

SAISON 2006 2007 /// DEVANT LE TEMPS



[Retour](#)

Mardi 5 décembre 2006 – Radio, Studio Ernest-Ansermet
(Abonnement 3)

Il n'y a rien qui soit plus sujet à transformation dans l'œuvre d'art que cet espace sombre de l'avenir qui en elle fermente.
Walter Benjamin

19h15 – présentation en présence du compositeur Gérard Zinsstag

20h00 – concert

Magnus Lindberg

Ur pour cinq instrumentistes et électronique (1986)

Gérard Zinsstag

Rémanences pour soprano, huit instruments et électronique* (2006), commande de l'Ircam-Centre Pompidou avec le soutien de la Fondation Suisa, création mondiale

Gérard Grisey

Vortex temporum I, II, III pour ensemble (1994-1996)

Sylvia Nopper, soprano

Ensemble Contrechamps

Direction Pascal Rophé

*réalisation informatique musicale Ircam: Alexis Baskind

Coproduction avec l'Ircam



PROGRAMME

Un concert à placer sous le signe de la «ritournelle», cette forme particulière de la mobilité sonore, qui donne rythme aux matières sensibles, décompose et prolonge des vibrations variées dans le temps.

Rémanence: «persistance partielle d'un phénomène après disparition de sa cause». Cette définition correspond d'une certaine manière à l'utopie d'abstraction temporelle dont rêvent les compositeurs présentés dans ce concert, à savoir, *rendre la durée sonore*. Pour y parvenir, un arsenal de techniques se déploie dans le travail d'écriture. Chacun vise à révéler les potentialités jusqu'alors inouïes du matériau, à entrer dans d'autres types de connexions et à faire dériver la matière sonore vers d'autres agencements: la déflagration échantillonnée d'une vague chez Zinsstag; le traitement d'un motif de *Daphnis et Chloé* chez Grisey; la modélisation de procédés rythmiques chez Lindberg. L'œuvre cherche, semble-t-il, à unir les disparates dans le matériau, et redistribue les paramètres d'une formule à une autre, aménageant les micro-intervalles, et rendant à la fois audibles le processus sonore et la production de ce processus.

Lors de la composition de sa pièce *Ur*, pour cinq musiciens et électronique, Magnus Lindberg a eu souvent recours à l'informatique pour le calcul de structures rythmiques ou harmoniques. De nombreux processus compositionnels sont en effet déduits de principes de formalisation et de règles contrôlés par ordinateur. Mais si une telle logique sous-tend sa musique, Magnus Lindberg sait aussi créer des gestes dramatiques s'exprimant autant par pulsions que de façon organisée. À cet égard, le

titre est riche en significations et associations: *Ur* est le nom d'une ancienne cité sumérienne, mais c'est aussi le terme suédois correspondant à *primitif*, *extrême*, *original*, en même temps qu'il signifie *horloge* et même *tempête*. Si ce dernier terme est aussi celui qui s'accorde le plus directement avec l'énergie brute de cette musique, le terme d'horloge apparaît tout aussi évident si l'on considère la série obstinément mécanique de procédés rythmiques qui propulsent la pièce en avant. On retrouve ici un certain goût du compositeur pour des formes denses et violentes, faites de contrastes, de polyrythmies, d'éclats dramatiques mais dans un souci constant de cohérence.

À l'inverse, l'impression dominante qui se dégage de *Rémanences* de Gérard Zinsstag, œuvre donnée en création mondiale, est d'une grande «staticité» et d'une grande rigueur formelle. C'est l'histoire, en quelque sorte, de quatre vagues déferlantes qui vont se croiser et s'entrecroiser dans l'espace-temps. «Ces vagues, nous dit Gérard Zinsstag, proviennent de sons échantillonnés que nous avons écoutés des heures durant, mon assistant Alexis Baskind et moi-même, et sur lesquels s'est ensuite opéré un travail minutieux de transformation de timbres et d'autres paramètres. Il ne s'agissait nullement de reproduire ces vagues de manière naturaliste, mais de leur faire subir une évolution musicale. La structure de ces "explosions", comme nous les avons baptisées, représente l'ossature de la pièce, autour de laquelle s'installent ensuite des sons d'origine concrète et instrumentale. Fondamentalement, nous avons cherché à organiser la perception de ces signaux sonores à caractère répétitif au moyen d'une dramaturgie préétablie, celle-ci étant construite autour de silences. Chaque explosion est en effet suivie d'un silence lui-même calculé selon un système de durée qui permette aux déferlantes (plus de 200!) d'entrer en collision: collisions doubles et triples (réparties dans l'espace au moyen de six enceintes acoustiques disposées autour du public) pour aboutir à une ultime explosion, quadruple, qui signe véritablement la fin du processus.» Dans cette œuvre, les silences ne sont pas toujours de «vrais silences», mais représentent plutôt une couche de «non-musique», de bruits de fond (minutieusement répertoriés) qui respire à l'ombre de la structure écrasante des bruits de vagues. Ce sont des sons d'origine concrète provenant de la réalité quotidienne, tels ceux d'une aciérie ou d'un compresseur de réfrigérateur, ou encore du vent ou d'un train passant dans le lointain. Et Gérard Zinsstag d'ajouter: «De manière sous-jacente, il existe toute une polyphonie lointaine, diaphane, comme un paysage, à laquelle se surajoutent des sons monophoniques (d'assez mauvaise qualité!) échantillonnés sur CD et choisis presque au hasard de nos "fouilles" initiales (voix, flûte, clarinette et contrebasse)». Au début du processus, les instruments ont un rôle d'imitation. Ils ne font que «reprendre» les sons d'origine concrète qui les entourent (compresseurs et autres) et se «concrétisent» de plus en plus vers la fin de la pièce (souffles, frottements, raclements, etc.), tandis que les vagues, elles, se «musicalisent» petit à petit.

Vortex temporum: le matériau aboli

Ma première rencontre avec Gérard Grisey remonte à l'automne 1980, à Berlin. Ayant appris que j'avais été choisi par le comité artistique du DAAD pour séjourner dans cette ville en 1981, je décidai de m'y rendre en éclaireur, car il me semblait indispensable de faire la connaissance préalable de l'un des boursiers. Mon choix tomba sur Grisey, compositeur auréolé déjà à cette époque d'une certaine célébrité et pour lequel j'éprouvais une grande curiosité. Notre contact fut immédiatement chaleureux et direct.

Lorsque Gérard Grisey m'annonça, dans le courant de l'année 1994, qu'il était en train d'écrire une œuvre de musique de chambre ayant la même formation que *Tempor* (pièce de l'auteur de cet article ayant la même formation que *Vortex*, et dont Grisey affirmait qu'elle était «inclassable») et qu'il me dédiait le premier mouvement, je me sentis bêtement flatté mais secrètement reconnaissant, car il existe entre nous une connivence, une complicité regroupant nos sympathies gastronomiques et œnologiques, jusqu'à nos attirances et notre respect envers le risque esthétique que doit ou devrait prendre tout compositeur, risque qui pourrait se réduire à la formule lapidaire suivante: un compositeur sachant oser est un bon compositeur. À l'audition de cette nouvelle pièce, dont la durée inhabituelle me frappa aussitôt, je fus émerveillé, ébloui devant tant d'ingéniosité symphonique, de science musicale et d'audace esthétique: une pièce qui fera date dans l'histoire de la musique de chambre de cette fin de siècle. Et pourtant, les difficultés techniques qui doivent être affrontées et surmontées sont de taille: *scordatura*, doigtés en quarts et huitièmes de ton, deuxième instrument (comme pour la clarinette, accordée un quart de ton plus bas) ou encore le piano devant être accordé vingt-quatre heures avant le concert et dont quatre cordes subissent une *scordatura* un quart de ton plus bas. Grisey, qui semble avoir beaucoup profité de l'expérience de *Talea*, insuffle au matériau une vigueur symphonique et une maîtrise des gestes d'un extrême raffinement. La pièce s'articule autour d'une métrique complexe et déroutante, savante mais ludique à la fois. Je pense par exemple au motif initial du premier mouvement, si volubile, si vital, et qui est de manière sous-jacente dérivé de *Daphnis et Chloé*; je pense encore au début du deuxième mouvement (dédié à Salvatore Sciarrino) où le piano doit réaliser une suite d'accords «périodiques mais souples et expressifs, sans aucune raideur», faisant ressortir leur horizontalité et non leur verticalité en une longue spirale descendante et vertigineuse, comme libérés d'une métrique contraignante. Ce qu'il y a de remarquable dans *Vortex*, c'est également cette approche conjointe, aussi bien scientifique qu'artistique, de comprimer ou de dilater des figures descendantes-ascendantes qui se déploient et tournent. *Vortex*, qui est formé d'un seul matériau, d'un seul liant, explose littéralement sous la pression du compositeur: le jeu des contractions ou des dilatations permet de pénétrer dans une autre dimension temporelle, celle où le matériau est aboli au profit de la durée. La cadence du piano par exemple, d'une véhémence folle, est l'extension logique de la première et de la deuxième section. L'apparition progressive des quatre notes en quarts de ton, issues d'un accord de septième diminuée, lequel permet de multiples modulations par le biais des harmoniques 11 et 13, est distillée au moyen d'une dramaturgie consciencieuse: ne pas tout dévoiler tout de suite! Ainsi, le *ré* dièse (accordé un quart de ton plus bas) fait son apparition seulement après 3 mn 25. À 4 mn environ survient le *la* bémol (accordé un quart de ton plus bas), puis le *fa* dièse à 6 mn 20 (un quart de ton plus bas). Quant au *do* bémol (un quart de ton plus bas), il fait une unique apparition «en passant», à 10 mn 20, pour être ensuite omniprésent dans le deuxième mouvement. Dès l'instant où la première note désaccordée du piano fait son apparition, on a l'impression de soudain basculer dans un autre monde musical...

Ce qui fascine dans cette œuvre majeure du compositeur français, c'est l'insistance avec laquelle il parvient à dérouler et à maîtriser le discours musical: l'histoire d'un arpège dans le temps et dans l'espace! Depuis sa création à Witten, le succès de *Vortex* en effet ne se dément pas: sa durée, qui ne comporte aucune longueur, est abolie par la rigueur inflexible que fait subir au matériau le compositeur, elle se vit comme une expérience poétique, aussi bien pour l'interprète que pour l'auditeur.

Gérard Zinsstag

Magnus Lindberg

Né à Helsinki en 1958, Magnus Lindberg étudie d'abord la composition à l'Académie Sibelius d'Helsinki avec Einojuhani Rautavaara et Paavo Heininen, puis à Paris avec Gérard Grisey et Vinko Globokar, à Sienne avec Franco Donatoni, et à Darmstadt avec Brian Ferneyhough. En 1982, il fonde avec Esa-Pekka Salonen l'Ensemble Toimii, qui deviendra rapidement un laboratoire lui permettant de développer ses idées musicales les plus novatrices et les plus personnelles. La même année, *Action-Situation-Signification* est la première œuvre dans laquelle il adopte les techniques de la musique concrète. Après une jeunesse jalonnée de projets d'influence sérielle, il aborde divers styles musicaux, tout en conservant les principaux éléments de son langage: le rythme et l'harmonie. Il s'impose en 1985 avec *Kraft*, pour ensemble de solistes et grand orchestre, primée successivement par la Tribune des compositeurs de l'Unesco (1986), le Conseil nordique (1988) et par le jury du Prix du disque Koussevitzky. Magnus Lindberg, qui travaille systématiquement avec l'ordinateur depuis les années soixante-dix, collabore pour la première fois avec l'IRCAM en 1986 avec *Ur* pour cinq instruments et électronique, poursuivant son exploration du traitement des sonorités conventionnelles par des moyens électroniques. Magnus Lindberg semble se tourner vers une relecture très libre du passé musical: utilisation de formes anciennes comme la chaconne dans les pièces pour orchestre telles *Kraft* (1983-1985) et *Kinetics* (1988), allusions aux figures majeures de la musique occidentale dans *Marea* (1990). Parmi ces œuvres, citons *Coyote Blues* (1993), *Aura, in memoriam Witold Lutosławski* (1993-1994), *Arena* (1995) et *Engine* (1996). Appartenant à cette génération de compositeurs pour qui la musique ne peut se situer qu'à mi-distance du sérialisme et du spectralisme, Magnus Lindberg a, depuis dix ans, imposé sa démarche mêlant l'électronique et l'écriture, et son art est tout de contraste et de dynamisme sonore.

Gérard Zinsstag

Gérard Zinsstag est né le 9 mai 1941 à Genève, où il a grandi et fait ses premières études (Collège Calvin et Conservatoire de Musique de Genève). Il poursuit sa formation musicale d'abord au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1961-1963) puis à l'Accademia Chigiana à Sienne. De 1964 à 1967, il vit à Rome, voyageant à travers l'Europe en qualité de musicien flûtiste itinérant. En 1967, il rejoint le Tonhalle Orchestra à Zurich, qu'il intégrera jusqu'en 1975, date à laquelle il démissionne pour se consacrer exclusivement à la composition. Zinsstag a étudié avec Hans-Ulrich Lehmann au Conservatoire de Zurich (1973-1975), et avec Helmut Lachenmann à Stuttgart et Hanovre. Il a participé aux cours d'été de Darmstadt de 1976 à 1978 avant de passer une année aux États-Unis en 1979. La bourse du DAAD à Berlin lui est attribuée (1981-1982), et en 1982, il est stagiaire à l'Ircam.

Gérard Zinsstag a dirigé le festival Tage für neue Musik à Zurich depuis sa création en 1986 jusqu'en 1994. Il a participé à des séminaires et donné de nombreuses conférences (Berkeley, Paris, Moscou, Zurich, Taipei).

Gérard Grisey

Gérard Grisey mène successivement ses études au Conservatoire de Trossingen en Allemagne (1963-1965) et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (1965-1972), où il suit notamment les cours de composition d'Olivier Messiaen. Parallèlement, il étudie avec Henri Dutilleul à l'École normale supérieure de musique (1968) et assiste aux séminaires de Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Iannis Xenakis à Darmstadt (1972). Enfin, il s'initie à l'électroacoustique avec Jean-Étienne Marie (1969) et à l'acoustique avec Émile Leipp à la Faculté des sciences de Paris-Jussieu (1974). Boursier de la Villa Médicis à Rome de 1972 à 1974, il participe à la création de l'Ensemble L'Itinéraire; en 1980, il est stagiaire à l'Ircam, puis invité par la DAAD à Berlin.

Gérard Grisey a tenu de nombreux séminaires de composition à Darmstadt, à Fribourg-en-Brigau, à l'Ircam, à la Scuola Civica de Milan ainsi que dans diverses universités américaines. De 1982 à 1986, il enseigne à l'Université de Berkeley (Californie). De 1986 à sa mort, le 11 novembre 1998, il été professeur de composition au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Parmi ses œuvres, on peut citer: *Les Espaces acoustiques*, cycle de six pièces pour diverses formations, *Talea* (1986), *L'icône paradoxale* (1994), *Vortex temporum* (1996) et *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998), sa dernière œuvre.

Gérard Grisey a jeté les bases de ce que son ami Tristan Murail et lui-même appelleront, quelques années plus tard, l'écriture spectrale. Cette nouvelle technique est le résultat d'une synergie entre l'influence artistique de Giacinto Scelsi et les travaux d'acoustique musicale menés notamment par Émile Leipp. Cette toute nouvelle façon d'écrire de la musique, reléguée au rang de curiosité au départ, est aujourd'hui la plus influente parmi les jeunes compositeurs du XXIe siècle.

LES INTERPRÈTES

Pascal Rophé

Né à Paris en 1960, Pascal Rophé remporte le Deuxième Prix du Concours International des jeunes chefs d'orchestre de Besançon en 1988. Reconnu très vite comme un interprète idéal du répertoire contemporain, il devient l'hôte régulier de l'Ensemble Intercontemporain, de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, de l'Orchestre National de France, de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et de l'Orchestre de Paris. Il est régulièrement invité par l'Orchestre de la BBC à Londres et à Manchester, par l'Orchestre de la Radio de Francfort, ceux de la Radio finlandaise, de la RAI de Turin, de la Radio d'Amsterdam, etc. Il est appelé à succéder à Louis Langrée à la direction musicale de l'Orchestre Philharmonique de Liège à partir de septembre 2006. Au cours des prochaines saisons, Pascal Rophé fera ses débuts avec l'Orchestre Philharmonia de Londres ainsi qu'avec l'Orchestre de la Suisse Romande et la Staatskapelle de Weimar, l'Orchestre Philharmonique de la Radio néerlandaise et le Festival de Glyndebourne. Pascal Rophé dirige de nombreuses productions lyriques. Ses enregistrements ont reçu de nombreuses récompenses: Diapason d'or de l'année 2002, Victoires de la Musique classique en 2003, etc.

Sylvia Nopper

Sylvia Nopper vit près de Bâle. Elle a d'abord étudié la rythmique à la Musikhochschule de Trossingen puis le chant avec Kurt Widmer à la Musikakademie de Bâle. Durant ses études, elle s'initie avec passion à la musique de son temps. Elle est aujourd'hui

une cantatrice très prisée de la scène de la musique nouvelle et travaille de façon régulière avec des musiciens comme Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach ou Pierre Boulez. Elle donne des concerts tout autour de la planète avec ses ensembles fixes, l'Ensemble æquatour et le Basel Electronic Art Messengers, «The B.E.A.M.». Sylvia Nopper travaille régulièrement avec de nombreuses formations comme l'Ensemble Phoenix Basel, le Collegium Novum Zürich, les Swiss Chamber Soloists, l'Ensemble Modern de Francfort, le Klangforum Wien ou encore l'Ensemble Intercontemporain de Paris. La plupart des cent compositions qu'elle a créées jusqu'à aujourd'hui ont été écrites à son intention.

Alexis Baskind

Violoniste, guitariste et bassiste, Alexis Baskind se forme à l'informatique musicale et aux techniques de studio notamment à travers les cours de techniques de son de Benoît Fabre au Conservatoire national de région d'Aubervilliers. Il suit parallèlement des études scientifiques et techniques (ingénierie électrique, traitement de signal, mécanique...), il entre en 1999 à l'Ircam, où il étudie au DEA ATIAM. Il mène ensuite des recherches en acoustique des salles et obtient un doctorat en 2003. Depuis, il est assistant musical en production et travaille notamment avec les compositeurs Andrea Vigani, Philippe Leroux, Hanspeter Kyburz, Hèctor Parra, et le metteur en scène Jean-François Peyret.

L'IRCAM

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou et dirigé par Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui le plus grand centre de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de cent cinquante collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...).

L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale de la deuxième moitié du XXe siècle ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel AGORA, permet la présentation de ces créations au public.

L'Ircam est un centre de recherche à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large: acoustique, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design sonore, ingénierie logicielle...). Ils sont restitués publiquement à la communauté scientifique lors des rencontres annuelles RÉSONANCES.

L'Ircam est un lieu de formation à l'informatique musicale. Son cursus et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Éducation nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans des formations universitaires avec l'Université Paris VI pour un mastère.

www.ircam.fr

L'Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980, l'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique du XXe siècle et de susciter de nouvelles œuvres. Il anime une saison à Genève comprenant de nombreuses créations et premières auditions. Son répertoire va de la musique de chambre à un ensemble de vingt-cinq musiciens environ.

L'Ensemble Contrechamps a travaillé avec des chefs tels que Peter Eötvös, Heinz Holliger, George Benjamin, Emilio Pomàrico, par exemple, ainsi qu'avec de nombreux solistes comme Cathy Berberian, Rosemary Hardy, Hedwig Fassbender, Luisa Castellani, Pierre-Laurent Aimard, Catherine Ciesinsky, Teodoro Anzelotti, Claude Helffer...

Il est régulièrement invité à l'étranger et a participé à des festivals tels que Musica à Strasbourg, le Festival d'Automne à Paris, Voix nouvelles à Royaumont, Ars Musica de Bruxelles, Villeneuve-lez-Avignon, Rencontres Gulbenkian de Lisbonne, le Festival d'Ankara, le Festival de Bogota, les Journées SIMC à Francfort, les Journées de musique de chambre contemporaine à Witten, le Festival de Salzbourg, la Biennale de Venise, Wien-Modern, DeSingel à Anvers, le Festival d'Akiyoshidai à Yamaguchi (Japon), le Barossa Music Festival à Adelaïde, etc.

En Suisse, il se produit régulièrement aux Tage für Neue Musik à Zurich et a participé en 2001 aux Musikfestwochen de Lucerne. En France, Contrechamps joue régulièrement dans la saison ProQuartet à Fontainebleau et s'est présenté pour la première fois en 2004 au Festival International de Musique de Besançon.

L'Ensemble a commandé et créé de nombreuses œuvres et enregistré plusieurs disques. Il travaille de façon privilégiée avec les compositeurs pour la réalisation de ses concerts.

La direction artistique de l'Ensemble a été assurée par Philippe Albèra pendant vingt-cinq ans. En 2005, Damien Pousset prend le relais.

Les musiciens de l'Ensemble Contrechamps

Nataša Marić, flûte

René Meyer, clarinette

Laurent Brutin, clarinette basse

Daniel Rowland, violon

Claire Merlet, alto

Daniel Haefliger, violoncelle

Jonathan Haskell, contrebasse

Bahar Dördüncü, piano

Thierry Debons, Stéphane Pechoux, François Volpé, percussion