

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Vendredi 3 octobre
Ictus

Dans le cadre du cycle **La mesure du temps**
Du dimanche 28 septembre au samedi 4 octobre 2008

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,
à l'adresse suivante : www.cite-musique.fr

Cycle La mesure du temps

DU DIMANCHE 28 SEPTEMBRE AU SAMEDI 4 OCTOBRE

De l'absence...

« ... comment passe le temps... », s'interrogeait Karlheinz Stockhausen dans un article demeure célèbre. Si le lever et le coucher du soleil étaient, avec les saisons peut-être, les premiers phénomènes rythmant l'existence humaine sur le principe d'une horloge naturelle, le « *moyen le plus propre pour bien mesurer le mouvement* » était plutôt, selon Quantz, « *le battement du pouls à la main d'un homme qui se porte bien* » (*Essai d'une méthode pour jouer la flûte traversière*, 1752). Et si la mesure du temps nécessitait une unité immuable, il n'était dans la nature aucune horloge vraiment fiable : les jours et les nuits ne cessaient de s'allonger ou de raccourcir, les battements de cœur, au gré des actions ou des émotions, tendaient à se précipiter ou à ralentir. Claudio Monteverdi distinguait donc, dans son *Lamento della Ninfa* (1638), le temps de la raison et le temps de l'âme, demandant à ce que la lamentation soit chantée « *au rythme du sentiment [a tempo dell'affetto del animo] et non suivant une battue [non a quello de la mano]* », tandis que les parties l'encadrant étaient « *chantées en mesure [al tempo de la mano]* ».

Libérant la musique des traits verticaux qui en divisent les portées, les préludes non mesurés du XVII^e siècle confiaient à leurs interprètes le soin de choisir ce qui devait ressortir de la structure motivique. Presque aussi libres étaient les nombreuses toccatas italiennes ou allemandes, malgré leurs petites cases régulières. Mais elles pouvaient également, et comme certaines suites de danses de Froberger, s'inspirer du style brisé du luth français. Tel lamento devait être joué « *sans observer aucune mesure* », tel autre, sur la mort de l'empereur Ferdinand IV, s'achever sur une gamme ascendante pour symboliser l'ascension ultime. Face à l'incapacité de saint Augustin d'expliquer le temps, la musique nous donnait donc l'impression grisante d'être capable d'en contrôler le flux, ou, avec Chopin, de s'en échapper grâce à quelques cascades de petites notes en tempo *rubato*, voire de le retenir avec un simple point d'orgue.

... à la multiplication des mesures

« *Le fondement même de la musique* » était, selon Michel Butor dans ses *Moments de Marcel Proust* (1960), « *cette continuité nouvelle, différente de celle impérieuse des choses vues* », tandis que « *les forces mélodiques et rythmiques* » devaient se détacher de « *la régularité d'un tempo, sorte de sol et d'horizon sonore* ». Mais parce que le moindre point de repère, pulsation, mode rythmique ou

mesure n'est qu'une convention arbitraire, chaque siècle interprète le temps à sa manière, le XVIII^e privilégiant des carrures que la fantaisie romantique s'empressa d'altérer en multipliant syncopes et contretemps.

À peine le métronome avait-il été inventé par Maelzel qu'il appartenait déjà à la musique de nous libérer de ce battement unique qui n'avait pas lieu d'être, et de révéler au contraire la formidable multiplicité du temps. Au Moyen Âge déjà, avec les structures isorythmiques des motets de Guillaume de Machault, *talea* et *color* se décalaient jusqu'à nous faire croire que durées et notes ne dépendaient pas de la même temporalité. Et la polyrythmie se compliquait lorsque les *taleæ* se superposaient à leur tour. Trois horloges mêlant leurs tic-tac différents dans une horlogerie de Tolède (*L'Heure espagnole* de Ravel), cent métronomes réglés par Ligeti sur des tempos différents pour associer leurs cliquetis dans un indéfinissable brouillard sonore – jusqu'à ce que, les uns et les autres s'épuisant, n'émergent plus que quelques mouvements –, il ne devait plus être de pulsation unique jusque dans les superpositions, par Karlheinz Stockhausen, des tempos de *Zeitmasse*. Plus de pulsation non plus dans le *Double concerto* d'Elliott Carter, chaque musicien échangeant le chronomètre contre ses capacités techniques individuelles.

Mesuré ou non mesuré, lisse ou strié (Boulez), repensé dans son rapport avec les événements (traverserions-nous un temps immobile ?), le temps musical est finalement la meilleure façon de défier la raison – Schumann demandait à ses interprètes de jouer le plus vite possible... et encore plus vite. Voir la meilleure façon d'approcher le divin en en rendant perceptible la jonction de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, imaginée par Messiaen dans l'accroissement illimité des durées au moyen de valeurs toujours plus brèves. Et les notes ajoutées se moquaient encore du temps mesuré. Important, le temps l'est à un tel point qu'il se mit à occuper la musique jusque dans ses titres, inspirant 4'33" à John Cage, pièce créée en 1952 par David Tudor, pouvant être redonnée « *sur n'importe quelle durée* ». Plus précises étaient les *Vexations* de Satie, dont le motif devait être joué huit cent quarante fois après préparation de l'interprète « *dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses* ». L'interprète en fut évidemment John Cage, et la musique démontra qu'elle aussi savait rendre le temps long, voire insupportable.

François-Gildas Tual

DIMANCHE 28 SEPTEMBRE – 16H30 JEUDI 2 OCTOBRE – 20H

Girolamo Frescobaldi

Toccata 11

Canzona 3

Capriccio sopra la Bassa Fiamenga

Ricercar 9

Toccata 7

Capriccio sopra La Sol Fa Mi Ré Ut

Johann Jakob Froberger

Lamento sur la mort de Ferdinand IV

Toccata 3

Suite en la mineur

Louis Couperin

Suite en ré majeur

Johann Christophe Bach

Praeludium en do majeur

Jean Henry d'Anglebert

Prélude non mesuré en ré mineur

Gustav Leonhardt, fac-similé du clavecin Tibaut de Toulouse 1691, reconstitution du clavecin Carlo Grimaldi 1703 (collection Musée de la musique)

MERCREDI 1^{er} OCTOBRE – 20H

Pendule, pouls et chronomètre

Jean-Baptiste Lully

Suite d'Armide

André Campra

Simphonies du Ballet des Âges

Carl Philipp Emanuel Bach

Concerto pour clavecin Wq 23

Georg Friedrich Haendel

Concerto grosso op. 3 n° 1

Arcangelo Corelli

Ciaccona op. 3 n° 12

XVIII-21 Le Baroque Nomade

Jean-Christophe Frisch, direction

Jean-Luc Ho, clavecin Longman

& Broderip fin XVIII^e

(collection Musée de la musique)

Per Nørgård

Scintillation, pour sept musiciens – création française

Conlon Nancarrow

Étude 2a (arrangement pour petit ensemble par Sébastien Vichard)

Étude 20 (arrangement pour petit ensemble par Arnaud Boukhitine)

Karlheinz Stockhausen

Zeitmasse, pour cinq bois

Elliott Carter

Double concerto, pour clavecin, piano et deux orchestres

Asko Concerto, pour ensemble

Ensemble intercontemporain

Susanna Mälkki, direction

Sébastien Vichard, piano

VENDREDI 3 OCTOBRE – 20H

György Ligeti

Poème symphonique pour cent métronomes

Philippe Leroux

De la texture

Steve Reich

Drumming, premier mouvement

Paul Usher

Nancarrow Concerto

György Ligeti

Kammerkonzert

Ictus

Georges-Élie Octors, direction

Rex Lawson, pianola

SAMEDI 4 OCTOBRE – 20H

Manuel de Falla

L'Amour sorcier

Maurice Ravel

L'Heure espagnole

Orchestre National de Lille

Jean-Claude Casadesus, direction

Marie-Ange Todorovitch,

mezzo-soprano

Yves Saelens, ténor

Philippe Do, ténor

Nicolas Rivenq, baryton

Alain Vernhes, baryton

VENDREDI 3 OCTOBRE – 20H

Salle des concerts

György Ligeti

Poème symphonique pour cent métronomes

Philippe Leroux

De la texture

Steve Reich

Drumming, premier mouvement

entracte

Paul Usher

Nancarrow Concerto

György Ligeti

Kammerkonzert

Ictus

Georges-Élie Octors, direction

Rex Lawson, pianola

Fin du concert vers 21h50.

György Ligeti (1923-2006)

Poème symphonique pour cent métronomes

Composition : 1962.

Création : le 13 septembre 1963, à Hilversum (Pays-Bas), sous la direction du compositeur.

Éditeur : Schott.

Effectif : cent métronomes (avec, possiblement, dix interprètes et chef d'orchestre).

Durée : environ 20 minutes.

Philippe Leroux (1959)

De la texture

Composition : 2006.

Commande : San Francisco Contemporary Music Players.

Création : le 8 octobre 2007, au Yerba Buena Center of the Arts Forum de San Francisco, par les San Francisco Contemporary Music Players, sous la direction de David Milness.

Éditeur : Billaudot.

Effectif : flûte (aussi piccolo, flûte alto et sifflet à coulisse), clarinette (aussi clarinette basse), guitare, percussions, piano, violon, alto, violoncelle.

Durée : environ 20 minutes.

Steve Reich (1936)

Drumming, premier mouvement

Composition : 1970-1971.

Création : le 3 décembre 1971 au Musée d'art moderne de New York, par Steve Reich and Musicians.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Effectif : quatre paires de bongos accordés (dans le premier mouvement).

Durée : entre 17 et 25 minutes.

Paul Usher (1970)

Nancarrow Concerto, pour piano mécanique et orchestre de chambre

Composition : 2004.

Commande : WDR et Ensemble Modern pour les Donaueschinger Musiktage 2004.

Création : le 13 novembre 2004 à Cologne, par Rex Lawson (piano mécanique) et l'Ensemble Modern sous la direction de Kasper de Roo.

Éditeur : New Voices (BMIC).

Effectif : piano mécanique, flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, cor, trombone, percussions (deux exécutants), piano/piano préparé, cordes.

Durée : environ 20 minutes.

György Ligeti

Kammerkonzert

Composition : 1969-1970.

Commande : Festival de Berlin 1970 (quatrième mouvement).

Dédicace : premier mouvement pour Maedi Wood, deuxième mouvement pour Traude Cerha, troisième mouvement pour Friedrich Cerha, quatrième mouvement pour Walter Schmieding.

Création : le 1^{er} octobre 1970 au Festival de Berlin, par l'ensemble Die Reihe, sous la direction de Friedrich Cerha.

Éditeur : Schott.

Effectif : 13 instrumentistes jouant 19 instruments : flûte (aussi flûte piccolo), hautbois (aussi hautbois d'amour et cor anglais), 2 clarinettes (aussi clarinette basse), cor, trombone, clavecin (aussi orgue Hammond ou harmonium), piano (aussi célesta), 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Durée : environ 21 minutes.

Le timbre et le rythme : ces paramètres musicaux sont indéniablement deux des domaines que privilégient les recherches des compositeurs depuis les années soixante. Les œuvres au programme de l'ensemble Ictus présentent un aperçu saisissant de la richesse de cette réflexion. Adossées à la tradition (le baroque français pour Philippe Leroux, Nancarrow pour Paul Usher, l'Afrique pour Steve Reich...), les pièces manifestent en même temps un goût certain pour la provocation et proposent une approche ludique de la nouveauté. En effet, certaines œuvres peuvent naître d'une idée simple (des métronomes que l'on laisse battre jusqu'à épuisement, dans le *Poème symphonique* ; une cellule percussive de douze pulsations qui se remplit puis se vide, dans *Drumming*) et s'accomplir dans sa concrétisation sonore et dans l'expérience unique qu'elle impose à l'auditeur, ou encore révéler d'extraordinaires savoir-composer et savoir-interpréter. Dans un siècle où la machine vient parfois assister voire remplacer l'homme, où l'instrument prend parfois le pas sur l'instrumentiste (instruments mécaniques, ordinateur), rythme et timbre ont partie liée avec la superposition, l'association, l'*hybridation*, avec le tissage et donc la *texture* instrumentale.

Le jeu sur la densité de cette texture peut également être le fait d'une écriture très simple ou très libre, ou au contraire nécessiter une composition minutieuse et complexe. Ainsi, le concept qui prévaut dans la composition de *Drumming* semble, dans sa fausse naïveté, provocateur. *Drumming*, qui comme son nom l'indique concerne en priorité les percussions, et que Steve Reich composa à son retour d'Afrique au début des années soixante-dix, se développe à partir d'une cellule matricielle de douze pulsations – les douze coups pouvant être frappés par les tambourineurs. Cyclique, cette cellule est peu à peu remplie par les battements et, répétée à l'infini et simultanément sous les différentes formes de sa construction, crée un enchevêtrement rythmique dont la complexité « *constitue le stade final de développement et de raffinement du processus de phase* » (Reich).

De même, dans le *Poème symphonique*, les cent métronomes, dévidant leur mécanisme de façon simultanée mais à des vitesses différentes, produisent un nuage sonore dont le « *grand diminuendo rythmique* » s'impose comme le « *premier exemple de musique minimale* » (Ligeti), faisant usage d'un adjectif souvent appliqué au courant de la musique « répétitive » américaine. Ouvertement provocateur, symbolisant peut-être ce « *plus haut degré de dépersonnalisation* » que le *pianola* représentait pour George Antheil, le processus de composition polyrythmique, ici mécanique et déshumanisé, se retrouve chez Ligeti dans les œuvres de la fin des années soixante, comme le *Kammerkonzert* [*Concerto de chambre*] – et en particulier dans son troisième mouvement, qui illustre la fascination du compositeur pour les horloges et les « machines récalcitrantes ». Dans ce concerto, œuvre de synthèse pour Ligeti, tous les instruments sont solistes ; ils énoncent un discours extrêmement bien articulé, d'une rare complexité et écrit avec une diabolique précision, et témoignent de l'attention particulière que le compositeur porte au timbre et à la densité de la texture *micropolyphonique* : le même matériau sert à l'aspect horizontal (mélodique) et à l'aspect vertical (harmonique, principalement sous la forme de *clusters*). Le fourmillement des mélodies, superposant des mètres différents, défie les capacités d'exécution des interprètes et de perception de l'auditeur – que l'illusion sonore guette fréquemment.

La conjonction de ces deux aspects, humain et mécanique, fait la singularité du *Nancarrow Concerto*. Duelle et dialogique, l'œuvre l'est aussi par la volonté de Paul Usher de se fonder sur les esquisses laissées par Conlon Nancarrow après sa mort en 1997, esquisses qui témoignent du désir du compositeur américain, à partir du milieu des années quatre-vingt, de composer un concerto pour *pianola* – la version la plus perfectionnée du piano mécanique. Les *Études pour piano mécanique* de Nancarrow mettent en application les principes qui présidaient, dans les années trente et quarante, à l'utilisation de cet instrument si particulier, dont le « pianoliste » ne peut altérer que les dynamiques, et dont Stravinski louait « *les possibilités illimitées en matière de précision, de vitesse et de polyphonie* » : relation intime entre hauteurs et *tempi*, superpositions rythmiques virtuoses, vélocité dépassant les capacités humaines d'exécution, canons d'une extrême complexité, etc. Ce n'est pas seulement sur sa connaissance intime de l'œuvre de Nancarrow et sur la collaboration de Rex Lawson, le « pianoliste » auquel le concerto aurait été dédié, que prend appui Usher, mais aussi sur l'*Étude 49*, en trois mouvements, très proche du concerto inachevé. Usher parle de « *relations* » à tisser entre les esquisses et l'œuvre, de « *liens* » à nouer entre les différents mouvements de la même pièce, de connexions intertextuelles à établir entre des compositeurs différents. Les quatre mouvements du *Nancarrow Concerto* montrent ainsi des processus compositionnels divers, allant de l'inspiration directe (l'arpège initial de *do* majeur aux timbales, premier mouvement) à la transcription imaginaire de ce que Nancarrow aurait pu composer (deuxième mouvement), en passant par la variation (le troisième mouvement utilise une cellule présente dans l'*Étude 33*) ou la réorchestration (dans le quatrième mouvement, Usher mêle toutes les esquisses restantes dans un canon virtuose, avant la sobre coda par le pianola solo).

Comme chez Philippe Leroux, les lignes contrapuntiques se présentent sous la forme de strates polyrythmiques, la richesse rythmique provient de la superposition de figures décomposées, réparties dans plusieurs voix – la forme ancienne du canon, notamment, se trouve revisitée. Dans *De la texture*, la dimension rythmique de l'ornementation prend une importance considérable. Le compositeur dit s'être inspiré de la musique baroque française de clavecin (Rameau, Couperin) et avoir puisé des figures rythmiques dans les formules spécifiques du tambour militaire, comme pour sa pièce *De la vitesse* (2001). Pour décrire son œuvre, Leroux use de métaphores d'ordre astronomique (« *particules sonores* », « *récit d'un big bang* », « *forme de la constellation Pégase* »), un peu comme le Ligeti des années soixante et soixante-dix qui, féru de physique et de biologie, considérait l'œuvre comme un organisme vivant.

Grégoire Tossier

Biographies des compositeurs

György Ligeti

Né en 1923 à Dicsőszénmárton (Transylvanie), György Ligeti effectue ses études secondaires à Cluj, où il étudie ensuite la composition auprès de Ferenc Farkas (1941-1943). De 1945 à 1949, il poursuit sa formation avec Sándor Veress et Ferenc Farkas à l'Académie Franz-Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. Il fuit la Hongrie lors des événements de 1956 et se rend d'abord à Vienne puis à Cologne, où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen. Là, il travaille au Studio électronique de la Westdeuscher Rundfunk (1957-1959) et rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel... En 1959, il s'installe à Vienne. Il acquiert la nationalité autrichienne en 1967. De 1959 à 1972, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt. De 1961 à 1971, il enseigne à Stockholm en tant que professeur invité. Lauréat de la bourse du Deutscher Akademischer Austausch Dienst de Berlin en 1969-1970, il est compositeur en résidence à l'Université de Stanford en 1972. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Dès lors, il partage son existence entre Vienne et Hambourg. György Ligeti a été honoré de multiples distinctions, dont le Berliner Kunstpreis, le Prix Bach de la ville de Hambourg, le Prix de composition musicale de la Fondation Pierre de Monaco. Durant sa période hongroise, sa musique

témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et Kodály. Ses pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961) attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micropolyphonie) et un développement formel statique. Parmi les oeuvres les plus importantes de cette période, on peut citer le *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Quatuor à cordes n° 2* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-1970). Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Nombre de ses oeuvres témoignent également de son souci d'échapper au tempérament égal, à commencer par *Ramifications* (1968-1969). Par la suite, Ligeti a développé une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XIVe siècle et par différentes musiques ethniques, et sur laquelle se fondent ses œuvres des vingt dernières années : *Trio pour violon, cor et piano* (1982), *Études pour piano* (1985-2001), *Concerto pour piano* (1985-1988), *Concerto pour violon* (1990-1992), *Nonsense Madrigals* (1988-1993), *Sonate pour alto solo* (1991-1994). En 1997, Ligeti a donné une nouvelle version de son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977). Il s'est éteint le 12 juin 2006.

© Ircam – Centre Pompidou

Philippe Leroux

Né en 1959 à Boulogne (France), Philippe Leroux intègre le Conservatoire de Paris (CNSMDP) en 1978, dans les classes d'Ivo Malec, Claude Ballif, Pierre Schaeffer et Guy Reibel. Il y obtient trois premiers prix. Durant cette période, il étudie également avec Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Éloy et Iannis Xenakis. De 1993 à octobre 1995, il est pensionnaire à la Villa Médicis. Il compose une cinquantaine d'œuvres acousmatiques, vocales, de musique de chambre, pour orchestre symphonique et pour dispositifs électroniques, commandées par des institutions françaises et étrangères (ministère français de la Culture, Orchestre Philharmonique de Radio France, Radio SWR de Baden-Baden, Ircam, Ensemble intercontemporain, Ictus, 2e2m, INA-GRM, Fondation Koussevitsky). Ses pièces sont données dans le cadre des plus grands festivals internationaux comme le Festival Présences de Radio France, Agora, Musica, Romaeuropa, Manca, les festivals de Bath, de Donaueschingen, de Barcelone, Ultima à Oslo, Tempo à Berkeley, ainsi que par les orchestres symphoniques de la BBC à Londres et en Écosse. Ses collaborations majeures avec l'Ircam regroupent *Voi(r)ex*, créée en 2003 à l'Institut par Donatienne Michel-Dansac et l'ensemble l'Itinéraire sous la direction de Pierre-André Valade, et *Apocalypsis*, créée en 2006 à la Maison de Radio France par Donatienne Michel-Dansac, Armelle Orioux et l'Ensemble BIT20 dans le

cadre du festival Agora. Cette pièce est récompensée par le Prix Francis et Mica Salabert en 2007. Philippe Leroux obtient de nombreux prix, publie plusieurs articles sur la musique contemporaine et donne des conférences ainsi que des cours de composition, notamment à la Fondation Royaumont, à l'Ircam, dans les plus prestigieuses universités des États-Unis, et aux CNSM de Paris et de Lyon. De 2001 à 2006, il enseigne la composition à l'Ircam dans le cadre du Cursus de composition et d'informatique musicale ; en 2005 et 2006, il est également professeur de composition à l'Université McGill à Montréal dans le cadre de la Fondation Langlois. De 2007 à 2009, il est en résidence à l'Arsenal de Metz et à l'Orchestre National de Lorraine. Sa discographie comprend trois disques monographiques ainsi qu'une dizaine de disques, DVD et CD-ROM collectifs. En 2008, sa pièce *Des autres* est créée à l'Arsenal de Metz par l'ensemble Musicatreize sous la direction de Roland Hayrabedian.

© Ircam – Centre Pompidou

Steve Reich

Né en 1936 à New York, Steve Reich partage son enfance entre New York et la Californie. Il étudie le piano puis se tourne vers la percussion après avoir entendu le batteur Kenny Clarke accompagner Miles Davis. Il entre à la Cornell University en 1953 et obtient une licence de philosophie en 1957. Reich approfondit aussi sa connaissance de l'histoire de la musique (de Bach au XXe siècle) en assistant aux cours de William

Austin. De retour à New York, il étudie la composition avec le jazzman Hall Overton, puis avec William Berqsm et Vincent Persichetti à la Juilliard School (1958-1961), où il fait la connaissance de Philip Glass. Il retourne en Californie au Mills College, où il étudie la composition avec Darius Milhaud et Luciano Berio, rejette le sérialisme mais s'imprègne du jazz modal de Coltrane, et obtient, en 1963, son Master of Art. En 1964, il participe à la création de la pièce répétitive *In C* de Terry Riley qui influence fortement son approche de la musique répétitive. Il fréquente le San Francisco Tape Music Center et compose ses premières oeuvres pour bandes magnétiques, dont *It's Gonna Rain* (1965), basé sur le principe du déphasage graduel qu'il adaptera ensuite aux pièces instrumentales. De retour à New York en 1966, il fonde son propre ensemble, le Steve Reich and Musicians, qui va connaître un succès mondial. Il découvre la musique indonésienne à travers la lecture de *Music in Bali* de Colin McPhee. Reich fréquente alors les artistes plasticiens de sa génération tels que Sol LeWitt et Robert Smithson, et se produit à la Park Place Gallery en 1966 et 1967. Il incarne alors la branche musicale du *minimal art* dont la pièce emblématique *Pendulum Music*, à mi-chemin entre sculpture sonore et performance, sera créée en 1968 par lui-même et le peintre William Wylie. En 1969, Steve Reich et Philip Glass travaillent quelque temps avec Moondog, qu'ils proclament alors « fondateur du minimalisme ». Pendant l'été de

1970, Reich étudie les percussions africaines à l'Institut des Études africaines de l'Université du Ghana à Accra. Enrichi de cette expérience, il compose *Drumming* (1971-1972), pour diverses percussions et voix, stade ultime de raffinement de la technique de déphasage et première apparition de la substitution des battements aux silences. Entre 1970 et 1973, il collabore étroitement avec la danseuse et chorégraphe Laura Dean. En 1973 et 1974, il travaille la technique des gamelans balinais *semar pegulingan* et *gambang* à l'American Society for Eastern Arts à Seattle et à Berkeley, Californie. De cette période datent *Six Pianos* (1973) puis *Music for Eighteen Musicians* (1976). En 1974, il rencontre sa future épouse Beryl Korot, grâce à qui il redécouvre le judaïsme et apprend l'hébreu. De 1976 à 1977, il étudie à New York et à Jérusalem les formes traditionnelles de cantillation des textes sacrés hébraïques dont *Tehillim* (1981) sera l'écho. L'oeuvre, composée sur des psaumes bibliques – tout comme *Desert Music* (1984) sur des écrits de William Carlos Williams –, témoigne d'un nouveau désir de Reich de travailler sur des textes. À la fin des années 80, Reich emploie à nouveau les bandes magnétiques, notamment dans *Different Trains* pour quatuor et bande, évocation des allers-retours en train de son enfance entre New York et Los Angeles et d'« autres trains » roulant en Europe vers les camps de la mort. Le nouveau mode de composition utilise les paroles de textes enregistrés pour générer le matériau instrumental.

La musique de Steve Reich s'est progressivement éloignée du minimalisme. *City Life* (1995), pour instruments et samplers, marque une évolution dans l'utilisation technologique : deux claviers jouent en direct des fragments de paroles et des bruits urbains échantillonnés. Son inclination pour la musique ancienne (Pérotin) lui inspire *Proverb* (1995). Avec *The Cave* (1989-1993), conçu autour d'Abraham, père des trois religions monothéistes, et composé pour un ensemble instrumental accompagnant la projection d'une vidéo réalisée par Beryl Korot, Reich se lance dans la création multimédia. En 1994, il devient membre de l'American Academy of Arts. De 1998 à 2002, il compose *Three Tales*, opéra vidéo traitant de la domination technologique du XXe siècle à travers trois épisodes : le crash du Zeppelin en 1937 (*Hindenburg*), les essais nucléaires américains dans le Pacifique de 1946 à 1952 (*Bikini*) et la brebis clone conçue en 1997 (*Dolly*). En 2006, il reçoit le prix Praemium Imperiale (Japon) et en 2007 le Polar Music Prize (Suède).
© *Ircam - Centre Pompidou, 2007*

Paul Usher

Né à Hackney, près de Londres, en 1970, Paul Usher a étudié la guitare et le piano à la Royal Academy of Music and Composition du King's College de Londres avec David Lumsdaine et Nicola LeFanu. Il a complété sa formation à l'Université de New York avec David Blake. En 1999, il remporte le Young Composers Award du Festival d'Huddersfield,

où le Quatuor Arditti présente les œuvres sélectionnées. Usher a depuis lors écrit deux œuvres pour le Quatuor Arditti et arrangé des *Études* de Nancarrow pour la même formation (commandes de la fondation Audi et de la WDR). D'autres commandes lui sont venues du Festival de Donaueschingen et de l'Ensemble Modern, dont un concerto pour pianola basé sur les esquisses inachevées de Nancarrow. L'œuvre a été créée par l'Ensemble Modern et Rex Lawson. Un critique musical en a noté « *la joie turbulente où le génie de Conlon Nancarrow le dispute à celui de Mickey Mouse* ». La musique d'Usher a été présentée dans de nombreux festivals (festivals de Bath, de Huddersfield, Wien Modern) et défendue par des interprètes tels que The Composers' Ensemble, l'Ensemble Aleph, Sarah Nicolls, Jonathan Powell, Hans Zender, Fabrice Bollon, le Quatuor Arditti, l'Ensemble Modern ou encore l'Orchestre de la SWR.

Conlon Nancarrow

Né en 1912 dans l'État d'Arkansas (États-Unis), Conlon Nancarrow a étudié la musique à Cincinnati, et plus tard à Boston avec Nicolas Slonimsky, Walter Piston et Roger Sessions. À l'époque, il joue aussi de la trompette dans des ensembles de jazz, et son idole n'est pas uniquement Igor Stravinski, mais aussi Louis Armstrong, Earl Hines et Bessie Smith. En 1937 Nancarrow s'engage dans la Brigade Abraham Lincoln en Espagne où il lutte contre le gouvernement fasciste de Franco. Cet engagement politique infléchit durablement sa vie, puisqu'à

son retour aux États-Unis, en 1939, il eut des ennuis avec le gouvernement fédéral et fut privé de sa citoyenneté américaine. Il s'exila au Mexique en 1940, et habita jusqu'à sa mort, en août 1997, à Mexico City, ne retournant aux États-Unis qu'en 1982, pour y recevoir le Prix MacArthur. Jusqu'à cette date, il était presque totalement inconnu, composant pour le seul « instrumentiste » qu'il ait eu sous la main : un piano pneumatique. Ses fréquentations étaient plutôt liées au milieu artistique américain en exil, comme le peintre Annette Stephens qu'il épousa ou le poète américain George Oppen qui dut s'exiler pour fuir le macarthysme au début des années 1950. Un autre de ses amis fut le peintre Juan O'Gorman, l'une des figures flamboyantes de la scène artistique des années 1940, célèbre aujourd'hui pour le calendrier aztèque qui orne la bibliothèque de l'Université de Mexico. C'est là, dans la banlieue de Mexico, qu'il entreprit l'une des œuvres les plus étonnantes de ce siècle, et à coup sûr l'entreprise la plus originale de toute l'histoire de la musique : une œuvre entièrement composée pour le piano mécanique, non pas écrite, mais réalisée en perforant les cartons qui commandent l'instrument. Une soixantaine de pièces, de 1 à 10 minutes, les *Studies for Player Piano*, études effectivement, mais de rythme, de timbre et de vitesse. Voici quelques exemples des nombreuses procédures rythmiques que l'on peut trouver dans l'œuvre de Nancarrow : de rapides changements de mètres, des superpositions de

mètres différents à deux voix ou plus, des changements de tempi, des superpositions de tempi différents avec éventuellement des tempi variables, des séries de mètres ou de durées, et enfin le rubato. Ces différentes superpositions rythmiques et la vitesse, souvent extrême, que permet le piano mécanique, donnent naissance à des effets acoustiques inouïs comme la perte de la perception du rythme qui se transforme en une perception de timbre, lorsque la célérité dans l'enchaînement des notes les place en deçà du seuil de discrimination de l'ouïe ; ou au contraire, la décomposition quasi prismatique d'une texture très complexe apparemment uniforme en pulsations différentielles lorsque les différents mètres sont dans des rapports irrationnels.

© *Ircam – Centre Pompidou*

Biographies des interprètes

Rex Lawson

Dans les salles de concerts et les studios d'enregistrement du monde entier, le nom de Rex Lawson est synonyme de pianola – pas l'instrument criard, mécanique, que l'on peut entendre dans les westerns et dans les bars mal famés, mais le pianola des origines, c'est-à-dire un instrument sophistiqué qui nécessite un véritable apprentissage et peut s'adapter au clavier de n'importe quel piano à queue, dont il joue grâce à un système de doigts en bois recouverts de feutre. Rex Lawson est né à Bromley (Royaume-Uni) en 1948. Ses parents se sont connus en jouant des œuvres pour deux pianos ; il a lui-même commencé le piano très jeune et il a rapidement montré de réelles facilités pour le jeu de pédales. Rex Lawson a étudié le piano, l'orgue et le basson au Dulwich College, au Royal College of Music (où il a obtenu une bourse) de Londres et à l'Université de Nottingham. Fasciné par son premier pianola, qu'il a acquis en 1971, il a abandonné l'idée de se lancer dans une carrière traditionnelle de musicien pour se consacrer aux pianos à rouleaux, ressuscitant Percy Grainger dans le *Concerto pour piano* de Grieg au Queen Elizabeth Hall de Londres en 1972 (soit une dizaine d'années après la mort du pianiste). D'autres concerts de ce type ont suivi dans les années 1970, Lawson invitant successivement Rachmaninov, Busoni, Percy Grainger et même saint Nicolas sur la scène de la délicieuse Salle Purcell de Londres. Inspiré par William

Candy (ancien critique spécialisé dans les rouleaux pour *Gramophone* et le *Musical Times*), Rex Lawson a commencé au cours de cette même période à étudier le pianola, le piano mécanique à pédales, faisant ses débuts internationaux à Paris en 1981 avec la création mondiale des *Noces* de Stravinski (version de 1919) sous la direction de Pierre Boulez. Dans les années 1980, il a participé à la création de l'Institut du Pianola, une association caritative qui publie une revue annuelle et quelques CD tout en assurant la promotion du pianola et la reproduction de concerts de piano. Il réalise ses propres rouleaux perforés pour le label Perforetur, qu'il a créé en 1986, et il a aujourd'hui environ 200 titres (principalement) classiques à son crédit. Considéré comme le spécialiste mondial de Stravinski au pianola, il a été, pendant plusieurs années, l'ami de Conlon Nancarrow, qui lui a dédié un *Concerto pour pianola* – le compositeur est malheureusement décédé avant d'avoir pu terminer sa partition. Parmi les temps forts de sa carrière internationale, on peut mentionner une apparition en tant que soliste au Carnegie Hall de New York dans le *Ballet mécanique* de George Antheil, une nouvelle résurrection de Percy Grainger pour la Last Night of the Proms en 1988, ainsi que les créations de la plupart des œuvres de Stravinski au pianola – dont le *Sacre du printemps* au Théâtre des Champs-Élysées. Rex Lawson vit aujourd'hui dans le sud de Londres avec sa femme et possède une collection de rouleaux

qui compte plus de 10 000 pièces ainsi qu'un atelier particulièrement bien équipé. Il conçoit ses propres programmes informatiques et présente ses concerts dans plusieurs langues européennes.

Georges-Élie Octors

Né en 1947, Georges-Élie Octors a fait ses études au Conservatoire Royal de Bruxelles. Il a été soliste à l'Orchestre National de Belgique à partir de 1969 et membre de l'Ensemble Musique Nouvelle, qu'il dirige de 1976 à 1991, dès 1970. Il a également dirigé des formations symphoniques, des orchestres de chambre et des ensembles de musique contemporaine en Belgique et à l'étranger. Il enseigne la percussion au Conservatoire de Liège et l'analyse musicale à Parts (l'école de danse d'Anne Teresa De Keersmaecker). Georges-Élie Octors a dirigé de nombreuses créations mondiales, parmi lesquelles des œuvres de Kaija Saariaho, Georges Aperghis, Jonathan Harvey, Michael Jarrell, Luca Francesconi, James Wood, Henri Pousseur, Philippe Boesmans, Toshio Hosokawa et Thierry De Mey. Il est l'invité régulier des grands festivals contemporains et a signé de nombreux enregistrements discographiques. Depuis 1996, il est le directeur musical de l'Ensemble Ictus et membre fondateur du Quatuor Ictus pour pianos et percussions.

Ictus

Ictus est un ensemble bruxellois de musique contemporaine, subventionné par la Communauté flamande. Né « sur la route » avec le chorégraphe Wim Vandekeybus, il habite depuis 1994 les locaux de la compagnie de danse Rosas, qu'il accompagne fréquemment. Ictus est un collectif fixe de musiciens cooptés. Sa programmation explore tout le champ de la musique moderne écrite de 1950 à nos jours, avec une préférence pour *nos jours*. Un ingénieur du son est membre régulier de l'ensemble au même titre que les musiciens, témoin d'une aisance conquise vis-à-vis des instruments électriques et de l'électronique. À travers les concerts commentés (au Kaai de Bruxelles d'abord, puis à l'Opéra de Lille, maintenant à Flagey, à Ixelles), Ictus s'adresse au public : oui, la musique contemporaine peut se parler. Bozar, Kaaitheater et Flagey sont les partenaires de la saison bruxelloise, qui rencontre un public cultivé – mais non spécialisé. Depuis 2004, l'ensemble est également en résidence à l'Opéra de Lille. Ictus a ouvert une plateforme pédagogique pour interprètes (sous forme d'ateliers) et compositeurs (sous forme d'un *fellowship* de deux ans), et développé une collection de disques riche d'une quinzaine de titres. La plupart des grandes salles et les meilleurs festivals l'ont déjà accueilli (Musica Strasbourg, Witten, Brooklyn Academy of Music, Festival d'Automne à Paris, Ars Musica, Royaumont, Milano Musica, Wien Modern, etc.).

Michael Schmid, flûte

Dirk Descheemaeker, clarinettes

Carlos Gálvez Taroncher, clarinettes

Kristien Cueppens, hautbois

Dirk Noyen, basson

Bruce Richards, cor

Philippe Ranallo, trompette

Alain Pire, trombone

Gerrit Nulens, percussions

Miquel Bernat, percussions

Jean-Luc Plouvier, piano, célesta

Jean-Luc Fafchamps, piano,

orgue électrique, clavecin

Tom Pauwels, guitare

George van Dam, violon

Igor Semennoff, violon

Paul De Clerck, alto

Geert De Bièvre, violoncelle

Géry Cambier, contrebasse,

percussion

Et aussi...

> CONCERTS

JEUDI 9 OCTOBRE, 18H
Hommage à Elliott Carter

18h : Projection du film "Elliott Carter - A Labyrinth of Time"
Documentaire de **Franck Scheffer**

20h : Concert
Elliott Carter
Riconoscenza « per Goffredo Petrassi », pour violon
A 6 Letter Letter, pour cor anglais
Figment II, pour violoncelle
Gra, pour clarinette seule
Figment III, pour contrebasse
Scrivo in vento, pour flûte
Figment IV, pour alto
Mosaic, pour ensemble de chambre

Solistes de l'Ensemble
intercontemporain

MERCREDI 5 NOVEMBRE, 20H

Karlheinz Stockhausen
Kontra-Punkte, pour dix instruments
Mark André
...es..., pour ensemble de chambre
(20 solistes)
Bruno Maderna
Serenata n° 2, pour onze instruments
Helmut Lachenmann
Mouvement (vor der Erstarrung)

Ensemble intercontemporain
Peter Rundel, direction

JEUDI 6 NOVEMBRE, 20H
Hommage à Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen
Laub und Regen (Feuilles et pluie), pour clarinette et alto
Tierkreis, pour clarinette, flûte et piccolo, trompette et piano
In Freundschaft, pour basson
Bijou, pour flûte en sol, clarinette basse et bande

Solistes de l'Ensemble
intercontemporain

MARDI 25 NOVEMBRE, 20H

Karlheinz Stockhausen
Harmonien
Hoffnung
Olga Neuwirth
Hooloomooloo
Lost Highway suite

Ensemble Musikfabrik
Marco Blaauw, trompette
Stefan Asbury, direction
Markus Noisternig, réalisation informatique musicale
Ircam, ingénierie sonore

VENDREDI 28 NOVEMBRE, 20H

Wolfgang Rihm
Gesungene Zeit, pour violon et orchestre
Miroslav Srnka
Oeuvre nouvelle, pour soprano et ensemble (commande de l'Ensemble intercontemporain, création)
Luciano Berio
Recital I (for Cathy), pour mezzo-soprano et ensemble

Ensemble intercontemporain
David Robertson, direction
Claron McFadden, soprano
Measha Brueggergosman, mezzo-soprano
Jeanne-Marie Conquer, violon

> CONCERT ÉDUCATIF

SAMEDI 15 NOVEMBRE, 11H

Pulsez !
De Rameau à Boulez en passant par le funk et le groove

Œuvres de **Lully, Rameau, Telemann, Boulez, Mantovani...**

Les Siècles • Quartet Ku
François-Xavier Roth, direction
Pierre Charvet, présentation

> ÉDITIONS

Musique et temps
Collectif • 174 pages • 2008 • 19 €

> MÉDIATHÈQUE

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

Nous vous proposons...

... de consulter en ligne dans les « Dossiers pédagogiques » :
• « Repères musicologiques » : *L'Avant-garde américaine*, Elliott Carter
• « Repères musicologiques » : *La Musique allemande après 1945*, Karlheinz Stockhausen

... d'écouter :
• *Cinq études pour piano*, de **Conlon Nancarrow** par **Martin Schlumpf** (piano)
• *Pièce n° 2 pour orchestre*, de **Conlon Nancarrow** par l'Ensemble intercontemporain, **Peter Rundel** (direction)
• *And Time Shall Be No More*: pour chœur mixte, de **Per Norgard** par **The Danish National Radio Choir**, **Stephan Parkman** (direction)

... de regarder :
• *Orchestral Music in the 20th Century: Leaving Home*, a conducted tour by **Sir Simon Rattle**, **City of Birmingham Symphony Orchestra**

... de lire :
• Revue *Dissonance* n° 58, 1998, consacrée à Elliott Carter
• *Conversations avec Stockhausen* de **Jonathan Cott**
• *La Musique, architecture du temps* de **François Decarsin**

SAMEDI 29 NOVEMBRE, 11H

De mémoire de flûtes

Ensemble intercontemporain
Sophie Cherrier, flûte

> COLLÈGE

La musique contemporaine
Cycle de 15 cours de 2h, les jeudis de 19h30 à 21h30
Du 2 octobre 2008 au 29 janvier 2009

