'on voit là-haut, brillant de tout l'éclat de leurs cuivres, rangés par ordre de taille : le soprano, l'alto (l'habituel saxophone "classique"), le ténor et le baryton, dans l'attente de prêter leurs voix à l'unique soliste.
Celui-ci est environné d'instruments amis dont le choix est marqué par l'idée de relais, d'écho...

Commande de l'Association française des Saxophonistes, *Points d'or* fut achevé à la fin 1981.

Betsy Jolas

Betsy Jolas écrit de manière audible pour une formation qui existe déjà, tout en lui donnant un profil particulier : 3 clarinettes représentent le bois, le piano se range du côté de la percussion et dans le groupe des cordes manquent les violons. Trois groupes donc : les instruments à vent (avec deux sous-groupes : clarinettes et trompettes/trombones), piano et percussions, cordes - sonorités à dominante sombre, ce qui donne tout son éclat au soliste qui brille avec ses quatre instruments qu'il joue l'un après l'autre et parfois même deux à la fois. Le côté volontairement théâtral de cette présentation va de pair avec une écriture qui favorise des figures musicales individuelles, parfois des thèmes, que l'on peut suivre à travers les différents groupes instrumentaux où ils changent leurs timbres sans perdre leurs individualités. Ecriture étincelante qui ne réserve pas ses points d'or au seul soliste...

Durée de l'oeuvre : 23'
Editeur : Ricordi

ANDRE BOUCOURECHLIEV (né en 1925)
Lit de Neige (1984)

Catherine Napoli, soprano

Effectif : 1 flûte jouant aussi flûte sol ; 1 flûte jouant aussi flûte piccolo ; 1 hautbois jouant aussi cor anglais ; 1 clarinette mib jouant aussi clarinette sib ; 1 clarinette sib jouant aussi clarinette basse ; 1 basson ; 1 cor ; 1 trompette sib ; 1 trombone ; 3 percussions ; 1 piano jouant aussi celesta ; 1 harpe ; 2 violons ; 1 alto ; 1 violoncelle ; 1 contrebasse.

Commande de l'Ensemble InterContemporain, créée le 12 novembre 1984 sous la direction de Peter Eötvös.

Contrairement à d'autres compositions récentes, le texte est ici "mis en musique" et non pas transformé en matériau musical. Le poème choisi est de Paul Celan (1920-1970), tiré du recueil allemand *Sprachgitter*, publié en 1959, et repris, avec la traduction française d'André du Bouchet, dans l'anthologie bilingue *Strette* (1971). Le poème s'identifie, par évocations incisives, avec la déperdition, la dépression, l'isolement, la maladie à la mort, l'amour et la chute. Ce qui délie la langue du poème, ce sont les yeux privés de monde et confrontés à des cristaux de neige.
Boucourechliev a mis en musique le texte allemand et sa traduction qui, dans sa composition, suit immédiatement l'original. La traduction est caractérisée par un hermétisme moins froid et un style légèrement plus fluide que l'original. Le plus souvent très littérale, cette traduction garde le rythme chantant de l'allemand et s'écarte de l'original seulement quand il s'agit de sauver le ton et la constellation des images au détriment de la lettre.
La composition de la première partie (texte allemand) réserve une ligne expressive à la seule voix, tandis que l'ensemble instrumental exprime le côté énigmatique par des sonorités laconiques. La musique de la seconde partie (texte français) souligne les particularités de la traduction par des structures plus mouvementées caractérisées par une grande souplesse.
Les deux parties se suivent comme texte et glose sans que, musicalement, la seconde partie soit une variation de la première. La glose semble, vers la fin, révéler le sens du poème avec les moyens discrets d'illustration qui sont ceux de la musique. Ainsi, l'hermétisme du début se voit-il sensiblement réduit.

Schneebett (Paul Celan)

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft : Ich komm,
Hartwuchs im Herzen.
Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.
(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.
Zehnfingerschatten - verklammert.)

Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen :

Des Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.
Kristall um Kristall,
zeittief gegittert, wir fallen,
wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen :
Wir waren. Wir sind.
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.
In den Gängen, den Gängen.

Lit de Neige (Traduction André du Bouchet)

Yeux, à ce monde aveugles, en la faille : mourir - je viens
une pousse rêche au coeur.
Je viens.

Miroir-lune l'abrupt. En contrebas.
(Lueur entachée par le souffle. Sang par strie.
Nuageuse l'âme, derechef trouvant corps.
Ombres des dix doigts - entreserrés).

Yeux à ce monde aveugles,
yeux en la faille : mourir
yeux yeux :

Le lit de neige dessous l'un et l'autre, le lit.
Cristal après cristal,
au temps profond réticulés, nous versons,
nous versons et gisons et versons.

Et versons :
Nous fûmes. Nous sommes.
Nous sommes, chair et la nuit, d'un tenant.
Dans les traverses, les traverses.

Durée de l'oeuvre : 16'
Editeur : Salabert

DENIS COHEN (né en 1952)

Jeux, pour piano midi et 4 X, création

Oeuvre réalisée à l'IRCAM, commande des Amis du Centre Georges Pompidou

Florent Boffard, piano midi
Régie son IRCAM

Contrairement à l'*Introïtus* de James Dillon, *Jeux* de Denis Cohen ne se réfère pas à un phénomène fluvial qui efface les individualités das figures musicales en faveur de l'exploitation de grands complexes sonores. Le piano, qui est ici au centre, est un instrument dont les sons se distinguent nettement par leur attaque. Les fusions timbrales jouent leur rôle, mais plutôt à l'arrière-fond. Le compositeur présente et exploite des figures à caractère thématique, mais comme il se réfère à l'image du jeu, le phénomène qui l'intéresse, c'est la composition et la décomposition de thèmes qui, sans s'effacer, se dissolvent dans un feu d'artifice de virtuosité pianistique, renforcé par un traitement par ordinateur (4 X) qui fait coexister le thème, sa variation et sa transformation.

L'utilisation de "thèmes" ne conduit donc pas à une écriture narrative où les thèmes s'opposeraient ayant chacun son histoire et son profil propre. L'idée et la règle du "jeu" implique un traitement qui neutralise ces éléments tout en les gardant présents pour une oreille attentive. Comme dans le cas du fleuve chez Dillon, le "jeu" n'est pas une métaphore extérieure à la musique, mais désigne de la manière la plus directe l'activité du musicien et celle du pianiste en particulier. Dans ce jeu de superpositions, de miroir et d'imitations, l'essentiel de la pièce réside dans la lente métamorphose d'un matériau qui recouvre toute la gamme de transitions entre le formel et l'informel.

Bien que Denis Cohen parte d'une image et d'un matériau musical contraire à celui de James Dillon, les deux compositions se ressemblent, au-delà de toute différence de style personnel, par leur démarche, leur pensée et le but que leurs auteurs se sont fixé. Les *Jeux* de Cohen ne culminent pas dans l'identité d'un objet finalement réalisé, mais aspirent à l'équilibre fragile qu'offre le jeu des "différences" qui ne s'établissent pas entre des points fixés indépendamment, mais vivent dans un espace de relations autonomes.

(pour une analyse technique détaillée, voir le texte du compositeur page XI).

Durée de l'oeuvre : 37'
Editeur : Inédit

Textes Klaus Stichweh

ANALYSES TECHNIQUES DES COMPOSITEURS

Introïtus - James Dillon

River (moyen anglais, origine française : rivière) signifie à la fois "fleuve, rivière" et "fendeur" (ouvrier cassant la pierre, l'ardoise ou le bois).
"cours d'eau abondant ou écoulement de quelque chose (ex : eau coulant dans un canal vers la mer ou l'océan)".
"celui qui fend -qui sépare en morceaux, qui sectionne, divise ou débite, afin de créer une scission au moyen d'un choc, d'un violent impact ou d'une pression". (Shorter Oxford Dictionary)

Introïtus est la huitième d'une série de neuf pièces commencées en 1982 sous le titre générique de *Nine Rivers*. Chacune des neuf pièces représente une suite d'orchestrations imbriquées et évolutives, dans lesquelles la base conceptuelle du changement d'échelle, du modèle et de la transformation provient d'une confluence de fleuve représentant à la fois un flux et un éclatement.

Introïtus forme un palimpseste de trois couches superposées :
1) douze instruments à cordes (6 violons, 2 altos, 2 violoncelles et 2 contrebasses),
2) une bande réalisée par ordinateur,
3) électronique live.

Ces strates interdépendantes ne fonctionnent pas simplement pour établir une unité cohérente - une symbiose - mais citent leur propre déconstruction.

1) L'ensemble des douze instruments à cordes subdivisés en 3 groupes (4 violons - quatuor à cordes et alto - violoncelle, 2 contrebasses) est construit autour d'une interaction entre 3 modèles-prototypes : *spirales, ramifications* et *méandres*. La topologie de ces modèles est redélimité au moment où ils sont tracés le long d'un axe situant leur position quelque part entre "continuité" et "discontinuité". L' axe apparaît ici comme une série de règles établissant l'union ou la division du matériau.

2) La bande est composée de quatre "groupes sonores critiques" entrelacés, organisés de la manière suivante :
   a) des passages joués au violon, à l'alto et au violoncelle ont été enregistrés et classés selon des taxinomies génériques. Celles-ci ont été ensuite ordonnées selon une échelle leur assignant des valeurs de hauteur, de durée et trois axes de *timbre* (Wessel, Winsberg) : vitesse, flux spectral et brillance. Ces passages joués au violon, à l'alto et au violoncelle forment un réservoir de sonorités d'instruments à cordes à partir duquel une large série de structures sonores complexes est engendrée. Cette génération se développe à travers la répétition d'un algorithme de Feigenbaum délimitant les conceptualités de continuité et de discontinuité. Commandé à petite vitesse, cet algorithme génère des structures qui se divisent et éclatent en états de plus en plus turbulents (le quatrième modèle-prototype). Une cascade croissante de doublements de périodicités transforme et propage par conséquent les périodicités initiales en tissus de sons narratifs et complexes (états réticulaires).

   b) Un ensemble de six "objets sonores" naturels préenregistrés provenant de différentes sources ont été choisis à la fois pour leur potentiel sonore en tant qu' "éléments déconstructeurs" et pour leurs résonances symboliques - représentant ici les quatre éléments de la terre, de l'air, du feu et de l'eau. Ces objets sonores ont été filtrés et transformés au travers d'une chaîne d'"allongements" et de "plis", qui tiennent leur structure en équilibre quelque part entre les états laminaires* et turbulents.

   c) Les fréquences de périodicité (444 en tout) extraites d'une liste récente sur les *pulsars* connus jusqu'à présent (en astrophysique) - une source de radiation céleste émettant des impulsions brèves (0,03 à 4 secondes) et régulières. Ces signaux périodiques ont été attribués à un ensemble isolé de 444 sons de "cigales".

   d) La superposition (comme un patron moiré) d'une série de spectres harmoniques et inharmoniques obtenus par synthèse (au moyen d'un dispositif d'oscillateurs articulés de manière délirante en rétroaction au débit turbulent) forme un spectre des spectres.

3) L'électronique live est utilisée de manière à donner une idée de "symbiose", une force tout à la fois

diviseuse et unifiante. Toute dialectique entre les deux strates précédentes est circonscrite soit par une inconstance contrôlée, soit par une bénédiction orgiaque. Des mises en forme complexes - intermittences, bifurcations, etc (les *nombres magiques* de Feigenbaum) - créent aussi des turbulences au niveau employé pour contrôler le mixage *live*, la transformation et la diffusion des couches 1 et 2, et maintiennent une densité de construction jusqu'au moment final de l'exécution. La tentative de circonvenir toute notion de "maquillage" électro-acoustique et de recouvrir les déplacements inclus dans le "caractère hybride de l'électronique live" est peut-être aussi une tentative de réinvoquer le *traumwild*.**

Je tiens à remercier Miller Puckette pour son environnement Max/Patcher qui offrait la plus grande partie de la complexité requise, Marc Battier et Steve McAdams pour leurs précieux conseils, sans oublier enfin mon assistant musical Zack Settel, qui m'a apporté son aide tout au long de l'élaboration de cette pièce.
Introitus est dédié à Pierre Boulez pour son 65ème anniversaire.

James Dillon (traduction Sandra Solvit)

NDT : *laminaire : se dit de l'écoulement d'un fluide lorsqu'il s'effectue par glissement des couches de fluide les unes sur les autres (Grand Larousse 1989).

** Ce terme désigne, selon le compositeur, une "rêverie sauvage".

Jeux - Denis Cohen

Jeux pour piano et 4X est une pièce qui eut une première version en 1983-1984 sous le titre de "Proiezione". Les modèles d'écriture qui y étaient employés proposaient un principe aléatoire contrôlé par l'exécutant, non pas en lui donnant des choix de parcours à l'intérieur d'un graphisme plus ou moins défini, mais en mettant en place un système de déduction (des tempi de déroulement de séquences pour l'essentiel), qui le contraignait à observer la cohérence d'un choix premier, donc à relativiser les conséquences d'une décision.
Cette démarche engageait l'exécutant à prendre des responsabilités quant à la vitesse et au phrasé d'une séquence, en prévision de sa "projection", de sa rediffusion transformée (dans ses composantes de timbres et de hauteurs) par la machine, superposée à une séquence ultérieure que jouait le pianiste ; le critère de définition de cette responsabilité n'était plus lié à un choix subjectif dans le champs de l'articulation formelle (comme dans les formes que l'on a appelées "ouvertes"), mais à la capacité mémorielle de l'exécutant qui devait en quelque sorte se "caler" sur sa propre interprétation. Il s'agissait de "traits" dont la vitesse pulsatoire était variable mais dont les durées globales étaient relatives, imposant une systématique induite par l'exécution, et ceci en temps réel.
De cette démarche, dont j'ai changé la réalisation pour des raisons techniques et aussi musicales, j'ai gardé le principe de l'interaction de ce que j'appelerai une "source mémoire" ou source morte (la 4X) et d'une "source incidente" ou source vive (le pianiste), ceci suivant un protocole de transformations que l'on pourrait grosso modo présenter ainsi :
- les transformations directes du son du piano (Frequency Shift, Ring modulation, écho).
- la projection harmonique, "à plat" pourrait-on dire, d'une action pianistique (un accord, un groupe à caractère mélodique et rythmique qui perd alors ses caractéristiques pour être réduite à une émergence purement résonnante), ceci produit des halos sous forme de couches dont les intensités varient, et dont on perd en quelque sorte la trace.
- les projections harmoniques transformées (avec les mêmes moyens que le piano direct).
- le choix aléatoire de ces "boîtes" harmoniques par la 4X en relation avec une occurence de la partition.
- la projection de modèles "mélodico-harmoniques" (joués d'abord par le piano) par un échantillonneur de la 4 X (un faux piano) qui opère sur ce matériau les transformations suivantes : contraction et dilatation de l'ambitus original, transpositions, glissando de ces modèles dans des durées courtes et longues, combinaisons de ces diverses actions.
- lecture ralentie d'une phrase pianistique, relue par la machine beaucoup plus lentement, structurant temporellement les événements de la section suivante.
- contrôle par chaque note du piano d'un spectre harmonique aléatoire pulsé : ceci permet à la machine de suivre note pour note le jeu du pianiste et peut être perçu soit comme un piano amplifié et projeté dans un spectre "orchestral" si l'on s'attache à l'aspect purement dynamique de cette proposition, soit comme deux entités dont l'une "dirige" l'articulation du discours (le pianiste) et l'autre s'attache à suivre la première quelque soit la stabilité du tempo ; c'est

probablement dans cette section que l'on peut noter que la partie électronique simule une action d'accompagnement et obéit à des impulsions volontairement instables dans les figures des "rallentendo" et "accelerando".
- constitution "d'images thématiques" insérées dans le discours pianistique, déconstruction progressive de cette image, puis reconstitution presque intégrale de l'objet initial dans un contexte transformé par la 4X
- formations d'objets délimités par un ambitus qui varie à chaque instant en suivant strictement le parcours du piano (un faux piano "suit" le vrai piano dans des durées variables, parfois très courtes ; plus la durée est longue, plus le geste sera perçu comme un parcours d'ambitus de hauteurs, plus la durée est courte, plus le geste est identifié comme une excroissance de timbre.
L'on pourrait dire aussi, si l'on voulait suivre une problématique un peu désuète, que le timbre devient "fonction des hauteurs et des durées", bien que mon propos ne soit pas d'organiser un relativisme fonctionnel des paramètres dans leurs acceptations quelque peu figées, mais de donner lieu à des émergences casuelles et excédentaires dont on ne puisse justement pas fixer l'identité sonore, produites de par leur "place" dans un champ délimité selon des bornes prescrites par l'occurence d'écriture.
La combinaison de ces procédures entre elles, soit entre le piano et la 4X, soit entre divers domaines de la 4X entre eux, tend à produire une fiction d'ensemble instrumental électronique actionné en connexion immédiate avec l'écriture du piano.
La forme se présente un peu comme l'épuisement de ses possibles (comme dans la plupart de mes pièces), et observe, malgré de nombreuses focalisations, une tendance directionnelle générale, une tendance à finir, à "en finir" avec l'énonciation de deux figures qui servent à la fois de repère thématique et de matrice fournissant un matériau où puise l'écriture.
La première est une figure mélodique (énoncée en trois tronçons courts) jouée par le piano vers le début de la pièce ; elle fournit le matériau mélodique principal et subit de nombreuses mutations dans la partie électronique jusqu'à sa dissolution complète dans un continuum sonore pulsé régulièrement.
La deuxième est énoncée vers les deux tiers de la pièce, après que la première soit largement dissoute, et organise une longue période en forme de variations dans laquelle le principe est celui d'une image déformée par soustraction de ses composantes, puis reconstituée dans la dernière de ces variations.
Parallèlement, un matériau rythmique, énoncé au début dans la partie électronique dans une sorte de nuage chaotique, organise tout le matériau des durées "fixes" jusqu'à sa formulation systématique par le piano qui en épuise la combinatoire dans la dernière partie.
Le titre de cette oeuvre offre quelques résonances, qui, si elles ne sont pas en relation directe avec les procédures écrites et technologiques employées, sont a minima connexes, dans un rapport au langage, aux préoccupations d'ordre de l'énonciation formelle.
L'on parle du jeu d'un acteur ; avoir un beau jeu (de cartes) ; un jeu est aussi une série complète d'objets de même nature, un jeu d'orgue par exemple ; le jeu est une interprétation, une manière de mettre en oeuvre ; le jeu est aussi le mouvement d'un mécanisme.
Enfin, Jeux dans le sens de différentiel, de différence voire de "différance" : "Jeux systématique des différences, des traces différentes, de l'espacement par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres" (Jacques Derrida : *Positions* - Ed. de Minuit, 1972, p. 38).

Tous mes remerciements à Miller Puckette qui a conçu le logiciel et à Cort Lippe qui m'a assisté tout au long de la réalisation de la partie électronique de cette oeuvre.

Denis Cohen

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

James Dillon

Né en 1950 à Glasgow, James Dillon a fait des études de linguistique, de musique et d'acoustique, puis a mené son travail de composition en autodidacte. Dès les années 80, plusieurs formations britanniques s'intéressent à ses oeuvres. Les festivals de Huddersfield (1983) et Bath (1984) lui apportent la consécration et lui commandent des oeuvres. James Dillon écrit pour le Quatuor Arditti, le Quintette à vent Vega, puis, à la demande de l'Arts Council, pour le London Sinfonietta.
Depuis 1982, tous les festivals européens de musique contemporaine ont programmé les oeuvres de James Dillon. En 1986, il a été invité par le State University de New-York. Il fait de fréquents séjours à l'IRCAM et élabore à présent un vaste projet *Nine Rivers*, qui devrait être créé en 1992.

Betsy Jolas

Née en 1926 Betsy Jolas fait ses études musicales aux Etats-Unis avec Paul Boepple, Carl Weinrich et Hélène Schnabel. Elle termine ses études à Paris avec Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Elle reçoit de nombreux prix dont celui de la Fondation Copley de Chicago (1954), de l'ORTF (1961), de l'American Academy of Arts (1973), Grand Prix National de la Musique (1974), Grand Prix de la Ville de Paris (1981), SACEM (1982).
Nommée professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1975 elle enseigne également dans les universités américaines de Yale, Berkeley, San Diego...
Ses oeuvres -de formations les plus diverses- ont été créées notamment au Domaine Musical, Festival de Tanglewood, Royan par des orchestres tels que le London Sinfonietta, The Boston Symphony Chamber players, les Percussions de Strasbourg, Ars Nova, l'Ensemble InterContemporain...

André Boucourechliev

Né en 1925 André Boucourechliev a fait ses études à l'Ecole Normale de Musique de Paris où il a ensuite enseigné. Il a travaillé au studio de musique électronique de la Radio Italienne à Milan et au Service de la Recherche à l'ORTF à Paris. Nommé professeur de musicologie à l'Université d'Aix-en-provence, il est également producteur à Radio France.
Il est l'auteur d'ouvrages sur Schumann, Beethoven, Stravinsky et de nombreux articles sur des problèmes musicaux contemporains.
André Boucourechliev a reçu le Grand Prix de la Ville de Paris pour la musique en 1976 et le Grand Prix National pour la Musique en 1984.

Denis Cohen

Né en 1952, Denis Cohen a fait ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.
Titulaire de la Bourse de Recherche attribuée par le Ministère de la Culture, il travaille sur deux projets concernant les structures musicales à l'ordinateur.
Il travaille ensuite au Département de Recherche Musicale sur ordinateur (CCRMA) de l'Université de Stanford (Californie) et parallèlement dans la Cellule de Recherche Musicale à l'IRCAM sur les sons inharmoniques (1981-1982).
De 1982 à 1984 il devient pensionnaire de la Villa Médicis.
Denis Cohen dirige également, à titre de Chef invité, l'Ensemble InterContemporain, le nouvel orchestre philharmonique de Radio France, l'Ensemble 2E2M, l'Itinéraire, l'Orchestre et les Choeurs de la RAI de Turin...
Plusieurs de ses oeuvres ont été commandées par le Ministère de la Culture, Radio-France, l'Ensemble InterContemporain, l'IRCAM, Musica Strasbourg... Elles ont été jouées à Paris mais aussi dans de nombreux festivals étrangers (Rome, Milan, Amsterdam, La Haye, Huddersfield...).
Denis Cohen a reçu le prix SACEM 1988.

BIOGRAPHIES DES SOLISTES

Catherine Napoli

Née en 1957.

Catherine Napoli fait ses études de musicologie à Paris. Elle est diplômée du Conservatoire de la Ville de Paris et a reçu la Médaille d'or d'Art Lyrique en 1987.

Son répertoire inclut l'opéra (Noces de Figaro, Don Giovanni de Mozart, L'Enfant et les sortilèges de Ravel), la musique de chambre (Brahms, Schubert, Fauré, Poulenc) et les oeuvres contemporaines.

Claude Delangle

Né en 1957.

Claude Delangle entreprend ses études musicales à Lyon avec Serge Bichon pour le saxophone, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il obtient le Premier de Saxophone et le Premier Prix de Musique de Chambre.

Il effectue alors des tournées de concerts aux USA, Canada, URSS, Japon, Allemagne, Italie. Créateur d'un grand nombre de partitions, son répertoire est vaste. Il entretient parallèlement des contacts avec toutes les pratiques du saxophone.

Claude Delangle a enseigné à l'Ecole de Musique d'Angoulême puis au Conservatoire National de Région de Boulogne.

Depuis 1988, il est professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris.

Il donne également des cours d'interprétation et de pédagogie dans de nombreux pays dont l'URSS, les Etats-Unis, le Japon.

Florent Boffard

Né en 1964.

Florent Boffard commence ses études musicales au Conservatoire National de Région à Lyon, puis il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il obtient en 1979 le Premier Prix de piano dans la classe d'Yvonne Loriod, ainsi que les Premiers Prix de Musique de Chambre, d'Harmonie, et d'Accompagnement. En 1982, dans la classe de Germaine Mounier, il obtient le Premier Prix du Concours International de piano Claude Kahn, puis en 1983, le Deuxième Prix du Concours International de Piano "Vianna da motta" à Lisbonne.

Il se produit avec de nombreux orchestres dont l'Orchestre National de Lyon et l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire, et participe à des tournées en Allemagne, Autriche, Italie, Portugal, USA.

En 1988, il entre à l'Ensemble InterContemporain.

MUSICIENS DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

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
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

Jérôme Gaubert	flûte
Frédéric Chaslin	piano
Christophe Poiget	violon
Agnès Crepel	violon
Emmanuel Conquer	violon
Lawrence Figg	violoncelle
Michel Crenne	contrebasse

Gilles Blum	Régisseur général
Jean Radel	Régisseur de plateau
Philippe Boses	Régisseur de plateau
Alain Jacquinot	Régisseur IRCAM

PROCHAINES MANIFESTATIONS DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN ET DE L'IRCAM

VOIX / XXe SIECLE

Auditorium / Théâtre Musical de Paris
Lundi 21 mai - 19 h
Location 40 28 28 40

Poésie - Musique - Dada

Oeuvres de Ilia Zdanevitch - Michel Seuphor - Guillaume Apollinaire - Marcel Duchamp - Alexei Kroutchenykh - Mauricio Kagel - Francesco Cangiulio - Antonin Artaud - F.T. Marinetti - El Lisstitzky - Pierre-Albert Birot - Raoul Haussmann - John Cage/Erik Satie - Kurt Schwitters.

Ensemble EXVOCO - direction Ewald Liska
Hanna Aurbacher, mezzo-soprano
Theophil Maier, ténor
Berthold Schmidt, ténor
Ewald Liska, basse
Dieter Mack, électronique.

Théâtre du Châtelet
Lundi 11 juin - 20 h 30
Location 40 28 28 40

Arnold Schoenberg	Friede auf Erden, opus 13
Anton Webern	Entflieht auf leichten Kähnen..., opus 2 a et b
Pierre Boulez	Cummings ist der Dichter...
Harrison Birtwistle	Meridian
Igor Stravinsky	Les Noces

Ensemble InterContemporain
BBC Singers
Direction Pierre Boulez

Lorna Anderson, soprano
Sarah Walker, mezzo-soprano
Peter Straka, ténor
Cornelius Hauptmann, basse ;
Jens Mac Manama, cor
Pierre Strauch, violoncelle.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Centre Georges Pompidou - Grande Salle
Jeudi 17 mai - 18 h 30

Claude Debussy	En blanc et noir
Luciano Berio	Linea
Bela Bartok	Sonate pour deux pianos et deux percussions

Pierre-Laurent Aimard, Florent Boffard, pianos ; Michel Cerutti, Daniel Ciampolini, percussions

PEDAGOGIE ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN / IRCAM

L'INTERPRETE AUJOURD'HUI - présentation Olivier Bernager
- Samedi 12 mai : Michel Cerutti, Daniel Ciampolini, percussions
- Samedi 19 mai : Jean Sulem, alto et Pierre Strauch, violoncelle.

Centre Georges Pompidou - Petite Salle - Entrée libre - 17 h 30

MEMOIRE ET EMERGENCE - Par Pierre Boulez
Samedis 5, 12, 19, 26 mai - Samedi 2 juin

Centre Georges Pompidou - Studio 5 - 5ème étage - Entrée libre - 17 h

ANALYSE - Par Robert Piencikowski
Pierre Boulez/Cummings ist der Dichter...
Vendredis 11, 18, 25 mai

Centre Georges Pompidou - Studio 5 - 5ème étage - Entrée libre - 20 h

---

Si vous souhaitez recevoir gratuitement le programme des manifestations de l'Ensemble InterContemporain et de l'IRCAM, retournez ce coupon-réponse à :

Ensemble InterContemporain
9, rue de l'Echelle - 75001 PARIS (42 60 94 27)

"
Nom.....Prénom.....
Adresse.....
.....Tél.....
souhaite recevoir gratuitement le programme des manifestations de l'Ensemble InterContemporain et de l'IRCAM.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
9, rue de l'Echelle
75001 PARIS
42 61 56 75

IRCAM
31, rue Saint-Merri
75004 PARIS
42 77 12 33 Poste 6998

Médiathèque de l'IRCAM
IM12287

42015