

Mark André / Guillaume Dufay

Mark André
Guillaume Dufay

Huelgas-Ensemble / Direction Paul Van Nevel
Shizuyo Oka, clarinette basse
Kammerensemble Neue Musik Berlin

Théâtre de Bouffes du Nord
24 novembre 2002 à 15h30

Pascal Dusapin
Ludwig van Beethoven

Ian Pace, piano

Théâtre des Bouffes du Nord
16 décembre 2002 à 20h30

Pascal Dusapin
Ludwig van Beethoven



12

R3
R2
vlp
R2
R1

165

165

1. b. sib)

mp

ff zur PP E

R3
R2
vlp
R2
R1

170

170

1. b. sib)

wi g

mf

pp g

mf

R3
R2
vlp
R2
R1

176

176

1. b. sib)

Slap

hdb

9"

mp st p

ppp

Mark André, page 12, .../IN... 2002

Dimanche 24 novembre, 15h30

Guillaume Dufay Mark André

Guillaume Dufay *Neuf Motets isorythmiques*

Transcription : Paul Van Nevel

1. Vasilissa ergo gaude (triplum & motetus)
2. O sancte Sebastiane (triplum), O martyr Sebastiane (motetus), O quam mira refulsit (contraténor)
3. O gemma lux et speculum (triplum) Sacer pastor barensium (motetus)

Mark André

«...IN...» pour clarinette basse

2002. Création. Durée 20 minutes
Commande du Festival d'Automne à Paris.

Guillaume Dufay

4. Apostolo glorioso (triplum, contraténor secundus, Cum tua doctrina (motetus, contraténor secundus)
5. Artibus summis miseri reclusi (motetus), Riti majorem Jaculus (triplum)
6. Ecclesie militantis (triplum), Santorum arbitrio (motetus), Bella canunt gentes (contraténor)

Mark André

Als I, pour clarinette basse, violoncelle et piano

2000-01. Durée 19 minutes

Guillaume Dufay

7. Balsamus et munda cera (triplum & motetus)
8. Supremum est mortalibus bonum (triplum & motetus)
9. Nuper rosarum flores (triplum & motetus)

Durée du concert : 80 minutes, sans entracte

Huelgas-Ensemble Direction : Paul Van Nevel

Shizuyo Oka, clarinette basse solo

Kammerensemble Neue Musik Berlin

Winfried Rager, clarinette basse
Frank Gutschmidt, piano - Ringela Riemke, violoncelle

Lundi 16 décembre à 20h30

Pascal Dusapin Ludwig van Beethoven

Pascal Dusapin *Sept Etudes pour piano*

Dédiées à Alain Planès (1 et 6), Michael Rudy (2), Vanessa Wagner (3 et 7), Ian Pace (4 et 5). Durée environ 50 minutes.

Étude n°1

1997, commande du festival Piano aux Jacobins

Étude n°2

1998, commande du Festival de Saint Riquier

Étude n°3

1999, commande du Festival Musica Strasbourg

Étude n°4

1998-99, commande du Festival Musica Strasbourg

Étude n°5

1999, commande de la Biennale de Berlin

Étude n°6

2000-01, commande du Festival d'Automne à Paris

Étude n°7

2001, commande du Carré Saint Vincent d'Orléans

entracte

Ludwig van Beethoven *Trente-trois Variations sur un thème de valse de Diabelli,* opus 120

Durée environ 45 minutes

Ian Pace, piano

La saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord est coproduite par *Instant Pluriel* et bénéficie du concours de la Fondation France Telecom, mécène de la musique vocale, de la Fondation Accenture et de la Sacem.

France Culture Partenaire du Festival d'Automne à Paris

Les Motets isorythmiques de Guillaume Dufay

Paul van Nevel

Les treize motets isorythmiques de Guillaume Dufay (vers 1400-1474) appartiennent tous à la première moitié de sa carrière. En fait, le dernier, probablement composé en 1442, pourrait être considéré comme un adieu symbolique au Moyen Âge. Cet ensemble ne constitue pas en lui-même un cycle unifié ; chacune des œuvres est une pièce de circonstance, parfois écrite à plusieurs années d'intervalle. Toutefois, sur le plan esthétique, elles se définissent toutes par un seul dénominateur commun : dans chacun de ces treize motets (dont neuf seulement sont inscrits à ce programme), Dufay utilise une même technique, l'isorythmie.

Le motet isorythmique est une œuvre dans laquelle une formule rythmique, ou période, est constamment répétée dans une ou plusieurs voix, alors que le matériel mélodique change. Cette période rythmique revient de deux à huit fois dans les cas extrêmes. Le nombre de répétitions dépend évidemment de la longueur de la période rythmique, qui peut varier de deux groupes de quatre brèves ou *longae* jusqu'à quarante. Cette isorythmie doit apparaître à la partie de ténor, mais peut également être utilisée dans d'autres parties. Dans certains motets isorythmiques de Dufay, il se trouve que toutes les voix sont « soumises » au traitement isorythmique (panisorythmie). Naturellement, la formulation rythmique varie d'une voix à une autre, sinon il s'agirait d'homophonie.

Le terme « isorythmie » est récent : le musicologue allemand Friedrich Ludwig l'a inventé à la fin du XIX^e siècle lorsqu'il a découvert et décrit le phénomène des motets du XIII^e siècle.

La *color* et la *talea*, deux concepts inhérents à la nature même de l'isorythmie, sont toutefois mentionnés dès le XIII^e siècle (par Johannes de Garlandia dans son ouvrage *De Mensurabili Musica*) et au XIV^e siècle (par Johannes de Muris dans son ouvrage *Libellus Cantus Mensurabilis*). *Talea* est le terme employé pour désigner la période rythmique répétée, alors que *color* désigne la mélodie répétée.

Au XIV^e siècle, le principe de l'isorythmie s'est développé pour donner naissance à une technique de composition probante dotée de structures complexes et comportant de nombreuses variantes.

Ainsi, par exemple, l'isorythmie ne se limite alors plus au seul ténor, mais peut s'appliquer à

d'autres voix, ce qui implique que la longueur de la période isorythmique ne coïncide pas toujours selon les différentes voix. Le motet isorythmique a sans aucun doute connu son développement le plus important à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. Il a atteint son point culminant dans le cycle de Guillaume Dufay, où la *talea* finale de l'œuvre est désormais composée en diminution. Le *color* (la mélodie) peut notamment être répété sous quatre formes rythmiques différentes, à condition que les répétitions s'inscrivent les unes par rapport aux autres dans un rapport mathématique donné.

Sur le plan esthétique, les derniers motets diffèrent énormément des premiers. Une vingtaine d'années se sont écoulées entre les deux groupes. Les premières œuvres suivent les lignes d'un schéma « gothique » strictement mathématique, avec des figures rythmiques capricieuses dans lesquelles la *beliezza* coïncide avec le caractère monumental de la structure architecturale. Par contre, les œuvres plus tardives s'avèrent beaucoup plus majestueuses et tranquilles dans leur conduite mélodique. Les cadences finales claires apportent à la construction largeur et plénitude et annoncent déjà une approche humaniste des textes.

Dans les années 1440, le compositeur a dû se rendre compte que les contraintes strictement mathématiques du motet isorythmique n'avaient plus d'avenir à une époque où l'expression personnelle, la sensualité des sonorités polyphoniques et une approche humaniste du contenu textuel prenaient de plus en plus d'importance. En ce sens, ces motets représentent à la fois le zénith du concept polyphonique médiéval préparé par Machaut, Dunstable et Ciconia, et la fin d'un concept formel qui convenait totalement à Dufay auparavant. Ses motets isorythmiques constituent en quelque sorte une vision musicale "accélérée" du déclin du Moyen Âge.

Nous avons réalisé notre propre transcription, qui repose sur toutes les sources existantes. Les musiciens et chanteurs disposent de parties séparées et non de la grande partition.

1. La plupart des motets sont « pluri-textuels » (différents poèmes étant chantés en même temps), caractéristique du motet isorythmique.

2. Le principe de proportion est strictement observé. Aucun changement de tempo n'a été appli-

qué afin de ne pas créer le moindre déséquilibre dans les rapports mathématiques.

3. Les motets isorythmiques commencent en majeure partie par un *exordium* (introduction) à deux voix. Il s'agit parfois du début du schéma mathématique, mais dans d'autres motets, la structure isorythmique commence juste après l'introduction, lorsqu'entrent les autres voix (instrumentales).

4. Il existe une différence fondamentale entre les ténors instrumentaux, qui avancent généralement assez lentement (en *longae* et *brevae*), et les voix supérieures chantées sur des textes, qui sont écrites dans des tempi et de prolations plus animés (utilisant des *semi-brevae* et des *minimae*).

5. Les motets ont été écrits à l'occasion d'événements politiques, sociaux ou culturels importants. Dans bien des cas, des effectifs plus ambitieux (comprenant des instruments) étaient requis. Les récits de l'époque soulignent le caractère pompeux des exécutions en de telles circonstances.

Un témoin de l'exécution de *Nuper rosarum flores* (n° 9), l'Italien Giannozzo Manetti, a écrit : « ... tout d'abord, on observait une rangée immense de sonneurs de trompette, de joueurs de lyre, de flûte ; chacun portant en ses mains son propre instrument - trompette, lyre, flûte - s'était paré de vêtements étincelants de lumière... Dans une parfaite sublimation de cet ensemble vénérable, de si belles musiques et accords harmonieux, surtout une telle concordance entre les divers instruments, résonnaient en tous lieux, magnifiquement. A tel point que les mélodies des anges et du divin paradis, et les chants descendant du ciel jusqu'à nous, ici-bas, en raison d'une incroyable douceur, paraissaient à juste titre murmurer à nos oreilles je ne sais quoi d'ineffable et de divin ... ».

Extraits

Traduction du néerlandais, Marie-Stella Pâris

Sources des Motets

Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, ms. alfa.X.1.11 (Lat.471)

Trente, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, ms. 87 et ms. 92

Bologna, Biblioteca Universitaria ms. 2216

Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 15.

Paul Van Nevel et le Huelgas-Ensemble

Paul Van Nevel est le fondateur et chef de l'Ensemble Huelgas qu'il a formé après la Schola Cantorum Basiliensis. Il essaie d'associer dans ses interprétations l'esprit de l'époque à laquelle l'œuvre a été écrite à la littérature, la prononciation ancienne, à l'expérience temporelle et au tempo, au contrepoint improvisé etc... Paul Van Nevel a écrit des articles et des livres traitant de la musique du Moyen-Age et de la Renaissance, notamment une monographie sur Johannes Ciconia et un essai sur *Nicolas Gombert et l'aventure de la polyphonie flamande*.

Il a été professeur au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam où il enseignait la notation et l'interprétation. Outre ses nombreuses activités avec l'Ensemble Huelgas, Paul Van Nevel passe chaque année quelques mois dans les bibliothèques européennes où il transcrit et étudie la musique ancienne. Il est également chef d'orchestre invité de nombreuses formations, notamment le Collegium Vocale à Gand, le Nederlands Kammerkoor et le chœur du Nederlandse Bach Vereniging. En 1994, Paul Van Nevel a reçu à Paris le Prix *in honorem* de l'Académie Charles Cros.

A l'origine, l'Ensemble Huelgas interprétait des œuvres de musique contemporaine ; il s'est consacré ensuite essentiellement à la musique du Moyen-Âge et de la Renaissance. Paul Van Nevel approche cette musique à partir de ses sources. L'ensemble est aidé dans sa recherche interdisciplinaire par l'étude des tempéraments, entre autres, d'Albertus Magnus, le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo, l'étude de l'art oratoire (entre autres *Oratoriae artis epitome* de Jacobus Publicius) et de divers courants en Europe.

En 1981, l'ensemble a été lauréat du concours de l'Union Radiophonique Européenne avec un programme Johannes Ciconia. Il a depuis reçu de nombreuses distinctions internationales.

Membres du Huelgas-Ensemble

Petra Noskaiova, Julie Cooper, Els Van Laethem, Cécile Kempenaers, An Van Laethem, Marie-Claude Vallin, *cantus* - Steve Dugardin, *altus* - Nick Todd, Matthew Vine, ténor
An Van Laethem, vièle
Wim Bécu, Joost Swinkels, saqueboute
Bart Coen, Peter De Clercq, flûte à bec
Mirella Ruigrok, pommer
Administration : Tom Van Hove, Steven Hofman

Des irréconciliables revêtu

jean-noël von der weid

En silence, avec lenteur et prudence, Mark André médite les déchirures du monde. Flagellé de sons que personne ne semble entendre, il s'efforce de le trouver, de le percevoir, d'en dissoudre les irrépressibles élancements. Plutôt que de s'abandonner aux sirènes de gigotantes sémiotiques, ou d'affoler d'impavides métronomes, il s'efforce de raviver une réflexion épistémologique, historique, esthétique avachie et pérorante. Dans notre société, hautement complexe, des tournolements d'informations et de connaissances, inchoatives, progressent, exponentielles ; également ils entraînent des flots nouveaux de matériaux sonores, qu'il s'agit de lessiver pour y assurer la cohérence des relations, les nuances de l'agogie, l'inouï chaos du grain.

Artiste chimiquement pur, Mark André trame ces pensées en pleine chair, dans leurs dévorations métaphysiques, les inscrit en une musique gorgée de masses sombres, qui dévisagent : celle de l'affect ; il visite aussi leur laconisme mathématique, leur impénétrabilité de codex, voici une musique disloquée, point vaine de mutisme : celle du concept.

Encore fallait-il trouver un outil analytique spécifique et congruent pour décrire cette réalité et pour charpenter un nouvel acte de compositeur, – les statues esthétiques étant fissurées ou dégringolées, les braises du beau, tiédies. Cet outil, il le découvre au CNSMDP (moisson de premiers Prix), à l'École Normale Supérieure de Paris, dans les secrets enchevêtrés de sa réflexion théologique (Duns Scot, Guillaume d'Ockham, maître Eckart, le luthéranisme), dans les films à peau de serpent d'Ingmar Bergman, dans la musique hautement raffinée et complexe du bas Moyen Âge, l'*Ars subtilior*

Les maîtres qui le marquent : Claude Ballif qui analyse méthodiquement l'analyse musicale ; Helmut Lachenmann (pendant trois ans son professeur de composition à la Hochschule de Stuttgart) qui érige une toute nouvelle « architecture compositionnelle », existentielle, entre l'affect et le concept, « transmutation d'une blessure intérieure profonde de l'autre », écrit Mark André. Lequel alors élabore, élucide, raffine sa propre esthétique, percevant des analogies entre la tératologie du monde actuel et le bas Moyen Âge chrétien occidental, une période d'une extrême complexité philosophique et théologique : à la scolastique, qui cède à la tentation

de l'abstraction et « autres intellectuelles » (Villon, Lai XXXVI), se substitue la docte ignorance de Nicolas de Cues ; ou à la foi, « argument des choses invisibles » (saint Paul), qui ploie trop souvent sous les controverses liées à la science et à la raison, s'enchaîne l'illusion du réel.

Ces contiguités temporelles s'avèrent au sein d'une nouvelle conception du temps (due aux développements de la physique et des mathématiques du chaos et de l'instabilité), son paradoxe, qui n'autorise plus de distinction entre le passé et le futur ; – la physique comme pertinence métaphysique. Nous ne poursuivons plus la « flèche du temps », mais galopons sur les prodromes d'une ère nouvelle ; Mark André le sait, qui voulut établir un modèle cosmologique pour décrire la complexité du réel ; des indices se révèlent dans la plupart de ses pièces, abouchées au temps jadis et, utilisant l'électronique ; dans *Le trou noir univers*, puis dans *Modell*, pages de mesure et de démesure, élaborées auprès des scientifiques du Cern, qui se fondent sur le modèle informatique des éléments de particules.

Seul un modèle de crise, modelé sur la déconstruction et la fragmentation du matériau musical, d'un langage d'affect et de concept, de théorique et de compositonnel, de concordance et de discordance, du nœud où ils s'entremêlent et se concassent, sont reliés les uns aux autres, cet unique modèle de re-présentation peut structurer l'acte compositonnel et être par lui structuré. Ces liens, Mark André les redéfinit sous la forme d'un « compossible » musical. L'idée d'Un-fini (par ailleurs titre d'un cycle d'œuvres) d'un compossible musical, qui fut la grande utopie de la musique occidentale depuis l'*Ars subtilior*, permet de re-liaison l'un et le fini tout en suggérant l'infini, – le tout reflétant la définition scotiste de Dieu comme *ens infinitum* ; le paradigme d'« un-finité », étant à la fois plus et moins que la somme imaginable de ces deux concepts (ou le patent et le latent).

Mark André a quelque chose d'un Achab déterminé et minutieux à contrepointer l'Apocalypse de Jean, à utiliser la toute-puissance symbolique de ce texte mystérieux, sauvage et exalté, comme modèle de composition potentiel. Dans des œuvres, aux titres émiétés, aussi, qui, toutes, bien que très différentes, sont des tentatives de représentation musicale du message contenu dans l'Apocalypse : *...ALS... II* ou *...22, 13...* (*Musiktheater* ; création à Munich en 2004) et, ici jouées : *...ALS... I* et *...IN...*

Le titre de la première pièce provient du chapitre 8 verset 1, dans la traduction de Luther : *Und als*

das Lamm das siebente Siegel aufat, entstand im Himmel eine Stille etwa eine halbe Stunde lang ... (« Quand il ouvrit le septième sceau, il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure... »). Mauve, la musique remue le silence, on est envahi par une pluie de nappes de glaces, le rythme se crucifie en une immense scansion, griffée, mise en pièces. Le compositeur veut re-présenter musicalement ce silence en fragmentant le temps, l'espace musical, l'idiomatisme instrumental – composer une espèce de « non-musique ». L'œuvre ainsi s'organise, polyphonique, en une manière de pseudo-canon dont toutes les données sont déconstruites.

Originellement, pour *...IN...*, il s'agissait de faire œuvre à partir de *In nomine*, une forme typiquement anglaise de *cantus firmus* dont le titre provient d'une messe de John Taverner. Refusant cette idée délétère de « retour à », Mark André considère ce matériau de base comme un objet polycordal (du dicorde à l'heptacorde), s'en distancie le plus possible, défragmente. Le titre, *IN* : on est dans le concept, comme dans une fissure par où nous nous pensons nous-mêmes ; il renvoie à plusieurs citations, disloquées, chuchotées de l'Apocalypse (7,12 ; 1,3 ; 22,13). L'instrument, son idiomatisme (références à Eric Dolphy), ce qui crée une manière de polyphonie : utilisation du piano (un Steinway D, sur scène, couvercle relevé, pédale de prolongation enfoncée), ses traces (du passé) résonantes en trois « régions sonores », suivant les sons ou voyelles dites dans la clarinette et audibles comme *Farben* ; ce piano-entonnoir, ce piano-réceptacle : une autre référence à *...IN...* Ultime fragmentation de l'instrument : les sons (percussifs, « fantômes », « asthme », expirés ou inspirés) peuvent être émis par le bec (ou sans le bec dans le bocal), et les clefs. Cette conception très polyphonique évoque une antienne grégorienne que l'on chanterait dans une église. Sans vague à l'âme.



Festival d'Automne à Paris
156 rue de Rivoli, 75001 Paris
Location : 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com

Biographie de Mark André

1964, naissance à Paris

1992, fin des études musicales au Conservatoire National de Musique de Paris. Six premiers prix dont celui de composition musicale

1993, fin de la formation doctorale dirigée par Olivier Boulnois et Philippe Vendrix à l'École Normale Supérieure de Paris en philosophie médiévale concernant le corpus musical de l'*Ars subtilior*
1994, Diplôme de perfectionnement en composition dans la classe de Helmut Lachenmann à la Musikhochschule de Stuttgart

1995, pensionnaire à l'*Akademie Schloss Solitude*

1996, Prix de composition de la ville de Stuttgart et bourse « Villa Médicis hors les murs » en Allemagne

1996, *Kranichsteiner Musikpreis* au festival de Darmstadt

1997, boursier au Studio expérimental de la fondation Strobel/SWR et « Meisterschuler » à l'*Akademie der Künste* de Berlin

1998, Prix Baldreit de Baden-Baden

1998, enseigne la composition aux Cours d'été de Darmstadt

1999-2001, pensionnaire à la Villa Médicis, Académie de France à Rome

2001, Prix international de composition d'opéra, décerné par l'Opéra de Francfort

2002, « Kompositionsförderpreis », prix de composition de la fondation Siemens

2002, enseigne à la Musikhochschule de Frankfurt/Main et au Conservatoire National de Région de Strasbourg

Son catalogue (Éditions Durand à Paris) comprend des œuvres pour orchestre dont *Modell* (créée au festival de Donaueschingen 2000 par l'orchestre de la SWR, direction. Lothar Zagrosek) ; des œuvres pour ensemble dont *Un-Fini*, *Fatal*, *AB I & II*, *...ALS... I & II* créées par l'Ensemble Modern, le Kammerensemble neue Musik de Berlin, l'Ensemble Recherche, l'Ensemble Intercontemporain, les Percussions de Strasbourg et *...das O...* créée à l'Opéra de Francfort en 2001 et *...IN...* pour clarinette basse, commande du Festival d'Automne à Paris 2002.

Études pour piano 1-7

Ian Pace

semblant naître naturellement de motifs simples, présentés au début des pièces.

Les quatre premières *Études* forment une évidente entité et ont souvent été regroupées en ce sens ; chaque pièce est clairement distincte des autres. La première étude, la plus longue, crée son propre monde, somptueux, mais triste, à travers « un jeu de pliages mélodiques », tandis que la deuxième, plus animée, est constituée de « dépliages rythmiques », de l'ouverture de danse en rythme pointé jusqu'aux trémolos quasi non mesurés de la conclusion. Les « combinaisons harmoniques » de la troisième étude engendrent à cet égard un plus grand degré de mouvement harmonique, la ligne mélodique affilée du commencement étant continuellement interrompue par des agglomérats de notes d'agrément (un procédé que Dusapin exploite aussi dans le deuxième mouvement de son concerto pour piano *À Quia*). Quand les lignes se réduisent à de simples hauteurs réitérées, le lyrisme acquiert un caractère de désolation et de désespoir apparent. La quatrième étude, en spirale comme un vortex, se fait furieuse et s'apparente à une toccata. Présentant au début une succession de différents types gestuels, puis un « développement par élimination des éléments musicaux antérieurs », cette étude conduit à une oscillation simple autour de deux hauteurs, ne menant nulle part, ce qui est un motif récurrent à l'intérieur du cycle.

Le cycle aurait pu s'achever ainsi. Mais avec la plus étrange de toutes les pièces, la cinquième, nous entrons dans un autre monde qui contraste violemment avec ce qui a précédé. Les mélodies, les gestes et les harmonies, toutefois reliées aux études antérieures, génèrent une texture lumineuse et expansive ; la recommandation expresse d'utiliser aussi peu que possible la pédale menant paradoxalement à une musique éparse, aride, désespérée, apparemment incapable de dépasser les ondulations du *si* et du *la bémol*. Avec la sixième pièce, d'une atmosphère semblable à celle des autres *Études*, les trémolos frénétiques, les dynamiques pénétrantes et la fréquence des notes répétées atteignent une dimension de passion féroce et une turbulence sans précédent. La septième *Étude*, poignante, au caractère d'épilogue, récapitule brièvement les six pièces précédentes, avant de retourner aux notes qui avaient ouvert l'ensemble du cycle, « une musique de grande tristesse ». Mais, selon Dusapin, « on aura le sentiment d'une fin qui, à vrai dire, est un recommencement... Cela signifie que l'on ne doit pas *écouter*, mais *entendre*... ce qui est très différent, non ? »

Traduction de l'anglais : Laurent Feneyrou

Vingt ans de carrière furent nécessaires à Pascal Dusapin avant qu'il ne se décide à écrire une œuvre avec piano. Ce n'est pas qu'il manquait de familiarité avec l'instrument, puisqu'il en jouait depuis longtemps, en privé, pratiquant le jazz et d'autres formes d'improvisation. Mais, comme beaucoup de compositeurs en ont fait l'expérience, le piano traîne avec lui un lourd bagage historique, pour ne rien dire de l'abondance d'idéaux « musicaux » des interprètes. La fixation du tempérament et l'échelle des harmoniques, contraignent à une attention aux implications harmoniques et tonales plus importante que si l'on écrit pour d'autres instruments.

Les *Études* surmontent ces difficultés potentielles avec une immense habileté ; absolument idiomatiques dans leur utilisation de l'harmonie, de la sonorité et de l'articulation, elles préviennent cependant toute assimilation trop aisée à des modèles existants. Ces études ne constituent pas la première incursion de Dusapin dans l'écriture pour piano. Elles avaient en effet été précédées par les hallucinations du *Trio Rombach* dans lequel certains éléments stylistiques du cycle sont préfigurés. Ce cycle, désormais complet, fut écrit entre 1997 et 2001, à la demande des pianistes Alain Planès, Vanessa Wagner, Michael Rudy et de moi-même. Dusapin a déclaré considérer ces pièces moins comme des études virtuoses, au sens traditionnel du terme, que comme de « réelles études de composition emboîtées les unes dans les autres, comme des poupées russes (matriochka) ».

L'écriture pianistique reprend certains aspects des premières œuvres de Dusapin, mais en les élargissant à une dimension plus originale. Les textures, hérissées, et non lisses ou homogènes, présentent de violents contrastes de dynamiques et d'articulations (même dans les passages lents). La tessiture, délibérément restreinte, confère un degré supplémentaire de tristesse à une musique de « lamentation » que l'on retrouve dans nombre de pièces. S'y reflète aussi l'intérêt de Dusapin pour les musiques populaires de France, de Grèce et du monde arabe (plus explicitement dans la mélodie au caractère populaire de la deuxième étude). Sa curiosité pour les idiomes pianistiques issus du jazz se retrouve dans son utilisation de l'articulation, exploitant un type de geste dans lequel la dernière note d'une phrase est légèrement séparée et accentuée. La musique a tout le temps une qualité d'improvisation, les textures les plus complexes

Trente-trois Variations

Patrick Szersnovicz

Les *Trente-trois Variations sur une valse d'Anton Diabelli en ut majeur* op. 120 sont, exception faite des *Six Bagatelles* op. 126, la dernière œuvre pour piano de Beethoven et l'un des sommets de sa production. La composition date de 1822 et du début de 1823. En 1819, le compositeur et éditeur Anton Diabelli (1781-1858) avait demandé à plusieurs compositeurs de Vienne d'écrire chacun une variation sur une valse que lui-même venait de composer (à faire paraître comme une œuvre collective). Outre Beethoven, une cinquantaine de compositeurs répondirent à son appel. En juin 1823, l'ensemble des variations parut chez Diabelli & Co (celles de Beethoven constituant la première partie, celles des autres compositeurs la seconde). Il y a déjà du comique dans le thème d'Anton Diabelli, prétendue valse, mais plutôt un menuet ou une bagatelle. Cette « valse » est traitée et maltraitée par Beethoven de toutes les manières. Les plus audacieuses de ces *Variations Diabelli* sont de nature structurale ; les pièces les plus lentes en mode mineur agissent comme éléments de freinage pour stopper un élan, un tournoiement énorme. À l'extrême fin, Beethoven paraît littéralement dissoudre l'œuvre et la rendre aux éléments purs dont elle était issue. Mélodiquement et harmoniquement, le thème de Diabelli n'est cependant pas complètement insignifiant. Il semble que Beethoven ait tout à coup découvert que ce thème banal était un thème fécond du fait même de sa banalité. Il y discerne non un thème mais, d'emblée, la possibilité de son dépassement. Il s'attache uniquement à sa petite anacrouse du début et à sa structure harmonique, des plus simples : deux parties de seize mesures chacune, chaque partie étant faite de quatre fois quatre mesures, et chacun des huit groupes de quatre mesures ayant une fonction harmonique bien précise. Il s'intéresse également aux symétries de ce schéma et à sa réversibilité. En tant que tel, ce schéma n'a rien d'extraordinaire. Mais c'est justement sa neutralité, sa solidité qui enflammèrent l'imagination de Beethoven. À de rares exceptions près, il le respecte scrupuleusement, mais en le masquant parfois pour absence d'articulation, ou en s'en servant comme d'un squelette abstrait tantôt présenté comme tel, voire réduit à quelques vestiges, tantôt revêtu d'une parure imprévisible. Beethoven a-t-il connu les *Variations Goldberg*, s'en est-il inspiré ? Cela est plus que probable. Mais demeure une divergence essentielle au niveau du temps musical. Le temps des *Variations Goldberg* est un temps « classique », univoque, où les variations se déroulent selon une tra-

jectoire irréversible et une évolution linéaire de l'écriture. L'œuvre de J. S. Bach possède un développement progressif et une conclusion. Le système temporel des *Variations Diabelli* est plus ouvert. Le temps y apparaît comme virtuellement réversible. La nature multidirectionnelle du langage de Beethoven, pure de toute contingence hors celle de l'instant structural, conduit à une conception multidirectionnelle du temps. Pourtant, dans la structure d'ensemble des *Variations Diabelli*, on observe une nette tentative pour traiter les variations par grands groupes, comme s'il s'agissait de trouver l'équivalent unifié des divers mouvements d'une sonate ou d'une symphonie (l'idée du finale des *Variations « Eroica »* réapparaît transfigurée dans les *Diabelli*).

Une œuvre comme les *Variations Diabelli* est avant tout découverte des éléments les plus simples de la musique, investigation du langage de la tonalité classique avec toutes ses implications au niveau du rythme et de la facture aussi bien que de la mélodie et de l'harmonie. On trouve chez Beethoven, en particulier dans les *Variations Diabelli* et dans les derniers quatuors, des phrases d'un chromatisme plus radical que chez tout autre compositeur sauf Gesualdo, mais toutes impliquent une structure diatonique des plus fermes comme arrière-plan. Le titre original de l'œuvre annonce, en allemand, non pas des « Variations », mais des « Veränderungen », ce qui peut se traduire par « transformations », « altérations » ou « variations altérées ». Alors qu'à l'intérieur de l'œuvre, Beethoven emploie la terminologie italienne, usuelle à l'époque. Beethoven ne s'est intéressé qu'à une formule abstraite, généralisable à une infinité de situations. Chacune des *Variations Diabelli* représente un microcosme, une vision musicale singulière, un état spécifique du matériau. Chacune obéit à sa propre règle du jeu. De l'une à l'autre, l'invention est totale. Au lieu de présenter le même objet sous des lumières différentes – ce qui pourrait constituer la définition la plus générale de la variation –, les *Variations Diabelli* présentent « trente-trois objets différents dans la même lumière » (Karlheinz Stockhausen). Il s'agit non pas d'un degré de liberté de plus dans la variation d'un objet donné, mais d'un changement de nature, du bouleversement d'un principe. Dans l'art classique, la variation est en quelque sorte un agrément de la phrase. Réconciliant l'unité et la diversité, les *Variations Diabelli* expriment une simplicité purifiée qui résulte de combinaisons discontinues paraissant presque toujours au comble de la complication, mais qu'une secrète proportion relie entre elles. Beethoven parvient aussi à une spirituelle combinaison d'ampleur lyrique et d'ironie analogue à la grâce de Mozart.

Biographie de Pascal Dusapin

Compositeur né à Nancy le 29 mai 1955, Pascal Dusapin pratique l'orgue sans imaginer en faire un métier, puis se tourne vers la composition qu'il étudie d'abord en autodidacte, en suivant aussi des cours de musicologie à l'université de la Sorbonne. Encouragé très jeune par André Boucourechliev, il devient élève de Iannis Xenakis dont il suit, de 1974 à 1978, les cours d'esthétique, toujours en qualité d'auditeur libre, celui-ci le reconnaît volontiers comme son seul élève : « J'aime Pascal Dusapin parce qu'il est fier, curieux, indépendant et organisé dans sa pensée. » Il étudie en 1979 avec Ivanka Stoianova à Vincennes, et suit les séminaires de Franco Donatoni. Les premières œuvres de Pascal Dusapin font référence à ces deux compositeurs : *Timée*, (pour orchestre, 1978) est dédiée à Iannis Xenakis, et *Souvenir du Silence* (pour treize cordes solistes, 1976) s'inspire de Donatoni. Volontiers tourné vers d'autres formes artistiques, il est également influencé par le jazz ou encore les arts plastiques, la photographie, et la poésie.

Pascal Dusapin a collaboré avec les chorégraphes Dominique Bagouet (*Assai*), François Raffinot et Jean-Claude Gallota. Compositeur en résidence à l'Orchestre National de Lyon, le festival *Aspects des musiques d'aujourd'hui* de Caen lui a été consacré en 1997.

Parmi ses compositions marquantes : des œuvres scéniques, *Medeamaterial* en 1990, sur un texte de Heiner Müller, *Roméo et Juliette*, 1985-88, et *To Be Sung*, 1992-93, un opéra de chambre d'après Gertrude Stein en collaboration avec James Turell; des musiques vocales a cappella, *La melancholia*, opéra composé en 1991, des œuvres concertantes, des œuvres pour orchestre symphonique, des quatuors à cordes et de nombreuses œuvres pour solistes ou ensembles. En février 2003, son opéra *Peregrina* sera créé à l'Opéra National de Paris/Bastille.

Edition Salabert, Paris. www.salabert.fr

A lire : Jacques Amblard, *Pascal Dusapin / L'intonation ou le secret*, Edition Musica falsa, 2002.

Biographies des interprètes

Ian Pace

Né à Hartlepool (GB) en 1968, Ian Pace a étudié à la Chetham's School of Music, au Queen's College d'Oxford et à la Juilliard School de New York. Parmi ses professeurs, le pianiste hongrois György San-

dor, disciple de Bartok, a eu une influence majeure sur son travail. Son répertoire, en soliste et en formation de chambre, s'étend du domaine des classiques européens aux œuvres des compositeurs comme Boulez, Stockhausen, Ligeti, Nono et Cage.

Connu pour ses écrits sur la musique contemporaine, Ian Pace est aussi conférencier, participe à des masterclasses et présente souvent ses concerts. Au London College of Music, il est professeur de piano et co-directeur du programme de piano contemporain. Il collabore à des revues spécialisées et a co-édité un livre sur Michael Finnissy. Ses intégrales des œuvres pour piano de Mauricio Kagel et Walter Zimmerman sont publiées par Black Box et Metier. Son enregistrement des arrangements de Gershwin a été distingué par le Sunday Times et recommandé par le BBC Music Magazine. Ian Pace a créé plus de cent œuvres pour piano, parmi lesquelles *Opus Contra Naturam* de Brian Ferneyhough ; *History of Photography in Sound* de Michael Finnissy et *Sparkling Book of Elements, Part 3* de James Dillon.

Ian Pace a créé *A quia*, pour piano et orchestre de Pascal Dusapin avec l'Orchestre de Paris dirigé par Christoph Eschenbach.

Shizuyo Oka

Shizuyo Oka a étudié la clarinette auprès de Michel Arrignon et la clarinette basse auprès de Jean-Noël Crocq au C.N.S.M. de Paris où elle a obtenu trois premiers prix (clarinette, clarinette basse et musique de chambre). En 1992, elle est lauréate du concours Valentino Bucchi à Rome et remporte un premier prix en 1995 à Tokyo. Elle participe au *Silk Road Ensemble* avec Yo-Yo Ma. Elle est membre de l'Ensemble Recherche depuis 2000.

Kammerensemble Neue Musik Berlin

Spécialisé en musique contemporaine, le Kammerensemble Neue Musik a été créé il y a plus de dix ans par des étudiants de l'école Hans Eisler de Berlin. L'Ensemble s'est depuis produit à raison de cinquante représentations par saison à travers l'Europe. Il est composé de dix musiciens et s'associe avec des solistes ou chefs-d'orchestre venus d'autres horizons. Le Kammerensemble est régulièrement invité par Ars Musica Bruxelles, la Biennale de Munich, le Festival de Huddersfield, Musica Strasbourg ou Settembre musica de Turin.



31^e édition

23 septembre - 22 décembre 2002

Arts plastiques

Alain Séchas, chapelle Saint Louis de la Salpêtrière

Vera Röhm, espace Topographie de l'art

Rebecca Horn, Jacques Roubaud, Hayden Chisholm, Palais de Tokyo

Corée

Dances de cour et danses populaires, Théâtre du Châtelet

Samulnori Hanullim, KIM Duk-soo, percussions, Théâtre de la ville

Musique d'aujourd'hui, Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Pansori, opéra pour un chanteur et un percussionniste, Théâtre Molière-Maison de la Poésie.

Eunyul Talchum, théâtre et danses masqués, Théâtre des Abbesses.

Daedong Gut, rituel chamanique, KIM Kum-hwa, Théâtre des Bouffes du Nord.

Hahoe Talnori, théâtre masqué, Théâtre des Bouffes du Nord.

Kkokdu Gaksi, marionnettes, Théâtre des Bouffes du Nord.

Musique

Wolfgang Rihm, Cité de la musique.

Iannis Xenakis, Pyramide du Louvre.

Three Tales, Steve Reich / Beryl Korot, Cité de la musique.

Pascal Dusapin, Théâtre des Bouffes du Nord.

Mark André, Théâtre des Bouffes du Nord.

T&M 2002, Maison de la Musique de Nanterre.

Macbeth, Salvatore Sciarrino / Achim Freyer, Athénée Théâtre Louis-Jouvet.

Théâtre

Guerre et Paix, Léon Tolstoï / Piotr Fomenko, Les Gémeaux/Sceaux/Scène Nationale.

After Sun, Rodrigo Garcia, Théâtre de la Cité Internationale.

Tout est calme, Tg Stan, Théâtre de la Bastille.

Comment j'ai mangé du chien, En même temps, Evguéni Grichkovets, Théâtre de la Bastille.

Auf dem Land, Martin Crimp / Luc Bondy, Théâtre National de la Colline

Le Traitement, Martin Crimp / Nathalie Richard, Théâtre National de Chaillot.

La Vita Alessandrina, Stéphane Olry / Corine Miret / Xavier Marchand, Théâtre de la Cité Internationale.

üBUNG, Josse de Pauw-Victoria, Théâtre de la Cité Internationale.

Confessions of Zeno, d'après Italo Svevo / William Kentridge / Handspring Puppet Company, Centre Pompidou.

Drummer Wanted, Richard Maxwell, Théâtre de la Cité Internationale.

Flicker, Caden Manson / Big Art Group, Créteil Maison des Arts

Danse

Boris Charmatz, théâtre-télévision, Centre Pompidou.

William Forsythe, Kammer/Kammer, Théâtre National de Chaillot.

Anne Teresa de Keersmaeker, Small Hands, Créteil Maison des Arts.

Cesc Gelabert / Gerhard Bohner, Im (Goldenen) Schnitt I et II, Centre Pompidou.

Rachid Ouramdane, + ou - là, Centre Pompidou.

Meg Stuart / Damaged Goods, Disfigure Study, Théâtre de la Bastille.

Mathilde Monnier, Déroutes, Théâtre de Gennevilliers.

Cinéma

Cinéma d'Algérie et aspects du cinéma coréen contemporain, MK2 Hautefeuille

Location et programme : 01 53 45 17 17

www.festival-automne.com

FR FAP - 2002 - M 105 - PRG