

# CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

IVAN FEDELE

# 11



# CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS N° 11

ÉDITORIAL	4
IVAN FEDELE - PARCOURS	7
NOTES DE PROGRAMME	13
POUR EN SAVOIR PLUS	22



# ÉDITORIAL

*Un langage « naturel », en art,  
est un langage oublié de sa propre énigme.*

(Michel Foucault,  
*Dits et Ecrits*, Gallimard, 2001)

Notre monde est en profonde mutation. Les cultures, les modes de vie, les technologies, les pratiques artistiques se nourrissent à des sources qui ne sont plus celles de la génération précédente. L'accélération vertigineuse du monde vers une rationalisation généralisée modifie notre comportement, notre réceptivité, notre capacité d'écoute – au sens large – et ceci de manière irréversible. Même si certaines voix prônent désormais une *décélération*, il est à craindre qu'elle ne puisse être réalisée que de manière sporadique et individuelle ou alors collectivement limitée, circonscrite à de petits groupes qui entrent alors en résistance pour produire mieux, à une échelle redimensionnée, tournée vers des objectifs qualitatifs qui visent à maintenir tant bien que mal une conscience dans les gestes répétitifs et compulsifs d'absorption des *biens de consommation*.

Le langage musical, en tant que vecteur universel de sens et d'émotions, n'échappe évidemment pas à cette mutation, puisqu'il en est, par nature, l'expression. La pensée savante, qui en est la sève et qui a nourri ce langage durant plusieurs siècles en reflétant dès l'origine la sensibilité contemporaine – en en *révélant* même certains aspects – adhère au réel dans un mouvement qui la soustrait au risque de se voir figée à jamais dans la répétition stérile d'archétypes appartenant à un âge révolu.

Il est donc primordial de construire sans relâche les nouveaux ponts qui vont permettre de faire circuler librement les savoirs récents au-dessus de l'immobilisme paradoxal produit, en fin de compte, par l'agitation d'une société qui ne fait que *multiplier*, sans réfléchir aux conséquences que cette multiplication induit, car maintenir un enseignement sur la seule base des savoirs anciens n'est plus concevable – *conserver* n'étant plus suffisant et largement improductif dans un temps qui a fait de la « nouveauté » une vertu cardinale.

Les musiciens d'aujourd'hui, les interprètes comme les compositeurs d'ailleurs, devront être plus que jamais *créatifs* pour susciter, encore, de l'intérêt. La nouvelle génération a donc un besoin vital d'être encouragée dans l'esprit de recherche, d'être stimulée par des défis qui contrecarrent la passivité résultant de la consommation exagérée de savoirs *googélisés* issus d'une culture *digest* standardisée jusqu'à l'extrême et menant à son propre engouffrement. Lire la musique du passé à la *lumière* de celle du présent est sans doute la meilleure manière de s'interroger sur le sens que peut encore véhiculer la première – qu'il conviendra donc de ne pas *opposer* à la seconde.

Après Stefano Gervasoni, Betsy Jolas, Jonathan Harvey, Eric Gaudibert, Toshio Hosokawa et Tom Johnson, c'est au tour d'Ivan Fedele d'être accueilli quelques jours à l'HEMU durant l'Académie Namascae, une académie, rappelons-le, orientée vers la pratique de la musique nouvelle, et qui propose aux étudiants de travailler, dans un laps de temps relativement conséquent, au sein d'un ensemble spécialisé dans les pratiques instrumentales contemporaines. La présence du compositeur à leurs côtés est donc un puissant stimulant, qui leur permet de se mesurer aux exigences de la vie professionnelle tout en appréhendant le langage et la pensée d'un créateur vivant.

Ivan Fedele s'oriente très jeune vers la musique et reçoit de son père une initiation aux mathématiques qui produira des résultats manifestes dans ses recherches, notamment l'approfondissement et l'application du concept de « spatialisation » que l'on retrouve dans certaines œuvres capitales comme *Duo en résonance*, *Ali di Cantor* ou encore *Donacis Ambra*, mais aussi la formulation d'une « bibliothèque » de procédures créatives, voire la définition d'un prototype de « synthétiseur granulaire ». C'est ce dernier qui sera utilisé pour la réalisation de la partie électronique entendue dans *Richiamo*.

Son œuvre, adossée à un principe de cohabitation de divers paramètres hétérogènes qui interagissent dans le même temps, dialectise en quelque sorte des antagonismes. On peut citer ici en exemple l'organisation formelle stricte et la liberté des phrases ou encore les motifs hautement identifiables au sein d'un complexe sonore foisonnant, riche d'arabesques en tous genres. D'autre part, un traitement « musical » de la technologie génère des actes compositionnels qui opèrent

un rapprochement (habituellement difficile en musique contemporaine) entre composition d'une part et interprétation d'autre part.

Après les très nombreuses années où « l'abstraction » musicale était de rigueur dans ce qui était nommé – stupidement d'ailleurs et en référence à la terminologie militaire – *les avant-gardes*, les stratégies de toutes sortes qui sont à l'œuvre dans la musique de Fedele visent en effet à réconcilier les nouveaux modes d'expression (souvent très individualisés ou issus de l'expérimentation électro-acoustique) avec d'autres (plus communs puisque issus d'une tradition plus *unitaire* et collective de la musique) en confrontant ou, mieux, en *ajustant* cette rhétorique nouvelle à une narration qui extrait parfois son matériau de modèles anciens. Pour autant, cet acte de réactivation plus que de rénovation ne reproduit pas la forme initiale – une forme qui serait plutôt revisitée par une pensée actuelle mais surtout nourrie d'une nouvelle réflexion sonore. Un exemple particulièrement probant de cette réconciliation nous est offert dans la seconde pièce des *Viaggiatori della notte* pour violon seul, un mouvement qui enrichit d'échos de toutes sortes et dans un morcellement constant ce qui pourrait bien être les restes de la résonance d'une *Sarabande*...

Cette passerelle tendue vers les interprètes, entre passé et présent pourrait-on dire, est une occasion pour de jeunes musiciens en formation de s'interroger sur le rôle de la création et de la musique nouvelle au sein d'une institution qui délivre évidemment un savoir plus vaste, et d'exposer ainsi leur expérience naissante d'interprètes à un compositeur en chair et en os qui ne veut plus établir de barrières entre musique classique et contemporaine, mais embrasser le phénomène sonore dans une totalité unificatrice. Une confrontation salutaire, sans aucun doute.

*William Blank*

# IVAN FEDELE

## PARCOURS

Né en 1953, Ivan Fedele fait partie d'une génération de compositeurs qui, confrontée à l'héritage des mouvements musicaux novateurs qui s'étaient déployés depuis la fin de la Seconde Guerre, a choisi une voie transversale, faite de liberté et de spontanéité créatrices. Il s'agissait d'une part de retrouver des formes d'expressivité et de narrativité que les générations précédentes avaient mises de côté pour se concentrer sur le langage musical en soi, repensé dans ses fondements, et d'autre part, de redonner à l'acte compositionnel une « naturalité » pervertie par des conceptualisations trop poussées et par certaines exclusives stylistiques. Il en est résulté une écriture déliée, volubile, généreuse, et des œuvres volontiers prolixes, comme écrites au fil de la plume. À l'égal de son contemporain Wolfgang Rihm, Fedele est un compositeur prolifique; il a comme lui abordé tous les genres musicaux, depuis les pièces solistes jusqu'à l'opéra, en passant par la musique de chambre et les œuvres symphoniques. Ces deux représentants majeurs d'une génération née au début des années cinquante ne se sont pas focalisés sur les exigences d'un style unitaire, excluant tout référent externe, mais se sont montrés soucieux d'utiliser toutes les ressources à leur disposition dans un but expressif : les différents idiomes contemporains sont, chez eux, mêlés aux influences provenant du passé.

## ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Formé en tant qu'instrumentiste par le pianiste Bruno Canino, lui-même très engagé dans l'interprétation de la musique nouvelle, Ivan Fedele fut initié très tôt au répertoire du XX<sup>e</sup> siècle : à treize ans, il jouait déjà les *Variations* opus 27 de Webern et suivait comme auditeur les concerts de créations. La musique contemporaine, dira-t-il plus tard, « n'était pas pour moi une conquête, j'ai grandi avec elle ». Après avoir obtenu en 1972 son diplôme de piano au Conservatoire de Milan, Fedele décide de se consacrer entièrement à la composition, au grand désarroi d'un père docteur en mathématiques et physique qui rêvait pour son fils, scénario banal, d'une carrière scientifique. Fedele travaille alors avec Renato Dionisi, puis suit les cours d'Azio Corghi

au Conservatoire de Milan, tout en s'initiant à l'électro-acoustique avec Angelo Paccagnini. Les trois professeurs vont le marquer fortement. Évoquant la personnalité de Corghi, Fedele dira plus tard qu'il n'était « pas là pour enseigner seulement des techniques, des systèmes, des mécanismes d'artisanat compositionnel, mais pour chercher en chacun son individualité, pour lui révéler sa propre vérité. Avec lui, j'étais engagé dans un travail intégral – humain et compositionnel – très profond ». Fedele prolongera l'esprit d'un tel enseignement dans sa démarche de compositeur et dans son propre enseignement, de même qu'il cherchera, suivant l'exemple de Corghi, une continuité entre la tradition et les acquis de l'avant-garde. Ses premiers travaux, réalisés pour le diplôme de composition du Conservatoire – *Primo Quartetto* et *Chiari* pour orchestre, datés de 1981 –, vont être couronnés du prix Gaudeamus en cette même année, faisant instantanément connaître le jeune compositeur au plan international. Il se souviendra à cette occasion, non sans émotion, de l'engagement du chef Ernest Bour, qui apprit sa pièce d'orchestre par cœur ! Plus tard, il sera reconnaissant à Pierre Boulez du soin apporté à l'exécution de ses œuvres.

Malgré ce succès précoce, Fedele ressent le besoin de se perfectionner auprès de Franco Donatoni, avec qui il travaille entre 1981 et 1982 et dont la pièce *Le Ruisseau sur l'escalier* (1980) avait déjà exercé une certaine influence sur ses premières œuvres. Professeur presque mythique, Donatoni avait abandonné à la fin des années soixante-dix une esthétique compositionnelle très conceptuelle et que l'on pourrait qualifier, dans le sens de la dialectique philosophique, de « négative », au profit d'un style dans lequel les procédés d'engendrement, systématisés, débouchent sur des figures caractérisées et leurs variations dans un discours musical d'une grande linéarité. Fedele va retenir cette leçon, et notamment l'idée d'une forme à panneaux qui progresse dans le sens de la flèche du temps, loin des constellations de la musique sérielle dans lesquelles le temps est peu ou pas orienté, mais loin aussi des processus quasi automatisés de certaines tendances de l'époque. Ses œuvres rompent avec une écriture morcelée et explorent toutes les possibilités d'une continuité organique fondée sur des figurations musicales qui renouvellent la notion thématique, une question à l'ordre du jour dans les années quatre-vingts. De même, suivant la démarche donatonienne, Fedele conçoit une harmonie

fortement polarisée et euphonique. La volubilité de surface est articulée à la stabilité de champs harmoniques étendus, permettant le déploiement de formes mélodiques en renouvellement constant, d'imitations, de fragmentations ou de prolongements qui n'excluent pas une certaine dimension ornementale.

## L'ESPACE ET LE TIMBRE

Cette conception, qui n'est pas sans relation avec la musique de Berio, un des modèles du compositeur à ses débuts, appelle presque naturellement une réflexion sur l'espace. En effet, les figures dessinent non seulement des parcours dans la continuité temporelle, qu'elles structurent, mais aussi dans un espace à la fois concret et imaginaire. Concret, car plusieurs pièces réclament des dispositions instrumentales singulières, comme c'est le cas pour la formation traditionnelle du quintette à vent dans *Flamen* (1994), ou dans deux pièces majeures pour grand ensemble, *Duo en résonance* (1991) et *Ali di cantor* (2003). Les reprises, les échos, les résonances, le déplacement des figures, les effets de profondeur forment toute une série de modalités de jeu entre identités et différences et contribuent à la dramaturgie de l'œuvre. Mais l'espace est aussi lié aux procédés d'écriture internes et donc à l'imaginaire. Dans le *Concerto pour piano* (1993), par exemple, l'idée concertante est repensée à travers l'élaboration par l'orchestre des éléments caractéristiques du soliste, qui sont amplifiés, étendus, déployés, modifiés, déplacés et démultipliés. Il est probable que, comme beaucoup de compositeurs, Fedele ait été sensibilisé à cette notion d'espace par son travail avec les moyens électro-acoustiques, la diffusion par haut-parleurs entraînant *de facto* la rupture avec le face-à-face traditionnel des musiciens et du public. Mais c'est aussi que sa musique joue avec des perspectives sans cesse modifiées, comme si l'objet musical pouvait être manipulé et observé selon différents points de vue. À partir d'une source donnée, en effet, s'agrègent des lignes secondaires, des jeux d'échos et de résonances qui démultiplient son propre espace. C'est ainsi que dans les *Immagini da Escher* (2005), Fedele reprend le matériau d'une œuvre précédente et l'amplifie par l'adjonction de voix nouvelles, comme si l'idée musicale se reflétait dans un vaste jeu de miroirs.

L'expérience du studio a également conduit le compositeur vers une exploration poussée du timbre, suivant les exemples marquants de Sciarrino et des musiciens spectraux, auxquels il s'est vivement intéressé. Mais ce travail sur le son ne débouche pas, chez Fedele, sur un renversement des catégories compositionnelles : il est intégré à l'écriture harmonique et aux miroitements des figures dans l'espace sonore. Il y a là un trait typique de sa musique : elle intègre les recherches musicales de ses prédécesseurs comme des éléments parmi d'autres, et les fonde à l'intérieur d'une conception qui privilégie moins le matériau en tant que tel que la dimension narrative et gestuelle de la forme. Comme l'a signalé Iwanka Stoianova, Fedele fait « figure de nouveau classique ». S'il ne se tourne pas vers les schémas historiques et les références traditionnelles, comme certains compositeurs de sa génération l'ont fait à partir des années soixante-dix, il tente de réaliser une synthèse dans laquelle les références sont articulées aux moyens nouveaux. Le jeu sur des combinatoires d'harmoniques, ou l'utilisation des sons multiphoniques n'empêchent pas certaines configurations d'accords rappelant le passé, ou quelque relation d'octave inattendue. Alors que les compositeurs des générations précédentes avaient exploré des mondes sonores inouïs, qui étaient autant de *terra incognita*, Fedele, comme plusieurs de ses contemporains, met l'accent sur l'expressivité et sur une certaine immédiateté. Il fait confiance à l'intuition là où ses prédécesseurs privilégiaient des approches plus réfléchies. Il en ressort des formes discursives qui se veulent « naturelles », comme si l'œuvre n'avait plus à établir ses propres catégories, mais reflétait tout un ensemble de techniques, de formes sonores et de gestes expressifs qui peuvent être combinés ensemble et agencés de façon harmonieuse.

## LE BONHEUR DU JEU

C'est que la musique de Fedele n'est pas obsédée par la recherche de l'innovation, credo des avant-gardes artistiques. Elle ne se présente pas comme une forme de spéculation où la musique s'interrogerait elle-même et n'entérine pas non plus l'éclatement ou la démultiplication du sens ; elle vise, à travers la continuité du discours, une fluidité qui emporte avec elle les éléments et les fusionne dans son propre mouvement. Dans le sens de l'horizontalité, ce sont les figures aisément identifiables, une sonorité séduisante, des gestes

musicaux évidents, un goût de la virtuosité et de la volubilité qui repose sur la polyphonie des lignes musicales. Dans le sens de la verticalité, c'est l'organisation de l'espace sonore, la composition par couches formant des textures riches et aérées, une harmonie stable sur de longues plages de temps, offrant une certaine stabilité d'écoute, mais aussi les références au passé, comme si le compositeur creusait les différentes strates historiques pour en tirer des objets qu'il transforme et qu'il actualise. Le paradigme classique, c'est le retour à une esthétique de la beauté dont toute la modernité, depuis l'époque romantique, s'était méfiée, et la volonté de susciter tout simplement le plaisir de l'auditeur. Le ton est celui d'une musique « méditerranéenne », pour reprendre le terme nietzschéen, dans la ligne d'un Ravel, loin des tourments et des déchirures de l'expressionnisme viennois. L'expression, chez Fedele, n'est pas de nature pathétique, ni une exacerbation de la subjectivité, mais le libre jeu de la fantaisie créatrice sans *a priori*.

En refusant d'écrire une musique qui se refermerait orgueilleusement sur elle-même tout en visant une compréhension hypothétique dans le futur, Fedele prend en compte les moyens qui permettent, dans la linéarité du temps, de créer des correspondances, des effets de sens, des émotions provoquées par les éléments de surface, qu'il ne s'agit plus d'enfouir dans des procédures plus ou moins cachées, mais au contraire de rendre manifestes et évidentes. Aux résonances immédiates qui dessinent des figures dans l'espace répondent les jeux à distance qui font appel à la mémoire. En d'autres termes, Fedele veut dépasser l'aspect technique de l'œuvre et sa dimension autoréférentielle. Sa musique, dans sa spontanéité, laisse proliférer les lignes et les jeux formels : c'est le bonheur du jaillissement pour lui-même, le refus d'un sens musical issu exclusivement des procédures compositionnelles.

« La technique seule ne suffit pas. Actuellement, beaucoup de compositeurs écrivent très bien, mais manipulent des objets qui ressemblent à des natures mortes; ils proposent des pièces intéressantes qui appartiennent désormais à une sorte d'académisme contemporain : il y a des sons, des phrases, des processus reconnaissables, mais ce sont des natures mortes. C'est un travail de technique, de proportions, de connaissances d'instrumentation ou d'électronique, mais le travail en profondeur sur le temps, sur le rôle de la mémoire, sur l'intuition, sur la valeur et son appréciation ... reste à faire. »

## VERS UNE NOUVELLE RENAISSANCE

Ce n'est pas un hasard si le compositeur s'est inspiré de plusieurs figures scientifiques, tels Cantor ou Möbius, ou des géométries paradoxales d'un peintre comme Escher. Il y a bien sûr l'ombre de la figure paternelle, qui lui a fait aimer, très jeune, les raisonnements mathématiques et l'imaginaire scientifique; mais aussi l'idée d'une résonance supérieure entre la combinatoire des nombres et l'imagination poétique, qui constitue d'ailleurs une caractéristique de l'esthétique classique. Derrière l'effervescence de l'écriture et la libre fantaisie de l'invention, il existe dans la musique de Fedele des procédures finement calculées. De même développe-t-il dans certaines de ses œuvres, comme dans *Ali di Cantor*, différentes techniques contrapuntiques qui renvoient aussi bien à l'époque baroque qu'au Moyen Âge. Ces constructions complexes débouchent souvent sur des formes paradoxales, l'intérêt du compositeur pour la question de l'espace se manifestant aussi par des jeux de miroirs, des anamorphoses, des formes d'illusions acoustiques. La directionalité du discours se retourne ainsi sur elle-même. L'absence de véritables développements à partir des figures ou des textures conduit à une musique laïque, plus sensuelle que transcendante, jouant avec sa propre image aux multiples reflets et sa propre altérité.

C'est ainsi que dans une sorte de credo humaniste, Fedele en appelle à « une nouvelle Renaissance », après celle des Grecs et des Florentins, à une « musique écrite par les hommes et destinée aux hommes ». Ce serait l'enjeu d'une période où l'art est menacé par les effets de la culture de masse et par les multiples formes d'aliénation et de réification de nos sociétés. C'est pourquoi Fedele ne veut pas se laisser enfermer dans un courant esthétique, affirmant au contraire la liberté du créateur, son désir de communiquer avec ses semblables tout en résistant aux classifications hâtives et aux mots d'ordre restrictifs. « J'aspire », dit-il, « à une polyphonie de styles qui me semble être aujourd'hui réduite à son minimum; une polyphonie des styles comme démonstration d'une liberté d'expression restaurée dans sa plénitude ». La pensée nouvelle s'inscrit dans la continuité historique, elle ne s'y oppose pas. Si l'œuvre de Fedele tente de combler l'attente de l'auditeur, elle cherche aussi à forcer le moment historique, à dégager un horizon fait d'harmonie et de liberté, qui anticiperait la réconciliation sociale et historique désirée.

# NOTES DE PROGRAMME

## RICHIAMO

*Richiamo* : appel, rappel, renvoi, attrait...

Les sept cuivres, les deux claviers et les deux percussions – marimbas, vibraphones, cloches tubulaires, gongs thaïlandais et tam-tams –, disposés symétriquement sur l'espace scénique, de même que les six haut-parleurs autour de la salle, articulent à distance les objets de la souvenance.

Après *Duo en résonance* (1991) pour deux cors et ensemble, où la profondeur des figures fragmentées, brisées, développait, à travers un instrumentarium stéréophonique, une poétique de l'idée du « ce-qui-se-fait » et du « ce-qui-se-défait » toujours présente, l'histoire, la tradition sans cesse reformulée des cuivres et du double chœur vénitien dans les partitions des Gabrieli, les *cori spezzati* des compositeurs de San Marco et leur mouvement transversal, antithétique, la multiplicité même des plans sonores trouvent dans *Richiamo* l'expression de ses géométries polyvalentes : composer pour et avec l'espace.

Mais la scène dépasse le tuba, l'axe central organisé d'une basse, la convergence du regard vers l'unique instrumental au sein d'un univers organique par essence double, la droite et la gauche, l'avant-scène et l'« après » : les deux lignes des trompettes et des trombones entourent parfois le triangle évanescant constitué des deux cors et du tuba. Deux plus un. Ou trois.

L'homogénéisation des pupitres, à travers l'électronique et une amplification non spatialisée des instruments, excède le simple écho, la simple imitation, le simple effet stéréophonique, pour impliquer une lévitation du matériau, un kaléidoscope, une anamorphose de sons aux réverbérations multiples. La perspective inversée et la mouvance des points, des lignes et des plans autorisent l'essentiel à devenir accidentel, et réciproquement, l'ornemental à devenir fondamental, *cantus firmus*, au sens strict : ainsi le double détaché des cuivres, repris, amplifié, multiplié, qui n'acquiert sa véritable signification que dans la troisième partie. Les accords, les « échelles octophoniques », les grilles de polarisation, les transitions graduelles entre couleurs, le réseau d'harmonies exhaustives déclinées, la superposition construite et la contraposition d'éléments simples, dans l'intégralité d'intervalles uniques aux possibilités infinies, précèdent la réalisation d'une œuvre qui s'autorise parfois quelques chemins

parallèles, où la coupure devient « authentique moment de coupure », où le parcours contredit le projet, à travers une dialectique éloignée de tout principe répétitif.

Le rappel d'un matériau à développer, qui constitue la forme d'une partie, confirme alors les enjeux du titre, de même que l'électronique, sa respiration, son rapport dialectique et réflexif au monde instrumental, ses inharmonies, ses taches de couleur filtrées, ses objets et ses figures autonomes, ses résonances et ses échantillons différenciés de cuivres ainsi intégrés, ses illusions de réverbérations multiples et impures, et ses sons tenus ou ponctuels. L'introduction et les quatre parties de l'œuvre ne sont plus points ou lignes, mais apparaissent comme tierce dimension, image d'une profondeur où la musique ne se développe que dans le temps, dans le possible du choix.

« Un projet (jusqu'à présent) utopique qui me tient particulièrement à cœur est la réalisation d'une communauté mondiale où des cultures très distantes pourraient véritablement se féconder. Aujourd'hui, cela n'advient que de manière sporadique et superficielle, malgré le fait que notre système de communication est extrêmement rapide. Bien moins rapide semble en revanche le passage de la phase "informative" à la phase "formative" que requiert la réalisation de ce projet. »

*Richiamo*, pour deux cors, deux trompettes, deux trombones, tuba et deux percussions a été composé en 1993-1994 et créé en avril 1994 à Paris par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de David Robertson (durée : 16 minutes).

*Laurent Feneyrou, Ivan Fedele*

## **IMMAGINI DA ESCHER**

« Escher fait un large usage des formes géométriques de Möbius (en particulier son fameux anneau) pour créer des images multidimensionnelles paradoxales dans lesquelles les concepts de début et de fin ne semblent plus avoir le moindre sens spatial, mais apparaissent, en lieu et place, comme confinés à la dimension du temps. D'une certaine façon précurseur de l'art fractal, Escher crée des images méta-géométriques dans lesquelles le "grand" est souvent reflété dans le "petit", de même que le détail est souvent le miroir du tout. » (Ivan Fedele)

L'œuvre est en réalité une réécriture et une transformation d'*Arcipelago Möbius*. Tandis que cette œuvre mettait en présence quatre instrumentistes (clarinette, violon, violoncelle, contrebasse), les *Immagini da Escher* sont composés pour six musiciens formant trois paires de timbre : flûte et clarinette, violon et violoncelle, piano et vibraphone (une formation que l'on retrouve chez Donatoni avec *Arpège* et chez Boulez avec *Dérives 1*). Les éléments d'*Arcipelago Möbius* sont ainsi déployés dans un nouvel espace sonore par l'adjonction de résonances et de lignes mélodiques supplémentaires. C'est le cas par exemple de la pièce centrale, *Arc-en-ciel*, à l'origine conçue pour violoncelle solo, auquel s'adjoignent ici le violon et la clarinette. Le violoncelle est écrit, pour l'essentiel, en harmoniques, à partir de sa note la plus grave, et présente une structure en miroir. Le violon commente en quelque sorte sa courbe mais en sons normaux, tandis que la clarinette produit des multiphoniques qui amplifient les sons harmoniques. De même, la partie de clarinette qui domine le deuxième mouvement, à l'origine solo, est élargie aux sons du piano et du vibraphone.

Ces formes prismatiques créent des espaces imaginaires qui renvoient aux paradoxes de Escher. Un des éléments récurrents dans tout le morceau consiste en des gammes ascendantes ou descendantes, jouées de façon fragmentaire ou continue, dans des temps très différents. Si la première partie est brillante et vive (elle comporte l'indication liminaire *Scintillanti*), la deuxième, plus lente (*Calmo*), repose sur la ligne de clarinette diffractée par le piano et le vibraphone. Suivent des sinuosités chromatiques et des trilles (*Trace fulminee...*) qui terminent une première section. La partie centrale, *Arc-en-ciel*, est dans un rythme suspendu et lent. Les trois morceaux de la seconde section commencent par de nouveaux mouvements chromatiques et des trilles qui vont vers leur dissolution (*Trace nell'aria come solchi abissali...*), puis une partie en forme de cadence (*Cadenzando...*) faite d'un jeu de sonorités où les sons ponctuels débouchent sur des gammes rapides au milieu desquelles le violon et la clarinette déploient des figures de trois notes en canon; enfin, l'écriture virtuose du début revient avec force (*Vulcanico !*), laissant penser qu'autour de l'axe central, lui-même symétrique, la pièce est conçue en miroir.

Composée en 2005, l'œuvre a été créée en avril de cette même année à Witten par l'Ensemble Recherche, direction Laurent Cuniot (durée : 16 minutes).

## MUDRA

*Mudra* est un mot sanskrit qui a plusieurs significations étroitement corrélées : « sceau », « signe », « symbole » et « geste symbolique ». Dans l'histoire de son utilisation, le terme est passé d'une fonction de langage gestuel quotidien à celle d'une expérience de communication symbolique dans la sphère artistique, puis, plus tard, s'est transformé d'une icône figurative en un élément rituel.

*Mudra* est un titre bien adapté à une série d'instances poétiques et esthétiques qui caractérisent une grande partie de la musique que j'ai composée ces dernières années, une musique dans laquelle j'ai de fait abandonné la dimension narrative d'une temporalité où les « figures » se comportent comme les personnages d'un récit abstrait, préférant plutôt laisser au temps la tâche de révéler la nature intime des agrégations sonores qui se présentent à l'écoute comme des sortes de « sculptures ».

Ces « sculptures sonores » existent dans leur capacité à faire abstraction de la dimension temporelle à travers laquelle elles dévoilent par ailleurs leur nature. En celle-ci, les secrets en arrivent à se révéler pour ainsi dire à travers les différentes perspectives ou grâce à des illuminations plus ou moins partielles, intenses ou colorées, qui en montrent les qualités intrinsèques : l'aspect de la masse, la nature lisse ou rugueuse de la surface, la transparence ou la densité de la matière et le jeu des ombres changeantes en fonction de l'angle du faisceau lumineux qui l'atteint ou de la perspective.

Ainsi se manifestent les processus compositionnels privilégiés, que ce soient des formes plus proches des anamorphoses que des métamorphoses, et des techniques que j'ai commencé d'expérimenter depuis 2005 dans *Immagini da Escher*. *Mudra* est divisé en trois parties, soit trois « sculptures ». Afin que d'une « nature » diverse le tout puisse révéler un caractère rituel qui caractérise non seulement sa nature intrinsèque, mais aussi la perception sensible.

*Mudra* a été écrit pour l'Ensemble Namascae et est dédié à mon ami William Blank.

*Ivan Fedele*

## ALI DI CANTOR

*Ali di Cantor* est une œuvre très importante pour l'évolution de mes propres compositions. Pour des raisons circonstanciées d'abord, liées à la commande par l'Ensemble Intercontemporain et au soin apporté à la création par Pierre Boulez, qui est le dédicataire de l'œuvre. Mais c'est ensuite en fonction des particularités artistiques, la nature même du langage musical qui condense en trente minutes l'essence de la recherche effectuée au cours de la décennie précédente tout en annonçant ce qui devait caractériser ma démarche dans les années suivantes. Un simple regard sur la partition en donne déjà la preuve, à commencer par la spatialité. Il y a quatre groupes instrumentaux disposés de façon précise que la partition indique. Le Groupe A et le Groupe B sont disposés en miroir, placés en diagonale sur les côtés de la scène, comprenant chacun une flûte, un hautbois et une clarinette dans la première rangée, un glockenspiel, une trompette, un cor et un trombone dans la deuxième rangée. Le groupe C est au centre de la scène, devant le podium du chef, et se compose de deux violons aux extrémités du demi-cercle, puis, dans une disposition en miroir, de deux altos et deux violoncelles, d'une contrebasse au centre et d'un synthétiseur qui mêle dans une sonorité unique piano, vibraphone et harpe. Le groupe D est situé au fond de la scène et se compose de deux pianos, placés aux extrémités, d'une clarinette basse, d'un basson, d'un tuba et d'un marimba. Évidente est donc la construction d'un environnement dans lequel, entre les groupes A et B qui renvoient aux « ailes » du titre, se situe le chœur en position stéréophonique, tandis que les groupes C et D interviennent comme un écho de fragments de données.

En ce qui concerne la forme, *Ali di Cantor* est divisé en six sections séparées mais non significativement différentes les unes des autres. Les titres de chaque partie, avec l'adoption de la langue latine et la référence à des procédures strictes du contrepoint, font clairement référence à un champ archaïque : I. Resonantia - II. Speculum - III. Hoquetus - IV. Multiplicis - V. Canon extantum - VI. Cauda. Il n'y a pas là une référence à la forme de la symphonie classique en quatre mouvements, qui serait dans ce cas précédée d'une introduction et se terminerait par une conclusion, avec le scherzo (*Hoquetus*) en deuxième position. La complexité, la portée et l'engagement des idées mises en jeu dans l'œuvre se révèlent difficiles à décrire, mais nécessaires et aisés à saisir.

*Ali di Cantor* est un titre pompier à première vue, mais reflète les questions fondamentales de la composition. Le « drame de l'espace » (définition qui me tient à cœur et que j'ai souvent utilisée pour décrire mes pièces poétiques dans lesquelles la spatialisation joue un rôle central), s'effectue selon les principes élémentaires de la « théorie des ensembles » dont le mathématicien Georg Cantor a été l'un des plus grands théoriciens (principes d'appartenance, de partage, de proximité, d'intersection, etc.). Mais Cantor (en allemand avec « K ») renvoie également à Jean-Sébastien Bach ! Et ici nous arrivons à la deuxième motivation de la composition. Elle utilise en effet largement certaines des techniques contrapuntiques les plus célèbres (notamment le canon, dans ses nombreuses variantes, et le *hoquetus*) pour développer un matériau harmonique de nature et d'origine éminemment spectrale.

La composition, réalisée en 2003, est dédiée à Pierre Boulez, à qui ma génération doit d'avoir reçu un enseignement éclairant. C'est lui qui la créa à Paris avec l'Ensemble Intercontemporain en avril 2004.

*Ivan Fedele*

## FLAMMEN

Dans cette œuvre écrite en 1994, Fedele place les cinq instruments éloignés les uns des autres sur différents plans rehaussés. Ils sont disposés en arc de cercle, la flûte et le hautbois sur la droite, le cor au centre, au point le plus intérieur et le plus élevé, le basson et la clarinette à gauche. « Comme c'était déjà le cas dans *Richiamo*, cette géométrie des sources sonores ne vise pas à produire simplement des effets de résonance et de réverbération. Elle est étudiée afin que les figures, à travers lesquelles s'articule la composition, décrivent différents parcours dans l'espace, selon des principes d'attraction, de symétrie et de stratification qui règlent l'interaction entre les cinq instruments » (Claudio Proietti). En latin, *Flamen* signifie « souffle ».

L'œuvre a été créée en juillet 1994 à Riva del Garda par le quintette Bibiena (durée : 14 minutes).

## IMAGINARY SKY LINE

Dans cette pièce pour flûte et harpe comme dans bien d'autres, Fedele réserve aux instruments dont il privilégie le rôle dans l'écriture orchestrale des moments tout à la fois préparatoires et libérateurs, qui appartiennent pleinement à l'esprit de la musique de chambre. « Skyline », écrit Fedele, « est une expression américaine désignant le profil, la silhouette d'un paysage, citadin bien souvent mais parfois aussi naturel, qui se détache contre le ciel au coucher du soleil. Dans ce sens, la flûte et la harpe décrivent chacun des parcours linéaires qui s'entrecroisent selon une ligne de force que l'on pourrait définir comme diagonale. De fait, d'une situation initiale dans laquelle la harpe assume un rôle de relief expressif, avec des figures à forte connotation sémantique auxquelles s'oppose une flûte dont les interventions ont un caractère évident de ponctuation, on passe progressivement à un renversement des rôles. La forme symétrique de la composition est scandée par une métrique empruntée à la versification des haïkus et tankas japonais. »

Cette œuvre composée en 1990 a été créée en mars 1991 à Brescia par Stefania Maratti (flûte) et Elena Trovato (harpe) (durée : 9 minutes).

*Claudio Proietti, « Ivan Fedele » Les cahiers de l'Ircam, 1996*

## MAGIC

Cette brillante et virtuose composition, influencée par le jazz, présente une forme tripartite. Dans la partie centrale, les matériaux incandescents du début de l'œuvre se refroidissent en se cristallisant en couches d'accords évocateurs, avant de s'enflammer derechef dans le *rush* final.

*Magic* pour quatre saxophones a été écrit en 1985 et créé en septembre 1986 à Schloss-Brenz par le Rascher Quartet (durée : 8 minutes).

*Claudio Proietti, Ibidem*

## VIAGGIATORI DELLA NOTTE

Cette pièce, qui se compose de trois morceaux pour violon solo, fut conçue durant un voyage nocturne. Les indications agogiques (respectivement : *Impétueusement*; *Intensément*; *Électrique* !) se réfèrent à des états d'âme qui trouvent leur correspondance narrative dans la partition. Le premier morceau utilise des fragments de gamme, des séquences rapides de sons répétés et de trilles, afin de construire une polyphonie enflammée par un dynamisme constant et une irrépressible mobilité. Le deuxième morceau instaure d'intenses dialogues entre de brèves cellules mélodiques et des réponses éthérées d'harmoniques, entre des trémolos rapides et des glissandos évanescents, entre des jetés improvisés et des sons filés, qui construisent une polyphonie virtuelle de figures. Le troisième accumule frénétiquement des alternances comparables, qui aboutissent à une totale indétermination du son et de la pulsation, l'un et l'autre étant complètement immergés dans le halo fuyant des trémolos irréguliers, des harmoniques et des amples vibratos.

Composée en 1983, l'œuvre a été créée en septembre 1985 à Certaldo par Cinzia Barbagelata.

*Claudio Proietti, Ibidem*

## LUCIANO BERIO : *CHEMINS II*

Cette œuvre composée en 1967 est basée sur *Sequenza VI* pour alto solo (la partie originelle est conservée intégralement), qui possède déjà une densité considérable. La pièce solo se divise grosso modo en deux parties fondées sur des procédures différentes. La première, plus longue, présente différentes formulations d'une montée harmonique lente : la ligne supérieure gravit la gamme chromatique et entraîne à sa suite un nombre de voix internes sinueuses formant des accords en forme de tremolandos sauvages. La seconde partie, par opposition, s'appuie sur des points de références fixes : des accords insistants, ou l'exploration tranquille d'un répertoire figé de hauteurs.

*Chemins II* soumet cette structure à un commentaire si dense que le « texte » originel est parfois englouti. Dans la première partie, l'orgue électronique et les instruments de percussion aigus soutiennent le développement harmonique central, renforcé par les cordes. Mais dans le même temps, flûte, clarinette et trombone développent leur propre contrepoint à cet élément central. La progression finale de l'alto solo dissout le processus harmonique dans une forme mélodique, à laquelle l'ensemble instrumental se greffe en partant d'un de ses fragments et en créant à partir de celui-ci une toile de fond chatoyante. L'ensemble se contente alors de compléter, plutôt que de submerger, la *Sequenza* originale, bien qu'à deux reprises, au cours des thèmes conclusifs méditatifs, l'ensemble fasse une percée d'une telle violence que la tranquillité semble on ne peut plus provisoire.

Berio a repris cette œuvre pour l'amplifier dans deux versions différentes pour grand orchestre.

*David Osmond-Smith*

## POUR EN SAVOIR PLUS

*Ivan Fedele*, Les Cahiers de l'IRCAM « compositeurs d'aujourd'hui », 1996.

*Ali di Cantor, The Music of Ivan Fedele*, Cesare Fertonani (éd.), Suvini Zerboni, 2011.

## DANS LA MÊME COLLECTION

- > *LUIGI DALLAPICCOLA*, DÉCEMBRE 2012
- > *SOFIA GUBAIDULINA*, NOVEMBRE 2011
- > *IANNIS XENAKIS*, MARS 2011
- > *PIERRE BOULEZ*, JANVIER 2011
- > *GYÖRGY LIGETI*, OCTOBRE 2009
- > *ISABEL MUNDRY*, FÉVRIER 2009
- > *ELLIOTT CARTER*, OCTOBRE 2008
- > *JONATHAN HARVEY*, OCTOBRE 2007
- > *BETSI JOLAS*, MARS 2007
- > *LUCIANO BERIO*, NOVEMBRE 2006

© HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE  
MARS 2013

[WWW.HEMU.CH](http://WWW.HEMU.CH)

