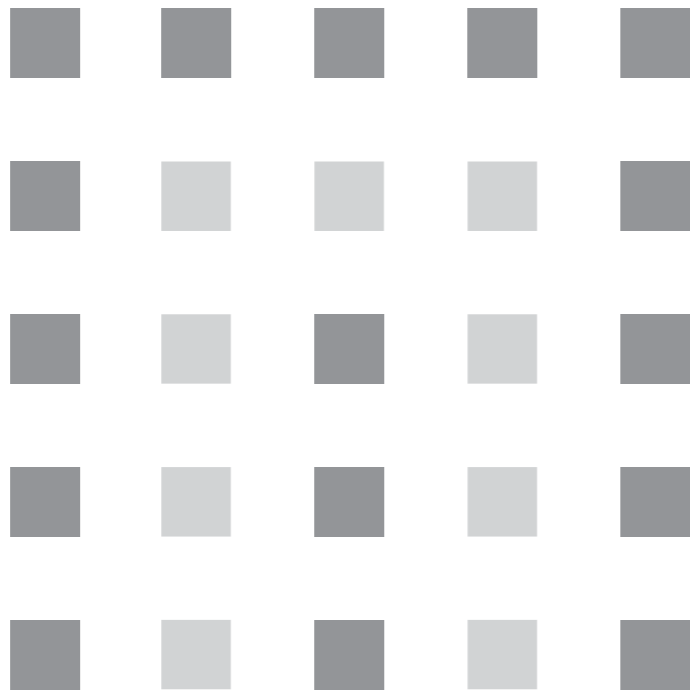


---

# Revue Musiques Nouvelles # 2

Robert Coheur  
Julien Delaunay  
Jean-Paul Dessy  
Benoit Deuxant  
Isabelle Françaix  
Philippe Franck  
Bastien Gallet  
Frans C. Lemaire

---



# Revue # 2

## sommaire

04	Éditorial <sup>Jean-Paul Dessy</sup>
06	Vers une mystique du son <sup>Isabelle Françaix</sup>
10	Attention Musiques Fraîches
12	Les cinémusiques de Musiques Nouvelles <sup>Philippe Franck</sup>
16	Écoutez ! Quoi ? Le bruit de fond... <sup>Bastien Gallet</sup>
20	Les labels de Musiques Nouvelles <sup>Julien Delaunay</sup>
24	Claude Ledoux et Pierre Bartholomé, portraits croisés <sup>Robert Coheur</sup>
28	Extension du corps sonore <sup>Philippe Franck</sup>
32	Le Sacrement du Son <sup>Jean-Paul Dessy</sup>
34	Décanter les musiques nouvelles <sup>Benoit Deuxant</sup>
40	Valentin Silvestrov <sup>Frans C. Lemaire</sup>
44	Babel Live, sur les décombres du sens <sup>Isabelle Françaix</sup>
48	S(u)ono Scelsi <sup>Jean-Paul Dessy</sup>
54	English version - abstracts <sup>Sasha Lewis</sup>
62	L'équipe de Musiques Nouvelles
64	Le manège.mons
66	Discographie 1998-2008
68	Crédits



## Revue # 2 éditorial

Jean-Paul Dessy

Depuis quelques décennies, les questions de langage et de style ont occupé l'essentiel des débats sur la musique dite contemporaine. Eludant la question fondamentale du sens dans la musique, le comment a évincé le pourquoi et l'esthétique a disqualifié l'ontologique.

Pourtant, rappelons-nous. Selon Claude Debussy la Musique « doit humblement chercher à faire plaisir », pour Chostakovitch elle doit « servir à l'affranchissement de l'humanité » ; quant à Cioran qui désespérait de tout sauf de la Musique, l'écoute de Bach lui fit sentir « qu'il ne fallait pas renoncer, qu'on n'avait pas le droit de se laisser aller, qu'on devait se ressaisir ».

Il est vrai que la musique, si vous lui offrez votre meilleure attention, vous le rend bien. Elle parle une langue à la fois intime et universelle qui nous grandit à la taille du monde.

Par des modalités de concerts réinventées, par une dévotion au son et aux gestes qui le font advenir, par l'écoute attentionnée accordée aux musiques en devenir, les musiciens de Musiques Nouvelles ont pour vocation d'édifier, en Musique, un état que nous pouvons tous vivre, un état de beauté, de force et de bonté, un état de grâce.



# La musique sacrée contemporaine Vers une mystique du son

Isabelle Françaix

*Le sacré a été fait pour l'homme, et non pas l'homme pour le sacré.  
C'est pourquoi le Fils de l'homme est maître du sacré même.  
Évangile selon Saint Marc, II, 27.*

Quatre des concerts présentés par l'Ensemble Musiques Nouvelles sont dédiés durant la saison 2007-2008 à la musique sacrée ; le choix des compositeurs contemporains et la couleur de leurs œuvres esquissent une dynamique spirituelle étonnante : exigeante et lucide, habitée d'une ferme volonté de discernement, soucieuse d'initier une action. Plus qu'une démarche rituelle liée aux célébrations d'une religion exclusive, leur musique interroge et sollicite le sens même du sacré, sa valeur absolue de principe intangible, inviolable et vénérable, au-delà des croyances. Elle questionne le religieux et, sans l'exclure, lui propose une éthique du geste créatif et engagé. L'être humain s'y retrouve confronté à sa solitude cosmique, sa condition précaire, son hypothétique destin et ses responsabilités. Plus largement, le sacré remis en question, sans perdre pourtant sa force ni son mystère, intègre l'organique, la métaphysique et la pragmatique.

Par des chemins sonores vastes et déroutants, la musique qui, aujourd’hui, ne bannit plus la tonalité décrite dans les années 50-60, organise bruits et séquences atonales, voix d’instruments anciens ou sons électroniques et travaillés sur ordinateur, qu’elle amplifie, dissèque et démultiplie. En invitant l’in audible et scrutant l’inouï, elle perturbe notre écoute, l’aiguise et s’engage à faire entendre notre être en devenir... Elle nous incite à réfléchir sur notre humanité et ce qui la traverse. Du *Requiem* de Pierre Bartholomé au concert *Sonic Cathedral*, en passant par *La Passion selon Saint Luc* de Claude Ledoux et *Vigilia* de Wolfgang Rihm, ces pages de musique spirituelle contemporaine nous ancrent dans le sensible et le concret, là précisément où peut s’imaginer un ailleurs dont nous serions garants : elle comble notre désir d’infini en redéfinissant le sens du sacré comme celui de notre intégrité spirituelle.

Qu’elle soit jouée dans une église, voire une cathédrale, n’est plus liée au service religieux mais continue d’exalter la transcendance de l’œuvre exécutée. À travers un poème de Charles Karemano et la lettre d’une jeune Rwandaise rescapée du génocide, assassinée dans sa famille aux Etats-Unis, le *Requiem* de Bartholomé mêle à la piété des textes latins la révolte face à l’injustice. Le lyrisme atonal du compositeur, ses constructions instrumentales volontiers discursives et parfois saccadées, haletantes de ce « présent d’incertitude » qu’a décrit Henry Bauchau (souvent inspirateur de ses partitions), laissent imaginer l’aspiration à un ordre plus juste porté par une pensée à la fois rétive et mystique. Claude Ledoux estime, quant à lui, que la musique religieuse aujourd’hui doit s’affirmer comme un « acte responsable » contre « la frénésie matérialiste », d’où son choix de donner la parole à Saint Luc pour écrire sa *Passion*. L’évangile de Luc qui encourageait les païens à se convertir peut s’adresser à la soif d’absolu qui habite le moins croyant d’entre nous. En ayant recours aux technologies sonores les plus récentes, à l’ornementation de la musique orientale, aux chants du Sud de la France, de la Sardaigne et de la Corse, Ledoux brasse aussi les langages et crée, à partir des bribes inquiètes d’un monde éclaté, un lieu sonore inattendu, un « ailleurs imaginaire » sinon universel du moins vibrant de l’espoir d’être habitable. Pour coïncider avec cette même sensation impérieuse d’exister, à la fois présente et fugitive, Wolfgang Rihm explore la singularité du mouvement, sa multiplicité et sa prolifération. *Vigilia*, partition-alliage pour orgue, ensemble instrumental et six voix, tire parti de l’espace où elle se joue, et se métamorphose en fonction de l’architecture et la réverbération du lieu. Rihm situe la santé de l’âme dans la poursuite

passionnée d’une vérité jamais unique ni rassurante ; comme le suggérait *Jagden und Formen*, la variété des rythmes et des sons déploie avec inventivité une chasse au non-avenu, impensé et espéré. La musique sacrée quitte ici les sentiers de l’introspection et dérive vers l’autre, l’inconnu, le multiple, celui avec qui la vie s’invente et s’improvise. L’absolu est humain, à portée de voix, de gestes et de rencontres : l’expérience de *Sonic Cathedral*, concert sanctuaire, réunit des musiciens classiques et électro dans des pages sacrées d’hier et d’aujourd’hui : l’orgue de la cathédrale Sainte Gudule, les cordes de l’Ensemble Musiques Nouvelles, les sons électroniques du mexicain Murcof et la trompette à quart de tons du libanais Ibrahim Maalouf se jouent des conventions stylistiques et de la ligne du temps en résonnant avec Bach, Tavener, Pärt ou la musique médiévale. Le futur intérieur (du nom de la pièce *Inner Future*) de Jean-Paul Dessy, qui se glisse parmi ces pages, laisse entrevoir dans l’acte musical partagé, musiciens et public confondus, l’espoir d’une communion inhabituelle et immanente qui, à la fois jeu et enjeu, serait un salut contre l’angoisse du néant, une libération hors de la fatalité et un éveil à l’infini de l’imagination.

La musique contemporaine est loin du strict formalisme de l’après seconde guerre mondiale et du caractère purement expérimental des années 60, même s’ils furent nécessaires à pulvériser les interdits de la toute puissante tonalité pour atteindre cette liberté de recherches quasi-totale qui la caractérise aujourd’hui. Il fallait alors désacraliser la musique : suite à l’effroi d’une humanité capable d’un génocide et à la désagrégation de valeurs morales que l’on croyait intouchables, le dodécaphonisme, le sérialisme et les premiers pas de la musique concrète dévastèrent nos habitudes expressives, convulsant notre rapport au temps. Il était urgent de trouver une nouvelle langue qui exprime le démantèlement du sens, exorcise notre désarroi et nous permette de le maîtriser. L’industrialisation massive, l’hystérie des villes bousculaient nos rythmes auxquels ni la mélodie ni l’harmonie ne pouvaient plus répondre. Schönberg, à travers la structure nette et implacable des séries de douze tons, dévoila un monde atonal cauchemardesque, Stravinsky libéra l’énergie sauvage d’un univers asymétrique tandis que Varèse explorait les fréquences percussives des métropoles. La musique se fragmenta à l’extrême, prolifération d’atomes chez Boulez, spectaculaire terrain de jeu au déploiement cosmico-mathématique chez Stockhausen. La beauté ne s’encomrait plus de sentimentalité et l’acte intellectuel du compositeur, hautement symbolique, se substituait à la disparition du divin sacré. Pourtant,

la musique de Mahler avait frôlé de notre désir d’éternité perdue ; Debussy, Ravel, Messiaen, explorant la substance acoustique d’un son à la fois rythmes, ombres, lumières et couleurs, cherchaient à reconquérir l’intimité de l’art, de la nature et de la vie. Il s’agissait de s’approcher d’une réalité d’un autre ordre où l’espace et le temps pourraient dialoguer à travers l’exploration du son d’une nouvelle musique incantatoire.

Cet héritage d’une conscience historique partage aujourd’hui le renouveau de la musique contemporaine sacrée, sinon en mouvements du moins en diverses tendances. Impossible dès lors de prétendre à l’exhaustivité. Les compositeurs de l’ex-Union Soviétique, libérés des interdits spirituels du régime, revivifient les techniques occidentales en y intégrant les instruments populaires de leur région, telle la tatar Sofia Gubaidulina qui réinvestit les textes sacrés pour exprimer la vie mystique de l’âme dans notre existence quotidienne bâillonnée sous le stalinisme. Les prières intensément dramatiques du géorgien Giya Kancheli, d’une expressivité chaotique et rompue, suspendent le temps dans des paysages sonores silencieux et désolés, dépourvus d’humanité là où Dieu peut-être se cache : « J’ai le sentiment de combler un espace délaissé par les hommes ». À l’inverse, l’ascèse et le refus fondamental de toute stylisation rapprochent le britannique John Tavener de l’estonien Arvo Pärt. Le premier cependant rend à la musique sa dimension cosmique en mêlant pour le concert les traditions liturgiques musulmanes et chrétiennes dans une perspective universaliste ; le second exhorte à « aimer chaque son » avec simplicité et concentration : en pénétrer le mystère sans l’élucider, c’est ouvrir l’âme à la plénitude.

Exils de l’âme, plaintes de l’homme sans Dieu, contemplation, méditation, imprégnation des cultures de l’Orient et de l’Occident, la musique contemporaine renoue avec le sacré dans une conquête fervente de la sérénité à travers le son. Née des déchirures d’un monde désagrégé, elle en parcourt les lambeaux et, entre les silences, pénètre le fragment, sonde l’infinitésimal pour y trouver l’immensité. Entre cri et soupir, « le son, écrivait Giacinto Scelsi, est le premier mouvement de l’immobile ». Pause subtile où se déploie le temps, intensément vivant, la vibration induit le souvenir d’une émotion primitive, essentielle. Chez Scelsi, l’exploration obsessionnelle d’une seule et même note génère une force de gravitation motrice et fécondante qui annonce les passages et les seuils du son vivant de Gérard Grisey, son incarnation dans l’omniprésence

du souffle chez Michaël Levinas, les désintégrations sonores de Tristan Murail, ou les mutations organiques de la voix instrumentale et humaine chez Kaija Saariaho. L’Anglais Jonathan Harvey défend, quant à lui, la transcendance de la musique électronique, pure de toute intervention humaine, mystérieuse et vulnérable : « Quel est le propos de la musique ? C’est à mes yeux de révéler la nature de la souffrance et la guérir. » L’âme est donc invitée à surgir de la matière sonore, corps et pulsation.

Sinon maître du sacré, du moins acteur d’une démarche spirituelle lucide qui a quitté les sentiers liturgiques, le compositeur contemporain invoque énergiquement un miracle : la sensation émouvante et partagée d’une coïncidence physique de l’être et du son, immédiate, cohérente et libre, dépouillée de tout dogme mélodique et structurel qui la définisse et l’entrave. ❧



01



02



03



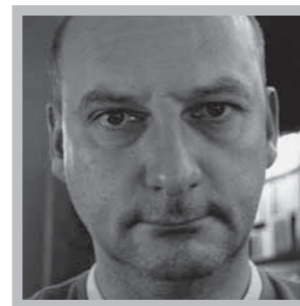
04



05



06



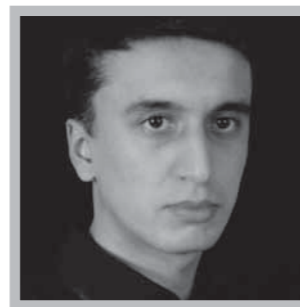
07



08



09



10



11



12



13



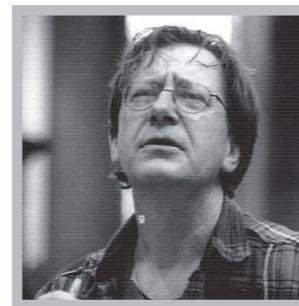
14



15



16



17



18

# Attention Musiques Fraîches

Attention Musiques Fraîches, est un concert qui se donne chaque année, avec, à son programme, 5 créations. Ces œuvres sont composées majoritairement par de jeunes compositeurs vivant pour une part très significative d'entre eux à Bruxelles ou en Wallonie. Ces rencontres furent d'abord hébergées à la chapelle de Boondael sous l'appellation Dernières Nouvelles de Musiques Nouvelles. Ensuite c'est à La Bellone, que ces soirées, désormais appelées Attention Musiques Fraîches, se sont déroulées. Aujourd'hui, c'est le cadre idéal des Brigittines qui accueille les musiciens de l'Ensemble et ces jeunes talents. Nous y fêtons, en 2008, 10 années d'existence durant lesquelles 50 partitions nouvelles auront été créées.

Michel Berger<sup>(01)</sup>  
 Michel Bero  
 Eleonore Bovon  
 Ivan Cayron  
 Thierry Chleide<sup>(13)</sup>  
 George Christofi  
 Jean-Philippe Collard-Neven  
 Stéphane Collin<sup>(07)</sup>  
 Jean-Yves Colmant  
 Vincent Declaire  
 Patrick Declerck  
 Jean-Pierre Deleuze  
 Muhidin Demiriz  
 Renaud De Putter  
 Berten D'Hollander  
 Gilles Doneux  
 Aurélien Dumont  
 Fabian Fiorini  
 Thomas Fougner<sup>(14)</sup>  
 Jacqueline Fontyn  
 Michel Fourgon  
 Jean-Michel Gillard  
 Gilles Gobert<sup>(08)</sup>  
 Sarah Goldfarb  
 Laurence Jacquemin<sup>(11)</sup>

Jean Jadin  
 Pierre Kolp  
 Alexis Koustoulidis<sup>(06)</sup>  
 Maria Koval<sup>(03)</sup>  
 Jacques Leduc  
 Philippe Libois<sup>(04)</sup>  
 Anne Martin<sup>(05)</sup>  
 Grégory Marzalkowski<sup>(12)</sup>  
 Viviane Mataigne<sup>(15)</sup>  
 Kristina Megyeri  
 Paul-Baudoin Michel  
 Yves Mora<sup>(18)</sup>  
 Gilles Mortiaux  
 Mikko Nisula  
 David Nuñez<sup>(02)</sup>  
 Kris Oelbrandt  
 Laurent Pigeolet  
 Aldo Platteau  
 Antoine Prawerman<sup>(16)</sup>  
 Serge Quidbach  
 Alove Rammaert  
 Anton Safronov<sup>(09)</sup>  
 Jakhongir Shukurov<sup>(10)</sup>  
 Lok Yin Tang  
 Pierre Voets<sup>(17)</sup>



# Les cinémusiques de Musiques Nouvelles

Philippe Franck

Les dialogues publics des relations entre sons et images sont sans doute un des croisements les plus porteurs des pratiques interdisciplinaires contemporaines. Des cinéconcerts associant des œuvres cinématographiques à une bande-son live au Vjing qui a déferlé ces dernières années jusqu'au futur multi-jockey capable de réagencer et de modifier en direct des hyperdata et des contenus issus d'Internet, le champ de rencontre est vaste et diversifié. Partant de sa spécificité musicale mais aussi de la dimension compositionnelle ou improvisée plongeant les interprètes dans la réalisation commune, Musiques Nouvelles a intégré et suscité, ces dernières années, une série de rendez-vous audio-visuels devant des publics variés et nombreux. Rewind the tape & fast forward !

Dès les *Expériences de Vol*, programme européen de création, initié avec Art Zoyd, invitant tant des compositeurs de formation classique que des créateurs électroniques, Musiques Nouvelles a accueilli des collaborations avec des réalisateurs, vidéastes et plus généralement des artistes visuels quand celles-ci étaient motivées. On se souvient encore de la création visuelle numérique du collectif italien Otolab sur une œuvre contempo-rock de Ricard Nova ou encore des images oniriques de Fred Vaillant sur la composition mixte de Todor Todoroff au Théâtre Marni de Bruxelles pendant le Festival des arts électroniques Netd@ys 2003.

Suite aux *Expériences de Vol*, Musiques Nouvelles a lancé, en collaboration avec Transcultures, la série électro-contempo, confrontation, en formation légère, des musiciens de l'Ensemble et de nomades électroniques. Si toutes ces rencontres n'intègrent pas nécessairement la dimension visuelle (certaines musiques étant par essence très cinématiques dont celle du sampler-composer nord-américain David Shea qui a inauguré ces résidences, performances et enregistrements électro-contempo), l'image en mouvement est souvent présente via des collaborations avec des vidéastes talentueux stimulés par la dimension musicale.

Entre Jean-Paul Dessy et Régis Cotentin s'est instaurée une complicité fructueuse qui a donné lieu notamment au film *Play along* (créé au Festival des Musiques Inventives MIA à Bonlieu, scène nationale d'Annecy) et à une pièce envoûtante et parfaitement millimétrée co-composée avec Scanner. A travers cette histoire intime et trouble d'un homme qui essaie de retrouver la femme qu'il aime en la façonnant par l'image et la métamorphosant pour l'assujettir à sa volonté, il y est question aussi d'une humanité artificielle et du fantasme de contrôle absolu par certains dangereux démiurges. On retrouve cette thématique, cette fois liant les vanités baroques au XXI<sup>e</sup> siècle technologique toujours avec ce regardeur voyeur revenant comme une balise constituante de l'image filmique, dans *Strange Boutique*, un film et une installation multi-écran (avec des musiques de Pierre Bastien, Scanner, Paradise Now, DJ Olive et Jean-Paul Dessy) créés pour les Brigittines à Bruxelles en août 2007.

Jean-Paul Dessy et Christian Fennesz, un des grands noms de la scène électro paysagiste défendu par le label Touch se sont également produits en public (au Stuk de Leuven) avec des images vidéo matiéro-naturalistes du célèbre designer et co-directeur

de la maison de disques londonienne, Jon Woozencroft. Plus récemment, on a pu voir lors du festival Cimatics 2007 au Beursschouwburg (Bruxelles), Jean-Paul Dessy avec aMute (alias Jérôme Deuson, jeune musicien post-rock/électro et co-animateur du label Still) interagir devant trois écrans frontaux peuplés de tableaux vidéo impressionnistes réalisés par Jérôme Deuson, se mêlant ici et là à d'étranges visages-chrysalides sortis de l'imagination féconde de Régis Cotentin. A l'autre bout du spectre visuel, la démarche expérimentale de Gustav Deutsch explore la phénoménologie du médium filmique et le montage en travaillant à partir d'archives pour leur redonner vie et les nimber d'un halo poétique. En improvisant sur *Welt Kino Spiegel* (projections sous forme de performance et d'installation audio-visuelle) à la Cinémathèque de Vienne lors du festival Wien Modern, Jean-Paul Dessy (violoncelle), Christian Fennesz (guitare, électroniques) et Burkhard Stangl (guitare) ont donné une lecture libre de ces épisodes savamment reconstruits d'un quotidien tantôt accidentel, tantôt émouvant. A partir d'une œuvre multi-écran *Film ist* (2002), le tandem électro-contempo Dessy/Fennesz a proposé, dans le cadre du festival des arts sonores City Sonis 2006 (au Palais des Beaux Arts de Lille et au Théâtre du Manège à Mons) une relecture musicale tantôt douce tantôt vigoureuse qui a ravi tant les spectateurs que le réalisateur viennois.

A l'invitation du Palais des Beaux-Arts de Lille, qui a développé avec succès ces dernières années, un programme événementiel associant images et sons d'aujourd'hui, les musiciens de Musiques Nouvelles se sont frottés à de grandes œuvres parfois encore trop méconnues de l'histoire du cinéma muet : *The Cameraman* (1928), film burlesque et visionnaire de Buster Keaton, avec DJ Olive, *La passion de Jeanne d'Arc* (1927), le chef d'œuvre de Carl Theodor Dreyer, avec Mitchell Akiyama (Montréal) et aMute dans City Sonics 06, *Le lys brisé (Broken Blossoms)* – 1919), tragédie humaniste de Griffith dans le cadre des Happy Days et des Transnumériques '06. Pour chaque représentation, une « improvisation » (néologisme proposé à Jean-Paul Dessy pour marquer ce trait d'union reliant, le cas échéant, la pratique de l'improvisation à des éléments ouverts d'une composition collective) s'élabore instantanément devant le public qui peut « voir » tout autant qu'écouter la bande-son se construire au rythme du film que les musiciens ont généralement (re)vu une fois auparavant.

*Lignes* inspiré par le livre éponyme de Murakami Ryû, sorte de road

novel comme le qualifie Bruno Letort, compositeur et producteur inspiré de France Musique qui signe, pour l'Ensemble Musiques Nouvelles, est une création audio-visuelle qui fait appel à un autre processus créatif. Cette partition très composite est « non narrative à l'instar de l'œuvre de l'auteur de la trilogie *Ecstasy/Melancholia/Thanatos* (monologues sur le plaisir, la lassitude et la mort), où règne un sentiment d'ultra violence, l'envers du décor d'une société policée qui rend les gens très solitaires ». *Lignes*, spectacle multimédia créé pour les Nuits Botanique en 2007, fait appel au dessinateur Denis Deprez (à qui l'on doit notamment les adaptations réussies de *Frankenstein* et *Champs d'honneur*) dont les planches sont traitées en temps réel par le VJ Yuki Kawamura. Hector Zazou, Christian Zanesi et d'autres complices de Letort ont fourni des matières sonores subtilement intégrées dans une musique de passage qui fait la part belle aux cordes de l'Ensemble mais aussi à la guitare électrique de Letort. A ces dialogues sans paroles répondent joliment les couleurs et matières graphiques sur grand écran.

Poussant plus avant la dimension multimédia, *St Kilda* nous fait découvrir l'histoire d'un peuple disparu, qui ne connaît ni les arbres, ni la guerre, ni le miroir, ni le pronom « je ». Et ce, via un film tourné par Iain Finlay Macleod et Thierry Poquet et une retransmission satellite en temps réel reliant quatre pays à cette île aux oiseaux perdue au large de l'Ecosse. Un opéra ubiquiste ambitieux d'après un concept original de Lew Bogdan mis en scène par Thierry Poquet sur une musique originale de Jean-Paul Dessy et de David Graham pour huit chanteurs, un acteur, quatre acrobates, six musiciens et une chanteuse gaélique. « J'ai composé cette musique en écho fraternel aux splendides mélodies traditionnelles gaéliques qui jalonnent l'opéra. J'ai ajouté aux voies immémoriales du chœur et aux instruments – tantôt taraudant, tantôt enveloppant de l'orchestre, des sons mutants de mer, de terre, de feu et de vent. Kilda m'a permis d'être à la musique comme le sont les oiseaux : en apesanteur. » déclarait Jean-Paul Dessy à la création de *St Kilda* au Théâtre le Manège de Mons en juin 2007. Sentiment partagé en pensant rétrospectivement à l'ensemble de ces rencontres électro-contempo-kino à risque où images et musiques sortent comme révélées, réenchantées et peut-être plus accessibles pour les spectateurs/auditeurs de nos mondiovisions. ❧





# Écoutez ! Quoi ? Le bruit de fond...

Bastien Gallet

Replacer l'écoute au centre du processus créatif, tant pour l'interprète/créateur que pour l'auditeur/recréateur, est une préoccupation essentielle de Musiques Nouvelles dans l'exploration de ses divers territoires sonores. Réactiver l'écoute, identifier des formes d'écoutes qui entretiennent un rapport de réflexivité avec les musiques qui ont façonné nos oreilles et qui sont, en retour, conditionnées par leurs attitudes. Certes, on n'écoute pas du rock comme on écoute une œuvre classique contemporaine et pourtant... un raga indien et un set électro ont des temporalités distinctes et induisent des comportements de réception différents qui redéfinissent tant l'objet que le sujet musical. Bastien Gallet, auteur et philosophe mélomane, passe librement en revue quelques conceptions esthétiques de ces écoutes concomitantes d'ouvertures des champs musico-sonores de notre modernité parasitée.

Quelques dizaines de haut-parleurs de toutes tailles, formes et couleurs sont étagés sur la scène comme les pupitres d'un orchestre, je les regarde sortir de l'ombre et y replonger, indifférents aux sons qu'ils projettent ; j'écoute *Morceaux de ciels* de François Bayle. Je suis à Times Square, dans le triangle piétonnier qui sépare Broadway de la 7<sup>e</sup> Avenue, je passe et repasse à proximité d'une grille d'aération du métro new-yorkais d'où sort un drone imprévu (l'énorme résonance d'un son de cloche) ; j'écoute *Times Square* de Max Neuhaus. Dans une cave aménagée d'un squat genevois, sur une scène de dix mètres carrés, devant un public assis sur des chaises en bois, Otomo Yoshihide et Martin Tétréault manipulent des platines vinyles savamment préparées ; j'écoute les pointes frotter les matières les plus diverses, des bribes de musique populaire sortir des vinyles découpés et recollés au hasard, les saturations du micro de guitare branché sur l'une des platines...

Il va de soi que ces différentes situations musicales ne se prêtent pas au même type d'écoute. Et ce n'est pas seulement le degré d'attention qui diffère, c'est la nature même de ce à quoi l'on est attentif. Dans chacun de ces cas, l'« écoute parfaitement adéquate », si elle existe, est en partie irréductible à celle qui est requise dans les autres. On n'écoute pas une œuvre de la musique concrète comme on écoute une installation sonore. Ces différences, précisons-le tout de suite, ne sont pas sociologiques, mais esthétiques. Nous voulons dire par là qu'il existe pour chaque pratique musicale des modes spécifiques d'écoute qui sont, en quelque sorte, prescrits par la musique elle-même – et qui ne sont pas solubles dans la socialité des milieux musicaux. Nous nous intéresserons donc plutôt aux formes d'écoute (la musique n'informant pas que les sons) qu'aux types d'écoute (qui sont eux socialement déterminés).

Dans son *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer distingue quatre fonctions de l'écoute – ouïr, entendre, comprendre, écouter. Seules ces deux dernières concernent l'écoute proprement musicale : comprendre est appréhender le sens d'un son, autrement dit l'inscrire dans le contexte d'une œuvre et d'un langage, le rapporter à l'ensemble (harmonique, mélodique, rythmique...) auquel il participe ; écouter est relier le son à sa source, à l'événement de son émission, autrement dit le rattacher à l'objet ou à l'être d'où il provient et dont il est l'indice. L'écoute musicale implique la mise en œuvre de ces deux intentions : je comprends, je déroule la logique qui articule les sons ; j'écoute, je reconnais dans chacun de ces

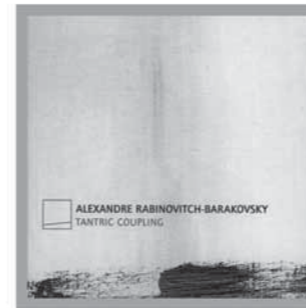
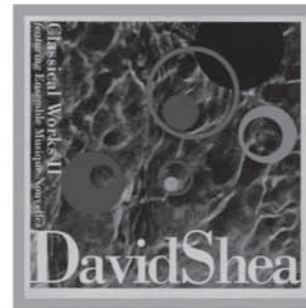
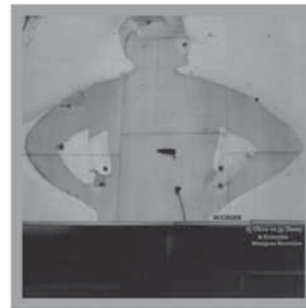
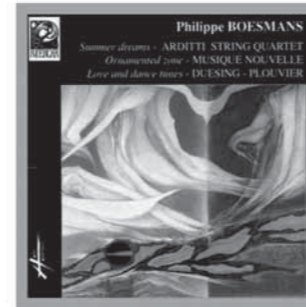
sons l'instrument qui le produit, le geste de l'interprète, la posture de son corps. Il s'agit là, bien sûr, d'une forme d'écoute spécifique qui rappelle ce que Theodor Adorno, dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, nomme « l'écoute structurelle » : « Tout en suivant spontanément le déroulement d'une musique même compliquée, il [Nda : l'auditeur expert] entendrait synthétiquement ce qui se succède : les instants passés, présents et futurs, de telle sorte qu'une signification se cristallise. [...] Son horizon est la logique musicale concrète » . Cette forme d'écoute, aussi rare soit-elle, est, sans aucun doute, celle que la musique écrite attend de l'auditeur car elle est la seule qui soit à même d'articuler, et de donner à entendre, le sens musical proprement dit.

Mais elle n'est bien sûr pas la seule possible. Une autre forme d'écoute est, par exemple, celle que Pierre Schaeffer définit par différence avec les deux intentions précédemment citées – comprendre (les signes) et écouter (les indices) – et qu'il nomme « l'écoute réduite » : « si l'intention d'écoute se tourne vers le son lui-même, comme dans le cas de l'instrumentiste – ou de l'auditeur acousmate indifférent au langage conventionnel et à l'origine anecdotique – indices et valeurs sont dépassés, oubliés, renouvelés au profit d'une perception unique, inhabituelle, mais pourtant irréfutable : ayant négligé la provenance et le sens, on perçoit l'objet sonore. » L'écoute réduite, l'écoute du son pour lui-même, serait la forme d'écoute appropriée à la musique dont Pierre Schaeffer a été à l'origine : la musique concrète (ou électroacoustique). Ni musicale ni indicielle, elle inaugurerait un nouveau rapport au sonore et de fait une toute nouvelle manière de décrire et de classer les sons. Il n'est pas question d'engager ici une quelconque critique de cette théorie originale et complexe. Nous nous contenterons de deux remarques. 1) En tant qu'elle relève du champ musical, la musique concrète attend de la part de ses auditeurs la même qualité d'écoute que la musique notée. L'écoute a beau être réduite, elle n'en demeure pas moins idéalement structurelle et donc musicale (à moins de considérer que les œuvres électroacoustiques n'aient ni structure ni forme, ce qui n'est évidemment pas le cas). 2) Il n'est pas du tout sûr que cette musique soit toujours à écouter sous réduction, nous pensons au contraire qu'elle ne cesse de jouer des tensions et des passages entre différents régimes d'écoute : il est impossible de dénombrer les œuvres où l'enjeu se situe précisément dans le rapport entre l'objet sonore et l'objet indiciel, voire entre l'objet sonore et l'objet musical. Écoutez le début de *Plain-temps* de Bernard Parmegiani , sont-ce des cris d'oiseaux, des notes ou des objets sonores en train de muter – de devenir par

exemple des résonances digitales ou des sons percussifs (gouttes d'eau) ? Cette mise en tension des régimes d'écoute vaut également pour les œuvres de musique contemporaine – nous pensons notamment aux premières œuvres du compositeur allemand Helmut Lachenmann (mais aussi aux platinistes cités plus haut) – qui sollicitent l'écoute indicielle en donnant à entendre les conditions physiques et mécaniques de la production des sons instrumentaux (le degré de pression et d'inclinaison des crins de l'archet sur la touche du violoncelle) : qu'écoutez-t-on ? l'objet-instrument ou des sons appelés à s'inscrire dans un langage musical en formation ?

Il serait fastidieux de passer en revue les différentes pratiques musicales à la recherche de formes d'écoute originales. Posons plutôt directement la question : existe-t-il d'autres formes d'écoute ? Soit : existe-t-il des formes d'écoute non strictement musicales mais qui n'en seraient pas moins esthétiques ? Qu'est-ce que j'écoute quand je suis plongé dans *Times Square* de Max Neuhaus ? Vers quels sons dois-je diriger mon attention ? Vers l'environnement sonore saturé (et quoi en lui : les voitures, les piétons, les bandes-sons des images projetées sur les écrans géants...), ou bien vers la résonance de cloche qui sort de la bouche d'aération ? Et comment dois-je les écouter : comme des indices, des sons musicaux, des objets sonores ? A dire vrai, ces questions sont superflues. Dans le contexte d'une telle installation, l'auditeur, s'il prend la peine de s'arrêter et d'écouter, comprend tout de suite qu'il lui est impossible d'écouter le drone avec l'une quelconque de ces trois intentions : il ne s'agit pas d'un son spécialement musical, la source est invisible et il se donne à entendre sur un bruit de fond assourdissant. Ce que le passant-auditeur écoute, c'est l'un et l'autre : le drone et l'ambiance sonore de Times square, plus précisément le bruissement du lieu tel qu'il est filtré et mis à distance par la résonance de cloche. Un des buts de cette installation est, tout simplement, de nous faire écouter Times square, le lieu le moins musical du monde : quelles mélodies imprévues et quels objets sonores singuliers le drone trame jour et nuit dans ce bruit de fond mouvant. Il y a là une forme d'écoute originale. On pourrait l'appeler : écouter le dehors, le bruit comme pur dehors. Le son composé a bien ici un sens extra-musical : il est un moyen d'auscultation de notre environnement sonore. Dans d'autres installations, il nous relie à des architectures (qu'il manifeste, affecte ou modifie), dans d'autres encore à la matérialité de notre propre corps (épaisseur, densité, organisation interne des creux et des pleins)... Les sons comme moyens d'action sur le dehors, le non musical et le non sonore :

tel pourrait être la devise de cet art qui use du son pour nous faire écouter le monde. Le monde n'est pas musical mais il contient beaucoup de musiques encore inaudibles que l'art sonore peu à peu fait entendre. ❧



# Les labels de Musiques Nouvelles

Julien Delaunay

Musiques Nouvelles a réalisé, ces dernières années, une vingtaine d'enregistrements CDs, traces de ses diverses collaborations et lignes exploratoires.

De Robin Rimbaud à Alexander Knaifel, de Pierre Bartholomé à Astor Piazzolla, la discographie de l'Ensemble sans concession aux effets de mode est à arborescences multiples. Elle est aussi le fruit de complicités avec des maisons de disques aux lignes artistiques aussi exigeantes que résistantes.

Revue non exhaustive d'un catalogue sélectif.

## Sub Rosa

Le label internationaliste fondé dans la turbulence des années 80 à Bruxelles par Guy-Marc Hinant et Frédéric Walheer à Bruxelles défend les avant-gardes et les singularités sonores depuis une quinzaine d’années. Le premier triple volume des *Expériences de vol 1-2-3* (un projet européen lancé par Musiques Nouvelles et Art Zoyd Studio) avec des œuvres originales alliant écriture contemporaine et traitements électroniques de Fausto Romitelli, David Shea, Jean-Luc Fafchamps, Kasper T. Toeplitz, Atau Tanaka... avait ouvert la voie en 2004. Un deuxième volume des sessions 4, 5 et 6 est ensuite paru chez in-possible records avec des créations de François-Bernard Mâche, Iancu Dumitrescu, Phill Niblock, Todor Todoroff, Stevie Wishart, Phil Von.

La série électro-contempo initiée par Musiques Nouvelles et Transcultures s’inscrit dans la prolongation de ces croisements féconds pour des formations allégées. *Play along* (2004) de Jean-Paul Dessy et Scanner pose d'emblée les choses avec une composition éponyme, suivie d’une pièce de Scanner à partir de samples de violoncelle donnés par Dessy, et de *Whaling wolves* recréée par le compositeur à partir d’une pièce précédente dont il a enlevé les parties acoustiques pour ne laisser s’exprimer que les langueurs électro-animales. Un autre représentant émérite de la scène électro aventureuse, DJ Olive, a pris le relais avec *Scories* (2005), un disque réalisé en tandem avec Jean-Paul Dessy à partir d’improvisations, à la fois libres et précises, en studio avec les musiciens de l’Ensemble et de *Comprovisation à Ixelles* enregistré en public. Projet hors catégorie imaginé par Jean-Paul Dessy pour les 40 ans de Musiques Nouvelles qui a donné lieu à un grand événement à Flagey en 2002, *Miniatures* réunit onze compositeurs de la Communauté française de Belgique (parmi lesquels Hao Fu Zhang, Victor Kissine, Denis Bosse et Claude Ledoux) invités à écrire chacun une pièce en forme de haïku interprétée par l’Ensemble Musiques Nouvelles sous la direction de Pierre Bartholomé.

## Touch

Après avoir réalisé une première pièce pour cordes à la demande de Musiques Nouvelles pour les *Expériences de Vol*, l’artiste sonore et visuel Ryoji Ikeda a réalisé, pour le prestigieux label londonien de Mike Harding et Jon Wosencroft, *Op* (2002), un album d’une grande sobriété entièrement composé à partir de cordes et sans aucun traitement électronique, une première chez cet alchimiste des pulsations et des vibrations numériques. Touch s’apprête à sortir *0 CLOCK*, un nouvel album de Jean-Paul Dessy (également le titre d’une commande de l’Ensemble Modern ici interprétée par Musiques Nouvelles) qui a été également partie prenante de la série conçue par Mike Harding, Spire (concerts composites avec notamment Philip Jeck et Fennesz dans des lieux de spiritualité dotés de grandes orgues) en 2006 à la Cathédrale des Saints Michel et Gudule de Bruxelles.

## Megadisc

Sans doute la plus orientée à l’Est des maisons de disques indépendantes belges, Megadisc, dirigée depuis 2003 par le compositeur brugeois Patrick De Clerk, propose un catalogue racé présentant des œuvres de grands compositeurs belges tels Thierry De Mey ou Karel Goeyvaerts, mais aussi des grands artistes contemporains russes tels que Valentin Silvestrov ou Nikolai Korndorf à (re)découvrir. A une première collaboration d’une beauté radicale en 2004 avec l’Ensemble Musiques Nouvelles (*Agnus Dei*, double CD d’Alexander Knafel jouant sur les longues étendues, aussi minimaliste que méditatif), a suivi, en 2006, le virevoltant et cinématique *Tantric coupling* d’Alexandre Rabinovitch-Barakovsky (que l’on qualifie parfois de Philip Glass russe), qui en appelle aux vertus purificatrices de la musique « tournée vers la quête du sacré qui ne se trouve qu’au-dedans de nous-mêmes ».

## Champs du monde/Harmonia Mundi

Distribué par Harmonia Mundi, Champs du monde (Paris) est à la fois une maison de disques ouvertes sur les musiques d’aujourd’hui (jazz, musiques du monde...) et une maison d’éditions musicales historiques (depuis 1938, de Tchaïkovsky à Satie). C’est là que Jean-Paul Dessy a choisi de sortir avec bonheur, en 2005, *The Present’s presents*, son premier album de composition pour ensemble à l’écoute des marées de l’âme, cinq pièces magnifiquement portées par les cordes de l’Ensemble rehaussées dans *Fable ineffable* de cris de dauphins, baleines et loups. L’auteur de *Orée-Oraison-Hors-Raison* prépare un nouvel opus de solos pour violoncelle : *Amos*. Signalons également la sortie à l’automne 2008 de *Lignes*, composition de Bruno Letort d’après le roman culte de Murakami Ryû interprété avec Musiques Nouvelles et Bruno Letort aux Editions ! (distribué par Harmonia Mundi). Un bel objet hybride où l’on retrouvera aussi les dessins de Denis Deprez et les images vidéo de Yuki Kawamura.

## Cypres

Entre ce label bruxellois plus classieux que classique et Musiques Nouvelles, il y a une longue histoire productive. Celle-ci a donné lieu à diverses collaborations pour des disques ou des pièces de compositeurs belges en pleine maturité tels ces *Vibrations* de Jean-Marie Rens, un suspens pour dix flûtes et percussions sous la direction de Denis Menier, une œuvre intense qui a donné son titre à un CD à inspirations multiples. Ou encore *Les niais de Sologne* (un emprunt à Rameau) de Benoît Mernier sur son disque *Les idées heureuses* (2001) porté par les souffles des paires Boesmans et Lindberg et une certaine idée du mouvement à la fois léger et décidé.

En 2004, Henri Pousseur nous fait cadeau de *Couleurs croisées, la seconde apothéose de Rameau*, cette dernière œuvre est peuplée de cuivres et de vents sous la direction de son complice Pierre Bartholomé, le chef d’orchestre historique de Musiques Nouvelles. L’on retrouve celui-ci plus récemment en compagnie de l’ensemble avec son double CD *Ex abrupto* (2007- Choc du monde de la musique). Sur un texte extrait du récit essentiel de Henry Bauchau, *Le Rêve de Diotime*, le compositeur a créé, en 1999, une scène dramatique, rencontre expressionniste entre une grande soprano (Valentina Valente) et un ensemble instrumental qui réussit à rendre la fluidité et la complexité de la partition. On annonce, également chez Cypres, le très attendu *Requiem* de Pierre Bartholomé, un disque regroupant les pièces de Claude Ledoux créées par Musiques Nouvelles (œuvres concertantes avec grand ensemble, pour violoncelle solo et flûte solo) et un CD posthume de Fausto Romitelli, *Flowing Down To Slow*, disparu en pleine possession de son talent en 2004. Il est sans doute une des plus belles étoiles filantes de la musique contemporaine ouverte de ces dernières décennies, compagnon de route de l’Ensemble avec des pièces inédites au disque (*The nameless city*, *Amok Koma*, *Flowing down to slow*-nouvel enregistrement, *Dominice a la perifera dello perro*).

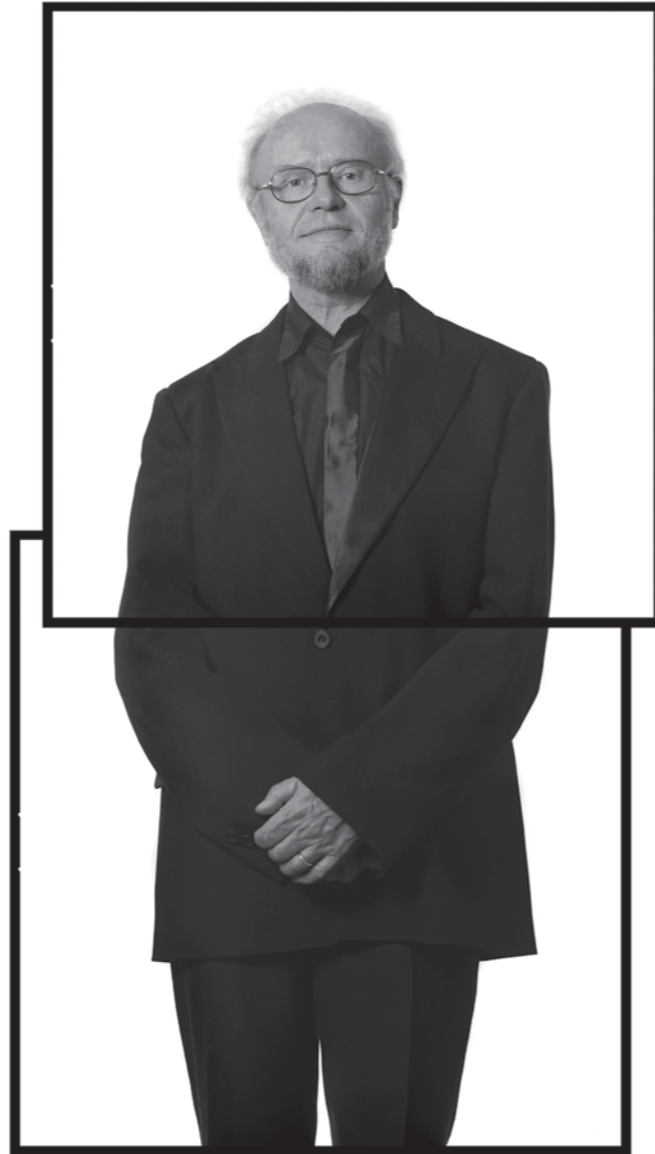
## NEOS

Musiques Nouvelles sortira, à partir de 2008, plusieurs CDs chez NEOS, important label de musiques contemporaines allemand au catalogue pointu (de John Cage à Elliott Sharp en passant par Stefan Wolpe). Sont annoncés, *Vigilia*, partition récente de Wolfgang Rihm pour orgue, ensemble instrumental et six voix, dans un tout autre registre, *Maria de Buenos Aires*, l’opéra de chambre d’Astor Piazzolla et, *Sound Memories*, une monographie de la pionnière des nouvelles musiques électroniques, Pauline Oliveros.

## Carbon 7

La maison de disques bruxelloise animée par Guy Segers (Univers Zero) a sorti la musique de la fascinante chorégraphie de Nicole Mossoux, *Gradiva*, une série de pièces aigres-douces pour violoncelle solo de Jean-Paul Dessy. Egalement attendu chez Carbon 7, un *Live in Paris* de DJ Olive avec Jean-Paul Dessy (violoncelle) et David Nuñez (violon) enregistré pendant le Festival Les Transnumériques en automne 2006.

Signalons encore parmi ce riche parcours discographique, *Musique de chambre* du pianiste concertiste et compositeur français Michael Levinas (Universal, qui a obtenu le Choc du Monde de la musique en 2000), son homonyme bien différent, *Chamber music* du compositeur d’origine russe Viktor Kissine chez Soyuz (2003) interprété par l’Ensemble ainsi que *Send and return* (Mogno Music, 2005) de Philippe Libois, une exploration systématique des principaux effets électroniques permettant de modifier les sons et leurs caractéristiques (avec le concours du Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie). Enfin est attendu chez l’irréprochable label new-yorkais Mode (John Cage, Morton Feldman, Iannis Xenakis, ...), un CD de Musiques Nouvelles consacré au promeneur sonore Luc Ferrari avec *Après Presque rien, Visages 2, Les arythmiques* (pièce électronique) accompagné d’un DVD réalisé à partir de l’installation audio-visuelle *Cycle des souvenirs/Exploitation des concepts*, montrée lors du festival des arts sonores City Sonics pendant l’été 2007. ¶¶¶



# Pierre Bartholomé & Claude Ledoux portraits croisés

Entretien avec  
Robert Coheur

Pierre Bartholomé a fondé L'Ensemble Musiques Nouvelles en 1962. Claude Ledoux est quant à lui depuis le début des années 80 un des compositeurs les plus souvent programmés par l'Ensemble. L'actualité de Musiques Nouvelles les rapproche aujourd'hui. Plusieurs créations de l'un et l'autre ont été récemment données par Musiques Nouvelles. Le label Cypres, en collaboration avec Musiques Nouvelles, leur consacre à chacun un album monographique.

Si une génération sépare Pierre Bartholomé (né en 1937) et Claude Ledoux (né en 1960), leurs parcours, musicaux mais aussi personnels, se sont toutefois croisés à de nombreuses reprises. Coïncidence de date d'abord : l'un et l'autre arrivent au Conservatoire Royal de Musique de Liège en 1977 (le premier pour prendre la direction de l'Orchestre Philharmonique, le second pour y débiter ses études artistiques). Véritables rencontres musicales ensuite, lorsque Pierre Bartholomé commande à Claude Ledoux sa première œuvre pour orchestre, *Evanescence*, qu'il créera à la tête de l'Orchestre philharmonique de Liège et qu'il fera interpréter aux Etats-Unis quelques temps après.

Les deux musiciens se connaissent donc et, plus encore, s'apprécient. Le portrait qu'ils ont brossé l'un de l'autre lors d'entretiens individuels successifs (rencontre virtuelle donc) montre à quel point l'accointance de pensée est manifeste, depuis leur rencontre à la fin des années 1970 jusqu'aux perspectives actuelles de création.

**Claude Ledoux :** Quand je suis rentré au Conservatoire, Pierre Bartholomé a pris sa fonction à l'Orchestre Philharmonique de Liège. Etant un assidu des concerts, j'ai donc eu l'occasion de le découvrir d'abord comme chef d'orchestre, notamment à travers son engagement pour les musiques du XX<sup>e</sup> siècle et les répertoires les plus récents. C'est seulement par la suite que j'ai appris qu'il était également compositeur car, au cours des premières saisons qu'il dirigea avec l'Orchestre philharmonique de Liège, Pierre Bartholomé ne programmait pas sa musique. Cette modestie du compositeur m'a beaucoup marqué.

**Pierre Bartholomé :** Pour ma part, je me souviens de Claude Ledoux comme d'un très brillant étudiant au Conservatoire. En tant que membre du jury au concours de musique de chambre, j'ai pu apprécier son talent de musicien, bon pianiste, excellent partenaire. Je me souviens d'une première pièce qu'il avait écrite pour l'Ensemble Musiques Nouvelles. Elle révélait d'emblée une personnalité originale habitée par un authentique esprit de recherche. Toutefois, je n'ai pas eu l'occasion de diriger sa musique, sauf une composition : *Evanescence*<sup>1</sup>, sa première œuvre pour grande formation.

**Claude Ledoux :** En 1985, Pierre Bartholomé m'avait commandé cette œuvre pour l'Orchestre philharmonique de Liège, et il en avait assuré la création ; ce qui me permis de le côtoyer, de dis-

cuter davantage avec lui et de me rendre compte combien cette personnalité était d'une amabilité extraordinaire et d'une écoute fabuleuse.

**Pierre Bartholomé :** *Evanescence* est une pièce très intéressante dont la coda m'effrayait un peu : de manière assez soudaine, cette dernière séquence, purement graphique, appelait un grand moment d'improvisation collective. C'était audacieux et cela me semblait un peu risqué : qu'allaient faire les musiciens ? Toutefois, *Evanescence* m'avait suffisamment intéressé pour que je la reprogramme dans un concert aux Etats-Unis, au cours d'un festival d'été. Il me semble qu'il y a eu à cette époque une certaine proximité entre Claude Ledoux et Jean-Louis Robert, notamment grâce à *Aquatis*<sup>2</sup>. Cette œuvre magnifique de Jean-Louis Robert commence en effet sans chef d'orchestre par un grand solo pour hautbois, autour duquel les choses s'organisent petit à petit en une sorte d'improvisation jusqu'au moment où la pièce est prête à prendre des allures beaucoup plus organisées. Puis, à la fin de l'œuvre, le chef d'orchestre s'en va et la pièce se termine un peu comme elle avait commencé. J'avais l'impression que dans *Evanescence*, quelque chose du projet de Jean-Louis Robert était passé.

**Claude Ledoux :** Un des premiers concerts dirigés par Pierre Bartholomé qui m'avait beaucoup marqué, c'était un concert au cours duquel cette œuvre de Jean-Louis Robert avait été jouée. Ensuite, au Conservatoire, pour faire la classe de direction d'orchestre, je devais passer par le cours de solfège spécialisé donné justement par ce jeune compositeur. Ce fut « la » grande révélation car j'y ai découvert un monde que je connaissais déjà un peu, mais que j'ai pu approfondir avec lui de manière extraordinaire. J'étais fasciné à cette époque par la musique de Ravel, de Scriabine, un peu d'Alban Berg et de Schoenberg, mais là j'ai découvert Boulez, Berio, ... c'est-à-dire l'actualité criante. Après la mort de Jean-Louis Robert en mai 1979, Pierre Bartholomé a écrit une œuvre en hommage : *Mezza voce*<sup>3</sup>. Cette composition m'a vraiment bouleversé. C'est une sorte de cri en sotto voce, en demi voix, un paradoxe, où l'ambiguïté sonore vous serre à la gorge tant l'émotion y est présente. Avec cette œuvre, je me suis rendu compte qu'on pouvait créer, dans la musique contemporaine, une nouvelle forme d'expressivité extrêmement moderne. On était loin d'une rigueur conceptuelle, certes sensible, mais distante, d'un Boulez par exemple. J'avais entendu des extraits de *Votre Faust* de Henri Pousseur, puis la musique de Pierre

Bartholomé, celle de Philippe Boesmans également. Toutes manifestaient une volonté de mettre l'expressivité en avant, non comme une complaisance à l'égard de l'oreille, mais plutôt comme une nécessité qu'impliquait la pensée des compositeurs. C'est finalement l'idée des spectraux : il ne faut pas négliger l'oreille.

**Pierre Bartholomé :** Si l'influence de ce que l'on appelle l'école spectrale paraît marquante dans sa musique, Claude Ledoux n'est pas quelqu'un qui s'inscrit dans une école, c'est une personnalité beaucoup trop libre. Ce n'est pas du tout un épigone, c'est vraiment le contraire. Il a une extraordinaire capacité d'assimilation des fondements théoriques des musiques qu'il découvre, de comprendre d'où elles viennent et comment on peut les développer ; il parvient à faire jaillir des idées complètement neuves parce que sa personnalité est suffisamment riche pour ne pas être écrasée par un héritage, ou par l'une ou l'autre influence.

**Claude Ledoux :** Comme le disait Luciano Berio, pour être compositeur aujourd'hui, soit on doit être complètement ignorant de la musique contemporaine, soit on doit se montrer ouvert, à l'écoute de toutes les musiques, et posséder une culture extraordinaire pour pouvoir générer de nouvelles impulsions dans le monde contemporain. La musique du passé, certaines pensées ou certaines techniques peuvent être complètement réactualisées, et dans ce sens-là, cela nourrit la pensée contemporaine puisque l'on vit plus que jamais dans cette dialectique entre le passé et le présent. De plus, ce qui est important pour moi, en tant que compositeur, en tant qu'être humain, c'est de manifester l'existence d'autres cultures qui m'ont touchées, qui ont permis de dynamiser mon écriture, comme dans le *Cercle de Rangda*<sup>4</sup>, *Sanaalijal*<sup>5</sup>, mon *Troisième Quatuor à cordes*<sup>6</sup> destiné au Quatuor Danel, ou l'œuvre pour guitare électrique que j'ai écrite pour Musiques Nouvelles, *Zap's Init*<sup>7</sup>, et faisant référence au monde de Frank Zappa. On respecte la singularité de ces cultures, mais on peut l'introduire dans un univers de traverses.

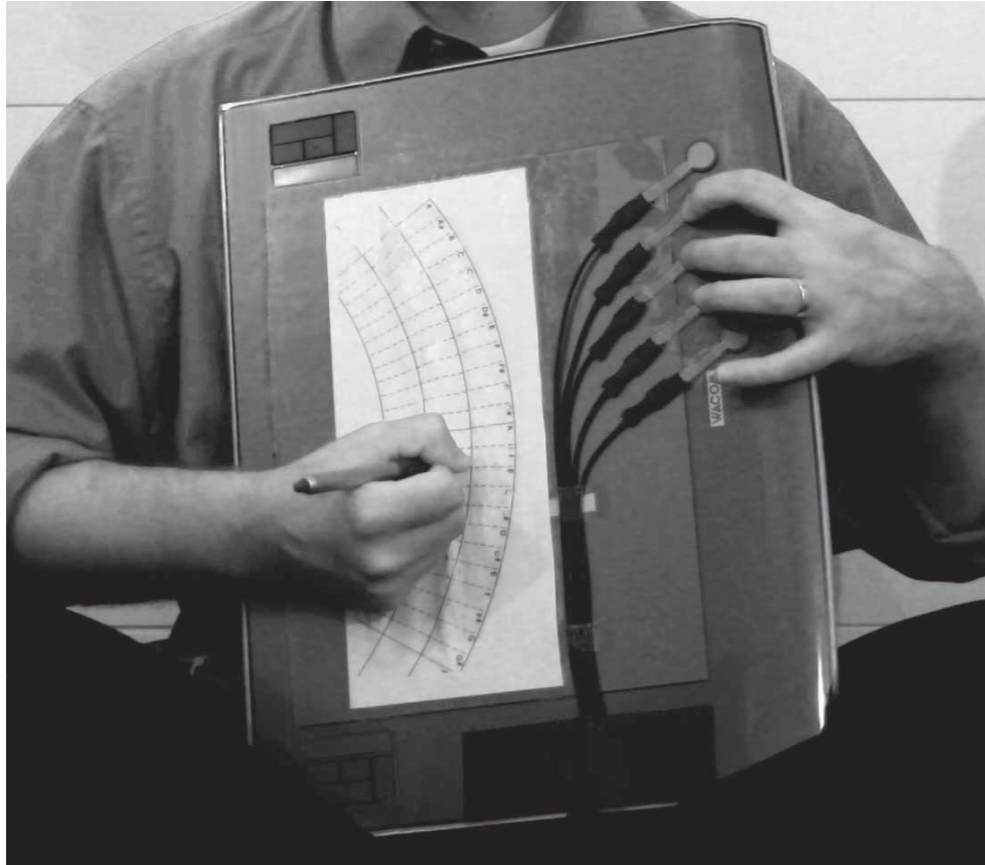
La création, par l'Ensemble Musiques Nouvelles et le Laudantes Consort de Guy Janssens, du *Requiem*<sup>8</sup> de Pierre Bartholomé s'inscrit indéniablement dans cette perspective d'ouverture à la multi-culturalité, soutenue par un projet compositionnel foncièrement personnel et entièrement contemporain : composé à partir de textes latins, d'un poème rwandais récent et d'un bref extrait de la dernière lettre d'une jeune fille rwandaise assassinée aux Etats-Unis, ce *Requiem* ponctue une histoire du genre couvrant plus de six siècles de tradition musicale.

A travers leur idiome musical, Claude Ledoux et Pierre Bartholomé nous convient à contempler leur vision du monde (musical, mais aussi humain), tout autant qu'à remettre en question nos propres repères de sensibilité ou, plus précisément, d'expressivité. ❧

- 1 œuvre pour orchestre (1985)
- 2 œuvre pour orchestre (1977)
- 3 œuvre pour violon, clarinette, piano et percussion (1980)
- 4 œuvre piano et orchestre (1998)
- 5 œuvre pour flûte et orchestre de chambre (2006)
- 6 création Bozar 2008
- 7 création Festival Ars Musica 2008
- 8 création Bozar en novembre 2007

#### Discographie

Claude Ledoux – **D'Orients** (Cyprus - 2008)  
 Pierre Bartholomé - **Ex Abrupto** (Cyprus - 2007)  
 Pierre Bartholomé - **Requiem** (Cyprus - 2009)



# Extension du corps sonore

Propos recueillis par  
Philippe Franck

Nicolas d'Alessandro travaille à Mons au sein du Pôle des Technologies de l'Information sur les problématiques de lutherie numérique, principalement liées à la synthèse de voix. Dans ce contexte, il a déjà plusieurs fois collaboré avec des artistes issus de disciplines différentes dont la metteuse en scène Valérie Cordy, co-fondatrice du collectif MéTAmorphoZ, et avec le dramaturge québécois Daniel Danis. Impliqué dans la mise sur pied du nouveau programme de recherche Numediart (associant la Faculté Polytechnique de Mons et l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve), il a initié une collaboration avec Jean-Paul Dessy et les musiciens de l'Ensemble Musiques Nouvelles à partir des extensions du corps musicien, qui part de l'interprète pour réinventer son instrument.

## Comment êtes-vous arrivé dans votre parcours personnel à orienter votre recherche vers de nouveaux types d'instruments musicaux ?

J'ai toujours été un passionné d'instruments de musique. Je modifie des guitares depuis une dizaine d'années. Au niveau technologique, j'ai commencé par la synthèse de la voix de façon classique et la réalisation de synthétiseur. Au LIMSI/CNRS (Laboratoire d'Informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur) à Orsay, j'ai rencontré mon quasi-homonyme en la personne de Christophe d'Alessandro, directeur de Recherche au CNRS, responsable du groupe Perception Située dans le département Communication Homme-Machine, dont l'hypothèse de travail est que l'expressivité vocale n'est efficace qu'au prix de son interactivité. Si l'on parvient à manipuler la voix de manière interactive, on pourra produire de l'émotion. En bref, cela veut dire que si l'on veut que les systèmes soient vraiment porteurs d'émotions, il faut laisser les humains les contrôler. Cette vision va à contresens de nombre de démarches de nos collègues chercheurs. A partir de cette recherche sur la parole expressive, je me suis petit à petit intéressé à la réalisation de contrôleurs, puis à la lutherie. S'agissant de fabriquer des instruments pour la voix, le chant peut produire le son le plus intérieur. J'ai découvert le travail de Loïc Kessous, chercheur en informatique musicale au LMA/CNRS à Marseille qui a essayé de piloter des synthés vocaux basiques avec une tablette utilisée d'ordinaire pour le graphisme. Je me suis donné pour objectif de garder la même analogie tablette/chant. J'ai développé le HandSketch, un nouvel instrument composé d'une grande tablette graphique en format A4 et j'ai réfléchi à l'ergonomie en rajoutant des capteurs pour l'autre main et en redressant la tablette verticalement. Les capteurs mesurent la pression des doigts pour en faire un manche de guitare et rendre l'improvisation et la composition avec l'instrument plus faciles. C'est basé sur le protocole OSC [OpenSound Control : un protocole de communication permettant à des instruments musicaux principalement électroniques, des ordinateurs et d'autres dispositifs multimédia d'échanger des données musicales en temps réel et en réseau-NDLR] qui est pressenti comme le successeur du MIDI.

## Que pensez-vous des expériences live musicales utilisant les dispositifs technologiques interactifs aujourd'hui ?

Il y a une vraie difficulté à ne pas tomber dans le panneau de la démonstration : il faut montrer que ça marche et que c'est spectaculaire. Face à ces écueils récurrents, je reste toujours mitigé.

Le but d'un dispositif est de produire de l'art et de composer mais on est tellement fasciné par la technologie que cette obsession, qui oublie parfois le fond, se transmet comme un virus aux compositeurs, metteurs en scène ou chorégraphes, aussi talentueux soient-ils. Le challenge d'aujourd'hui est donc de ne pas perdre le fil du sens et de virer vers un showcase artistico-technologique.

## Ces recherches appliquées à la lutherie numérique sont-elles susceptibles d'engendrer chez les interprètes qui s'en saisissent de nouvelles formes de virtuosité ?

Oui, je pense qu'il y a là comme une sorte de condition mutuelle : un instrument ne s'émancipe que si des interprètes l'adoptent et le font évoluer. C'est grâce à des musiciens qui avaient une longue pratique du violon par exemple que cet instrument a continué à se développer à travers les siècles. Je rêve de ce genre d'appropriation pour le HandSketch pour lequel je suis d'ailleurs en contact avec une compositrice. La virtuosité est nécessaire et je combats le mythe selon lequel tout le monde serait forcément musicien grâce à la machine. La pratique de la musique, ça prend du temps, mais nous vivons dans l'ère de la vitesse et la tentation du rapide est plus que jamais mise en avant. Il faut au contraire pouvoir s'investir plusieurs années afin de trouver un écho des musiciens vers des nouveaux instruments.

## Comment en êtes-vous venu à envisager une collaboration avec Jean-Paul Dessy et les musiciens de Musiques Nouvelles ?

J'apprécie énormément le côté corporel des interprètes et j'ai retrouvé cette préoccupation chez Jean-Paul Dessy. Nous considérons tous les deux l'interprétation comme un art soumis à l'intelligence du corps. C'est là que la lutherie a une place importante : elle est au service des interprètes qui lui fournissent à la fois des supports et des réponses. Avec Jean-Paul, nous nous sommes rendu compte que nous partageons le même intérêt pour l'extension du geste de l'interprète. De mon point de vue la lutherie au sens large a peu innové au XX<sup>e</sup> siècle. Nous sommes plutôt dans une forme d'amélioration mais avec une sorte de stagnation dans le rapport aux musiciens, dont un grand nombre partage ce même sentiment. Comment prolonger le savoir faire des musiciens à travers les nouvelles technologies ? Comment travailler l'extension des gestes et quel en est le sens ? Quel impact ces recherches peuvent-elles avoir au niveau sonore ?

Ces dernières années, les projets portant sur l'augmentation d'ins-

truments acoustiques s'adressent souvent à un musicien de manière localisée, dans le cadre d'une production, et donc avec des délais assez courts. Par exemple, on rajoute des capteurs ici et là à un hyper-violon pour produire des paramètres de contrôle, mais ne serait-il pas préférable de travailler avec des musiciens pendant une longue période et de leur demander quelles extensions les motiveraient, et partant de là, remonter vers l'extension sonore, afin de pérenniser certains types de gestes ? C'est un peu ce que nous comptons faire avec Musiques Nouvelles en demandant à des interprètes de haut vol de nous parler de leur instrument et de possibles gestes supplémentaires. A partir de ce dialogue également avec Jean-Paul et un luthier, on peut voir comment travailler sur les instruments et comment on les implémente. Pour ma part, je pencherais pour une lutherie plus intrusive demandant une intervention précise d'un luthier professionnel.

## Ces nouveaux instruments électroniques impliquent-ils nécessairement d'autres modes de présentation ou de diffusion ?

Je suis en train de me poser la question et parfois j'ai tendance à croire qu'on a encore beaucoup de travail à faire à partir des modes de représentation dits classiques. J'ai envie ici de lancer une question un peu provocante : pourquoi avons-nous produit si peu d'instruments réellement nouveaux et excitants au XX<sup>e</sup> siècle ? N'avons-nous pas été créatifs à la base ou alors est-ce que rien de réellement innovant n'est sorti car trop lié à des modes de représentation dépassés. J'aurais tendance à me dire que le mode de représentation classique n'est pas épuisé. Je fabrique des instruments mais je n'ai pas eu encore l'occasion de me dire qu'il faut en changer le cadre. Selon Hans-Christoph Steiner, qui enseigne les télécommunications interactives à l'Université de New York, et qui a développé plusieurs logiciels partant de nos capacités perceptives humaines, parmi les inventions d'instruments au XX<sup>e</sup> siècle, le monde ne retiendrait finalement que la table de mixage (largement utilisée en électroacoustique et en acousmatique) et la platine de DJ, qui sont les deux objets dans cette dimension d'apprentissage et d'échange propres aux instruments de musique. C'est une position que l'on peut juger un peu radicale - j'y ajouterais un petit bémol relatif à la guitare électrique - mais intéressante. De fait, la qualité des contrôleurs modernes est souvent faible et les utilisateurs ou les concepteurs ne les ont pas poussés très loin. Le synthétiseur, keyboard, est un clavier de piano dont on a éventuellement simplifié le toucher et ajouté une console numérique (qui est l'un des instruments du XX<sup>e</sup> siècle) : les modèles récents

de synthés ont par exemple des capteurs infrarouges pour des modulations, ce qui n'est pas vraiment nouveau. On se situe dans un sillage sous-exploité du theremin [un des plus anciens instruments de musique électronique, inventé en 1919 par le russe Léon Theremin composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes, avec la particularité de produire de la musique sans aucun contact physique de l'instrumentiste – NDLR]. Le synthé est avant tout une gigantesque entreprise commerciale. Une scission entre, d'une part, la recherche appliquée à l'industrie et d'autre part, les chercheurs et musiciens - marginaux - qui travaillent dans l'innovation de l'instrument, s'est faite dans les années 80 avec la généralisation du MIDI [Musical Instrument Digital Interface ou MIDI est un protocole de communication et de commande permettant l'échange de données entre instruments de musique électronique, un ou plusieurs de ces instruments pouvant être un ordinateur – NDLR] comme norme industrielle, toujours non remise en cause. En effet, on utilise quasiment toujours la même version aujourd'hui pour des raisons commerciales et cela s'est même transféré aux logiciels de musique, exclusivement MIDI, et ce encore à ce jour, malgré le WiFi et le Bluetooth ! Pour moi, la beauté de l'interprétation réside dans l'échange. Un instrument a son plein intérêt quand plusieurs musiciens peuvent échanger à partir de lui, quand des corps rencontrent des techniques. Ça me dérange un peu quand des instruments ne sont presque que des outils soumis à des démarches compositionnelles (influence d'une vision générale très cérébrale de la composition électroacoustique). Je me demande si, dans cette conception restrictive associée à une esthétique personnelle, les instruments contemporains n'ont peut-être pas trop fusionné. Ils ne se seraient finalement pas assez émancipés du créateur pour devenir instruments à part entière. ❧





# Sacrement du Son

Jean-Paul Dessy

La Musique oscille entre Apollon et Dionysos, entre la voie de l'ange et le cri du diable, entre l'ascèse et la jouissance. Notre monde occidental s'est interrogé depuis longtemps sur ces postures paradoxales de la Musique. La philosophie depuis Platon, la religion depuis Saint-Augustin.

Mais peut-être la question essentielle ne concerne-t-elle pas la Musique en tant que telle, mais plutôt l'écoute de celle-ci. L'écoute, quand elle advient dans sa plénitude grâce à la musique, offre un accès privilégié au silence intérieur. L'écoute rend alors perméables les limites de notre être. Etre à l'écoute, c'est écouter l'Être.

Quand l'écoute dépasse l'entendement, quand le Son élude le Sens, la Musique est une mystique. Si on l'écoute au plus profond de soi et d'elle, la Musique nous écoute. La musique alors ne veut rien dire mais le dit bien. Elle dit quelque chose de soi et du monde qui ne se dit pas, qui ni ne se voit pas, mais que tous nous pouvons entendre : au cœur du Son se révèle, à la fois incorporé et immatériel, l'Instant d'éternité.

Invocation, incantation, méditation, le Son intercède auprès de nous afin que nous nous portions à l'écoute de nous-mêmes (écouter et ausculter sont de même étymologie). Afin que cette écoute fasse de nous, pénétrant le son et pénétrés par lui, des auditionnaires, des voyants du Son.

Afin que nous soyons, éloignés du vacarme, attendus par le silence.



# Décanter les musiques nouvelles

Benoit Deuxant

La confluence irrésistible des musiques électroniques d'avant-garde d'une part et des musiques classiques contemporaines d'autre part (à laquelle Musiques Nouvelles participe résolument à travers sa série de concerts et de Cds électro-contempo) n'est pas sans poser une série de questions. Si les expérimentations musicales semblent aujourd'hui se rapprocher, faut-il encore distinguer les traditions musicales classiques et non-classiques ? Un dilemme auquel est confrontée au quotidien La Médiathèque.

L'obsession du classement, de la réduction à un ordre préétabli est inscrite dans toute institution dont la mission est de gérer un patrimoine, de le préserver et de le faire évoluer. Cette obsession est commune aux bibliothèques, aux centres de documentation et à la Médiathèque. La subdivision en catégories, et la réduction de celles-ci en sous-catégories a dans toutes ces institutions la préférence sur l'ordre alphabétique simple. On pourrait presque dire qu'elle est même la fonction première de l'institution. Il s'agit pour elle d'imposer un ordre sur ce qui, sans cela, serait non seulement impossible à gérer, mais également dépourvu de sens. Il est toutefois délicat d'attribuer cette classification de manière définitive, tel qu'on pouvait l'espérer aux premiers temps de l'élaboration d'une collection. Tôt ou tard en effet tout système révèle ses limites, et une part importante de la collection échappe aux classements pré-définis. Cette part nécessite alors la création de nouveaux classements, ou la remise en question des anciens.

Les *Principes de Classement des Documents Musicaux*, classification développée dans les bibliothèques publiques en France depuis 1983, prévoient ainsi une classe de décantation, dans laquelle sont intégrés, à priori temporairement, mais parfois de manière plus durable, les inclassables. Certains musiciens peuvent y passer le reste de leur carrière, lorsqu'ils constituent un genre à eux seuls, mais la plupart attendent que leur « catégorie » soit reconnue, ou créée. Une grande partie de la musique d'avant-garde ou expérimentale se retrouve ainsi dans ces limbes, en attente d'étiquetage.

Une grande part de la problématique de ces musiques et de ces musiciens est de déterminer leur appartenance à la musique dite classique ou à la musique dite populaire. Il existe pour un grand nombre d'entre eux un flou qui rend impossible de trancher entre les deux options. Les approches classique et non-classique ont pourtant longtemps été les plus aisées à catégoriser, chacune ayant des caractéristiques et des modes de fonctionnement, de production et de distribution très différents. Chaque catégorie possède ainsi des traits particuliers qui excluent automatiquement un certain nombre de démarches. Une part importante de l'activité musicale du XX<sup>e</sup> siècle a toutefois été dirigée vers un éclatement de ces catégories, chacune d'entre elle puisant chez l'autre des gestes, des modes de pensée, ainsi qu'une source d'inspiration. Les compositeurs classiques ont ainsi cherché dans la musique populaire, le jazz ou la musique dite alors ethnique, un renouvellement de leurs possibilités. Et à l'inverse, ces musiques populaires

ont poursuivi une forme d'ascension sociale vers la respectabilité à travers la savantisation. Une frange importante de la production populaire, s'éloignant progressivement des bases traditionnelles de leurs genres d'origine, s'est orientée vers des modes de composition, de jeu et de représentation de plus en plus personnels, délaissant progressivement l'aspect de production collective des musiques populaires, ou l'aspect dirigiste et conservateur des musiques commerciales. Le jazz a vu ainsi en premier ses structures éclater avec une génération de musiciens, be-bop tout d'abord, puis free jazz, qui secouèrent les limites imposées au jazz par le commerce et les modes de représentation établis jusque là. Les artistes se sont alors attribués une liberté impensable jusque là, rejetant l'autorité et le jugement à la fois du public, du commerce et de la critique. L'idée était que l'artiste seul pouvait définir sa trajectoire, que son jugement seul était valide, et que plus aucune entrave n'était acceptable. Le rock et la pop, genres éminemment commerciaux à leurs débuts, suivront la même voie, alternant continuellement entre underground et mainstream, popularité et confidentialité. La situation actuelle est une multiplication des micro-genres et des publics-niches, pour qui les catégories traditionnelles n'ont plus beaucoup de raisons d'être. Néanmoins, les grandes classifications survivent toujours et une grande distinction est encore aujourd'hui maintenue entre la musique classique et la musique populaire.

Et pourtant, les relations entre les franges les plus avant-gardistes de la musique populaire et de la musique classique sont un bon exemple de l'interpénétration des catégories, et de cette interzone où il n'y aura au final pas décantation mais tentative de synthèse. Une grande partie des musiques électroniques expérimentales, principalement depuis les années 1990, s'est ainsi positionnée dans une démarche savante, non populaire, et néanmoins basée sur une histoire inscrite dans les musiques rock, jazz et funk. Le label belge Sub Rosa a par exemple initié à cette époque une série de disques appelée *un-classical*, consacrée à la création classique contemporaine (Morton Feldman et Giacinto Scelsi par exemple.) Ils poursuivent aujourd'hui une série intitulée *An Anthology Of Noise & Electronic Music* qui rassemble autant des pionniers de la musique classique électronique que des musiciens issus de la scène techno ou expérimentale contemporaine. Des labels comme Milles-Plateaux en Allemagne ou Touch en Grande-Bretagne ont soutenu cette nouvelle vague de création malgré le succès assez confidentiel de ses artistes. Souvent inspirée par les musiques in-

dustrielles des années 1980, association des théories bruitistes de Luigi Russolo et d'une forme d'agit-pop dadaïste, cette nouvelle génération de musiciens, profitant d'un accès inégalé jusque là à la culture par l'enregistrement, vont additionner les influences, puisant leur inspiration sans discrimination dans les musiques populaires, traditionnelles, classiques et électroniques.

Les musiciens électroniques, de la techno à la musique expérimentale, ont souvent cherché, ou se sont vu attribuer, des origines et des influences du côté de la musique électronique classique. Ainsi en 1995, le troisième programme de la BBC envoya à Karlheinz Stockhausen un paquet contenant des enregistrements d'Aphex Twin, Plastikman, Scanner et Daniel Pemberton, tous musiciens ayant un jour été relié d'une manière ou d'une autre à la musique de Stockhausen par la presse ou la critique. Une interview fut ensuite réalisée qui devait confirmer la généalogie de la musique électronique non-classique et son rattachement potentiel à la tradition. Ce ne fut pas le cas, loin de là ! La réponse de Stockhausen fut assez négative, voire irritée. Il rejeta violemment toute analogie entre sa musique et ces « bégaiements » répétitifs et « post-africains ». Il offrit ensuite vivement ses conseils à ces « jeunes musiciens », leur enjoignant de renoncer à la répétition, et d'apprendre la vraie composition. Le magazine *Wire* offrit ensuite un droit de réponse aux « jeunes musiciens », leur demandant s'ils revendiquaient de leur côté cette filiation avec le compositeur, et ce qu'ils pensaient de la réponse de ce dernier. Une bonne partie d'entre eux, peut-être vexés par le dédain affiché par celui-ci, repoussèrent l'idée d'une quelconque relation entre leur musique et la sienne, allant jusqu'à retourner l'argument et conseiller au compositeur de « musique dépassée » d'insister plus sur la répétition et moins sur le désordre. La tentative d'œcuménisme musical avait échoué.

A peu près à la même époque, une grande partie des médias traditionnels, principalement ceux intéressés par l'art contemporain, comme ArtPress, cherchèrent à établir une généalogie de la techno, et de la musique électronique en général. Une fois encore, l'accent fut mis sur une filiation qui relierait l'ambient et la techno à la musique concrète de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry et aux pionniers de la musique électronique classique comme Stockhausen ou Messiaen, au détriment souvent des filiations, bien établies celles-là, avec la musique noire, soul, funk et hip-hop, ou même avec la pop arty de Kraftwerk. Cette volonté de légitimation de la techno, à travers une généalogie blanche, européenne et savante,

peut avec le recul sembler outrée. Elle pointait du doigt des pistes intéressantes, des analogies tout à fait acceptables entre les genres, mais tirait sur la corde pour faire de ces analogies des liens directs et placer, de manière excessivement politique, la naissance de ces nouveaux genres dans un camp plutôt que dans l'autre. Loin d'être une reconnaissance de ces musiques, et une acceptation de « la musique de jeunes » au sein des musiques sérieuses, la démarche était une accolade paternaliste conditionnée à l'abandon de certains traits gênants, sans doute les aspects « post-africains » qui dérangaient Stockhausen.

La question du rythme, plus que de la percussion, et celle, encore plus centrale, de la répétition, restera longtemps ce qui tranchera définitivement la musique classique de la musique populaire. Le caractère fonctionnaliste du rythme, son orientation vers la danse, ou simplement, par le biais d'une simplification, d'un soutien appuyé au tempo, en fera un élément tabou dans la musique classique. Les origines de ce tabou sont trop longues à résumer, elles remontent à l'utilisation privilégiée de la musique classique comme musique religieuse, puis comme musique de cour, et ensuite comme musique bourgeoise. Une forme d'interdit marquera longtemps l'usage du rythme, et les comportements indécents, vulgaires qu'il entraîne. Les liens entre la musique et la transe, tels que les définira Gilbert Rouget, expliquent ce rejet du rythme hors de la musique classique occidentale. Il sera, à l'inverse un pré-requis dans les musiques populaires, bien avant l'influence des musiques africaines qui marquera tout le XX<sup>e</sup> siècle. Il faudra attendre les années soixantes et les musiques minimalistes et répétitives, pour voir l'inclusion de la répétition dans une forme de musique classique. Cette inclusion, née de la volonté de plusieurs compositeurs américains d'introduire dans leur musique des éléments empruntés à la musique indienne, indonésienne ou africaine, sera la première rupture avec l'interdit du rythme. Cette génération de compositeurs, de Steve Reich à Philip Glass, en passant par La Monte Young, restera longtemps en porte-à-faux avec la nomenclature de la musique classique. Certains d'entre eux ne seront que tardivement reconnus comme de vrais compositeurs, parce que trop rythmiques, trop post-africains. Les musiques électroniques populaires, à l'inverse, seront dès l'origine liées au rythme et à la répétition. C'est à partir de cette base que s'élaboreront les musiques expérimentales telles que nous les connaissons aujourd'hui, par un abandon progressif du rythme. La répétition minimaliste restera une forme valide de composition, mais elle se verra de plus

en plus détachée d'une quelconque notion rythmique. Lorsque Robert Hampson parlera de l'évolution de son projet musical, Main, il le décrira comme la recherche d'un « drumless space », la construction d'une musique, hybride de rock et de dub, dont on aurait soustrait les composantes rythmiques traditionnelles. Tout en conservant pendant un temps encore le format chanson, il inclura progressivement des éléments et des méthodes de composition empruntés à la musique concrète, et se dirigera vers une forme de paysage sonore inclassable, mêlant éléments électroacoustiques et techniques issues du dub, où l'accent sera mis sur les timbres et les textures, plutôt que sur le rythme ou la mélodie. C'est le chemin qu'emprunteront de nombreux musiciens de la scène expérimentale, créant un pont entre la musique d'origine classique et celle issue de la musique populaire. Pour la petite histoire, le premier disque de Main, *Hydra*, paru en 1991, était dédié à Karlheinz Stockhausen, un geste qui fut alors interprété soit comme une boutade, soit comme le signe d'une extrême prétention.

La force apportée à la musique classique par le poids de son histoire et les certitudes véhiculées par ses académies sont paradoxalement ce qui l'a souvent éloignée du grand public. Plus la musique devenait avant-gardiste, et moins ses interprètes communiquaient, confiant que l'histoire, et non la populace ignare, allait juger. Le classicisme a rarement été du côté de la démocratie, et la recherche du public, la reconnaissance de son jugement, sont généralement vus comme des traits liés au grand commerce, et indignes de la grande musique. Les musiques électroniques, découlant de la musique populaire, ont, elles, hérité du trait inverse. La base de la respectabilité, pour un musicien de rock, est au contraire, la street-credibility, la revendication d'une origine ouvrière, pauvre, et un côté mauvais garçon assumé. Ces deux traits ont pour corollaire regrettable un relatif anti-intellectualisme qui sera postulé du rockabilly jusqu'au punk, rejetant l'expérimentation et la complexité comme traits arty, pop, commerciaux, artifices faussant la pureté de la musique. Ce trait, qui a souvent failli être un frein à l'évolution de la musique, a été compensé par une avidité à chercher un renouvellement dans l'inclusion d'éléments extérieurs, la volonté d'absorber un nombre sans cesse grandissant de matériaux empruntés ou volés à d'autres musiques. Depuis l'importation d'éléments issus du jazz, de la musique africaine, de la musique irlandaise, en remontant jusqu'à l'assimilation quasi totale du blues, l'histoire du rock est celle d'une immense machine à digérer, culminant à l'heure actuelle dans une situation où,

semblerait-il, tout est permis. Ce qui explique les multiples croisements entre musiques qui franchissent aujourd'hui la séparation entre classique et non-classique : Sonic Youth jouant John Cage, Christian Wolff, et James Tenney, l'Ensemble Musiques Nouvelles collaborant avec Scanner, DJ Olive ou Christian Fennesz, des festivals accueillant sans discrimination des musiciens issus des deux bords. Les rapprochements, de part et d'autre, de méthodes de composition ou de jeu, plus fluides qu'avant pour les uns, plus rigoureuses qu'avant pour les autres, contribuent à brouiller les cartes et à fausser la classification.

L'improvisation et la notation, qui ont longtemps été les bases d'un tri primitif, jusqu'à ce que la frontière soit rendue de plus en plus floue par des compositeurs classiques faisant appel à des opérations aléatoires, dans leur méthode de composition, ou dans le jeu demandé à leurs interprètes, ainsi que par des musiciens de jazz s'orientant vers la composition écrite, fixée, ne sont plus des particularités suffisantes pour distinguer les deux approches.

Peut-être n'est-ce d'ailleurs pas nécessaire dans la mesure où l'on assiste aujourd'hui à une tentative de synthèse de tous ces courants. La distinction savant/non-savant, caractérisée en partie par l'usage de la notation, mais surtout par l'apprentissage d'un savoir, et un rapport privilégié à la tradition, à l'Histoire, perd progressivement sa pertinence. A moins que, dans une démarche post-moderniste, les musiciens de cette nouvelle génération aient cessé de se poser la question de leur appartenance à une voie plus qu'à une autre, et puise selon les circonstances dans le riche corpus de chacune. Peut-être est-il aujourd'hui plus important de reconnaître cette troisième voie, ce courant de non-alignés plutôt que de chercher à leur coller des étiquettes déjà existantes, et qui, sur eux, ne tiennent pas. ❧





# Valentin Silvestrov

Frans C. Lemaire

La musique de Valentin Silvestrov, dont Musiques Nouvelles a assuré en compagnie d'Alexei Lubimov la création intégrale des *Postludes*, est parfois méconnue. On peut, en effet, se méprendre sur son apparente simplicité, sa réappropriation, à première vue naïve, d'outils musicaux appartenant au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais une écoute attentive et attentionnée rend justice à son extrême singularité : telle une étoile déjà éteinte mais dont la lumière nous parvient encore, sa musique offre l'ultime écho d'un romantisme englouti.

Présentation du contexte de l'établissement de cette œuvre hors-normes par l'un des plus grands spécialistes de la musique de l'ex-empire soviétique.

Longtemps dominée par l'Italie et l'Allemagne, l'histoire de la musique a assisté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'écllosion d'une musique russe considérée jusqu'alors comme pratiquement inexistante ou sans signification. Très vite des musiciens majeurs se sont succédés : Moussorgski, Tchaïkovski, Rachmaninov, Scriabine, puis trois noms - Stravinsky, Prokofiev et Chostakovitch - qui à l'égal de ceux de Debussy, Bartok et Messiaen, ont dominé la vie musicale de tout le XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

La disparition de Prokofiev en 1953, celles de Stravinsky en 1971 et de Chostakovitch en 1975 ont été suivies d'un quasi silence de la création musicale russe comme si une tradition aussi riche et aussi innovatrice s'était éteinte, étouffée par les normes du postromantisme pompier du réalisme socialiste. Il y avait-il un après-Chostakovitch ? Quelques noms de la génération suivante avaient filtrés à travers le rideau de fer durant les années 80 : Edison Denisov (1929), Sofia Goubaidouline (1931) et Alfred Schnittke (1934). Originaires de Tomsk en Sibérie, de Tichopol en République Tatare ou de Engels sur la Volga, ces trois compositeurs avaient dû passer par Moscou pour y recevoir l'enseignement musical et idéologique adéquat mais, faute de soumission un silence de deux décennies s'était abattu sur eux. Ils étaient devenus compositeurs de musique de film mais quelques partitions passées en Europe occidentale y avaient été créées. Le pouvoir leur refusant les visas permettant d'y assister, ils restèrent des noms et non des personnes jusqu'à 1989 année où Ars Musica en Belgique et le Holland Festival révélèrent qu'il existait bien une musique russe non soviétique. Mais contrairement aux pays voisins, Pays-Bas, Grande-Bretagne et Allemagne, en particulier, les choses en restèrent là en Belgique<sup>2</sup> : une œuvre majeure comme *Offertorium* de Goubaidouline, révélée en 1989 par le regretté Philippe Hirschhorn, a du attendre une quinzaine d'années pour être finalement jouée à Bruxelles, grâce à ceux dont ce n'était pas la vocation principale<sup>3</sup>.

D'autres compositeurs majeurs de l'Union soviétique mais appartenant à des républiques non russes comme le géorgien Giya Kancheli (1935), l'estonien Arvo Pärt (1935) ou l'arménien Avet Terterian (1929-1994) ont connu des silences encore bien plus pesants, le système soviétique centralisé rendant les contacts avec l'extérieur doublement impossibles pour des compositeurs non russes. Le plus important compositeur Ukrainien, Valentin Silvestrov, connut le même sort. Né à Kiev le 30 septembre 1937,

il entama d'abord des études d'ingénieur puis entra en 1958 au Conservatoire de Kiev. Grâce notamment au Festival Automne de Varsovie créé en 1956, suivi en 1961 de la Biennale de Zagreb, le rideau de fer n'était pas entièrement étanche musicalement. Avec quelques condisciples, Silvestrov s'intéresse à l'Avant-garde polonaise, à l'École de Vienne, à la musique concrète et même à Xenakis, Stockhausen, Feldman et Cage. L'un d'eux, Léonide Grabovski traduit même en ukrainien des écrits de Krenek et de Jelinek sur le système des douze tons. Mais lorsqu'en 1961, il voulut s'inscrire avec Silvestrov au séminaire de K.H. Stockhausen à Darmstadt, le régime, toujours vigilant, refusa les visas de sortie.

À la fin de ses études au Conservatoire, Silvestrov était déjà l'auteur de plusieurs œuvres dont l'originalité n'était pas passée inaperçue, notamment un *Quartetto piccolo* (1961) et un *Trio pour flûte, trompette et célesta* (1962) imprégnés de dodécaphonisme et de pointillisme webernien. Une tentative aléatoire suit peu après avec *Mysterium*, une partition pour flûte alto et six groupes de percussions (1964), œuvre dédiée à S. Gazzelloni. Ignorées en URSS, ces œuvres sont créées en Allemagne ou en Italie et à la suite de cette première notoriété, Silvestrov reçoit des commandes de la Fondation Koussevitzky à Boston et de Gaudeamus à Amsterdam et est même joué (une fois) au Domaine Musical. Sa 3<sup>e</sup> Symphonie *Eschatophonie* est créée à Darmstadt en juin 1968 par Bruno Maderna et Theodor Adorno, saluant en son auteur un musicien très doué, rejette les objections des critiques qui jugent sa musique trop expressive. En Union soviétique, Silvestrov trouve des défenseurs avec le pianiste Alexei Lubimov et le chef d'orchestre Igor Blazhkov mais ces premiers succès attirent l'attention des autorités, en particulier à la suite d'une interview de Silvestrov dans Yunost, un journal à grand tirage destiné à la jeunesse : « Comment peut-on diffuser de telles idées » s'indigne Tikhon Khrennikov, le tout puissant secrétaire de l'Union des compositeurs. Désormais le mouvement est épinglé : c'est « le groupe de Kiev ».

Cependant Silvestrov lui-même mit ses premières orientations en question, mais pour d'autres raisons évidemment. Fusion d'eschatologie<sup>4</sup> et de symphonie, le titre d'*Eschatophonie*, anticipant sur ce que l'on appellera un peu plus tard postmodernisme ou polysylisme, renvoie à une interrogation sur le sens ultime de la musique face aux apories d'un langage lourd d'une histoire culturelle (l'écrit, la mémoire, l'accumulation du déjà dit) qui risque de scléroser ses pouvoirs magiques (le son, l'imprévu, l'aléatoire, l'incan-

tatoire, le silence et ses non-dits). Après une année de réflexion et quelques expérimentations mêlant musique et dramaturgie avec *Drama* (1971-1972) et *Méditation* (1973), Silvestrov prend ses distances vis-à-vis de l'avant-gardisme, plaidant ouvertement pour un retour à la mélodie comme le cœur véritable de toute musique. Il indique lui-même la période 1974-1977 comme de celle d'un tournant décisif avec sa *Kitsch Music* pour piano et le cycle *Stille Lieder, Chants silencieux*<sup>5</sup>, deux partitions néoromantiques référentielles d'un magnifique passé et les noms qu'il cite sont ceux de Schumann, Brahms et Chopin pour la première œuvre, Glinka et Schubert pour la seconde. Mais c'est surtout Mahler et ses longs déploiements mélodiques descendants qui imprèneront par la suite non seulement ses grandes pages orchestrales<sup>6</sup> mais la plupart de ses œuvres.

Il ne s'agit cependant nullement de parodies ou de pastiches, ni même de citations, mais de longues réflexions « métaphoriques et contextuelles » lancées comme des bouteilles à la mer, sur la mer immense du déjà dit de toutes les musiques passées. Cette présence du passé n'est donc pas anecdotique, elle porte toutes les nostalgies d'un au-delà du temps et les notions de coda, de postlude, d'épithaphe vont inspirer la métamusique des années 80 et 90 : *Postludium n°1* (DSCH), *n°2* et *n°3* (1981-1982) suivis du poème symphonique éponyme pour piano et orchestre (1984), *Post Scriptum* (1990 et 2003), *Metamusic* (1992), *Metavalse* (2002), *Élégie* (1996, 1999), *Épithaphe* (1999, 2001, 2002).

En août 1996, le décès inopiné de l'épouse du compositeur vient donner une nouvelle dimension dramatique à tant de mélancolie prémonitoire. Musicologue elle-même, Larissa Bondarenko avait exercé une influence considérable sur les choix esthétiques de Silvestrov. Chaque œuvre lui était soumise et son jugement était déterminant. Plongé dans une profonde dépression, Silvestrov entame l'écriture d'un bouleversant *Requiem* pour chœur et orchestre dans le sentiment que ce sera là son œuvre ultime, le *Postlude* définitif de sa vie de musicien, voire de sa vie tout court.

Il associe au texte liturgique latin le poète national ukrainien Taras Chevchenko qu'il a plus d'une fois mis en musique. Des rappels de sa 1<sup>e</sup> *Symphonie* (1963) et de la dernière œuvre que son épouse a entendue, une pièce pour piano intitulée *Der Bote, Le Messenger*, viennent s'inscrire comme des épithaphes. Achievé en 1999, ce *Requiem* a été créé à Kiev en novembre 2000<sup>7</sup>.

Après cette œuvre majeure, Silvestrov semble ne plus pouvoir écrire que des petites pièces intitulées *Épithaphe*, *Élégie*, *Nostalghia* et, encore et toujours, *Postludium* ou *Postface*, mais l'année 2002 voit le retour d'une grande activité créatrice avec une dizaine de partitions diverses et la mise en chantier d'une 7<sup>e</sup> *Symphonie*. Il en ira de même en 2003 où un nouveau titre apparaît, celui de *Moments*. Symbole à la fois de la fragilité et de l'intensité du temps et du souvenir, il est appliqué à la pièce pour violoncelle *Moments de silence et de tristesse* (2002), aux *Moments de poésie et de musique pour soprano et piano* (2003) avec, pour la première fois, un poème de Paul Celan<sup>8</sup>, enfin à trois autres cycles (deux pour piano, un pour piano et cordes) intitulés *Moments de mémoire*. En 2007, une 8<sup>e</sup> *Symphonie* est venue couronner ce retour à l'activité créatrice d'un des principaux représentants d'une musique contemporaine qui célèbre avec une étrange singularité expressive, les infinies nostalgies de la beauté et de la tendresse. ❧

1 Ce sont là, en effet, les six noms qui viennent en tête d'une statistique de cent compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle que nous avons effectuée sur les programmes de quelque 100 000 concerts de la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle en Allemagne, Suisse alémanique et Autriche (Mahler et R. Strauss étant écartés comme non représentatifs de la modernité sur laquelle portait l'étude).

2 Au fil des années suivantes, Ars Musica, préféra jouer cinquante fois Kagel même en intitulant sa programmation Méditerranée.

3 En l'occurrence la Monnaie et son chef japonais Kazushi Ono. C'était une proposition de Vadim Repin qui n'avait pas eu de succès à Bazar.

4 Parole (logos) philosophique ou religieuse qui s'interroge sur les fins ultimes.

5 Les deux cycles vocaux *Stille Lieder (Silent Songs)* et *Stilen (Degrees)*, des pages orchestrales (*Symphonies n°4 et n°5, Monodia, Postludium et Exegi Monumentum* pour baryton et orchestre) et chorales (deux *Cantates, Diptyque* et *Ode au rossignol*) ont été enregistrées sur Megadisc.

6 Comme la 5<sup>e</sup> *Symphonie* (1982) ou *Widmung (Dedication)*, un concerto pour violon et orchestre (1991) dédié à Gidon Kremer qui a rejoint le groupe des défenseurs de la musique de Silvestrov.

7 Ce Requiem a été publié en 2004 par ECM.

8 Cette œuvre a été exécutée avec d'autres pages représentatives de la dernière période de Silvestrov lors des concerts de Musiques Nouvelles qui lui ont été consacrés les 19 février 2008 au Théâtre du Manège à Mons et le 20 février 2008 au Conservatoire de Bruxelles.



# Babel Live, sur les décombres du sens...

Isabelle Françaix

Si Dieu multiplia les langues pour que les hommes ne se comprennent plus quand ils décidèrent d'atteindre le ciel en construisant la tour de Babel, *Babel Live* les réunit en-deçà des mots, par la quête du son, ce premier avènement musical, vibration de la vie. Les sons construisent une langue audible et compréhensible par tous, une langue intérieure sur les décombres du sens : music unlimited.

Le vendredi 12 janvier 2007 à 22h00, sur l'autoroute, Jean-Paul Dessy écoute la première édition d'Autour de Babel, diffusée sur Musiq3. Deux de ses pièces y sont programmées (*Inclination* et *L'Ombre du son*, pour violoncelle solo et son double) mêlées à quelques Mozart, Bach, Tchaïkovski, Broché, Uly ou Coy en accord avec la vivacité éclectique de l'émission : « la rencontre de toutes les musiques dans un esprit de liberté [...] avec imagination et naturel, sans annonce ni désannonce. » Captivé par la dynamique de cette diversité musicale, Jean-Paul Dessy lance le concept d'un concert en direct au Cirque Royal de Bruxelles : au centre du public, sur la scène ronde, seul le son voyagera entre des musiciens immobiles, venus pourtant de contrées aux antipodes les unes des autres. Grâce à l'enthousiasme complice de l'Ensemble Musiques Nouvelles, de Musiq3, du Botanique et du Cirque Royal, *Autour de Babel* fête donc en janvier 2008 et sur le vif son premier anniversaire : Babel live.

En direct, vivant, illimité, s'ébauche, pendant deux heures de spectacle continu et au cœur du public, un nouvel espace musical né du mystérieux langage des sons, débarrassé de l'arbitraire des mots et pourtant chargé d'émotions profondément liées à des traditions culturelles distinctes. Autour de l'Ensemble Musiques Nouvelles dirigé par le chef et compositeur Jean-Paul Dessy, se sont réunies des individualités d'horizons multiples tels que le pianiste bulgare Boyan Vodenitcharov, l'indien Dhruva Ghosh, joueur de sarangî, le trompettiste français Erik Truffaz, l'instrumentiste d'origine espagnole Pascal Comelade ou encore la chanteuse belge An Pierlé... L'originalité des univers sonores mis en présence ouvre des perspectives étonnantes, creusant la mémoire de nos sensations bien davantage que notre connaissance musicologique. Quand les instruments d'enfants de Pascal Comelade (piano jouet, guitare en plastique ou mélodica), à l'humour tendrement farfêlé, croisent l'imposant piano Steinway de Boyan Vodenitcharov, que la voix pop d'An Pierlé résonne sur la même scène que le chant classique de la soprano Elise Gäbele, lorsque Franz Treichler et Erik Truffaz introduisent le morceau électro *Double Moon* à la suite du *Lachrymae* de John Dowland, ou que Vodenitcharov improvise après l'*Andante* de Rachmaninov, que Dhruva Ghosh au sarangî et Jean-Paul Dessy au violoncelle se lancent dans un duo issu de la pièce *The Present's Presents*, de Dessy lui-même, on comprend qu'une certaine vision de la musique est désacralisée pour conduire à une communion spirituelle vivante, naturelle, immédiate et pleinement joyeuse.

Pourtant ce sont les larmes passionnées de John Dowland qui introduiront et concluront cette histoire musicale, comme ces petites libations d'oubli sur le chagrin dont parlait Hésiode (pour définir ce qu'on nomme *mousikè*) et que mentionne Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*. La musique électronique de Franz Treichler et la trompette d'Erik Truffaz prolongent sur *Double Moon* cette impression d'indicible mélancolie, d'urgence à vivre dans notre monde difficilement déchiffrable. Dans cette continuité sonore inattendue coexistent deux époques lointaines ; la musique réunit dans l'instant une temporalité multiple, un temps flottant où cohabitent les sons organiques (le souffle du trompettiste) et mécaniques (la machine de Treichler), matière audible en mouvement qui façonne le présent. Babel live nous invite, par la rencontre mélodique et sonore, à l'errance au cœur de l'instant, dans un présent constitué de fragments de passé et d'intuitions spontanées. An Pierlé suspend la valse grisante du *Quintette à clavier* de Schnittke en invitant au regard lucide, à l'inéluctable confrontation qui révèle les blessures intimes : son interprétation de *Look at me now* tend à l'extrême la force des sentiments et la fragilité du quotidien. Pascal Comelade retrouve dans ses instruments désaccordés la gravité joyeuse des enfants, leur compréhension innée et merveilleuse de l'éphémère. Il désarticule la musique auprès de Gérard Meloux pour en saisir l'élan tragique et fantaisiste. Boyan Vodenitcharov improvise un contrepointh farouche sur l'*Andante* douloureux et enivrant de Rachmaninov, dans une même lutte vitale, frénétique et émotionnelle. Les musiciens, architectes de Babel live, sont-ils en quête de ce lieu acceptable dont parlait l'essayiste Alexandre Laumonier soucieux de comprendre « le problème principal de l'errance » ? Dans ce spectacle où les sensations s'enchaînent, s'appellent, se répondent, découlent les unes des autres, interdépendantes, la trompette d'Erik Truffaz apparaît comme un fil rouge, témoin d'une déambulation dans un espace fragmentaire et mobile, sur les ruines de principes musicaux qui se recomposent et recréent de nouveaux paysages sonores. Après la révolte poétique de Boyan Vodenitcharov au clavier, le *Père avant l'aube* est une poignante rêverie qui incite à une nouvelle écoute.

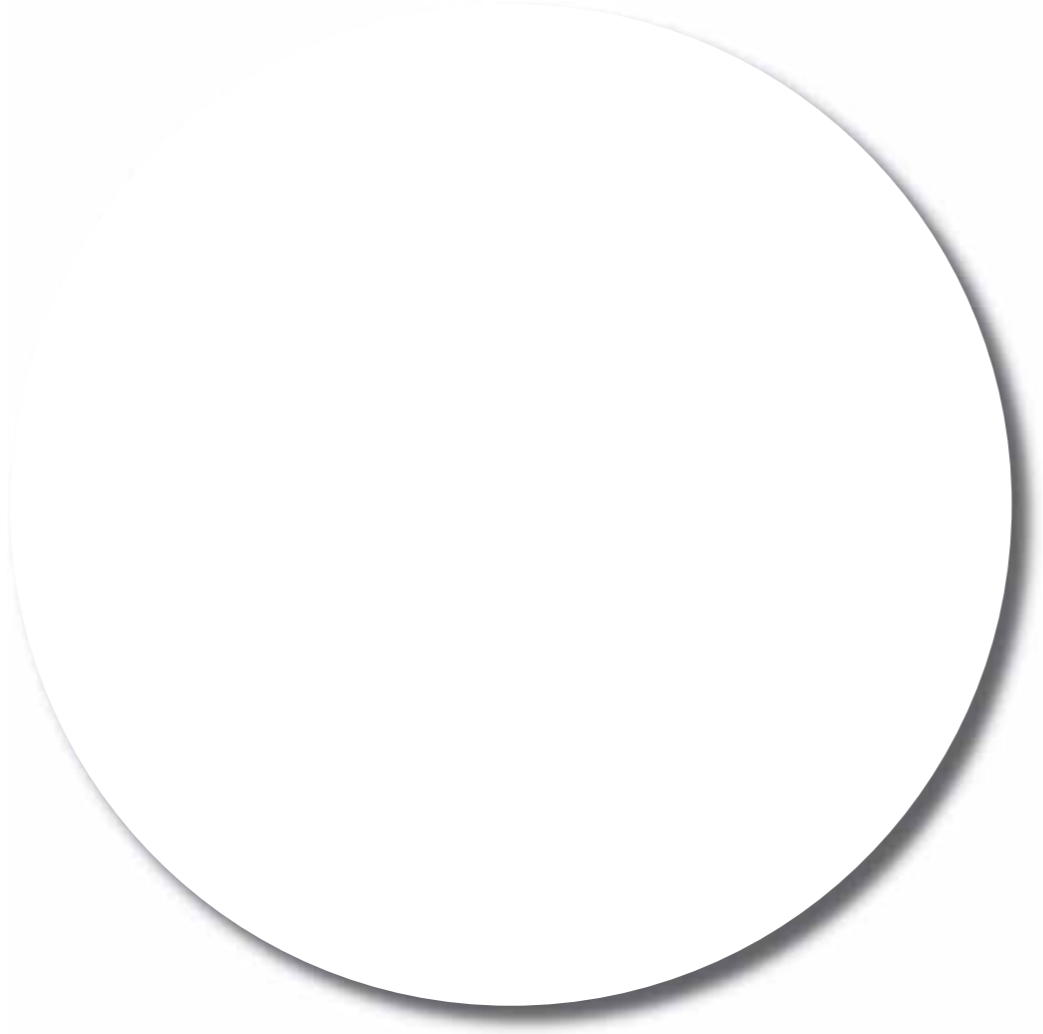
Le voyage de Babel Live suit une logique de l'émotion, de la vibration. Battements, pulsations, grincements d'élytres, bruits et tremblements, *Lucidogen* de Franz Treichler laisse entendre un grondement intérieur qui exacerbe les sens. Le solo de sarangî de Dhruva Ghosh, sorte de vieille rustique comportant trente-cinq cordes, invite, dans la tradition spirituelle indienne, à la méditation.

L'Ensemble Musiques Nouvelles accompagne sa démarche réconciliatrice de l'esprit et du son dans un mouvement de spirale très dynamisant. Derrière le son se révèle un autre son, d'énergie lumineuse et intérieure qui nous emmène vers *The Present's Presents* de Jean-Paul Dessy. Il s'agit donc bien d'« histoires d'instant présent » comme le compositeur l'a écrit lui-même à propos de ce morceau, dont la construction cyclique évoque la palpitation du présent et, par la répétition, accumule et libère l'énergie avec force. Le retour du même, prépondérant, est toujours modifié. Le dialogue imprévu et les duos imprévisibles en stimulent l'approche. Celui de Dessy au violoncelle et Ghosh au sarangî, suivi de l'improvisation entre Truffaz et Ghosh accomplissent par le chant et la création musicale instantanée la quête des rencontres essentielles et signifiantes, par résonance. Comelade, Pierlé et Treichler nous ramènent sur terre : amour, sensualité, enfance, naïveté, fraîcheur, monde bruyant et dissonant, incontournable, vulnérable et touchant.

L'alternance du bruit, du chant et du silence dramatise les éclats de lumière dans la nuit de la scène et du récit secret qui sous-tend le spectacle. *Caris Mere*, nous dit Giya Kancheli, « après le vent » en géorgien, et nous somme proches de la fin du concert avec ce poème sonore aride et intériorisé où rôde la mort. L'alto profond de Dominica Eyckmans et la voix cristalline d'Elise Gäbele réveillent les extrêmes, le calme infini et l'angoisse véhémence. « Pareil au vent hurlant du nord, le présent dévaste les jardins de notre esprit et flétrit les fleurs à peine écloses » (Hölderlin, dans *Hypérion*, extrait de *Caris Mere*). Mais l'Ondine vive et changeante de Debussy, réveillée par Vodenitcharov, danse aussitôt sur les terres dévastées, comme une ode fervente à l'imagination. N'est-elle pas la sirène qui selon Ulysse, tel que le cite Pascal Quignard dans *La Haine de la musique* : « remplit le cœur du désir d'écouter » ? Lorsque reviennent, dans le finale, les larmes de Dowland, elles sont métamorphosées par le partage de ces deux heures de création continue. Chaque musicien chante avec elles.

Sur la scène du Cirque Royal, un étrange mouvement perpétuel a révélé les multiples visages du son, dont les lignes imaginaires se rencontrent et s'abolissent comme pour évoquer un destin ouvert, une liberté riche de mémoire et de nouveauté. ❧





# S(u)ono Scelsi

Jean-Paul Dessy

Giacinto Scelsi est souvent à l'affiche de Musiques Nouvelles. Sa musique et sa pensée sont au cœur des préoccupations de l'Ensemble. A l'occasion des 20 ans de sa disparition l'Ensemble lui a rendu hommage au cours du festival Ars Musica 2008. Parallèlement, le seul ouvrage sur Scelsi disponible en français vient de sortir aux éditions du CDMC : *Giacinto Scelsi aujourd'hui* sous la direction de Pierre-Albert Castanet. Parmi les nombreux articles de ce très riche ouvrage, ce texte évoquant la consubstantialité de l'Être et du Son chez Giacinto Scelsi.

Sono-Suono. La langue italienne rapproche de façon presque homophone l'être et le son. Cela ne serait qu'un banal calembour, du genre « je sonne donc je suis » s'il n'ouvrait sur ceci, dont la vie et l'œuvre de Scelsi sont le puissant témoignage : l'être et le son sont l'un à l'autre consubstantiels.

Et c'est bien dans ce champ-là, celui qu'explorent les théologies et davantage les mystiques, que s'épanouit la révélation de cette consubstantialité dont la vie même de Scelsi nous propose une allégorie. Allégorie en deux temps. Presque un conte.

Le comte Scelsi d'Ayala Valva a à peine trois ans. Il passe le plus clair de son temps, au cœur d'un château perdu en Campanie, assis au piano dont il enfonce inlassablement et comme en transe les touches. L'enfant Giacinto parle déjà sa première langue, la sonore.

Cette même langue qu'il retrouve adulte, au cours de l'internement qu'il dut subir dans une clinique psychiatrique heureusement poursuivue d'un piano grâce auquel il découvre, lui-même, les voies de sa propre guérison en retrouvant les gestes de l'enfance : jouer infatigablement la même note et, dans la résonance de ce ressassement, pénétrer le son, tendre l'oreille en son tréfonds, là où se révèle l'être, dans la syncope du temps. Entendre. Entendre, au sens fort de son étymologie signifie se tendre vers. Entendre donc. Un chemin de vie. A bon entendeur est le salut.

Cette expérience de la transcendance en son, lui permet d'envisager, renversement copernicien, que la musique soit désormais au service du son et non plus l'inverse.

Correspondant auditif du visionnaire, Scelsi est un auditionnaire, un voyant du son. Sa tâche n'est pas celle du compositeur mais celle d'un messenger qui, pénétrant le son et pénétré par lui, intercède auprès de nous pour un au-delà de la musique dont le son est l'instant premier et la réalité ultime.

Le son, on connaît la définition imagée qu'en donnait Scelsi, est sphérique. Il est pourvu d'un centre, d'un noyau dont il s'agit d'opérer la fission en laquelle se délivre une énergie abyssale jusqu'alors inouïe. La musique de Scelsi ne parle la langue ni de son temps ni de son lieu. Comment dire cette musique? Dire la musique, c'est au sens étymologique du terme une malédiction, car l'art des muses – et c'est là sa vertu - échappe autant que dire se peut à la mainmise du logos.

Aussi Scelsi parlera-t-il très parcimonieusement de sa musique. Il n'est pas étonnant en revanche que la poésie lui fut un terrain d'élection. Ni sens pur ni son seul mais syncope de l'un par l'autre, la poésie est l'hommage du verbe à la musique. Et seule la poésie, de la musique

avant toute chose, peut par un échange de bons procédés dire quelque chose de la musique.

La poésie de Scelsi est, comme sa musique, invocation et incantation. L'incantation dans sa musique naît par la décantation du son. L'incantation dans sa poésie naît par la décantation du sens. Décantation que favorise le choix d'une langue française qui, pour lui être une langue sœur, n'en est pas moins étrangère. Une belle étrangère parée des vertus de cette altérité que toute poésie convoite.

Si la poésie de Scelsi semble tendue vers l'abolition des tensions et des tentations, le parcours est hérissé d'obstacles où la lutte entre l'ombre et la clarté se fait souvent sous l'auspice d'un ange.

- Extrait de *La conscience aigüe*<sup>1</sup>

*Chute*

*de voleurs fustigés de clartés*

*vers les régions de fiévreuses proies*

*sous le sourcil des Anges*

*gardant les portes des lendemains*

*l'échange de leurs regards*

*tisons d'amour*

*atteint le voyageur*

*au sein de l'irréel désordre*

*là où tout n'est que divine insinuation*

*et somptueuse éternité*

A l'impalpable clarté s'oppose tout un registre de duretés : pierre, lame, fer.

Le corps démantelé, soumis au feu d'une passion mortelle fait barage à l'union rêvée où la conscience de ses limites disparaît enfin.

- Extrait de *L'Archipel Nocturne*<sup>2</sup>

*O feu noir*

*où grandit l'amertume des astres éteints*

*prends pitié en ton orbite*

*du front cerné des mains brûlées*

*par l'obscur haleine du baiser de naissance*

*parmi les pierres des yeux foudroyés*

*que vienne l'Ange des Hauteurs*

*déchirer l'ombre démesurée*

*du sommeil d'angoisse.*

Ce détour par la poésie nous permet, *mutatis mutandis* et dans les limites de ce qui n'est qu'analogie, d'entrevoir et d'entendre dans la musique de Scelsi ce que suggèrent ses mots savamment dosés. Elle

parcourt l'opacité du temps, celle de l'ombre où la matière doit pour se délier affronter la dureté des éléments qui la constituent. L'ange et le démon veillent, chacun aux antipodes d'une libération où l'être doit se libérer de la gangue gansée d'une lumière prometteuse.

- Toujours extrait de *L'Archipel Nocturne*<sup>3</sup>

*Entre le pierres noires*

*où un dragon veille*

*sur la dure expérience*

*inquiets contre le soleil*

*jaillissent les éclairs*

Et, vers emblématique, véritable blason pour l'homme et son œuvre, prophétie Scelsienne par excellence :

*Prendre feu sans cri*

*voilà le signe<sup>4</sup>*

Dans sa musique incandescente et incombustible se délivre, en son, un espace paradoxal de sérénité inquiète, d'apaisement tragique et d'immobilité en marche.

Plusieurs techniques permettent à Scelsi de développer un espace sonore répondant à cette dramaturgie paradoxale ainsi qu'à la fission nucléaire sonore évoquée plus haut.

De nombreuses techniques se rapportent à la diffraction du son tels les micro-clusters superposant des intervalles infra-chromatiques, les micro-glissandi, les superpositions timbrales d'une seule même hauteur, les battements. Autant de procédés participant à l'émulsion du son et permettant à Scelsi de mener un art du développement musical, non plus des sons entre eux mais du son lui-même.

Participent à la mise en mouvement de l'immobile, les tremolos et les trilles qui souffrent grandement chez Scelsi d'être joués mécaniquement. En effet, le tremolo, chez Scelsi, n'est pas la répétition rapide d'une note, le trille n'est pas l'alternance rapide de deux notes. Il s'agit du déploiement d'un seul et même son, démultiplié, pulvérisé, vaporisé.

Au rang des sons déployés, propagés, diffus se trouvent aussi les acciaccature, les arpèges d'octave ou d'unisson, ou de presqu'octave et de presqu'unisson, les bariolages introduisant des micro-variations mélodiques. Ces figures ne sont pas des ornements, elles n'agrémentent pas une note par d'autres mais opèrent par propagation, par division cellulaire du son.

L'œuvre, et singulièrement l'œuvre pour cordes à partir de la fin des années cinquante, se développe souvent comme une mise en circu-

lation du son par la combinaison, l'accumulation ou la mutation de ces différentes figures. On pourrait nommer cela l'endophonie. L'endophonie permet l'avènement de cette extase sonore si singulière, si particulière à Scelsi : l'immobilité en marche.

*Le son est le premier mouvement*

*de l'immobile<sup>5</sup>*

Cette permanence itinérante est, çà et là, jalonnée par les déclenchements discrets ou impérieux de pizzicati ponctuels, troublées aussi par des accents véhéments ou des nuances abruptes qui nous rappellent que si Scelsi définit l'art comme non-temps l'accès à la fulgurance de son abolition s'accompagne des violences de l'éclair.

Ces figures d'une rhétorique subliminale tissent la trame d'un lyrisme singulier. Elles sont la pente menant au chant, ou plutôt à la source du chant, à l'enchantement, entre « le cri et le soupir<sup>6</sup>»

Parmi les mises en son propres à Scelsi, il en est une qui est un des socles de cette intranquillité sereine qui caractérise la dramaturgie Scelsienne. Je veux parler du vibrato ampio (vibrato large) qui pour être au cœur de la rhétorique Scelsienne n'en pose pas moins bien des problèmes d'exécution. Ce vibrato, que les joueurs de Sarangî pratiquent tout naturellement, pose des problèmes à la technique violonistique traditionnelle en ce sens qu'il combine le vibrato et le glissando. De la même façon qu'un vibrato classique oscille infiniment autour d'une hauteur donnée, le vibrato ampio oscille lui aussi, mais dans un ambitus bien plus large, impliquant le déplacement indispensable de toute la main.

Ce vibrato ampio est un parfait exemple d'oxymoron sonore, étant à la fois électron vibronnant et impassible noyau.

Par l'utilisation de ce vibrato large et l'éviction absolue du vibrato classique, Scelsi singularise davantage les hauteurs non vibrées qui se présentent alors comme des lignes d'horizon sur les paysages mouvants des sons diffractés.

Ce vibrato large, si indispensable à l'expressivité Scelsienne, est, pour bien des instrumentistes à cordes un inconnissable, un corps étranger à leur maîtrise académique, qu'ils s'empressent de traiter en se contentant d'exagérer de façon caricaturale leur vibrato habituel.

Ici s'opposent son et sonorité. La sonorité, la belle sonorité, se trouve légitimement au centre des préoccupations de la tradition violonistique. Mais, avec tout ce que ce genre de formule a d'outrancier, la sonorité est au son ce que la religion est au sacré. Un ingrédient et parfois un antidote.

Si toutes les musiques écrites exigent de l'interprète qu'il cherche

l'esprit par delà la lettre de la partition, celle de Scelsi enjoint davantage encore de se mettre en quête de la part de révélation, de la part de prophétie dont cette musique émane et qu'elle réclame de l'interprète.

La partition est toujours le crible faillible d'une réalité qui la dépasse mais bien plus encore chez Scelsi où les conditions d'établissement de cette partition sont on, le sait, particulières.

On peut comme instrumentiste défendre des œuvres avec talent, se faire brillamment l'avocat de causes perdues, on peut mentir avec superbe, mais pour jouer Scelsi, la bravoure du jeu, la conviction dans la plaidoirie, l'excellence de la maîtrise sont insuffisantes si ne s'y ajoutent, indispensablement, un travail de dévotion, de fine intuition, et par-dessus tout, d'empathie sonore.

Il faut davantage encore se défaire de soi pour incarner davantage le son.

Se l'incorporer.

Etre Son.

Scelsi, être de son, nous invite à sa suite.

Aller au son de soi.

Là où le son,

si vous l'écoutez vraiment,

vous écoute. 🎵



1 G. Scelsi, *La conscience aigüe*, GLM, Paris, 1962, p.15

2 G. Scelsi, *L'archipel nocturne*, Paris, GLM, 1954, p.25.

3 G. Scelsi, *Ibidem*, p.36

4 G. Scelsi, *Ibidem*, p.36

5 G. Scelsi, *Son et musique*, Le parole gelate, Roma Venezia, 1981, p.2.

6 G. Scelsi, *Cercles*, Le parole gelate, Roma, 1986 ; p.26.



# English version abstracts

translated by  
Sasha Lewis

### Contemporary sacred music: towards mysticism in sound by Isabelle Françaix

A number of Musiques Nouvelles' concerts are devoted to sacred music; the choice of contemporary composers and the colour of their works suggest a surprising spiritual force, demanding and clear-sighted, enshrining a firm desire for discernment and anxious to initiate action. Rather than taking a ritual approach tied to the celebration of an exclusive religion, the music of some composers questions and appeals to the meaning of the sacred itself, its absolute value as an intangible, inviolable and venerable principle, beyond particular beliefs. It questions religion and, without ruling it out, offers it a creative and committed ethic of movement. The human being finds himself confronted with his cosmic solitude, his precarious status, his hypothetical destiny and his responsibilities. More generally the sacred, called into question but retaining its force and its mystery, is integrated in the organic, the metaphysical and the pragmatic. Along vast and unexpected paths of sound, music which today no longer banishes that tonality rejected in the 1950's and 60's organises atonal noises and sequences, the voices of traditional instruments or computerised electronic sounds, which it amplifies, dissects and shrinks. By inviting the inaudible and seeking out the unheard, it disrupts and sharpens our listening and undertakes to let our constantly evolving essence be heard . . . It encourages us to reflect on our humanity and what passes through it. From the *Requiem* of Pierre Bartholomé to the *Sonic Cathedral* concert, and including *The Passion according to Saint Luke* by Claude Ledoux and *Vigilia* by Wolfgang Rihm, these pages of contemporary spiritual music, interpreted by the Ensemble Musiques Nouvelles, pin us down in the palpable and the concrete precisely when an elsewhere with our guarantee might be imagined : it fulfils our desire for the infinite by redefining the sense of the sacred as that of our own spiritual integrity.

If not master of the sacred, the contemporary composer at least plays a part in a clear-sighted approach to the spiritual which has left behind the paths of liturgy by forcefully invoking a miracle: the moving and shared sensation of a physical coming together of beings and sound, immediate, coherent and free, and stripped of any melodic or structural dogma which might define and restrict it. ¶¶¶

### Musiques Nouvelles on Film by Philippe Franck

The public debate on the relations between sounds and images is certainly one of the most fertile meetings between contemporary artistic disciplines. During the last few years Musiques Nouvelles has inspired

and taken part in a series of audiovisual encounters before a number of large and varied audiences. Rewind the tape & fast forward !

Starting with *Expériences de vol* (Experiments in Flight), Musiques Nouvelles has been happy to work with film producers, video makers and other visual artists interested in this type of collaboration. Following *Expériences de Vol*, Musiques Nouvelles joined forces with Transcultures to launch the electro-contempo series of confrontations between a reduced grouping of the Ensemble and certain "electronic nomads". Not all these encounters necessarily had a visual element, but often they involved images in motion resulting from collaboration with talented video makers stimulated by the musical dimension. Among the collaborators of Jean-Paul Dessy and Musiques Nouvelles on this type of project are Régis Cotentin, Christian Fennesz on the work of Jon Woozencroft or Gustav Deutsch, or the young aMute. Members of Musiques Nouvelles were invited by the Lille Palais des Beaux-Arts to provide the musical element in its successful programme of neglected silent film masterpieces such as *The Cameraman* (1928), *The Passion of Joan of Arc* (1927) or *Broken Blossoms* (1919).

*Lines* is a musical and visual UFO inspired by the Japanese author Murakami Ryû's novel of the same name. As in the novel, different characters weave in and out to realise an experimental pop/rock fresco. Bruno Letort and his electronic atmospheres mingle with the instruments of Ensemble Musiques Nouvelles, accompanied by illustrations from the comic book created by Denis Deprez taken from *Lignes* and projected in real time by the video-jockey Yuki Kawamura. Originality guaranteed.

*Kilda* develops the multimedia dimension still further by revealing, through a film made by Iain Finlay Macleod and Thierry Poquet, the story of a vanished people who never knew trees, warfare, mirrors or the pronoun "I" - an ambitious universal opera based on an original idea by Lew Bogdan and staged by Thierry Poquet, with music specially composed by Jean-Paul Dessy and David Graham.

Looking back at all these perilous electro-contempo-kino encounters, music and images emerge from them newly revealed, re-enchanted and perhaps more accessible to the viewers/audiences of our globavisions. ¶¶¶

### Listen! What? The background noise by Bastien Gallet

One of Musiques Nouvelles' major concerns as it explores its various sound worlds is to put listening back at the heart of the creative process, both for the performer and for the audience. The author, philosopher and music-lover Bastien Gallet reviews some aesthetic con-

ceptions of listening as part of opening up to the musical and sound fields of our statics-filled modern world.

The act of listening to a work of musique concrète is certainly not the same as the act of listening to a sound installation. To make matters clear at once, the differences are not sociological but aesthetic.

In his *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer distinguishes four functions of listening - to hear, to take in, to understand and to listen, only the last two of which are relevant for specifically listening to music. To understand is to grasp the sense of a sound, to listen is to connect the sound to its source, to the act of its emission. Listening to music entails putting these two acts into effect. But of course this is not the only possible way of listening; another example would be the way which Pierre Schaeffer calls "reduced listening" and which he defines by its difference from the previous two - understanding (the sense) and listening (to the act of emission) - as listening to the sound itself. This is the appropriate way of listening to the music originated by Pierre Schaeffer, *musique concrète* (or electro-acoustic music). As it involves neither the sense of a sound nor the act of a sound's emission, reduced listening opens up a new relation to sound, and a completely new way of describing and classifying sounds.

It would be tedious to run through the various types of music with a view to finding original forms of listening; instead we should ask point-blank whether other forms of listening exist. In other words, are there ways of listening which are not strictly musical, but are nevertheless aesthetic? What do I listen to when I absorb myself in Max Neuhaus's *Times Square*? And how should I listen to it - for signs, for musical sounds, for sound objects? In fact these questions are pointless. The sound is not actually especially musical, its source is invisible and it is heard accompanied by a deafening background noise. One of the aims of this installation is quite simply to make us listen to Times Square, the most unmusical place in the world. This involves an original way of listening, which might be called listening to the outside world, to noise as pure outside world. Sounds as means of acting on the outside, on non-music and non-sound : that could be the definition of this art which uses sound to make us listen to the world. The world is not musical, but it contains much music which is still inaudible, but which the art of sound can gradually make us hear. ¶¶¶

### Musiques Nouvelles on CD by Julien Delaunay

In the last few years Musiques Nouvelles has recorded some 20 CDs which recall its various collaborations and lines of exploration. The many-branched tree of its recordings makes no concessions to fash-

ion. It is also the fruit of alliances with recording companies whose artistic standards are as demanding as they are resistant. This is a non-exhaustive review of a selective catalogue.

#### Sub Rosa

This internationalist label, founded in Brussels during the turbulent 1980's by Guy-Marc Hinant et Frédéric Walheer, has defended the avant-garde and unusual sounds for some 15 years. Our first joint production was *Expériences de vol 1-2-3* (a European project launched by Musiques Nouvelles and Art Zoyd Studio), with original works blending contemporary composition styles and electronic effects by Fausto Romitelli, David Shea, Jean-Luc Fafchamps, Kasper T. Toeplitz or Atau Tanaka. We should also mention *Play along* (2004) by Jean-Paul Dessy and Scanner, *Scories* by DJ Olive with Jean-Paul Dessy, and the album *Miniatures*, which features 11 composers from the French Community of Belgium, including Hao Fu Zhang, Victor Kissine, Denis Bosse and Claude Ledoux, interpreted by Ensemble Musiques Nouvelles conducted by Pierre Bartholomé, and celebrates the ensemble's fortieth anniversary.

#### Touch

Mike Harding and Jon Wosencroft's prestigious London label has issued *Op* (2002) by Rioji Ikeda with the participation of Ensemble Musiques Nouvelles, an album of extremely austere music composed entirely for strings, without any electronic element. Touch is due to release *0 CLOCK*, a new album by Jean-Paul Dessy.

#### Megadisc

Megadisc, which is no doubt the most eastward-looking independent Belgian recording company and has been run since 2003 by the Bruges-born composer Patrick De Clerk, offers a distinguished catalogue presenting works by both great Belgian composers and leading contemporary Russian artists. *Agnus Dei* (2004) a double CD of music by Alexander Knaifel which is both minimalist and meditative, playing on long stretches of sound, was followed in 2006 by Alexandre Rabinovitch-Barakovsky's whirling, picturesque *Tantric coupling*.

#### Cypres

Musiques Nouvelles and this Brussels label which is more classy than classical share a long and productive history, which has given rise to various collaborations for discs or pieces by fully established Belgian composers, such as *Vibrations* de Jean-Marie Rens, or *Les niais de Solagne* (a borrowing from Rameau) by Benoît Mernier on his disc *Les*

*idées heureuses* (2001). In 2004 Henri Pousseur presented us with *Couleurs croisées, la seconde apothéose de Rameau*, conducted by Pierre Bartholomé, Musiques Nouvelles' founding conductor, who may be found more recently together with the ensemble as composer of the works on the double CD *Ex Abrupto* (2007- Monde de la Musique "Choc" award). Cypres will soon also issue the ensemble's recordings of Bartholomé's long-awaited *Requiem, D'Orients* by Claude Ledoux, and *Flowing down to slow*, a posthumous CD of previously unrecorded music by Fausto Romitelli, a travelling companion of Musiques Nouvelles who died in 2004 at the peak of his talent.

### Le Chant du Monde/Harmonia Mundi

Le Chant du Monde (Paris), distributed by Harmonia Mundi, is a recording company open to today's musics (jazz, world music...), and also publishes historic musical editions (since 1938, from Tchaïkovsky to Satie). In 2005 this label happily chose to issue *The Present's Presents*, the first recording of compositions for Musiques Nouvelles by Jean-Paul Dessy, five pieces in rhythm with the tides of the soul and borne along magnificently by the string-players of the ensemble and the pianist Boyan Vodenitcharov, accompanied in *Fable Ineffable* by the voices of dolphins, whales and wolves. A new solo work by Jean-Paul Dessy, *Amos*, will be released shortly. Also to be distributed by Harmonia Mundi, but published by Editions du ! (run by Bruno Letort and Steven Hearn) and scheduled for release in autumn 2008, is *Lines*, a composition by Bruno Letort based on the cult novel by Murakami Ryû and performed by Musiques Nouvelles. This splendid multimedia issue will also feature illustrations by Denis Deprez and the video images of Yuki Kawamura.

### NEOS

Starting in 2008, Musiques Nouvelles is scheduled to release three CDs a year on NEOS, an important German contemporary music label with a carefully chosen catalogue. The first three releases to be announced are *Vigilia*, a recent work by Wolfgang Rihm, *Sound Memories* by Pauline Oliveros and, in a very different register, *Maria de Buenos Aires*, a chamber opera by Astor Piazzolla which was revived on the stage in 2005 by Laurent Wanson (conducted by Jean-Paul Dessy).

### Carbon 7

The Brussels record label run by Guy Segers (Univers Zero) has released the music for the fascinating choreography by Nicole Mossoux, *Gradiva*, a serie of bittersweet pieces for solo cello by Jean-Paul Dessy. ❧

### Pierre Bartholomé and Claude Ledoux : cross-portraits Conversation with the musicologist Robert Coheur<sup>1</sup>

Pierre Bartholomé (1937) and Claude Ledoux (1960) were born a generation apart, but their musical and personal paths have nevertheless crossed on many occasions. By coincidence, both arrived at the Royal Conservatory of Music of Liège in 1977, Bartholomé to take charge of the Liège Philharmonic Orchestra, Ledoux to begin his artistic studies. They first met in truly musical terms when Pierre Bartholomé commissioned Claude Ledoux's first orchestral work, *Evanescence*, gave its first performance conducting the Liège Philharmonic and subsequently performed it in the US. In 2008 Ensemble Musiques Nouvelles brings them together again through its current activities. The work of each composer is featured on a new recording by the Ensemble for Cypres<sup>2</sup>, and Musiques Nouvelles gave the first performance of a new work by each composer that year.

So the two musicians know and, still more, appreciate each other. The portrait which each painted of the other in successive individual interviews (thus a virtual meeting) shows how clearly their ways of thinking have coincided, from their first meeting at the end of the 1970's to their current viewpoints on creating.

Pierre Bartholomé's *Requiem*, which was given its first performance in November 2007 by Musiques Nouvelles and Guy Janssens' Laudantes Consort, unquestionably reflects that viewpoint of openness to the multi-cultural, with a deeply personal and wholly contemporary underlying composition structure. This *Requiem*, which sets Latin texts, a recent Rwandan poem and a brief extract from the last letter written by a young Rwandan girl before she was murdered in the US, is a milestone in the history of a genre which covers more than six centuries of musical tradition.

Through their musical idiom Claude Ledoux and Pierre Bartholomé summon us to contemplate their vision of the world (both musical and human), and to call into question our own points of reference of sensitivity or, more precisely, of expressiveness. ❧

<sup>1</sup> Conversations with Robert Coheur on 5 and 16 November 2007.

<sup>2</sup> In 2007 Cypres released the ensemble's recording of Bartholomé's *Ex Abrupto*. Musiques Nouvelles' recording of his *Requiem* will be released in 2008, as the recording of Ledoux's *D'Orients*.

### Extending the body of sound by Philippe Franck

At the Pôle des Technologies de l'Information (Information Technology Centre) of Mons, Nicolas d'Alessandro is working on the problems

of digital musical instruments, mainly in relation to voice synthesis. In this context he has already collaborated on several occasions with artists from other media, including the producer Valérie Cordy, co-founder of the MÉTAmorphoZ collective, and the Québec playwright Daniel Danis. He is involved in setting up the new Numédiart research programme (a partnership between the Mons Polytechnic Faculty and the Catholic University of Louvain-la-Neuve) on ways of extending a musician's body by taking the player as the basis for re-inventing his instrument.

The basic principle underlying engineer Nicolas d'Alessandro's approach is that "if you really want systems to be the bearers of emotions, you must let human beings control them. This view goes against the approach of many of my fellow researchers. Starting with my research into verbal expression, I began little by little to be interested in developing controllers, and then in making musical instruments. The instruments in question being for the voice, singing can produce the most interior sound."

"The aim of a device is to produce art and to compose, but the technology becomes so fascinating that composers, producers or choreographers, talented though they may be, sometimes become obsessed with it as if they'd caught a virus and forget the initial goal."

Applied to digital instrument-making, this research is likely to encourage the musicians who use the instruments to develop new forms of virtuosity, as Nicolas thinks that "this is like a sort of mutual exchange: an instrument only becomes emancipated if players adopt it and make it evolve. For example, it's thanks to the long experience of violinists that the violin has continued to develop down the centuries."

The engineer began to collaborate with Musiques Nouvelles because "I greatly appreciate the physical aspect of performers, and I found that Jean-Paul Dessy shares this concern. We both consider that the art of interpretation is subject to the physical intelligence. This is where instrument-making has an important place : it's at the service of the players, who provide it with both supports and responses. Jean-Paul and I realised that we shared the same interest in extending the player's movements. In my view little innovation in instrument-making in the broad sense took place during the twentieth century. Rather, we are in a stage of making improvements, but with a sort of stagnation in the relationship with musicians, many of whom share this feeling. How can we extend the *savoir faire* of musicians into the new technologies? How can we work towards extending their movements, and what is the meaning of this? How might these researches impact sound itself?" ❧

### Decanting new music by Benoit Deuxant<sup>1</sup>

The irrepressible coming together of avant-garde electronic music and contemporary classical music raises a number of questions. Now that musical experiments seem to be growing closer together, is it still appropriate to distinguish between classical and non-classical musical traditions? Multimedia lending libraries face this dilemma every day. While each category of music has special features which automatically rule out a certain number of approaches, a large part of part of musical activity in the twentieth century was directed towards breaking down those categories, each of which provided the other with a source of inspiration. Nevertheless, the major classifications between classical music and popular music still survive. And yet the relations between the most avant-garde fringes of popular and classical music are a good example of the inter-mingling of those categories, and of that happy medium where the end result is not decanting, but an attempt at synthesis. Mainly since the 1990's, a good deal of experimental electronic music has thus adopted a learned, non-popular stance. From techno to experimental music, electronic musicians have often sought their origins in classical electronic music. This desire to legitimise techno pointed to some interesting ways forward, but it would be going too far to place the birth of these new styles in one camp rather than the other.

For a long time it was the question of rhythm and repetition which divided classical music from popular music. Only with minimalist and repetitive music in the 1960's did repetition appear in a form of classical music. Popular electronic music, on the other hand, was linked to rhythm and repetition from the outset, and it was from this basis that experimental music developed by progressively abandoning rhythm.

Paradoxically, the strength which classical music derives from the weight of its history is often what keeps the general public away from it. For a rock musician, on the contrary, the basis of respectability is street credibility. This tendency is counter-balanced by the desire to absorb a constantly growing number of materials borrowed from other forms of music. The history of rock is that of an immense digestion machine, which has now culminated in a situation where it seems that anything goes. This explains the multiple crossovers which today are breaking down the barrier between classical and non-classical, for instance the collaboration between Ensemble Musiques Nouvelles and Scanner, DJ Olive or Christian Fennesz. Improvisation and repetition, which for a long time were the basis for making an initial separation, are no longer sufficient characteristics for distinguishing

between the two categories.

Today the distinction between “learned” and “”popular” is gradually becoming irrelevant, as the musicians of this new generation stop asking themselves where they belong and draw on the rich resources of each category according to circumstances. Perhaps it is now more important to recognise this happy medium, this “non-aligned” tendency, rather than trying to in vain to stick existing labels on these musicians.ⓘ

- ↑ Benoit Deuxant is a noted Belgian exponent of electronic music.

### Valentin Silvestrov by Frans C. Lemaire¹

Following the deaths of Prokofiev in 1953, Stravinsky in 1971 and Shostakovich in 1975, Soviet musical creation virtually fell silent, as if its rich innovative tradition had died out, suffocated by the norms of socialist realism’s pompous post-romanticism. A leaden silence fell on several major Soviet composers from the USSR’s non-Russian republics, such as the Georgian Giya Kancheli (1935), the Estonian Arvo Pärt (1935) or the Armenian Avet Terterian (1929-1994), as the centralised Soviet system made contact with the outside world still more difficult for non-Russian composers.

A similar fate befell the most important Ukrainian composer, Valentin Silvestrov. Born at Kiev on 30 September 1937, Silvestrov initially studied engineering, before entering the Kiev Conservatory in 1958. His interests included the Polish avant-garde, the second Viennese School, musique concrète and even Xenakis, Stockhausen, Feldman and Cage. But when in 1961 he wanted to take part in the seminars organised in Darmstadt by Karl-Heinz Stockhausen, the ever-vigilant Soviet authorities refused his application for an exit visa. Silvestrov’s supporters in the Soviet Union included the pianist Alexei Liubimov and the conductor Igor Blazhkov.

Meanwhile, Silvestrov himself had begun to question his initial choice of direction. He described the period from 1974 to1977 as a decisive turning-point, with his *Kitsch Music* for piano and the cycle *Stille Lieder*²(*Silent Songs*), two neo-romantic works which refer back to a “magnificent past”, citing the names of Schumann, Brahms and Chopin for the first and those of Glinka and Schubert for the second. But the major influence on Silvestrov in the future, not only in his major orchestral scores³ but in most of his works, has been Mahler and his long descending melodic developments. None of these works is in any way a parody or pastiche; they are lengthy metaphorical and contextual reflections tossed like bottles into the immense ocean of all that music has said in the past.

The sudden death of the composer’s wife in August 1996 added a new dramatic dimension to his sense of melancholy foreboding. Sunk in the depths of depression, Silvestrov began to compose a moving *Requiem* for choir and orchestra which he believed would be his final composition. However, 2002 marked his return to major creative activity, with a dozen varied compositions and the start of work on his *7<sup>th</sup> Symphony*. In 2007 an *8<sup>th</sup> Symphony* crowned this return to creative life by one of the leading representatives of a contemporary music whose strange expressive individuality celebrates an infinite longing for beauty and tenderness.ⓘ

—

- ↑ The distinguished Belgian musicologist Frans C. Lemaire is particularly noted for his studies of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century composers born in the former Soviet Union.
- ↑ The two song-cycles *Stille Lieder* (*Silent Songs*) and *Stufen* (**Degrees**) and some orchestral (*Symphonies 4 and 5*, *Monodia*, *Postludium* and *Exegi Monumentum* for baritone and orchestra) and choral works (two *Cantataes*, *Diptyque* and an *Ode to the Nightingale*) have been recorded on the Megadisc label.
- ↑ Such as the *5<sup>th</sup> Symphonie* (1982) or *Widmung* (*Dedication*), a concerto for violin and orchestra (1991) dedicated to Gidon Kremer, who had joined the group of defenders of Silvestrov’s music.

#### Babel Live: Music Unlimited Cirque Royal, Brussels, 25 January 2008 at 8 p.m. by Isabelle Françaix¹

On the ruins of sense ...

On January 2007, Jean-Paul Dessy listened on the motorway as Musiq3² broadcast the first edition of *Autour de Babel*, two hours of joyfully eclectic continuous programming of absolutely any kind of music, uninterrupted by any form of presentation. Captivated by the dynamism of this musical diversity, Jean-Paul Dessy launched the idea of a live Babel concert at the Cirque Royal in Brussels. On the circular stage of this theatre, surrounded by the audience, only sounds would travel between motionless musicians from worlds which apparently had nothing musical in common. If God created many languages so that men could no longer understand each other when they tried to reach heaven by building the Tower of Babel, Babel Live would reunite them beyond words, through the quest for sound, that primordial musical event, the vibration of life.

A year later, two hours of unbroken music, broadcast live, opened up a new musical arena born from the mysterious language of sounds, freed from the arbitrary nature of words but nevertheless filled with emotions rising from the depths of different cultural traditions. Gathered round Ensemble Musiques Nouvelles, conducted by its leader Jean-Paul Dessy, were personalities from many different horizons, such as the Bulgarian pianist Boyan Vodenitcharov, the Indian sarangí

player Dhruba Ghosh, the French trumpeter Erik Truffaz, the instrumentalist of Spanish origin Pascal Comelade, or the Belgian singer An Pierlé... The originality of the sound worlds brought face to face opened up surprising perspectives, reviving the memory of our emotions much more than our musicological knowledge. When the tenderly eccentric humour of Pascal Comelade’s toy instruments (toy piano, plastic guitar or melodica) encountered Boyan Vodenitcharov’s imposing Steinway or the voice of pop singer d’An Pierlé rang out on the same stage as the classical style of the soprano Elise Gäbele, when Franz Treichler and Erik Truffaz introduced the electro *Double Moon* to follow *Lachrymae* by John Dowland, when Vodenitcharov improvised on Rachmaninov’s *Andante*, or Dhruba Ghosh on the sarangí and Jean-Paul Dessy on the cello struck up a duet derived from Dessy’s own composition *The Present’s Present*, it was clear that a certain view of music had been stripped of its false mystique to create a living, natural, instant and utterly joyful communion.

A strange perpetual motion on the stage of the Cirque Royal revealed the many faces of sound, whose imaginary dividing lines met and dissolved as if to evoke an open future, a freedom rich in memory and new developments.ⓘ

—

- ↑ Belgian musicologist Isabelle Françaix is a leading contributor to “Ramifications”, the classical music chain of the Brussels radio station Radio Campus.
- ↑ Musiq3 is the classical music channel of the RTBF, Belgium’s French-language public radio and TV station.

#### S(u)ono Scelsi by Jean-Paul Dessy

When Count Scelsi d’Ayala Valva was barely three years old, he spent most of his time in a castle in the depths of Campania, seated at a piano whose keys he pressed down over and again as if in a trance. The child Giacinto was already speaking in his first language, that of sound. As an adult he rediscovered that language during his internment in a psychiatric clinic which fortunately had a piano. Thanks to that piano he found his own way to heal himself by repeating his childhood behaviour : playing the same note over and over again, and in the resonance of that repetition penetrating the sound, focusing on its inmost depths, where the essence is revealed in the absence of time. Hearing, in the sense of reaching out, and thus hearing as a way of life. This experience of transcendence in sound enabled him to envisage a Copernician reversal whereby music would be at the service of sound instead of the opposite.

In Scelsi’s colourful definition, sound is spherical, equipped with a centre, a core which must be subjected to a fission from which a pre-

viously unheard and unfathomable energy is released.

Scelsi spoke very sparingly of his music. On the other hand, it is not surprising that poetry was one of his preferred subjects. Poetry is the word’s homage to music. And only poetry, first and foremost through music, can by an exchange of good practices say something about music. Scelsi was able by means of various techniques to develop a sound world in response to that paradoxical dramaturgy and nuclear sound fission.

All music requires the performer to seek the spirit beyond the letter of the score, but Scelsi’s music calls still more for a quest of the element of revelation, the element of prophecy from which that music emanates and which it seeks from the performer. The score is always the fallible surface covering a reality which goes far beyond it, but this is still more the case with Scelsi’s scores, which, as is known, were drawn up in unusual conditions.

An instrumentalist can defend a work with talent, plead brilliantly for lost causes or lie with pride, but in the case of Scelsi bravura playing, convinced advocacy and technical excellence are insufficient without the indispensable accompaniment of devoted work, acute intuition and, above all, empathy in sound.ⓘ



# L'équipe de Musiques Nouvelles

## **Violons**

Cristina Constantinescu  
Christophe Chatelle  
Claire Lechien  
Antoine Maisonhaute  
Nicolas Marciano  
David Nuñez  
Eric Robberecht  
Erik Sluys

## **Alti**

Pierre Heneaux  
Dominica Eyckmans  
Sandrine Rygaerts

## **Violoncelles**

Marine Horbaczewski  
Jeanne Maisonhaute  
Sigrid Vandenbogaerde  
Jean-Pol Zanutel

## **Contrebasses**

François Haag  
Eric Mathot

## **Flûte**

Berten D'Hollander

## **Hautbois**

Thierry Cammaert

## **Clarinettes**

Jean-Michel Charlier  
Charles Michiels

## **Cor**

Denis Simandy

## **Trompette**

Luc Sirjacques

## **Trombones**

Adrien Lambinet  
Roel Smedts

## **Saxophone**

Vincent Dujardin

## **Percussions**

Jean-Michel Monart  
Pierre Quiriny  
Louison Renault

## **Guitare**

Hughes Kolp

## **Claviers**

Vincent Bruynincks

## **Pianos**

Sara Picavet  
Kim Van den Brempt

## **Accordéon**

Christophe Delporte

## **Bandonéon**

Ville Hitula

## **Electroniques**

André Defossez  
Todor Todoroff

## **Ingénieur du son**

Yarek Frankowski  
Daniel Léon

## **Chant**

Elise Gäbele

## **Direction musicale**

Jean-Paul Dessy

## **Administratrice**

Julie Grawez  
+ 32 (0)65 39 98 13  
julie.grawez@lemanege-mons.be

## **Chargée de communication et de diffusion**

Florence Angelici  
+ 32 (0)498 289 286  
florence.angelici@lemanege-mons.be

## **Régisseur**

Laurent Gueuning  
l.gueuning@gmail.com





# Le manège.mons, scène transfrontalière de création et de diffusion regroupe, en plus de Musiques Nouvelles, les entités suivantes :

Le centre dramatique— [www.lemanege.com](http://www.lemanege.com)

Maison Folie— [www.maisonfoliemons.be](http://www.maisonfoliemons.be)

CECN— [www.cecn.com](http://www.cecn.com)

Manège – Maubeuge :  
scène nationale— [www.lemanege.com](http://www.lemanege.com)

## Le centre dramatique

Le manège.mons/Centre Dramatique est l'un des quatre centres dramatiques de la Communauté Wallonie-Bruxelles. Il organise et décentralise la création théâtrale en Hainaut, tout en inscrivant son travail dans l'espace transfrontalier. Pôle de créations et de productions théâtrales, il porte une attention particulière aux projets transdisciplinaires, ainsi qu'aux propositions émanant de jeunes créateurs. Le Centre Dramatique favorise l'émergence de l'écriture contemporaine en Communauté française de Belgique et développe des projets de coproduction internationale dans la francophonie (Congo, Maroc, Québec, France). ❧

## Maison Folie

Au sein du manège.mons, la Maison Folie est le trait d'union entre le monde associatif et les pratiques artistiques. C'est un lieu d'accueil et d'expérimentation où s'élaborent de nouveaux rapports entre art et société et où s'inventent des modalités selon lesquelles les citoyens se retrouvent au cœur du processus artistique. ❧

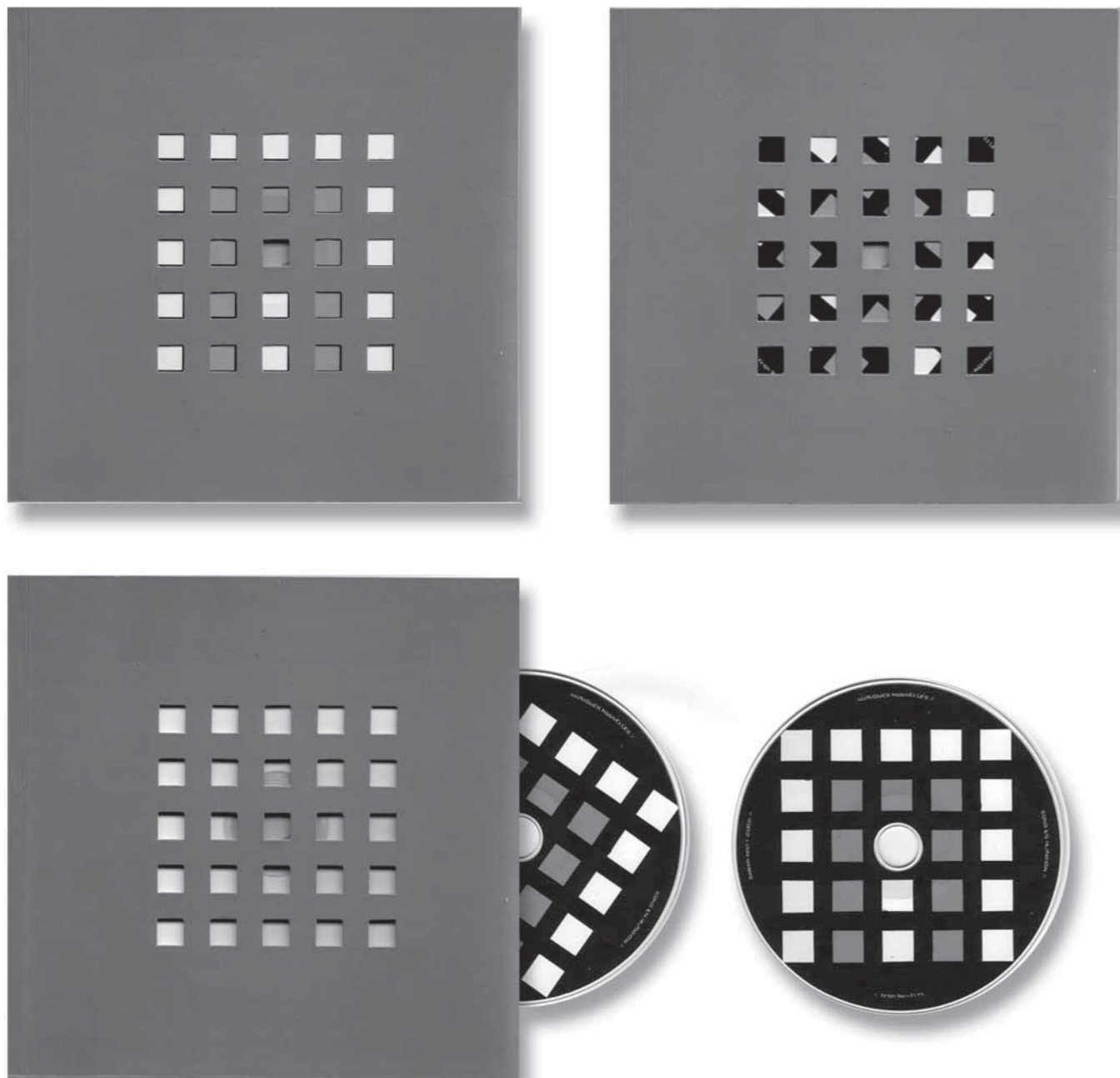
## CECN

Le Centre des Ecritures Contemporaines et Numériques (CECN) est le premier centre de formation continue européen pour l'utilisation des technologies numériques dans les arts de la scène. Il propose depuis septembre 2004 des ateliers des deux côtés de la frontière franco-belge, à Mons, Maubeuge, et Paris en collaboration avec l'INA et le CFPTS. Par ailleurs, le centre propose des résidences numériques pour les artistes souhaitant intégrer les technologies digitales dans leurs créations. Au cours de celles-ci, matériel technologique, plateaux de répétition et accès à des formations sur les technologies à intégrer dans le spectacle sont proposées. Le CECN édite un magazine semestriel sur les arts de la scène et les technologies numériques. ❧

## Manège – Maubeuge : scène nationale

La saison du Manège de Maubeuge s'articule autour de trois villes partenaires, ce qui lui permet d'accueillir une programmation éclectique adaptée à chaque lieu. Maubeuge (Théâtre du Manège, La Luna), Aulnoye-Aymeries (Théâtre Léo Ferré), Feignies (Espace Gérard Philippe) et Jeumont (Centre Culturel André Malraux).

S'y ajoutent les festivals : Jazz, Via, les Folies et un studio technologique qui accompagne les compagnies dans leurs projets de scénographie multimédia. ❧



# Musiques Nouvelles Discographie

1998 - 2008

- ☐☐☐ Claude Ledoux – **D'Orients** - (Cypres - 2008)
- ☐☐☐ Pierre Bartholomée – **Ex Abrupto** - (Cypres - 2007)
- ☐☐☐ Alexander Rabinovitch-Barakovsky – **Tantric Coupling** - (Megadisc - 2006)
- ☐☐☐ DJ Olive/Jean-Paul Dessy – **Scories** - (Sub Rosa - 2005)
- ☐☐☐ Philippe Libois – **Send and Return** - (Mogno Music - 2005)
- ☐☐☐ Art Zoyd Studio & Ensemble Musiques Nouvelles – **Expériences de vol 4, 5, 6** - (In-possible Records - 2005)  
G. D'Angiloini, P. Niblock, I Dumitrescu, Z. Karkowski, F.B. Mâche, R. Nova, M.H. Fournier, F. Faber, H. Algadafe, S. Wishart, P. Von, T. Todoroff, D. Denis.
- ☐☐☐ Jean-Paul Dessy, **The Present's Presents Chant du Monde** - (Harmonia Mundi - 2005)
- ☐☐☐ **Miniatures** - (Sub Rosa - 2004)  
J.P. Dessy, R. De Putter, J.L. Fafchamps, M. Fourgon, V. Kissine, C. Ledoux, B. Mernier, D. Pousseur, J.M. Rens, T. Todor, Hua Fu Zhang,
- ☐☐☐ Alexander Knaifel – **Agnus Dei** - (Megadisc - 2004)
- ☐☐☐ Scanner/Dessy – **Play Along** - (Sub Rosa - 2004)
- ☐☐☐ Henri Pousseur – **Couleurs croisées, la seconde apothéose de Rameau** - (Cypres - 2004)
- ☐☐☐ Victor Kissine – **Chamber Music** - (Soyuz - 2003)
- ☐☐☐ Jean-Marie Rens – **Vibrations** - (Cypres - 2003)
- ☐☐☐ Rioji Ikeda, **Op.** - (Touch - 2002)
- ☐☐☐ Art Zoyd Studio & Ensemble Musiques Nouvelles – **Expériences de vol 1, 2, 3** - (Sub Rosa, 2002)  
J. Combier, G. Dazzi, J.P. Dessy, J.L. Fafchamps, J.Ch. Feldhandler, G. Hourbette, R. Ikeda, F. Romitelli, D. Shea,  
G. Sollima, H. Radulescu, A. Tanaka, K. T. Toeplitz L. Kupper, G. D'Angiolini, I. Dumitrescu, Ph. Von.
- ☐☐☐ David Shea – **Classical Works II** - (Tzadik - 2002)
- ☐☐☐ Michael Levinas – **Musique de Chambre** - (Universal - 2000)
- ☐☐☐ Philippe Boesmans – **Summer Dreams/Ornamented Zone/Love and dance tunes** - (Ricercar - 1998)

À paraître

- ☐☐☐ Jean-Paul Dessy – **O CLOCK** - (Touch)
- ☐☐☐ Luc Ferrari – **Après Presque rien** - (Mode)
- ☐☐☐ Fausto Romitelli – **Flowing down to slow** - (Cypres)
- ☐☐☐ DJ Olive, David Nuñez et JP Dessy – **Live IN Paris** - (Carbon 7)
- ☐☐☐ Stéphane Collin – **L'enfer** - (Igloo)
- ☐☐☐ Wolfgang Rhim – **Vigilia** - (NEOS)
- ☐☐☐ Astor Piazzola – **Maria de Buenos Aires** - (NEOS)
- ☐☐☐ Pauline Oliveros – **Sound Memories** - (NEOS)
- ☐☐☐ Pierre Bartholomée – **Requiem** - (Cypres)
- ☐☐☐ Jean-Paul Dessy – **Amos** - (Le Chant du Monde)
- ☐☐☐ Bruno Letort – **Lignes** - (Editions du !)

## Crédits

### Directeur de la publication

Jean-Paul Dessy

### Coordination

Florence Angelici

### Secrétariat de rédaction

Julie Grawez

Marie-Louise Hallet

### Rédaction

Robert Coheur

Julien Delaunay

Jean-Paul Dessy

Benoit Deuxant

Isabelle Françaix

Philippe Franck

Frans C. Lemaire

### Traductions

Sasha Lewis

### Conception graphique

Luc Van de Velde

### Photos

Couverture **Ludovic Joubert** (Switch)

Éditorial **Isabelle Françaix**

Vers une mystique du Son **Isabelle Françaix**

Attention Musiques Fraîches **D.R.**

Les cinémusiques de Musiques Nouvelles (*Yuki Kawamura, Bruno Letort, Jean-Paul Dessy et Antoine Maisonhaute*) **Florence Angelici**

Écoutez ! Quoi ? Le bruit de fond... **Marc Roesems** (étude de tête, peinture)

Claude Ledoux et Pierre Bartholomé **Pierre Radisic**

Extension du corps sonore **Nicolas d'Alessandro**

Le Sacrement du Son **Isabelle Françaix**

Décanter les Musiques Nouvelles (*Franz Treichler, Fennesz, Bruno Letort et Yuki Kawamura*) **Florence Angelici** (DJ Olive) **DJ Olive**

Valentin Silvestrov **D.R.**

Babel Live (*Franz Treichler, Jean-Paul Dessy, Erik Truffaz, An pierlé, Dhruba Ghosh, Pascal Comelade et Boyan Vodenitcharov*) **Isabelle Françaix**

S(u)ono Scelsi **Luc Van de Velde** (illustration) - (*Giacinto Scelsi*) **D.R.**

English abstracts **Ludovic Joubert**

L'équipe de Musiques Nouvelles **Florence Angelici**

Présentation du Manège **Marie-Noëlle Dailly**

Discographie **Luc Van de Velde**

### Éditeur Responsable

Jean-Paul Dessy

Rue des Sœurs Noires 4a, 7000 Mons - Belgique