



L'ITINÉRAIRE

A PROPOS DE
"ARTIFICES 1"
ET
"ARTIFICES 2"
DE
GERARD ZINSSTAG

par PHILIPPE DE CHAENDAR

Gérard ZINSSTAG est né en 1941 à Genève. Il fait ses études classiques au Collège Calvin et ses études musicales au Conservatoire. Très jeune, il rédige ses premiers essais solitaires de composition. A vingt ans, il suit les cours du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et de l'Académie Chigiana de Sienne. Comme flûtiste, il mène une vie itinérante dans divers pays d'Europe. A vingt six ans, il est engagé à l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. A trente deux ans, il abandonne sa vie confortable de musicien d'orchestre pour redevenir étudiant. Il prend conscience à travers ses lectures et ses contacts du "rôle de l'artiste" et des relations entre "culture et société". Cette rupture totale avec son milieu le conduit à Stuttgart et à Hanovre auprès de Helmut Lachenmann puis au cours d'été de Darmstadt(1976-1978). Dès lors, sa vie se confond avec la création de ses oeuvres entrecoupée de séjours aux Etats-Unis, à Paris, à Berlin et en URSS. En 1986, il fonde à Zurich le festival "Tage für neue musik".

Pour les dix ans de l'Itinéraire, il écrit en 1982-83 Artifices. Six ans plus tard, avec Artifices 2, il souhaite exploiter le même filon musical. Les deux pièces utilisent un important dispositif électro-acoustique. Artifices 2 est créé par l'Itinéraire en 1988. Suivre le compositeur dans l'évolution de son projet musical permettra de comprendre sa relation avec l'Itinéraire et de situer les deux pièces dans leur contexte historique.

Les sept situations sont différenciées par leur caractère et ne sont pas supposées se mélanger. Pour l'auditeur, cette séparation est difficilement perceptible par moment à cause de la complexité de la distribution instrumentale : certaines situations passent très vite d'un groupe d'instruments à un autre. Après l'amorce, une première partie présente en alternance deux situations : la situation 6 calme et expressive et la situation 1 inquiète, sourde, fluctuante. (Pour respecter la classification du compositeur, les numéros correspondent à l'ordre de conception des situations et non à l'ordre de leur apparition dans l'oeuvre). Cette première partie dure environ 4'30. La durée de chaque situation diminue progressivement jusqu'à une alternance rapide, toutes les deux secondes. Des silences brefs de longueur variable interrompent cinq fois le discours musical.

La situation 6 est introduite par la guitare électrique (cf p. 2 de la partition). Le son est soutenu à l'unisson par l'ensemble des cordes alors que les flûtes basses entourent ce même son au quart de ton supérieur et inférieur en créant une friction qui dérange, comme si l'auteur avait voulu éviter le "piège" d'une musique "trop belle" en la "salissant". Le synthétiseur puis la deuxième guitare jouent les sons sol et la bémol, qui avec le fa et le si bémol reviendront à travers toute la pièce comme un signal particulier, une référence de hauteur unificatrice. La situation 6 est basée sur des sons tenus qui se tuilent en créant des textures complexes et en unifiant le vertical et l'horizontal. Les cordes utilisent des sons harmoniques comme les flûtes. Une idée de développement de cette situation apparaît avec des attaques doubles qui déclenchent les sons tenus (cf. p. 36). L'alternance rapide de ces sons peut devenir un trémolo mesure (cf. 37).

La première apparition de la situation 1 est marquée par un signal, un accent de percussions métalliques mélangées à des effets spéciaux sur le piano dans le grave et sur la guitare basse. Les percussions sont utilisées au premier degré pour illustrer le caractère inquiétant de la situation (roulement de plaques tonnerre). Les effets permettent de mettre en relief les articulations : accents décalés (cf. p. 5). La situation 6 reprend en fondu enchaîné sur les hauteurs qu'elle avait quittées. Le premier blanc de trois secondes et demi

produisant l'effet d'une figure schizophrénique (cf. 37) . Cette séquence unique dans l'oeuvre est l'augmentation rythmique d'un motif qui avait été donné au piano (cf. p. 21).

La situation 2, exclusivement donnée aux vents et aux cordes séparément ou ensemble, superpose des trilles interrompus par une note très brève située à un intervalle variable du trille suggérant un électrocardiogramme sonore. L'ambitus est alors le révélateur de la tension à un moment donné de la pièce (cf. p. 17). Dans sa deuxième intervention, la situation 2 fait alterner plus librement des valeurs brèves d'une durée de un à deux (double ou triple croches). Les trilles peuvent se suivre sans interruption par la note brève (cf. p. 22). Ce dispositif fonctionne en homorythmie ou en superposition de plans qui forment alors un contrepoint complexe (cf. p. 25).

La situation 5 aperiodique est difficilement repérable pour l'auditeur. Elle est construite à partir de points sonores très variés dans leur disposition orchestrale et dans leur répartition temporelle. Pour les cordes, elle combine des pizz Bartok très violents sur cordes à vide produisant une hauteur indéterminée avec des sons d'archet écrasés derrière le chevalet (cf. p. 23). Le waldteufel et des sons multiples stridents aux vents s'intègrent aux jeux des cordes. Ces sons-bruits sont ordonnés avec des rythmes irréguliers. Au piano cette situation est jouée dans l'extrême aigu avec des combinaisons d'accords qui ressemblent à des faux clusters (cf. p. 24).

La situation 7 réunit des trémolos de tambour africain, de cloches de vache graves en cuivre et en bronze, de steel-drum et de cloches plaques (cf. p. 24). cette situation n'avait pas été prévue à l'origine, elle a été rajoutée par goût du symbole (le chiffre 7) et pour introduire des sons nouveaux qui "rafraîchissent" le discours.

Cette amorce est constituée par la résonance du premier choc. Les deux claviers, les deux guitares et les percussions métalliques déclenchent comme un modèle de delay électronique, un processus de formules répétitives qui augmentent en intensité et en fréquence. Le mélange acoustique entre les guitares et les synthétiseurs recouvre l'ambitus à l'intérieur duquel s'inscrivent ces tournolements de "groupes fusées" selon une écriture qui allie des procédés de mixture et de cluster. Cette amorce écrite à la fin de la période compositionnelle semble en fait être la source de toute la pièce. Ainsi se constitue un décalage entre la conscience du compositeur et la réalité intrinsèque de l'oeuvre. Cette amorce contient une figure "slogan" qui sera redonnée à l'apogée du crescendo (cf. p. 45). Ce motif est joué par les cloches plaques. Sans référence tonale perceptible, il utilise néanmoins les sept degrés d'une gamme de ré bémol majeur. Les sept sons apparaissent à un intervalle régulier, toutes les trois doubles croches dans la première amorce puis d'une manière plus resserrée, toutes les doubles croches dans l'aboutissement du crescendo. Dans l'amorce de conclusion, les notes du slogan sont en trémolos séparées par un silence théorique et elles apparaissent toutes les six doubles croches. La perception de cette figure unificatrice est difficile. Elle est noyée dans la résonance des guitares et des autres percussions métalliques. Dans la deuxième apparition, elle est brouillée par deux glissandos ascendants des cloches tubes. Dans la conclusion, des accords de guitares et de piano dans le grave et des rythmes décalés avec des trémolos aux cloches de bronze ne facilitent pas non plus l'audition des motifs.

Après l'amorce initiale qui déploie un énorme crescendo des percussions métalliques, les magnétophones "explosent" dans la salle. Seuls pendant 31 secondes. Un déclic des synthétiseurs agit comme une étincelle (son de harpe et de célesta) et introduit un mi bémol grave à la clarinette basse qui rappelle le Fa de la première partie d'Artifices 1. Cette note génère un mélisme qui reste dans un ambitus restreint pour revenir à la fréquence de départ. Les sons de voix du synthétiseur 2 se mélangent avec le souffle des vents, avec les effets de brosse à la guitare, et avec les frottements de superballe sur les tam-tams pendant que le synthétiseur 1 fait entendre un accord constitué par les sons a scordatura des cordes dans Artifices 1 : la bémol du violoncelle, sol bémol de l'alto, mi bémol et fa des seconds violons. Cette séquence se termine par un son de cloche suivi par un glissando lent qui fait allusion à la situation 7 et par un effet de vibrateur à la guitare qui rappelle les sonorités sourdes de la situation 1.

Dans la séquence de 27 secondes, la situation 2 est donnée aux vents dans une version simplifiée. Les trilles sont plus longs et la note brève mesurée est remplacée par une petite note. Des sons de métaux et de bois au synthétiseur 1 renforcent et modifient le timbre des vents. Le synthétiseur 2 avec des sons de cordes semble avoir un rôle de pédale harmonique mouvante. Progressivement les événements musicaux s'émancipent de leur relation avec les situation d'Artifices 1 et une nouvelle nécessité compositionnelle apparaît basée sur des mélanges de timbres et des oppositions de couleurs. Ainsi dans la plage suivante, la bande est associée à des effets de guitare : glissandos avec le vibrateur et son modulés avec la vis sans fin (cf. p. 5).

L'utilisation de l'harmonizer permet de produire des mixtures complexes aux vents : ajout d'une tierce mineure supérieure et d'une seconde majeure inférieure aux flûtes et d'une tierce mineure supérieure et d'une seconde majeure inférieure aux clarinettes (cf. p. 6). Ces mixtures modulées régulièrement au quart de ton inférieur et supérieur débouchent sur des "groupes fusées" qui seront développés dans la suite de la pièce. Aux percussions, des quintes et des octaves se frôlent grâce à des nuances agogiques infimes (cf. p. 7).

symboliques peuvent être associés des procédés d'écriture dans le traitement des "groupes fusées". Les rythmes s'étalent et certaines notes disparaissent (cf. p. 35). Les intervalles se déforment en passant des vents au vibraphone (cf. p. 37).

La bande n'intervient dans cette section qu'après le 8ème silence pour provoquer une explosion soudaine et brève (6"). Les quatre sons, fa, sol, la bémol et si bémol sont donnés par les vents doublés par le synthétiseur 2 (cf. p. 42). Ce sursaut d'énergie est répercuté comme un écho très bref : 1" (cf. p. 44). Des roulements parallèles de plaques tonnerre se fondent dans le souffle des flûtes. Les slaps des clarinettes puis les accents de célesta sont perçus comme anticipation de la dernière déchirure.

La troisième partie commence par une nouvelle déflagration plus longue que les précédentes. Elle se construit ou plutôt s'auto-détruit sur une pédale de Do grave au synthétiseur (son de cordes et de cuivres). Cette pédale s'abaisse d'un degré avant de remonter lentement vers le Do pour se perdre dans un souffle que n'habite plus que des bruits de clés et une dernière étincelle qui jaillit de l'enclume.

Mais surtout dans l'utilisation des guitares électriques que Zinsstag apparaît le plus original. Cet instrument a été choisi pour la puissance du son et pour les possibilités nouvelles qu'il offre. Zinsstag a lui-même acheté une guitare et réalisé tout un travail d'artisanat seul et en collaboration avec les instrumentistes de l'ensemble. Il a été marqué par certains sons fluides et par les couleurs "artificielles" de cet instrument. La guitare occupe dans les deux pièces une place importante. Son rôle est structurel. Elle n'est pourtant pas traitée en soliste virtuose, mais crée des liens entre les groupes d'instruments. Ce rôle spécifique est plus évident dans Artifices 2. Elle est, entre autres, chargée d'énoncer la figure "slogan". En plus des effets communs aux deux pièces, Artifices 2 exploite des possibilités nouvelles (reverb, modulation à anneaux) et des accessoires inattendus (brosse, glisseur de verre).

Dans Artifices 2, des effets spéciaux indépendants des guitares sont également affectés aux instruments. Deux types de transformation interviennent. Une transformation harmonique avec l'harmonizer et le delay et une transformation temporelle avec le delay. La reverb est utilisée pour créer des espaces acoustiques qui isolent et mettent en relief certains éléments. Dans son travail de recherche, Zinsstag possède une approche assez empirique, mais ces idées, si elles sont difficiles à formuler, sont néanmoins précises et témoignent d'une écoute intérieure authentique et originale.

Cette démarche personnelle est aussi sensible dans l'utilisation de la bande magnétique où Zinsstag se révèle plus novateur dans la première pièce. Il agit comme un précurseur de l'échantillonneur en utilisant la bande comme un instrument. La bande défile sans arrêt, et le son est branché et débranché par l'action sur un bouton "play mute" avec des durées exactes. La première bande, synthétisée par ordinateur, produit des sons amples et "beaux", et contraste avec la deuxième bande qui est montée avec un matériau brute. Le musicien agit alors un peu comme un photographe, réalisant une mise en conserve des bruits d'environnement produits par la civilisation. Les bruits de gare sont enregistrés à Berlin avec les bruits aléatoires qui entourent les bruits de machines. Un disque des Pink Floyd est utilisé avec déphasage des canaux stéréos. Ce rêve d'enregistrer la réalité est aussi une pollution esthétique liée à

Zinsstag sculpte la matière sonore. Toujours soucieux de contrôler "l'aura" du matériau, il accorde une grande importance à la mise en espace. Dans Artifices 1, les enceintes acoustiques encadrent les musiciens alors que dans Artifices 2, les enceintes du magnéto 1 sont autour des musiciens et celles du magnéto 2 derrière le public. Les instruments sont placés suivant un schéma plus symétrique dans Artifices 2. Les deux guitares sont au centre, face au public, entourées des flûtes et des clarinettes. Le mixage devient un des paramètres fondamentaux dans la valeur de l'exécution.

Le choix des hauteurs ne s'inscrit pas dans un système harmonique déterminé. Il est possible cependant de dégager des comportements d'écriture qui sont la marque d'un style. Les jeux avec des groupes de hauteurs constituent autant de phares pour l'auditeur : ainsi en est-il des figures "slogan" ou des quatre notes fa, sol, la bémol, si bémol, qui, traitées horizontalement et verticalement suivant une technique sérielle très librement adaptée, se retrouvent tout au long des deux pièces.

L'utilisation de mini clusters éclatés (superposition de deux 7èmes mineures distantes de deux octaves), et les glissements assymétriques de ces accords à l'aide de quart de ton initient des espaces harmoniques fluides. Les fonctions du quart de ton sont diverses : il permet des glissements par paliers, des brouillages ou des distorsions. Ces glissements se retrouvent dans les faux mouvements parallèles, alternance d'intervalles qui progressent par ton avec une assymétrie provoquée par le rétrécissement ponctuel de l'intervalle dans la partie inférieure (cf. p. 30 Artifices 1 PPG).

Zinsstag évite soigneusement toute systématisation et semble vouloir briser les velléités de régularité ou de symétrie dès qu'elles apparaissent. Dans Artifices 2, le langage est libéré des obligations liées à l'emploi des situations. des mixtures de tierces peuvent être ainsi réparties à tous les instruments sans référence formelle ou motivique (cf. p. 19).