



N° 2363 G

CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

FICHE DE DOCUMENTATION

COMPOSITEUR

NOM : BOUCOURECHLIEV

Prénoms : André

Nationalité : française

Date et lieu de naissance : 28 Juillet 1925 à SOFIA (Bulgarie)

AUTEUR

NOM et prénoms : -

DOCUMENTS DISPONIBLES	FICHES	OUI NON	
		ELECTRO-ACOUST.	X
		AUDIO-VISUEL	X
	AUTRES	PARTITION	X
		CASSETTE	X
		LIVRET	X
		PRESSE	X
		Notice	X

ŒUVRE

TITRE COMPLET : ANARCHIPEL
Pages d'Anarchipel

Année de composition : 1971

Durée : variable

Œuvre commanditée par : O.R.T.F. (Office de Radiodiffusion Télévision Française) pour la COMMUNAUTE
RADIOPHONIQUE DE LANGUE FRANCAISE

ÉDITEUR GRAPHIQUE : Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

Adresse : 175, rue Saint-Honoré
75001 PARIS

Tél. : 42.96.89.11

REPRÉSENTANT EN FRANCE : -

Adresse :

Tél. :

ÉDITEUR PHONOGRAPHIQUE : ARCHIPEL V B (tiré des "pages d'Anarchipel")
 Disque ERATO
 Ref. STU 71.010 (X)
 Elisabeth CHOJNACKA clav
 (avec Aldo CLEMENTI : BACH REPLICA BACH - Luc FERRARI : MUSIQUE
 SOCIALISTE ? OU PROGRAMME COMMUN - Betsy JOLAS : AUTOUR,
 Krzysztof MEYER : SONATE op. 30)

Disque ADES. Collection MFA. Ref 14122-2
 Reperes 1945/1975
 Elisabeth CHOJNACKA, clav. , Brigitte SYLVESTRI

hp, Xavier DARASSE , org, Silvio GUALDA et
 Jean-Pierre DROUET, pcu,
 Christian IVALDI

NOMENCLATURE PRÉCISE DES INSTRUMENTS ET, le cas échéant, DES VOIX :

Clavecin
Orgue
Piano
2 percussions
harpe

NB : la harpe et le clavecin sont amplifiés

NOMENCLATURE PERCUSSION :

PERCU I : Paire de claves
4 wood-blocks (ou 2 à 2 sons)
4 temple-blocks
Vibraphone
Paire de crotales (aig)
3 triangles
2 cymbales susp.
3 gongs
2 tam-tams (med, gr)
Nombre de Percussionnistes : 2

2 timbales
Tarole (ou caisse
claire aig sans
timbre)
Paire de bongos
2 tom-toms

PERCU II : Paire de claves
4 wood-blocks (ou 2 à 2 sons)
4 temple-blocks
Vibraphone
Paire de crotales (aig)
3 triangles
2 cymbales susp.
3 gongs
2 tam-tams (med, gr)
2 timbales
Tarole (ou caisse claire aig
sans timbre)
Paire de bongos
2 tom-toms

DISPOSITIF SPATIAL :

Variable (dépend du lieu)

Les haut-parleurs, pour l'amplification de la harpe et du clavecin peuvent être disposés loin des instruments amplifiés, et éventuellement être placés près d'autres instruments (ex : près de l'orgue ou du piano).

DISPOSITIF ÉLECTRO-ACOUSTIQUE -

Fiche(s) jointe(s)

☐ oui ☐ non

Schéma(s) joint(s)

☐ oui ☐ non

DATE ET LIEUX DES PREMIÈRES EXÉCUTIONS :

Voir liste ci-joint

NOMBRE ET DURÉE MOYENNE DES RÉPÉTITIONS EFFECTUÉES LORS DE LA CRÉATION :

2 répétitions de 3 h chacune
après travail personnel des interprètes

TYPES DE RÉPÉTITIONS (partielles ou tutti) : 2 tutti

CARACTÉRISTIQUES SPÉCIFIQUES ET OBSERVATIONS :

ŒUVRE { à caractère pédagogique ☐ oui ☒ non
également exécutée par une formation d'amateurs ☐ oui ☒ non

INTERPRÈTES ET PROPRIÉTAIRE DU SUPPORT SONORE ADRESSÉ AU CENTRE :

Plusieurs versions :

Elisabeth CHOJNACKA clav

Xavier DARASSE org

Christian IVALDI po

Jean-Pierre DROUET et Sylvio GUALDA pcu

Brigitte SYLVESTRE yp

Propriétaire : INA

PRESSE : Photocopies jointes : ☒ oui ☐ non

FORMAT DE LA PARTITION : 6 pages dépliées : 46,7 X 69 cm
(Anarchipel 5 A : hp - Anarchipel 5 B : clav - Anarchipel 5 C : org
Anarchipel 5 D : po - Anarchipel 5 E : pcu)

FORMAT DES PARTIES SÉPARÉES (matériel) : idem

~~MAXIMUM~~ PARTITION DISPONIBLE : chez le Compositeur ☐ oui ☐ non chez l'Éditeur ☒ oui ☐ non

PRIX DE VENTE DE LA PARTITION : Code prix : BT

Prix de location : contacter l'éditeur.

ANARCHIPEL

&

PAGES D'ANARCHIPEL

I - ANARCHIPEL pour harpe amplifiée, clavecin amplifié, orgue, piano et deux percussions est, comme toutes les oeuvres de la série des ARCHIPELS, une oeuvre "mobile", c'est-à-dire changeante dans sa forme, sa durée, ses articulations à chaque interprétation. Il n'y a pas de partition générale. Chacun des musiciens dispose d'une grande page qui comporte toutes les structures musicales de la partie donnée. Ces structures (elles-mêmes changeantes) sont jouées dans un ordre choisi librement et instantanément. Tous les enchaînements sont possibles. Le choix fait par chaque interprète à chaque instant détermine le cours de l'oeuvre, imprévisible ; c'est dire qu'il est fonction d'une infinité de situations collectives, sans cesse renouvelées, que l'écoute réciproque apprécie, provoque, conduit.

Cette communication par l'écoute entre les interprètes, qui conditionne la trajectoire variable de la forme peut, au cours d'une exécution, être mise en défaut dans certaines situations. ANARCHIPEL court alors délibérément l'aventure d'un passage dans l'anarchie - d'où son titre. La communication entre les interprètes sera néanmoins rétablie à partir d'une situation favorable - que celle-ci se présente d'elle-même ou qu'elle soit provoquée par les musiciens. Aucune indication ne peut être donnée à cet égard : ce n'est que dans leur jeu que les interprètes peuvent se rendre compte de ces situations et leur faire face librement.

La disposition des instruments dans l'espace (salle de concerts, église ou tout autre lieu) est variable, et peut atteindre la plus grande dispersion. Les haut-parleurs afférents à la harpe et au clavecin peuvent être dissociés de ceux-ci, voire être placés à proximité d'autres instruments (orgue, piano). Ces dispositions, différentes d'un lieu à l'autre, conditionnent aussi la communication entre les musiciens, ses ruptures et ses rétablissements possibles.

II - PAGES D'ANARCHIPEL - ARCHIPEL 5 (Archipel 5 A pour un ou deux harpes, 5 B pour un ou deux clavecins, 5 C pour orgue, 5 D pour piano, 5 E pour une ou deux percussions) est l'exécution, en solo ou à deux (I), des pages séparées d'ANARCHIPEL, qui constituent des oeuvres autonomes. Ces oeuvres différentes sont elles aussi "mobiles", changeantes d'une exécution à l'autre. Le soliste ne doit pas tenter de fixer au préalable un parcours entre les structures ; il les enchaînera et les variera librement, dans l'instant, au gré de son imagination créatrice personnelle. Dans les exécutions à deux, l'écoute réciproque demeure le principe essentiel et permanent de l'interprétation.

ARCHIPEL 5 B

ARCHIPEL 5 B est une des "pages" d'une oeuvre mobile pour 6 instruments qui clôt la série des ARCHIPELS. Ces "pages", lorsqu'elles sont jouées en solo, constituent des oeuvres autonomes, elles-mêmes mobiles ; la "page" de clavecin propose un réseau de structures variables que l'interprète réalise à partir d'éléments rigoureusement établis et qu'il peut enchaîner à son gré.

Il s'agit d'un processus organique plutôt que d'une succession de hasards. Rien n'est en effet moins prévisible mais aussi moins "aléatoire" qu'un tel parcours où chaque instant, entre passé et avenir, est vécu par l'interprète comme nécessaire et comme unique possible.

André BOUCOURECHLIEV

Ce texte sera repris pour chaque version d'ARCHIPEL 5

ANARCHIPEL

DATE(S) ET LIEU(X) DES PREMIERES EXECUTIONS :

24 JANVIER 1972 : PARIS - Théâtre de la Ville - Concert du DOMAINE MUSICAL -
(1ère & 2ème version) Elisabeth CHOJNACKA clav
Xavier DARASSE org
Christian IVALDI po
Jean-Pierre DROUET et Sylvio GUALDA pcu

25 JANVIER 1972 : MALAKOFF - Théâtre 71 - Concert du DOMAINE MUSICAL
(1ère & 2ème version) Mêmes interprètes

ainsi que d'autres exécutions dont :

30 JANVIER 1972 : KÖLN (R.F.A.) - WESTDEUTSCHE RUNDFUNK (W.D.R.) - MUSIK DER
(2ème version) ZEIT I - 14 EXPERIMENTELLE ENSEMBLE -
Elisabeth CHOJNACKA clav
Xavier DARASSE org
Christian IVALDI po
Sylvio GUALDA et Jean-Pierre DROUET pcu
Francis PIERRE hp

30 JUIN 1978 : TOULOUSE - SEMAINE DE L'ORGUE 1978 - Dans le cadre de
l'ASSOCIATION POUR LA RENAISSANCE DES ORGUES EN LANGUEDOC -
Eglise des Dominicains -
Elisabeth CHOJNACKA clav
Willem JANSEN org
Georges PLUDERMACHER po
Vincent BAUER et Patrick GUISE pcu
Dominique DEMOGEOT hp

25 MAI 1985 : CLUNY - Eglise SAINT-MARCEL - LES RENCONTRES MUSICALES -
Colette KLING clav
Françoise RIEUNIER org
Cyril HUVE po
Willy COCQUILLAT et Jean-Pierre DROUET pcu
Brigitte SYLVESTRE hp

PAGES D'ANARCHIPEL

I ARCHIPEL 5 A (hp)

21 JUILLET 1974 : BERKELEY (Californie - U.S.A.) - Cat's Paw Palace -
B.Y.O.P. - Concert of New Music
Marcella DECRAV hp

II ARCHIPEL 5 B (clav)

16 NOVEMBRE 1971 : BORDEAUX - Théâtre Français - SIGMA 5 - Elisabeth CHOJNACKA
clav

II ARCHIPEL 5 B (suite)

3 OCTOBRE 1973 : LA CHAUX-DE-FONDS - C.M.C. (Concerts de Musique Contemporaine)
Même interprète

NOVEMBRE 1973 : LONDRES (Grande-Bretagne) - National Gallery - en collaboration
avec l'ALLIANCE FRANCAISE et le SERVICE CULTUREL de l'AMBASSADE
de FRANCE à LONDRES -
Même interprète

24 AVRIL 1974 : CHICAGO (U.S.A.) - Museum of contemporary Art -
CONTEMPORARY CONCERTS INC.
Même interprète

28 OCTOBRE 1974 : PARIS - Théâtre Présent - Récital Elisabeth CHOJNACKA -
Clavecin XXEME SIECLE -

28 JUIN 1975 : TOULOUSE - Musique dans la Ville - Conservatoire National de
Région - Journées "PORTES OUVERTES"-
Même interprète

10 OCTOBRE 1976 : LONDRES (Grande-Bretagne) - CONTEMPORARY MUSIC AT THE
ICA (Institute of Contemporary Arts Limited)
Même interprète.

III ARCHIPEL 5 C (org)

25 NOVEMBRE 1972 : METZ - Temple Neuf protestant -
RENCONTRES INTERNATIONALES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE
Xavier DARASSE org

23 AVRIL 1974 : PARIS - Eglise des Blancs-Manteaux - l'ITINERAIRE -
Même interprète

ainsi que d'autres exécutions dont :

30 AVRIL 1985 : STANFORD MUSIC DEPARTMENT (U.S.A.) - Memorial Church -
Brian SCHOBBER org

IV ARCHIPEL 5 D (po)

24 MARS 1973 : ORLEANS - SEMAINES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE - Salle des Fêtes
(création européenne) Lise-Martine JEANNERET po

6 MAI 1973 : MOTIERS - Salle des Mascarons - LOEME DIORAMA DE LA MUSIQUE
(création suisse) CONTEMPORAINE - Même interprète -

3 OCTOBRE 1976 : LONDRES (Grande-Bretagne) - ICA (Institute of Contemporary Arts
Limited) - CONTEMPORARY MUSIC AT THE ICA -
Même interprète

etc...

NB : ANARCHIPEL avait déjà fait l'objet d'un enregistrement (diffusé sur les
ondes de l'O.R.T.F.) au studio 104 de la Maison de l'O.R.T.F. pour la
COMMUNAUTE RADIOPHONIQUE DE LANGUE FRANCAISE en 1971.

1978. ■ André Boucourechliev est également un pédagogue (jadis enseignant à l'École Normale de Musique de Paris, puis chargé de cours à l'Université d'Aix-en-Provence) et un théoricien, auteur de nombreux articles fréquemment consacrés aux problèmes de la création, mais aussi d'ouvrages sur Schumann, Beethoven et Stravinsky. ■ *Anarchipel*. C'est entre 1967 et 1972 qu'André Boucourechliev a composé la série des *Archipels*, dont *Anarchipel* constitue le volet conclusif. Il s'agit, note le compositeur, d'un «cycle de cinq œuvres pour diverses formations qui explorent le domaine des formes ouvertes ou mobiles, changeantes à chaque interprétation. Leurs grandes partitions, qui rappellent des cartes marines, se présentent comme des réseaux de structures musicales à parcourir et reliées librement. Non pas au hasard cependant (contrairement aux œuvres dites «aléatoires»), mais selon les choix instantanés, les réactions, les réponses d'interprètes liés par une écoute, une communication incessantes. C'est dire que la liberté de tous implique la responsabilité de chacun». ■ Successivement: *Archipel 1* pour deux pianos et percussion, créé au Festival de Royan en 1967, *Archipel 2* pour quatuor à cordes, *Archipel 3* pour piano et six percussions, *Archipel 4* pour piano seul, *Archipel 5* ou *Anarchipel* pour six instruments – harpe amplifiée, clavecin amplifié, orgue, piano et deux

percussions – exécuté, dans deux versions différentes, au Domaine Musical le 24 janvier 1972. ■ Les *Archipels* ont donc, explique André Boucourechliev, la conclusion du cycle, j'y fais face à un problème d'anarchie possible. Le principe est le même que dans les œuvres précédentes, mais certaines structures peuvent entraîner une rupture de la communication, ne fût-ce que par la masse sonore que chaque interprète déplace ou par la disposition des instruments dans l'espace. Une anarchie peut se produire à un moment imprévisible et, à la limite, l'œuvre peut sombrer; alors elle cesse d'exister comme œuvre et continue de vivre comme modèle expérimental de comportement, quitter à se reprendre soit par la volonté des interprètes, soit au détour d'une situation favorable, qui permet le rétablissement de la communication.» ■

EXTRAIT DE PLAQUETTE DU DISQUE COMPACT ADES D'MFA

July 1978. ■■■■■ Boucourechliev is also a teacher (he has taught at the Ecole Normale de Musique in Paris and subsequently at the University of Aix-en-Provence as a *chargé de cours*) and theorist, the author of many articles often devoted to the problem of composition, but also studies of Schumann, Beethoven and Stravinsky. Boucourechliev composed the series of *Archipels*, of which *Anarchipel* is the final part, between 1967 and 1972. The composer has described the work as a "cycle of five works for various formations which explore the sphere of open or mobile forms, changing with each performance. The large scores, which resemble marine charts, appear like networks of the musical structures to be covered and freely linked. Not however by chance (as in the case of works called "aleatory"), but according to the instantaneous choices, reactions, the responsiveness of performers bound by incessant listening and communication. This means that the freedom as all involves the responsibility of each one". ■■■■■ Successively: *Archipel 1* for two pianos and percussion, first heard at the Royan Festival in 1967, *Archipel 2* for string quartet, *Archipel 3* for piano and six percussion instruments, *Archipel 4* for solo piano, *Archipel 5* or *Anarchipel* for six instruments (amplified harp, amplified harpsichord, organ, piano and two percussion instruments), performed, in two different versions at the

Domaine Musical on 24th January 1972. ■■■■■ The *Archipels* are therefore, in the end, derived from a prefix. André Boucourechliev explains: "Thus I describe the conclusion to the cycle, there I am confronted with a possible problem of anarchy. The principle is the same as in the previous works, only certain structures may lead to a break in communication, be it only through the sound mass which each performer displaces or through the placing of the instruments in space. Anarchy can occur at an unexpected moment and, in extreme cases, the work may break down; in this case it ceases to exist as a work and continues to exist as an experimental model of behaviour, free to be resumed either through the wish of the performers, either by way of a favourable situation, allowing communication to be reestablished." ■

Manuel Jorge DeElías (b. 1939 in Mexico) follows in his father's footsteps as composer. He is one of the handful of young people giving Mexican music new directions and giving the cultural scene there new life and vitality. He was educated in Mexico and has been assistant conductor of the National Orchestra and head of the music school at the University of Guanajuato. His music is known in the United States and Europe and he was represented on the 1974 Inter-American Music Festival in Washington and New York. His two brief pieces for solo flute were composed in the late sixties.

Betsy Jolas (b. 1926 in France) was trained in the United States and also studied with Milhaud and Messiaen in Paris. She worked for some years as accompanist for the Dessoff Choirs in New York. She has family roots on both sides of the Atlantic but France has the right to claim her since all of her active career as composer has been there. Her major works include QUATOUR II (1964) for soprano, violin, viola and cello; QUATRE PLACES (1967) for string orchestra; LASSUS RICERCARE (1970) for ten instruments. TRANCHE was written in 1967.

André Boucourechliev (1925 in Bulgaria) is a great Parisian gentleman who laments the paving of his Latin Quarter cobblestoned street in 1968 and the coming of parking meters in 1974. He is among the most played and respected of today's French composers though in this country his work is practically unknown. He studied composition in Paris and has since taught at the Ecole Normal de Musique. He is also highly regarded as an esthetician and critic, being the author of important texts on Beethoven and Schumann. His ARCHIPEL 5 A (1970) is one of a series of works for solo instruments which make up his larger work ANARCHIPEL for six instruments. Recent pieces include OMBRES (1970) for string ensemble using material from the quartets of Beethoven and AMERS (1973) for chamber orchestra. Boucourechliev is a present-day exponent of mobile music and ARCHIPEL 5 A is an example of his best work in this genre. In a recent letter he wrote: "So the harp piece--this 'amiable divertissement' is to be done at B. Y. O. P.! Tell Marcella that she has to be terribly free, being so terribly bound... That is the tiny contribution of ARCHIPELS to the contemporary pool: the razor's edge between absolute RIGEUR and absolute LIBERTÉ."

Karel Goeyvaerts (b. 1923 in Belgium) studied in Antwerp and Paris with Milhaud and Messiaen. He was an early influence on the direction of new music in the early fifties through his SONATA for two pianos (1951) and subsequent works in which he made a synthesis of the ideas of Webern and Messiaen and laid the groundwork for a new understanding of serialism. About GOATHEMALA (1966) he has written: "The text originated in a tourist folder on Guatamala, published in Spanish. I liked the flavor of the topographic and ethnic names and wished to create some sort of imaginary folklore with a voice singing in an imaginary language derived from the aforementioned names, and a flute, reminiscent of the Indian flute, although using some

Sonntag, den 30. 1. 1972
20.00 Uhr,
Saal I, Funkhaus

Domaine Musical Paris

Leitung Gilbert Amy

Solisten

George Pludermacher

Pierre Thibaud

Janouteau

René Alain

Max Foucher

Camille Verdier

Sylvio Gualda

Jean Pierre Drouet

Francis Pierre

Xavier Darasse

Christian Ivaldi

Elisabeth Chojnacka

Klavier

Trompete

Trompete

Posaune

Posaune

Posaune

Schlagzeug

Schlagzeug

Harfe

Orgel

Klavier

Cembalo

Andre Boucourechliev

Anarchipel (1. Version)

Yannis Xenakis

Eonta

Andre Boucourechliev

Anarchipel (2. Version)

Pause

Gilbert Amy

Jeux et formes

Andre Boucourechliev wurde 1925 in Sofia geboren. Studium an der Ecole Normale de Musique in Paris, die er 1951 mit dem Diplom verließ und an die er inzwischen als Professor zurückgekehrt ist. Zugleich Fortsetzung seiner Forschungsarbeiten und seines Schaffens am Studio di Fonologia der RAI in Mailand gemeinsam mit Berio und Maderna. Boucourechliev hat Bücher über Beethoven und Schumann geschrieben sowie zahlreiche Studien und Artikel über die Musik der Gegenwart veröffentlicht. Er arbeitet u. a. als Musikkritiker für französische Zeitschriften.

ANARCHIPEL, für elektrisch verstärkte Harfe, elektrisch verstärktes Cembalo, Orgel, Klavier und zwei Schlagzeuger beschließt die Serie der ARCHIPELE, die 1967 begann. Wie die anderen Werke dieser Serie ist auch ARCHIPEL ein mobiles Stück, veränderbar in seiner Form, seiner Artikulation und seiner Dauer bei jeder Aufführung. Es handelt sich hier um einen Prozeß, nicht um eine Auswahl unter mehreren möglichen Durchgängen und um eine unbegrenzte Entscheidungsmöglichkeit, nicht um eine Aufeinanderfolge von Zufällen. Nichts ist in der Tat weniger vorhersehbar, aber auch weniger „aleatorisch“, als ein Weg, auf dem jeder Moment, zwischen vergangen und zukünftig von den Interpreten als notwendig, als einzig möglich betrachtet wird. Um diese Notwendigkeit des Augenblicks zu erreichen, bedarf es der musikalischen Verständigung unter den Interpreten, sie geht verloren, wenn der Kontakt zwischen diesen unterbrochen ist. Die Partitur sieht die Möglichkeit eines solchen Bruchs vor: letzte – entfernteste – Erprobung an der Grenze und jenseits des Werkbegriffs, die Versuchung in den Text

Kräfte seiner möglichen Auflösung einzubringen. Das Stück wagt das Abenteuer einer Reise in die Anarchie – und so erklärt sich auch sein Titel: ANARCHIPEL. A. B.

Xenakis, 1922 in Braila an der Donau (Rumänien) geboren, studierte zunächst in Athen Architektur und Musik. Nach 1947 setzte er seine Studien in Paris fort, wo er bei Honegger, Milhaud und Messiaen arbeitete. Ende 1947 berief ihn Le Corbusier zu seinem Assistenten. Zwölf Jahre arbeitete Xenakis mit ihm an verschiedenen großen Bauprojekten (Kloster La Tourette, Wohnbauten in Marseille und Nantes, Stadion von Bagdad). 1953 entwarf Xenakis den avantgardistischen Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung. Neben seiner Tätigkeit als Architekt fand Xenakis noch die Zeit zu Studien bei Scherchen in Gravesano.

Den Titel seines Werkes Eonta erläuterte der Komponist so: „Eonta als grammatische Form genommen, ist das Partizip Praesens des Verbs Sein, bedeutet das Seiende. Dies ist dem ionischen Dialekt entnommen, dessen sich einst Parmenides bediente. Eonta ist eine Huldigung für Parmenides.“ – Die Musik wurde zum Teil auf stochastischer Grundlage, zum Teil nach Regeln der Logistik komponiert. Der Begriff ‚stochastisch‘ wurde zum ersten Mal von Jacques Bernoulli, dem Erfinder der Wahrscheinlichkeitsrechnung, verwendet. Er ist vom griechischen ‚stochos‘ abgeleitet, das soviel wie Ziel, Zweck bedeutet, und wird auf das Gesetz der großen Zahlen angewandt. Je häufiger diese Zahlen auftreten, um so eher führen sie zu einem bestimmten Ergebnis – die erste deterministische Regel, die man den Zufallsproble-

men entgegensetzte. In der Logistik bedient man sich eines aus Grundsymbolen aufgebauten Kalküls, dessen Zweck es ist, Gedankengänge auf ihre Genauigkeit, Lückenlosigkeit und logische Zuverlässigkeit zu überprüfen. Teile von Eonta, besonders das Klaviersolo des Anfangs, wurden vom IBM-Elektronengehirn 7090 errechnet. Der Komponist legt jedoch Wert auf die Feststellung, daß er die Resultate des Computers einer abschließenden strengen Kontrolle nach dem gleichen theoretischen Prinzip unterwarf und nur ein Teil des errechneten Materials Eingang in die endgültige Komposition fand. Eonta wurde 1963–64 in Berlin fertiggestellt und 1964 durch Pierre Boulez und den Domaine musical in Paris uraufgeführt. P. M. B.

Gilbert Amy, 1936 in Paris geboren, studierte Komposition bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen und Klavier bei Yvonne Loriod. Als entscheidend für seine Entwicklung betrachtet er seine Studien bei Pierre Boulez. 1967 wurde er Boulez' Nachfolger in der Leitung des Domaine musical, den dieser 1954 zusammen mit Jean-Louis Barrault gegründet hatte.

Jeux et formes

Geschrieben für 17 Instrumente, sucht dieses Werk nach einer neuen Definition des Begriffs der offenen oder mobilen Form. Die neun Abschnitte, aus denen das Werk besteht, können zu vier Durchläufen geordnet werden, woraus vier ganz verschiedene Arten der Artikulation sich entwickeln. Indessen bleibt die Mobilität nicht auf dieser Vorstufe stehen. Jeder Abschnitt gliedert sich vielmehr in eine Exposition und in eine Durchführung, wobei in der Regel die Exposition einem Soloinstrument vorbehalten ist,

Rencontres internationales de musique contemporaine

créations mondiales et 8 françaises

ous reproduisons à nouveau, à l'intention des personnes désireuses de contracter un abonnement pour les rencontres internationales de musique contemporaine, le bulletin de réservation qui est à retourner dûment complété selon les indications qui y sont portées :

Bulletin de réservation

à adresser à l'adresse suivante, accompagné d'un chèque ou postal :

RENCONTRES INTERNATIONALES DE MUSIQUE
CONTEMPORAINE DE METZ
Mairie de Metz - 57000 Metz

(en capitales) M., Mme ou Mlle

ADRESSE COMPLETE

	Nbre de places	Sé-rie	Prix unit.	Total
--	----------------	--------	------------	-------

VENDREDI 24 NOV.
18 h. 30 : Chœurs ORTF

DI 25 NOV.
18 h. 30 : D'après le poème de Paul Eluard
Orchestre Européen

JEUDI 26 NOV.
18 h. 30 : Parrenin
Orchestre de la Sarre

abonnement A

abonnement B

abonnement C

Le débat qui a précédé la présentation de l'œuvre de Paul Méfano a été très animé. Les participants ont abordé les aspects les plus variés de la création musicale contemporaine, de la technique à la philosophie, en passant par la question de la réception. Le débat a été animé par Claude Samuel.

Il nous est possible dès à présent de donner le programme détaillé des Rencontres internationales de musique contemporaine qui se dérouleront, comme on le sait, les 24, 25 et 26 novembre prochain. Ce programme comportera neuf créations mondiales et huit créations françaises.

Voici d'ailleurs le détail de ce programme :

VENDREDI 24 (Campus universitaire - Ile du Saulcy)

17 h. 30 : Enregistrement public de l'émission de F. Serrette « Les Jeunes Français sont musiciens ». Avec le concours d'André Salm (flûtiste) et des Percussions de Metz. Luciano Berio : « Sequenza » pour flûte. Georges Couroupos : « Mutations », pour flûte (création mondiale). Alain Louvier : « Shima » (création mondiale).

20 h. 30 (Théâtre municipal)

Solistes des chœurs de l'ORTF. Direction Marcel Couraud. Luigi Dallapiccola : « Exhortation ». Sakac : « ... ». Iannis Xenakis : « Nuits ». Karlheinz Stockhausen : « Chöre nach Ver-laine ». Nguyen Thie-dao : « Khoc Tô Nhu » (création mondiale).

SAMEDI 25

10 h. 30 (Cinéma Eden). Films de Mauricio Kagel « Match » ; « Ludwig van ».

16 h. 30 (Temple-Neuf protestant). Récital d'orgue : Xavier Darasse, avec le Quintette de cuivre Ars Nova - William Albright : « Organ book » (création française). André Boucourechliev : « Archipel 50 » (création mondiale). Xavier Darasse : « In Memoriam Jean-Pierre Guézec » (création mondiale). Luis de Pa-

blo : « Modulos V ». Michel Philippot : « Sonate ».

18 h. 30 : Vernissage au musée municipal. Exposition de tapisseries de Massonier.

20 h. 30 : (Théâtre municipal)

Concert inaugural de l'Ensemble Européen de musique contemporaine. Direction : Michel Tabachnik.

Gérard Grisey : « D'eau et de pierre » (création mondiale). Marek Kopelent : « Intimissimo » (création française). Paul Méfano : « Signes/Oubli » (création mondiale). Michel Tabachnik : « Invention à 16 voix » (création mondiale). Iannis Xenakis : « Lénala » (création française).

DIMANCHE 26

10 h. 30 : Rencontres avec les compositeurs (grand salon de l'hôtel de ville).

15 h. : Quatuor Parrenin (Théâtre municipal). Alban Berg : « Suite lyrique ». Pierre Boulez : « Livre pour quatuor ». Barry Guy : « Quatuor à cordes II » (création française). Cristobal Halffter : « Quatuor II » (création française).

20 h. 30 (Théâtre municipal). Orchestre symphonique de la Radiodiffusion sarroise, direction : Hans Zender, avec Heinz Schneeberger, violon. Georges Aperghis : « Die Wände haben Ohren » (création mondiale). Rolf Gelhaar : « Pha-

se » (création française). Klaus Huber : « Tempora » (création française).

De Méfano à Aperghis...

En regard de ce programme fort alléchant, il nous a paru intéressant de faire état de quelques commentaires situant la personnalité de compositeurs dont certains seront présents et sur les œuvres que l'on entendra pour la première fois à Metz.

De Paul MÉFANO, à propos de « Signes/Oubli » : « A parcourir les labyrinthes instaurés par les signes, celui qui s'y risque ne peut que s'y perdre davantage. L'accumulation de ces signes que notre avidité nous incite à imaginer nous amène à constater que nous sommes les explorateurs-orphes d'une identité en fait indéchiffrable. ... Aux généralisations hâtives que, de toutes parts, on veut nous faire admettre comme vérités (?), nous substituons un relativisme des réalités. Il est souhaitable que nos fantasmes s'affrontent et se démultiplient en tous sens. »

De Gérard GRISEY, à propos de « D'eau et de pierre » : « ... Œuvre inspiré par les notions philosophiques indiennes du « Purusha » et de la « Prakriti ». Deux éléments antinomiques : l'un, statique, paisible, éternel, épouse du point de vue de l'organisation des hauteurs, des durées, et des timbres la forme d'un carole spirale qui peut commencer à tout

instant de la partition. L'autre, dynamique, agressif, vigoureux, se compose de séquences perméables absolument autonomes. »

Une partie centrale brise le cercle et découvre peu à peu toutes les tensions possibles entre les deux éléments, depuis la fusion complète jusqu'aux heurts le plus implacables. »

D'André BOUCOURECH-LIEV, à propos de « Archipel 50 » : « Archipel 50 » est une des « pages » mobiles pour six instruments qui clôt la série des archipels. La page d'orgue propose un réseau de structures variables que l'interprète réalise à partir d'éléments rigoureusement établis et qu'il peut enchaîner à son gré. »

De N. I. DAO à propos de « Khoc Tô Nhu » : « Cette partition s'inspire du plus grand poème vietnamien « Kieu » écrit par Nguyen-du au début du XIXe siècle. Le compositeur ne met pas le poème en musique mais prélève certains mots pour exploiter leur sonorité intrinsèque. »

De Georges APERGHIS à propos de « Die Wände haben Ohren » :

« L'idée d'une mémoire musicale possible des murs d'une salle de concert d'une part, la tentative de retrouver une participation dont j'ai rêvé il y a quelques mois d'autre part, m'ont poussé à écrire cette pièce fondée sur la mémoire. L'œuvre se divise en trois parties, trois puzzles différents composés des mêmes éléments, aussi trois tentatives de retrouver la partition rêvée. »



Notre photo : Paul Méfano (collaborateur : Claude Samuel).

Pour sortir de la rhétorique

« C'est le piano, non la composition, qui nous a fait sentir, en 1949, à un quart-vingt ans, de Sofia à Paris ».

— Oui, un concours m'a permis d'obtenir une bourse, et je suis venu travailler, à l'École normale, le piano avec Reine Gnanou, l'harmonie avec Georges Dandelot et, par ailleurs, le contrepoint avec André Vaurabourg. J'ai aussi été l'élève de Walter Gieseking, pendant un an, à Sarrebruck.

— Cette formation de virtuose a-t-elle été importante pour vous ?

— Elle a certainement marqué mon écoute. Gieseking écoutait d'une manière extraordinaire ; il disait qu'il n'est pas possible que les doigts n'exécutent pas ce que leur dit l'écoute intérieure. En un sens, mes Archipels sortent de là. Nous vivions alors de passionnantes années avec le développement du sérialisme intégral. Je n'ai pas été l'élève de Messiaen, comme mes camarades, et je le regrette, mais j'étais très proche de Boulez, Maderna et Berio ; nous nous communiquions nos partitions et je leur dois beaucoup au niveau d'un enseignement critique de la composition, dans une discussion aussi sévère que possible et très amicale. Les compositeurs constituaient à cette époque une véritable communauté de recherche et d'expression, une communauté esthétique, ce qui n'est plus le cas actuellement. En 1968, Boulez donna au Domaine musical *Musique à trois*, la première œuvre où je me reconnais.

— Vous avez aussi travaillé, avec Berio et Maderna au studio électronique de Milan.

— Oui, j'éprouvais la nécessité de sortir du culte exclusif des hauteurs de notes pour plonger dans la totalité du continuum sonore, travailler avec des fréquences, des registres, des dynamiques, des timbres que je pouvais moi-même inventer, construire dans leur matérialité. Mais nous nous sommes vite rendu compte que le contrôle absolu de la matière sonore n'était qu'un rêve : elle se développe, parle par elle-même, et il faut établir avec elle un dialogue.

— J'ai cependant composé à Milan *Tasse II*, où je tentais de réaliser une mobilité interne de toutes les composantes du son, puis en 1969, à Paris, au Groupe de recherches musicales, *Tasse II* (qu'on entendra lundi au Domaine musical), une des toutes premières œuvres « mobiles » en musique électronique, avec deux bandes magné-

tiques qui se déroulent simultanément, mais ont chacune plusieurs points de départ possibles l'une par rapport à l'autre, ce qui donne à chaque exécution un visage nouveau par l'effet d'un hasard cependant rigoureusement limité et contrôlé.

— Comment vous apparaît, à distance, ce mouvement du sérialisme intégral auquel vous avez été étroitement mêlé pendant les années 1950-1960 ?

— Ce fut un moment vraiment extraordinaire non seulement de

on est passé aux « formes relatives », par conséquent mobiles.

— Est-ce de là que sont partis vos Archipels ?

— Oui, je voulais éviter l'atomisation, trouver un langage, une pensée « ouverte », mais qui traitait avec des organismes aussi précis que possible. Dans les Archipels, chaque interprète a devant lui une série de structures, de « caractères » musicaux : hauteurs de notes et formules rythmiques, attaques, indications de tempo qui s'y

ture très violente, cela peut provoquer une réaction « chaîne » chez les autres, mais ils peuvent tout aussi bien le refuser et lui opposer quelque chose de différent, de très subtil ou méditatif.

Communication et anarchie

— Mais le compositeur est-il encore maître d'une œuvre ainsi livrée au bon plaisir de l'interprète ?

— Oui, il prévoit la possibilité

projet d'avenir qui se dessine au moment où il met une nouvelle structure en jeu ; c'est dans ce vécu constant que se forme la trajectoire de l'œuvre.

— J'ai eu des interprètes extraordinaires, Catherine Collard, Claude Helffer, Georges Flidermacher, pour ne citer que les pianistes. Leur tempérament s'exprime librement, et, pourtant, je me reconnais dans leurs interprétations. C'est là que, me semble-t-il, les Archipels ont apporté quelque chose de nouveau : ce n'est ni une délégation totale de responsabilités à l'interprète, ni une mainmise du compositeur sur lui. La violence dialectique d'Helffer, le raffinement de Flidermacher qui peut vivre un temps musical beaucoup plus suspendu, tout cela, la partition le prévoit, le permet.

— Mais les interprètes ne vont-ils pas, maintenant, vous échapper ? Dans le mot Anarchie, il y a « anarchie ».

— Certes, en même temps que j'indique par ce préfixe la conclusion du cycle des Archipels, j'y fais face à un problème d'anarchie possible. Le principe est le même que dans les œuvres précédentes (2), mais certaines structures peuvent entraîner une rupture de la communication, ne fût-ce que par la masse sonore que chaque interprète déplace (orgue, piano, harpe et clavecin amplifiés, deux percussions) ou par la disposition des instruments dans l'espace, aux quatre coins d'une église, par exemple. Une anarchie peut se produire à un moment imprévisible et, à la limite, l'œuvre peut sombrer ; alors elle cesse d'exister comme œuvre et continue de vivre comme modèle expérimental de comportement, quitté à se reprendre soit par la volonté des interprètes, soit au détour d'une situation favorable qui permet le rétablissement de la communication.

— Dans cette tentative, je crois découvrir rétrospectivement que quelque chose en moi tend à sortir d'un certain type de rhétorique. La musique sérielle permettait un renouveau non seulement de la grammaire et des formes mais du discours traditionnel. Je

cherche à sortir de cette rhétorique, toujours et malgré tout fondée sur des éléments dialectiques pour tout dire, sur les classiques notions de tension et de détente, — en utilisant à l'extrême, en cherchant à produire une entropie, une saturation. A forcer la rhétorique, l'œuvre l'extermine.

— Déjà, dans *Ombres*, pour réaliser paradoxalement une œuvre non rhétorique à partir de citations ou de souvenirs de Beethoven, un musicien rhétorique s'il en fut !

— En effet, comme si pour moi la rhétorique ne pouvait plus exister que comme citation... Je pourrais cette recherche dans l'œuvre que j'écris actuellement pour le Festival de Strasbourg, *Faces* pour grand orchestre, en essayant de créer une typologie musicale à plus grande échelle, avec des surfaces, des textures plus vastes, elles-mêmes mobiles, où la mobilité n'est plus au niveau des structures, mais descend — ou monte — au niveau du langage. Un peu comme dans *Finnegans Wake*...

— Est-ce pure recherche musicale ou vous considérez-vous comme un musicien engagé ?

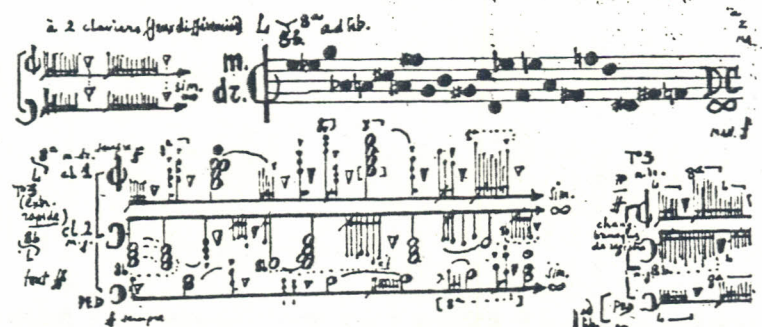
— Quand je parle de rhétorique, c'est à cela que je pense. Elle est le produit d'un type de société dont il faut sortir ; puis en faisant appel à des contenus extérieurs, mais en travaillant sur le plan du discours. Transformer le discours aboutit à une communication moins autoritaire entre compositeur et interprète, compositeur et auditeur. Je pense que les Archipels conditionnent déjà une écoute sociologiquement différente.

« Changer la vie », n'était-ce pas déjà l'ambition des écoliers du Pré-aux-Clercs ?

Propos recueillis par JACQUES LONGCHAMP.

(1) Voir le Monde des 7-4-1967, 6-4 et 29-10-1969 et 24-3-1970.

(2) Chaque partie peut d'ailleurs se jouer indépendamment sous le titre Archipel se (harpe), 58 (clavecin), etc.



Fragment d'un Archipel n° 1, partie d'orgue : matériau de notes d'une structure, entouré des formules rythmiques et dynamiques qui s'y appliquent de façon variable (manuscrit de l'auteur, Ed. A. Leduc).

contestation d'un héritage mais surtout de construction. Il fallait pousser une grammaire nouvelle jusqu'à ses extrêmes conséquences pour pouvoir l'assumer pleinement et quelle devienne style. Boulez, Berio et Stockhausen ont ainsi contribué à forger ce style commun, devenu habitable aussi bien pour un compositeur chilien ou japonais que pour un Français ou un Allemand, ce que la musique n'avait plus connu depuis Beethoven. Même aujourd'hui, il n'est resté que chose dans l'écriture des jeunes musiciens, quoi qu'ils soient tournés vers de nouveaux problèmes.

— L'altérité, l'intervention du hasard, a-t-elle en quelque sorte une réaction contre la systématisation forcée du sérialisme...

— Oui et non. Il y a eu certes l'influence — très importante —

des Américains (Cage et surtout John Cage), qui mettaient l'accent sur la liberté de l'interprète et le désir d'une musique de « l'instant », mais aussi, à l'intérieur de la musique sérielle, il y avait une relativité interne sur laquelle Boulez a insisté au début du chapitre II de *Penser la musique aujourd'hui*. Des relations structurelles « relatives ».

appliquent de façon variable, structures tristes ou aléatoires, posées sur le papier comme autant d'îles aux destinées incertaines. Les structures sont plus ou moins définies et vont de l'indication graphique à la formule la plus écrite. L'interprète met en œuvre les structures qu'il désire avec les caractères qu'il choisit et peut les enchaîner à son gré, en fonction de son écoute intérieure.

— Mais un autre élément intervient : l'interprète n'est pas seul. Il y a deux pianistes et deux percussions dans *Archipel I*, un quatuor dans *Archipel II*, un pianiste et six percussionnistes dans *Archipel III*, qui réagissent les uns aux autres. L'écoute réciproque conditionne le déroulement de la forme. Lorsqu'un interprète met en jeu une struc-

ture pour toutes ces structures de se connecter ce qui implique une redaction très soignée dans l'établissement des champs harmoniques, des caractères rythmiques, etc. J'ai essayé de faire des formes mobiles aux résultats totalement imprévisibles, mais avec des matériaux très définis et composés.

— Dans *Archipel IV* pour piano, ce n'est plus un problème de communication, mais de solitude. Le navigateur n'est plus responsable que vis-à-vis de lui-même ; il évolue à travers des structures moins déterminées, qui ont un grand nombre de réalisations possibles. Il en résulte un temps musical intensément vécu par l'interprète, pris dans un déroulement qui est conditionné par ce qui vient de faire et par son

WALERIAN BOROWCZYK, cinéaste, artisan, poète

WALERIAN BOROWCZYK, toujours vêtu de noir, est, entre la Terre et la Lune, aussi à l'aise qu'un poisson entre deux eaux. Où pose-t-il ses pieds ? Où laisse-t-il vagabonder ses rêves ? La discrétion qu'il met à parler de lui-même préserve le doute. La pudeur le retient de trop se livrer et l'usage qu'il fait des mots est marqué de prudence : comment, en marge de l'œuvre accomplie, livrer à l'interlocuteur les images de son propre univers ?

Pourquoi commenter ? Pourquoi expliquer ? Pourquoi définir ? L'artiste crée, invente, s'exprime dans un mode autre que celui de l'analyse et de la raison ; il ne peut dans un entretien que donner quelques informations, timidement effleurer quelques-uns de ses secrets.

Peintre, Borowczyk reçoit en 1953 le prix national de Pologne pour son œuvre lithographique. Puis il passe au cinéma par la voie étroite de l'animation : en Pologne d'abord, puis en France, où il réalise une douzaine de courts métrages. Sa première grande œuvre, un film d'animation de soixante-dix minutes, « Le Théâtre de M. et Mme Kabal », est l'aboutissement de ses précédentes recherches. L'année suivante, il s'engage dans une nouvelle voie en faisant « jouer » des acteurs (dont Pierre Brasseur et Licia Brancini) : « Goto, l'île d'amour » reçoit d'emblée le prix Georges Sadoul (« le Monde » du 23 février 1969). Personnages et objets étranges, décors à la fois réalistes et fantastiques, mélange de tendresse et de cruauté... l'auteur changeant de genre reste fidèle à lui-même.

Maintenant c'est « Blanche » (1) : une histoire d'amour tragique au Moyen Âge, inspirée de « Mazepa », drame romantique de Julien Słowacki écrit et édité à Paris en 1839 et régulièrement joué en Pologne. Déjà de voir « Goto » interdire dans son pays comme en Espagne, Borowczyk a préféré tourner en France. Mais pourquoi s'arrêter, dans un pays

une histoire qui se passe dans un autre ? « J'ai préféré faire des changements radicaux pour ne pas être accusé de plagiat. » Le drame initial se passe au dix-septième siècle, mais la France, contrairement à la Pologne, n'en était pas au Moyen Âge. Très précisément, le cinéaste date même « Blanche » des environs de 1275. « J'ai pris comme modèle Saint Louis. L'histoire ne dit pas qu'il était quelquefois en récréation, mais tout est possible, comme sont probables les objets bizarres que j'ai introduits. » Ici un missile dissimule une arme, un secrétaire est un monument bizarre.

Cinquante ans... en une heure et demie

« Le vrai titre de ce film ce serait l'amour. » Amour courtis, c'est l'époque : les sentiments s'exacerbent dans la chasteté, les barrières rehaussent le désir. Mais Blanche n'est pas Mme de Clèves ; Borowczyk a voulu que ses personnages ne soient pas des symboles, aient la complexité de la vie : « Il faut bien signaler que le moteur de tout, c'est un désir purement physique. » C'est à ce jeu ambigu de plusieurs désirs concurrents en un ballet de prétendants que s'est surtout intéressé le cinéaste. Le bonheur n'a pas d'histoire, l'amour au-delà du désir échappe à la poésie. Le désir est le frère du rêve ; et pourquoi voit-on au cinéma sinon pour rêver ? Mais chez Borowczyk le rêve n'est pas le libre jeu des fantasmes ; nulle schizophrénie, jamais il ne se détache de la réalité. Au contraire du théâtre, le cinéma est pour lui « par nature très réaliste ». « J'ai fait tout pour déthéâtraliser sans m'éloigner de la structure de la pièce, sans dégrader les événements. J'ai construit des décors, des objets réels, mais j'ai été obligé de garder une distance ; le dialogue serait

ridicule s'il était joué de façon naturaliste ».

Certains seront choqués par le jeu des acteurs, mais c'est une « convention ». On accepte bien de voir raconter une histoire de cinquante ans en une heure et demie... « Le public est naïf », ajoute Borowczyk avec un sourire, « ce qui est neuf, ce qui choque, est toujours d'abord refusé ». Quand lui-même a fait en 1957 un film de photo-animation, personne n'a été très séduit, mais, depuis, le procédé est un des lieux communs de la publicité. Pour lui, le réalisme est une nécessité, jamais une diversion ; il n'a pas le goût baroque des surcharges. Sur une matière première toujours abondante, il travaille par élimination. « J'attache une grande importance à simplifier les choses, à tout nettoyer pour faire place à l'essentiel. J'aime que tout soit nécessaire, fonctionnel. La pulsation de la vie est déjà assez compliquée. »

L'ennui, c'est qu'au cinéma on n'est jamais assez libre. Les nécessités de la production et de la consommation, les impératifs commerciaux, pèsent lourd. Heureusement, Borowczyk a plus d'une corde à son arc. La liberté totale de la création il peut l'obtenir à son goût de la matière. Aujourd'hui, il construit des objets en bois mobiles et émetteurs de sons, sans aucun recours aux produits industriels ; pas de clous, pas d'électricité, ces mécanismes de pur artisanat existent en eux-mêmes et ne dépendent de rien. Telle est la véritable liberté de l'œuvre d'art, projection de ce rêve — ce désir — de liberté sans lequel il n'y a pas d'artiste. Mais il faudrait aussi se mettre à l'abri des critiques dont c'est le paradoxe de former une profession. « Le vrai critique, c'est un poète. Être ingénieur c'est une profession ; être sensible n'en est pas une. On ne peut que donner une réplique à quelque chose, à quelqu'un qui nous inspire. »

GILLES PLAZY.

(1) Le film va sortir dans les salles parisiennes le 26 janvier.

LA COMPAGNIE DRAMATIQUE D'AQUITAINE
présente
« LE LOUP-GAROU », de Roger Vitrac
Mise en scène Robert RIMBAUD - Décors Armand ABPLANAL
BORDEAUX : Jusqu'au 23 janvier, tous les soirs - C.N.P. Capitole
Renseignements : 87, rue Judaïque - Tél. : 48-77-41 - Location.

CENTRE CULTUREL SHÉROIS
11, rue Frenoy - PARIS (20)
Tél. : 272 82-30
BALLESCOPE
Alphée Pouget
Jeudi, vendredi, samedi à 21 h.
du 26 janvier au 29 janvier

théâtre du val de marne
saint-maur
direction pierre della torre
UR 131-11 - Mère 132 - La part 10-14ur
Midi-40-42
FEYDEAU
LE SYSTÈME RABIER
870 rue FEYDEAU - Albert AVELINE
Vendredi 26, Samedi 27 à 8 h. - Dim. 28 à 15 h.

SALLE BAYAN - L'Association Internationale
de Copains Riches - Albert Lévêque
PARIS-8
YANKOFF
MERCREDI 26 JANVIER à 21 heures
RÉPÉTITION DE PIANO AU PROFIT DU CONCOURS 1978
BACH - MOZART - BEETHOVEN - CHOPIN - SCHUMANN
Place de la République et dans toutes les Agences de Théâtre
(Fiches d'inscription aux C.N.P. - Ministère de A.R.T.)

Festival zeitgenössischer Musik in Metz

Eine europäische Tat: die „Rencontres Internationales de Musique Contemporaine“

Die Serie erschöpft sich, und Varèse lebt, – so ließe sich die augenblickliche Situation der zeitgenössischen Musik charakterisieren, wenn die soeben beendeten Rencontres Internationales de Musique Contemporaine in Metz wirklich repräsentativ waren, und das darf angesichts des Programmes ruhig behauptet werden. Neun Uraufführungen, sieben französische Erstaufführungen und die hochwertige Wiedergabe einiger noch ganz junger, aber schon unbestrittener Meisterwerke der Gegenwart sind die wahrhaft stolze Bilanz – aus der Perspektive der nachbarschaftlichen Partnerstadt Trier einigermaßen atemberaubend.

Der Progreß in der Musik der Gegenwart vollzieht sich mit einer schockierenden Schnelligkeit. Die Zweite Klaviersonate und der Marteau von Boulez, die noch in den sechziger Jahren in der instrumentalen Musik eine überragende Position behaupteten und daher die Zukunft auf lange entscheidend mitzubestimmen schienen, sind längst amalgamiert. Nach den Metzger Uraufführungen etwa des Archipel 5c für Orgel von Boucourechlieu oder Paul Méfano Signes machte zum Beispiel der Boulezsche Livre pour Quatuor einen klassischen Eindruck in jeder Hinsicht, in der durchsichtigen Anlage der Reihen, in der Unausweichlichkeit des ordnenden Prinzips, in der Linearität – und nicht minder auch in der bereits distanziert-souveränen Interpretation durch das Quatuor Parrénin. Kaum anders Stockhausens Vier Chöre nach Verlaine, die, in unmittelbarer Nähe zu den Kontakten entstanden, das universale Genie dieses Mannes bekunden.

„Toujours la dodécaphonie chez vous? On est un peu p'ompier en Europe, hein?“ provozierte Edgard Varés, in entscheidenden Jahren durch das Erlebnis Amerika geformt, Komponisten und Kritiker vor nicht allzu langer Zeit. Heute beschäftigt man sich, unter verschiedensten Aspekten, längst wieder mit dem altabendländischen Problem der Antinomie von Freiheit und Gesetz, und versucht eine Antwort mit den Mitteln der Wahrscheinlichkeitsrechnung. In Metz gab es ein besonders fesselndes Beispiel:

Tuba, Baßtuba, Posaune und Horn sind die Instrumente der agonalen Linaia von Xenakis, in französischer Erstaufführung gegeben. Stochastik ist das Prinzip, doch unaufdringlich das Kalkül. Ganz erregend, wie in zahlreichen Episoden, je drei exordial zusammenspielende Instrumentenfärbungen sich alsbald völlig dissoziieren, um sich schließlich der Baßtuba zu fügen. Es entfaltet sich eine großartige Polyphonie, vielleicht schon eine Absage an die in Xenakis' größeren Orchesterwerken bis an die Undifferenzierbarkeit gehäuften Klanggruppen. Dies war wohl das wichtigste Werk des ganzen Festivals, und, wenn nicht in seiner Struktur, so doch in seiner Intention, charakteristisch für viele andere.

Boucourechlieus Archipel 5c faszinierte, in der Interpretation des glänzenden Xavier Darasse, durch ungemein effektiv

und spannungsreich kombinierte Massen. Darasse selber brachte, gleichfalls in Uraufführung, ein eigenes Werk für Orgel, zwei Trompeten, Posaune, Baßtuba und Horn, auch dies von extremer Mobilität der Formen und von staunenswertem Pluralismus der Farben.

Ein weiterer Höhepunkt waren Paul Méfanos Signes, uraufgeführt auch sie. Ein von vier Rasseln gegebener, unentrinnbar gleichförmiger Rhythmus hält das Stück gefangen, dessen Kürze allein – 6 Minuten – unbedingtes Stilgefühl bezeugt in Anbetracht einer Art omnipräsenten Idee musikalischer Totalität; überwältigend die unvermittelte Pause im letzten Viertel – vor dem ruhigeren Schluß offenbar Ausdruck einer Frage wie „ist das Elysium Ort der Verdammnis oder der Seligkeit?“.

Deutlicher metaphysisch Vorgeprägtes fehlte nicht, so ein neues Stück für großes Schlagzeug von Alain Louvier, dessen integrierende Veränderungen von komplizierten und einfachen Grundrhythmen, kombiniert mit Klangsubstanzen etwa des Xylo-Marimbaphons, des Tamtams, stark mystifizierend wirken.

Modische und verspätete Adaptationen entbehrt kein Festival. In Metz waren es die etwas schwach konturierten, Effekt an Effekt reihenden Mutations pour flute von Georges Couroupos und die leicht ermüdenden Glissandi im Organbook von William Albright.

Auch wirkliche Dekadenz kündigt sich an, die freilich dem Gourmet manches Erlesene zu bieten hatte: In Klaus Hubers Tempora die schmelgerischen Sonoritäten, die ausführlichen Zitate aus Bergs Violinkonzert und deren Einschmelzung. Und bei Cristobal Halffter – Quatuor II – in den klassischen und spätromantischen Reminiscenzen (auch noch Berg) und den kostbaren Versuchen eines Ausgleichs zwischen Traditionalismus und Modernismus im Bereich der Werkform und der Klangschönheit.

Vital nach vorn gewandt wiederum präsentierten sich mit großen Orchesterwerken zwei ganz junge Komponisten im glanzvollen Schlußkonzert. Mit großer Kraft kontrolliert Georges Aperghis in „Die Wände haben Ohren“ eine unglaublich reiche Simultaneität der Ereignisse. Rolf Gelhaars Partitur „Phase“ ist hingegen stärker organisiert, auf Klanggruppen konzentriert.

und dadurch in den polyphonen und rhythmischen Wirkungen suggestiver.

Vieles kann nur erwähnt werden, Gérard Griseys D'eau et de pierre, mit kontemplativ-engen Umspielungen von Tönen, Marek Kopelents Intimissimo, Barry Guys etwas substanzarmes Quatuor II, Luis de Pablos heftig attackierendes Orgelstück Modulos V.

Die Interpretationen waren durchweg hervorragend. Den Hauptanteil an Uraufführungen erledigte das eigens fürs Festival gegründete Ensemble Européen unter dem sehr intensiv führenden Michel Tabachnik, der übrigens seinerseits einen originellen, gelegentlich überlangen Beitrag (Inventions pour 16 Voix) leistete. Hervorragend auch der Flötist André Saim, brillant in Berios Sequenza I; das Saarländische Rundfunkorchester unter Hans Zender, dem der Schlußakkord vorbehalten blieb; das Ensemble von Solisten des Chors des ORTF unter Marcel Couraud, besonders überzeugend in einem mit Recht gefeierten Werk des Vietnamesen Dao; zu schweigen vom Quatuor Parrénin.

Was an den drei Tagen in Metz geleistet wurde, kann mit gutem Gewissen eine europäische Tat genannt werden. Initiiert und maßgeblich geleitet von Claude Lefebvre und begleitet von der tätigen Sympathie von Stadt, Region und Pariser Institutionen, hatte das Festival Glanz gleich bei seiner eigenen Premiere: durch die Präsenz fast aller erstaufgeführten Komponisten einschließlich Xenakis, durch die Internationalität von Komponisten, Interpreten und Publikum, darunter genügend Deutsche aus dem Trierer und Saarbrücker Raum, und vor allem durch die Qualität. Die Rencontres Internationales sind auf Dauer angelegt; sie sind eine wesentliche Bereicherung dieses gewiß nicht traditionsarmen Kulturraumes. Manfred Lossau

SPECTACLES

la musique par Jacques Lonchamp

BOUCOURECHLIEV ET AMY AU DOMAINE MUSICAL

Impression mitigée lundi soir au Domaine musical pour le premier concert de la saison, cependant fort intéressant. Les deux versions d'*Anarchies*, d'André Boucourechliev n'ont pas suscité le même enthousiasme que les trois précédents *Archipels* lors de leur création. Serait-ce la lassitude, comme celle qui nous prend, malgré les prouesses des astronautes, lors de la répétition des vols Apollo ? Sans doute pas. Les raisons semblent d'un autre ordre.

André Boucourechliev a rendu plus ardue la tâche des interprètes (dont on avait peut-être sous-estimé la difficulté étant données leurs prodigieuses réussites), d'une part en augmentant leur nombre (six au lieu de quatre pour *Archipel I* et *II*), d'autre part en diversifiant leurs instruments : deux pianos et deux percussions (*Archipel I*), un quatuor (*II*), un piano et cinq percussions (*III*), formaient des ensembles ou des blocs en opposition homogènes, s'affrontant à armes égales dans tous les registres. Ici, un clavecin, une harpe, même amplifiés, un piano, un orgue (c'est-à-dire des instruments à clavier ou à cordes pin-

cées, de caractère et de puissance très diversifiées) et deux percussions se trouvent dans une position bien plus délicate pour écouter leur cinq confrères et concorder leurs cinq confrères et concorder leur structure de l'instant.

J'entends bien que Boucourechliev misait sur cela pour provoquer des « anarchies » (le *Monde* du 20 janvier), mais les interprètes n'ont joué qu'avec prudence ce jeu de la démolition, plus attentifs à s'écouter et à construire. Et on les comprend lors d'une première audition où ils se sentent responsables de la vision essentielle qui s'attache à une œuvre.

D'où l'impression, assez précautionneuse, de conversations très raffinées et d'excellente compagnie (malgré une passion et un appétit de musique visiblement contenus), cédant la place à des dialogues entre instruments de même force, pendant lesquels les moins ou plus puissants se taisaient, avec de rares tutti anarchiques. (un dans la première version, deux dans la seconde, semble-t-il), bien vite suspendus pour ne pas rompre le charme ; encore, dans la seconde version, les interprètes eurent-ils quelque mal à retrouver leur équilibre. La première fut peut-être plus belle, surtout par le sentiment d'un temps largement déployé et vécu.

Dans d'autres conditions scéniques, avec une durée plus longue et les mêmes interprètes exceptionnels déchainés (E. Chojnacka, F. Pierre, Ivaldi, Darasse, Drouot et Guada), il est certain qu'*Anarchipel* produira une aussi forte sensation que les *Archipels*, car les structures de base ne sont pas moins riches et belles ; il restera à apprécier le rôle positif ou négatif des « anarchies ».

Le *Tombeau* (1971) à la mémoire de Guézec, a paru tout aussi intense qu'à Royan, lente méditation de la clarinette (G.

Deplus), à la limite du silence, qui se « colore » d'images poignantes de la percussion, étouffée, tragique ou en brèves décharges de violence, sans que le spectaculaire viennent oblitérer l'émotion.

Texte II (1959), également de Boucourechliev, œuvre mobile concrète pour deux bandes magnétiques, dont les départs peuvent être avancés ou retardés l'une par rapport à l'autre, n'est qu'une étude, mais intéressante en ce qu'elle fait apparaître, d'une part, la fixité psychologique des éléments de timbres, quelles que soient les superpositions, d'autre part, le renouvellement des figures dans la combinaison des rythmes irréguliers ; mais l'impression reste bien la même dans l'ensemble d'une audition à l'autre.

Des deux œuvres de Gilbert Amy, la plus directement accessible était le *Cahier d'épigrammes* pour piano (1964), joué magistralement par Claude Helffer, des épigrammes nullement satiriques, mais de cette haute poésie de l'intelligence, de cette blancheur étiolée, aux traits coupants, aux riches intervalles malais au milieu de séquences violentes, qui signaient sa musique.

Jeux et formes pour dix-sept instruments solistes (1971) est une œuvre longue et mobile en neuf sections, qui peuvent se disposer suivant quatre parcours principaux, tout en gardant l'ordonnance d'un discours en plusieurs épisodes. Malgré certaines périodes d'une réelle plénitude musicale, ou, accidentellement, gaies et primesautières, l'ensemble paraît un peu trop lourd et sec, d'une recherche trop minutieusement élaborée, qui n'a pas la grande coulée poétique, l'intégration formelle de *Trajectoires* ou de *Chant*. Œuvre de transition ?

(*) Ce programme sera redonné intégralement ce mardi 25 janvier au Théâtre 71, place du 11-Novembre, à Malakoff.

Recital of high virtuosity

Recital by Elizabeth Chojnacka (harpsichord) at National Gallery.

THE Cultural Service of the French Embassy in conjunction with Alliance Française presented this recital by the young and talented Polish girl Elizabeth Chojnacka, who is on her first visit to Dublin.

Miss Chojnacka was born in Warsaw and studied music from the age of six. In 1962 she moved to Paris, where her teacher was the eminent Almer van de Vlede. Initially, her main interest was music of the Baroque era but later she added a considerable number of contemporary works to her repertoire. Her programme last night was diverse.

She opened her recital with Bach's Toccata in E minor. I found this a very dull, tasteless performance once I overcame the initial shock of amplified sound. At first I thought this amplification was an error but later felt this was the sound Miss Chojnacka wanted her audience to experience.

Four 20th century works followed by Bach. Alain Louvier's Hommage a Machaut managed to clothe some of the fourteenth century composer's music with present day techniques. The soloist made light of the difficulties of playing hand and forearm clusters at speed.

Marius Constant, another French composer, wrote his Moulin a Prieres for Elizabeth Chojnacka. The piece uses a pre-recorded tape, which I presume was also Miss Chojnacka on the harpsichord. She gave a phenomenal performance as, at times, it was virtually impossible to decide which sound was real, which recorded. Moulin a Prieres is a

"virtuoso" work which showed the remarkable skill of the player.

After Betsy Jolas' fairly ineffective Autour, Andre Roucourechiev's Archipel VII, written earlier this year, probably sounded better than it really is. A quiet middle section is surrounded by hectic, almost orgiastic music. Miss Chojnacka played prodigiously.

JAZZY ELEMENT

Miss Chojnacka's technique was again evident in Luciano Berio's Rounds. This piece has a vaguely jazzy element running through it, and is one of those works in which the interpreter chooses the order in which its sections are played (the player actually turned his score upside down twice).

Another work with tape followed — the lengthy Kuwar by Francis-Bernard Mache especially written for the performer last evening. Again an extraordinary performance. The harpsichord echoed taped bird calls and sometimes "indiscreet" animal noises. The climax of the piece was the soloist being engulfed in a barrage of recorded harpsichord. In ways a frightening piece with Miss Chojnacka sometimes playing with a feather lightness of touch and at other times with deafening arm clusters (contemporary music really shows little regard for the unfortunate instruments).

The final item — Soler's Fandango — left me unmoved. I began to wonder if the recitalist's brilliant technical capabilities were achieved at the expense of true musicality, but I stopped thinking about it.

Fat O'Kelly

Evening Press dec
24.11.73

HARPSICHORD

RECITAL OF

MODERN MUSIC

Irish Times - 30 XI 73

By Charles Acton

Toccata in B mi. Bach
Etude pour agresseur No.
18 (Homage to Machault) Louvier
Prayer Wheels (1971) for
harpsichord and tape Constant
Autour (1973) Jolas
Archipel VB (1973) Boucourechliev
Four Polish Renaissance
Dances Rounds (1970) Berio
Korwar (1972) for harpsichord
and tape Mache
Continuum Ligeti
Fandango Soler

THIS FASCINATING programme of harpsichord music, played by Elisabeth Chojnacka, was presented by the Cultural Service of the French Embassy on Friday last at the National Gallery. Unfortunately, it did not come to us from the harpsichord, but from fairly high-volume loudspeakers and a microphone suspended only a foot or so above the lower strings of the German Institute's Sassemann instrument.

That resulted in three defects. First, the balance between bass and treble, between the attack and the sustaining of the note, was false. Second, the sound of the Bach, in particular, was as foreign as if, say, Julian Bream were to play Dowland on an electric guitar (indeed the whole effect of the 18th-century works was at least as foreign to them as on any grand piano). Thirdly, in the two works with tape there seemed little musical point in having the live instrument rather than having it taped also.

An immediate feature of this modern music was its idiomatic writing for the instrument. It seemed that it would be as implausible on the piano as Chopin on the harpsichord. And it was equally clear that Miss Chojnacka is a remarkable virtuoso with deep understanding of her instrument, love and appreciation of this contemporary music and a breathtakingly formidable muscular technique. Francois-Bernard Mache's "Korwar" has repeated figures which must need control similar to those notorious repeated chords of Stockhausen's Piano Piece IX, but I would think Mache's last for longer, and Miss Chojnacka played them with the absolute precision needed.

While it was a pity to put Ligeti immediately after Mache, because they both used similar techniques for quite different purposes, that she did enable me to use the last three items as examples of the whole recital.

The tape, in the Mache, was made, I am told, by the composer. It starts with words spoken in a southern African language chosen especially for its click sounds, proceeds to what I take

one hearing a little, what one needs with the ear first to acceptance, then to interest and finally to enthusiasm. In the end, I felt that this was an important work of art.

With repeated figures Ligeti produces on the harpsichord a sense of mystical stillness similar to his seemingly stationary orchestral music. Thanks to her superb technique and musicianship, Miss Chojnacka made this a memorable occasion that I am only waiting to re-experience.

I very much doubt if Antonio Soler would have imagined those kaleidoscopic changes of manual and registration in his "Fandango". But Elisabeth Chojnacka's performance was so full of all the spirit of ethnic Spanish dance that it was an authentic performance, even if possibly an anachronistic one. But the whole recital was such an exciting experience that I very much hope that Monsieur Gentier will bring her back again.

Musique

Concert d'orgue et d'ondes Martenot à l'itinéraire

En vertu d'une sélection insolite et sur un tracé géographique sinueux (France, Etats-Unis, Japon), le dernier concert de l'itinéraire proposait un programme réparti sur deux rubriques : métamorphoses de l'orgue moderne ; défense et illustration des ondes Martenot.

Xavier Darasse, qui occupait la tribune de l'église des Blancs-Manteaux, ne fit qu'une bouchée d'*Archipel 5 c.* d'André Boucourechliev, l'un des volets du récent *Anarchipel*. Du souffle à nu aux agrégats les plus complexes, en passant par tous les registres dynamiques et sonores, cette fantaisie aboutit, par la virtuosité et le foisonnement de l'écriture, à une sorte de « dépersonnalisation » de l'instrument. Comme dans une œuvre de musique électro-acoustique, chaque événement renchérit sur le précédent, excède le possible, apparaît isolé et unique ; et sous ces masques superposés, il arrive que la source sonore perde son identité.

Dans *Chant du monde*, pour orgue et percussions (Michel Gastaud), le compositeur japonais Akira Tamba (né en 1932) utilise à l'inverse le grésillement des métaux, le frisson des peaux, le grelottement des bols comme un complément, une auréole, une irradiation, une multiplication des jeux de l'orgue. Mais l'écriture reste déclamatoire, lyrique et — jusqu'aux motifs en valeurs longues énoncés à la pédale — presque « traditionnelle » dans un climat dramatique d'une rare intensité.

Surprise et contrastes en ce qui concerne les ondes Martenot. *Fête des belles eaux*, d'Olivier Messiaen (une œuvre d'avant-guerre, presque entièrement désavouée par l'auteur lui-même), avait été exhumée pour la circonstance. Elle mobilisait six instruments et une escouade d'exécutants (parmi lesquels Jeanne Lortod et Tristan Murail). Elle côtoyait une pièce non « événementielle » pour deux ondes, vibraphone et guitare électrique (Claude Pavy), du jeune New-Yorkais William Hellermann : *Long Island Sound* pourrait évoquer l'écho d'un quartier qui s'éveille perçu à travers le brouillard du sommeil. Un clignotement de sons isolés laisse insensiblement place à un motif répétitif remâché sans passion avec l'effet d'une rumeur lointaine et sourde. Fascination, vertiges : un tout autre univers.

ANNE REY.

L'ITINERAIRE: deux créations à Notre-Dame des Blancs Manteaux

● Programme conçu avec beaucoup d'équilibre et d'unité au dernier concert de l'Itinéraire : deux valeurs établies, deux créations. Oeuvre de commande écrite en 1937. « La Fête des belles eaux » de Messiaen est composée pour six « ondes Martenot ». Cette « Fête » aux accents étrangers, était sans doute plus révolutionnaire par le choix de l'instrument que par l'écriture elle-même. Il semble pourtant difficile de rester insensible aujourd'hui encore au charme de ses harmonies extrêmement raffinées et de ses subtiles modulations.

Inspiré par la tapisserie de Lurçat du même nom, « Chant du monde », commandé par l'O.R.T.F. à Akira Tamba était ensuite créé par Xavier Darasse et Michel Gastaud. Tout n'est pas réussi dans cette composition pour orgue et percussion qui veut évoquer « la création, les conflits et la destruction du monde par la bombe atomique de Hiroshima » et « un intense souhait de paix universelle ». L'association des timbres des deux instruments est originale, ses effets peuvent être saisissants dans le contraste comme dans la fusion. La progression de

chaque partie est méthodique, consciente sans être laborieuse ou artificielle. Les idées sont multiples, variées, souvent éblouissantes. C'est une œuvre attachante, claire mais sans démagogie, parfaitement conforme aux buts qu'elle se fixe. On souhaite très vivement l'entendre à nouveau.

Xavier Darasse interprétait ensuite « Archipel V c » de Boucourechliev avec toute la sûreté et l'intelligence requises par ces pages riches et complexes. Enfin, seconde création de la soirée « Long Island Sound » de William Hellermann nous conviait à entrer dans un univers calme et nostalgique. De construction stricte, fondée sur la double utilisation des principes dodécaphoniques de Webern et d'une grille pentatonique, l'œuvre trouve une couleur et une atmosphère bien personnelles dans le lent déroulement de ses structures. Les quatre instrumentistes pour qui elle a été conçue ont traduit avec une très belle qualité sonore son caractère à la fois cérébral et descriptif. Ce fut une soirée « contemporaine » d'une grande rigueur et d'un haut intérêt.

Gérard MANNONI

de la claveciniste Elizabeth CHOJNACKA

Le cycle « Instruments anciens, musique nouvelle » a débuté hier soir par une soirée consacrée au clavecin, tel que les compositeurs contemporains l'ont utilisé comme l'une de leurs sources d'inspiration privilégiées. Plus que le piano, en effet, cet instrument, du fait des innombrables possibilités qu'il offre sur le plan du toucher, des registrations et par suite du timbre, semble avoir été conçu pour la musique contemporaine, paradoxe de taille pour un instrument d'époque ! Cet aspect inattendu du clavecin était servi pour ce concert par une interprète prodigieuse : Elizabeth Chojnacka.

Au programme, un ensemble d'œuvres présentant toutes, sans exception, le plus grand intérêt, à des titres divers : une incroyable variété de styles, d'inspiration, d'effets sonores et rythmiques, présidant en effet à la manière dont chaque compositeur a abordé le clavecin : effets techniques, contrastes rythmiques chez Alain Louvier (« Etude pour agrégés n° 18 - Hommage à Machaut », dialogue du clavecin en direct et du clavecin enregistré dans « Martini à prières » de Marius Constant, rigueur de la construction et extrême beauté des sonorités et des effets de résonance dans « Autour » de Betsy Jolas, hyper-virtuosité du « B.A.C.H. » d'Aldo Clementi.

Avec « Korwar », François-Bernard Mache nous fait pénétrer, grâce à l'utilisation d'une bande magnétique en contrepoint, dans un monde tour à tour poétique ou cocasse, à la limite du rêve et extrêmement envoûtant (le passage le plus réussi étant un dialogue qui s'établit entre le clavecin et les chants d'oiseaux, et le paroxysme final sur fond d'averso tropicale d'où émerge le clavecin doublé de son propre enregistrement).

Le récital d'Elizabeth Chojnacka comportait une seule référence au passé, mais judicieusement choisie, puisqu'il s'agissait du « Fandango » du Padre Antonio Soler : les étonnantes couleurs baroques, la richesse et l'invention rythmiques de cette pièce extraordinaire se révélant très proches du langage contemporain.

Boucourachiev (« Archipel VB »), Luc Ferrari (« Programme commun pour clavecin et bande ») et Ligeti (« Continuum ») marquent de leurs fortes et combien diverses personnalités la fin de ce récital. Luc Ferrari utilise lui aussi la bande magnétique sous forme d'une pulsation léninante sur laquelle viennent se greffer, en contrepoint, des variations rythmiques d'une foisonnante diversité. Le « Continuum » de Ligeti contraste par sa concision et son caractère de perpétuel « mouvement immobile ». Enfin, un « Archipel » de plus à l'actif du grand Boucourachiev qui témoigne là encore d'une maîtrise incontestable reconnue à elle seule bon nombre des tendances essentielles, voire contradictoires, de cette musique contemporaine pour le clavecin : splendeur baroque et rigueur, richesse d'invention mélodique et rythmique.

Un tel programme (donné sans entracte !) requiert un interprète hors du commun : telle est Elizabeth Chojnacka, qui elle la force au raffinement, fait preuve d'une virtuosité qui subjugue, et plaide d'une manière prodigieusement convaincante la cause de la musique contemporaine, une musique ni aride ni desséchée, mais fascinante, passionnante et passionnée.

Louis GARDE



André Boucourechliev : il faut découvrir la musique de son temps

Souise

MUSIQUES

Un navigateur solitaire

A CAUSE de ses œuvres dénommées *Archipels*, un critique de mes amis avait joliment appelé André Boucourechliev le « Dumont d'Urville de la musique », faisant ainsi référence aux découvertes du navigateur français.

Un titre n'est jamais sans rapport avec la personnalité du créateur qui en décide. Si Boucourechliev a choisi celui-ci pour une série de ses œuvres c'est parce que le graphisme de la première des partitions de la série évoquait pour lui l'idée d'îlots compacts et divers séparés les uns des autres par de larges blancs, c'est aussi parce que l'interprète devait obligatoirement aller d'un bloc à l'autre, choisissant lui-même son parcours. L'espoir de la découverte, de l'insolite, se mêle à l'appréhension, au départ du navigateur solitaire qui s'engage pour une longue campagne sur les mers.

Ainsi en va-t-il chez Boucourechliev. Né en Bulgarie en 1925, il arrive à Paris à la faveur d'un prix national comme un jeune pianiste émérite. Il se fixe dans notre capitale. Bientôt, le piano ne suffit plus. Forme à une solide école et connaissant à fond ses classiques (notamment Beethoven et Schumann, dont il a si bien parlé en deux livres brefs

et percutants), il entend se mêler étroitement avec son temps, découvrir la musique de son temps. Il se joint donc à un studio de musique électronique, réalise quelques compositions en ce domaine, puis il revient à son instrument et se lance dans la composition des *Archipels* (cinq en deux ans, de 1967 à 1969, pour diverses formations solistes, le premier joignant deux pianos aux percussions).

Dans cette série d'œuvres très représentatives de l'époque où elles ont été écrites, le compositeur dresse une carte des *Matériaux*, l'interprète édifie l'architecture de l'œuvre avec ses « situations » obligatoirement utilisées, mais dans un ordre ou une succession qu'il lui appartient de déterminer. L'interprète joue donc d'une relative liberté, l'art du compositeur dans cette musique à combinaisons multiples, mais qui ne doit rien au hasard, est justement de savoir ménager les passages et les articulations d'une île à l'autre, tout en rendant plausible et vivant, c'est-à-dire musical, le paysage de chaque île parcourue. Des lors, il s'agit d'un jeu entre le créateur et son interprète.

Ce lundi dernier, le *Concerto pour piano* de Boucourechliev, qu'interprétait Claude Helffer avec

une maîtrise remarquable, était superbement donné sous la direction d'Ivo Malec par l'Orchestre national de France. C'était la première exécution en France de cette œuvre commandée par la Fondation Gulbenkian et créée à Lisbonne en mai 1975 dans le climat tendu de la révolution des œilllets à cette date. La conception de cette œuvre ouverte et mobile est sœur de celles des *Archipels*, à ceci près que le jeu est ici multiplié par deux, le soliste et le chef se déterminant l'un par rapport à l'autre, se conditionnant mutuellement et entraînant l'orchestre. Bien entendu, Boucourechliev était anxieux avant cette exécution : qu'allait-il découvrir — de lui-même — dans cette version ? Qu'allait lui apporter le soliste et le chef ? Au terme, il était heureux. Comme quoi la création musicale, ainsi comprise, c'est aussi une aventure, et le compositeur est reparti pour une nouvelle exploration dans un univers musical pour lui encore inédit (l'opéra) et, comme le voyageur éternel, il interroge le sphinx.

Brigitte Massin

Vous pouvez lire aussi

- Beethoven, par A. Boucourechliev, Seuil, collection « Solfèges ».
- Schumann, par A. Boucourechliev, Seuil, collection « Solfèges ».

CHOJNACKA Elisabeth

Boucourechliev : Archipel VB (1^{re} et 2^e versions) - A. Clementi : B.A.C.H., Replica B.A.C.H. - Ferrari : Musique socialiste ? ou programme commun pour clavecin et bande magnétique - Jolas : Autour - Meyer : Sonate op 30 ERATO, STU 71.010 (X).

UUU

Technique : 7,5 - Prise de son : très propre et bien faite - Gravure : excellente - Pressage : (notre exemplaire) assez bon

Il y a ici le pire et le meilleur. Le pire, c'est d'abord la *Musique socialiste ?* (1972) de Luc Ferrari qui, avec des matériaux d'une banalité voulue, ressasse les procédés de la musique répétitive dont le mode est déjà révolu. Le pire, c'est encore la *Sonate opus 30* (1973) de Krzysztof Meyer, qui pourrait être écrite pour tout autre instrument que le clavecin, car il s'agit d'une musique intellectuelle dont les développements n'apparaissent parfaitement gratuits. Venons-en au meilleur. Avec Aldo Clementi dont les deux pièces intitulées E.A.C.H. et Réplique à B.A.C.H. (1973) sont constituées de "trois gammes chromatiques ascendant, d'étendue et de registre différents, désagrégées entre elles de manière sans cesse différente", de telle sorte que le résultat est "un continuum constamment changeant", l'emploi du clavecin



LE NOUVEAU CLAVECIN

Ligeti : Hungarian Rock - Halffter : Adieu - Marco : Herbania - Constant : Siletos - Donatoni : Jeux pour deux - Xenakis : Khoai-Xoai - Mâche : Solstice

Elisabeth Chojnacka (clavecin Sperrhake), Jean-Louis Gil (orgue positif)

• Erato STU 71 226 (57 F environ). Stéréo. Enregistré en 1979. Minutage : 54'37". Texte de présentation en français et en anglais

Technique : 8

Rien dans ce disque n'est indifférent. Ce sont, sans doute, des réussites mineures que les études de rythmes et de sonorités d'*Herbania* de Tomas Marco et de *Jeux pour deux* de Franco Donatoni :

pages d'une relative sagesse, mais empreintes du goût le plus raffiné. Il faut de telles détente dans un récital. Et c'est à un plaisir en apparence facile que nous convie l'*Hungarian Rock* de György Ligeti, chaconne très adroitement conduite vers sa conclusion plus large et plus grave. Mais une telle œuvre est beaucoup plus subtile qu'il n'apparaît de prime abord ; son charme ambigu ne s'épuise pas à la première audition. La fantaisie, le goût de la surprise marquent le savoureux *Siletos* de Marius Constant. C'est au contraire dans le jeu à la fois régulier et irrégulier des superpositions que le *Solstice* de François-Bernard Mâche trouve son accomplissement. Deux œuvres, toutefois, dominent cet ensemble. D'abord l'*Adieu* de Cristobal Halffter, qui fut créé le 9 juillet 1978 au Festival de Saintes, œuvre hautaine, noble et profondément expressive. Puis, *Khoai-Xoai* de Iannis Xenakis, l'œuvre la plus longue de ce récital (16') qu'Elisabeth Chojnacka a jouée en première audition à Cologne le 15 mai 1976. *Khoai*, nous dit le compositeur, signifie : *offrandes de vin et d'eau versées à l'intérieur de la terre ; serments faits aux dieux chthoniens (infernaux)*... En composant cette pièce Xenakis a poursuivi ses recherches dans plusieurs directions : « nuages de sons construits sur des « cribles » combinés par la logique des ensembles ; arborescences et leurs transformations dans le plan hauteur-temps ; généralisation de la polyphonie linéaire ; frottements rythmiques sur deux claviers simultanément... ». Il en résulte une pièce d'une très grande difficulté d'exécution, mais d'une difficulté extrêmement féconde quant au résultat sonore, car non seulement l'ampleur de la forme et la richesse rythmique, mais aussi l'exploration de champs sonores inouïs font que cette page superbe justifierait à elle seule le titre du récital de l'admirable interprète qu'est Elisabeth Chojnacka, dont la

qui, mieux que le piano, permet de percevoir ces différenciations assez subtiles, est parfaitement justifié. Le meilleur c'est aussi, dans ses deux versions, l'*Archipel VB* (1971) d'André Boucourechliev. *Archipel VB* est une des pages d'une œuvre "mobile" pour 6 instruments. Chacune de ces pages, lorsqu'elles sont jouées en solo, constituent des œuvres autonomes, elles-mêmes "mobiles", ce qui veut dire qu'elles proposent "un réseau de structures variables que l'interprète réalise à partir d'éléments rigoureusement établis et qu'il peut enchaîner à son gré". Le compositeur estime que "rien n'est moins prévisible, mais aussi moins aléatoire qu'un tel parcours où chaque instant, entre passé et avenir, est vécu par l'interprète comme nécessaire - comme unique possible". La richesse harmonique de l'*Archipel VB*, la cohérence interne d'une composition où s'opposent des bourrasques rapides et des accords aux résonances profondes, l'heureuse utilisation des ressources du clavecin, l'impression que l'on se trouve ici devant une œuvre qui a un centre de gravité et ne vogue pas au hasard malgré la liberté qu'elle postule, tout cela est très positif et poétique. Le meilleur, c'est enfin le "travail d'approche" de Betsy Jolas, intitulé *Autour* (1972). Rien d'attendu, rien de banal. La discrétion de cette "approche" nous apporte des plaisirs subtils. La démarche du compositeur, issue peut-être d'une réflexion sur le langage des calvacinistes du passé, rajeunit le vocabulaire, l'éclaire d'un regard neuf. Transparence et fraîcheur, intelligence et goût : telles sont les qualités que l'on décèle dans cette œuvre brève mais significative.

Elisabeth Chojnacka se joue des difficultés proposées par les cinq compositeurs. On admire l'intelligence avec laquelle elle assimile le style de chacun d'entre eux, trouvant chaque fois la sonorité adéquate. Ces premiers enregistrements ont quelque chose de définitif qui les signale à l'attention même si, en ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, on reste parfois sur sa faim.

Conclusion : disque à retenir pour les œuvres d'André Boucourechliev, Betsy Jolas et Aldo Clementi.

Jean Roy.

Elisabeth Chojnacka a joué en première audition à Cologne le 15 mai 1976. *Khoai*, nous dit le compositeur, signifie : *offrandes de vin et d'eau versées à l'intérieur de la terre ; serments faits aux dieux chthoniens (infernaux)*... En composant cette pièce Xenakis a poursuivi ses recherches dans plusieurs directions : « nuages de sons construits sur des « cribles » combinés par la logique des ensembles ; arborescences et leurs transformations dans le plan hauteur-temps ; généralisation de la polyphonie linéaire ; frottements rythmiques sur deux claviers simultanément... ». Il en résulte une pièce d'une très grande difficulté d'exécution, mais d'une difficulté extrêmement féconde quant au résultat sonore, car non seulement l'ampleur de la forme et la richesse rythmique, mais aussi l'exploration de champs sonores inouïs font que cette page superbe justifierait à elle seule le titre du récital de l'admirable interprète qu'est Elisabeth Chojnacka, dont la

virtuosité et l'imagination sont les stupéfiantes. Il s'agit bien, en effet, d'un nouveau clavecin tel qu'il ne nous avait pas encore été donné de l'entendre.

1407 From cict 97
 — C'est par de tous autres moyens que la musique électronique ouvre des portes sur l'inconnu. François Bayle est certainement l'un des chercheurs les plus inspirés de ce domaine. Son hommage à Robur avait une force singulière ; *Jeïta* ou le murmure des eaux est un choix du matériau qui illumine ces « 17 métamorphoses dynamiques de la substance sonore ». L'acuité de perception qui transcrit la nature aide à bâtir une poétique de l'univers aquatique (relisez Bachelard en écoutant *Jeïta...*), une étude de la répétition des chocs sur le silence. (Philips Prospective 6521 016). Dire qu'il existe encore des rabat-joie contemporains est ennuyeux, formaliste, difficile d'accès, et je ne sais pour prétendre que le laboratoire quoi d'aussi aimable : quelle hécatombe si le ridicule tuait !

IMAGES EN REFLETS

Calme ou agitée, simple ruisseau ou océan, mystérieuse ou ensoleillée, l'eau a toujours constitué un décor aux incessantes transformations que se plaisent à capter photographes et cinéastes ? Trois disques sont à retenir à ce sujet. *Murmures des eaux* ▼ (Philips 6521016) est un curieux concert électro-acoustique composé spécialement par F. Bayle à la demande du Tourisme libanais, pour l'ouverture aux visiteurs d'une immense grotte récemment découverte près de Beyrouth. Fortement évocatrices, les résonnances nous transportent par l'imagination en ces lieux où les sons se répercutent si étrangement. C'est surtout dans la première partie de cet enregistrement que les amateurs de spéléologie trouveront les éléments de leur sonorisation. Comme cela se produit parfois en ces recherches musicales, un passage tout à fait inattendu, mais extraordinaire de réalisme, reproduit à s'y méprendre le bourdonnement incessant d'abeilles butineuses.

Des trois œuvres d'une facture très moderne inscrite sur un micro-sillon (*Voix de son maître* 2190) celle de Boucourechliev, intitulée *Archipel* ▼, retiendra particulièrement l'attention des plongeurs sous-marins. Il n'est pas exclu que certains aspects d'une navigation puissent y trouver, eux aussi, le décor sonore qu'ils réclament, de même pour quelque incursion dans une grotte marine et également à propos de spéléologie. A ceux qui recherchent, dans un tout autre domaine, les effets insolites, signalons le *Quatuor 11* de Jolas interprété par un trio à cordes et un soprano, avec cette singulière particularité d'une absence de texte pour le chant « au voyelles à peine formées et toujours fluctuantes ». L'impression qu'il en résulte est vraiment singulière.