

XAVIER DAYER

ENSEMBLE CONTRECHAMPS
DIRECTION, JURJEN HEMPEL



Vendredi 12 novembre 2004

Opéra National de Paris Bastille / Amphithéâtre



Quatre œuvres de Xavier Dayer en création française

Xavier Dayer

J'étais l'heure qui doit me rendre pur,
pour basson et ensemble à vent
(1998, 9 minutes)

To the sea, pour flûte alto
(1999, 7 minutes)

Sonnet XXII, pour contreténor, archiluth
et ensemble (2000, 17 minutes)

Pause

Brian Ferneyhough

Incipits, pour alto solo, percussion
et ensemble (1996, 10 minutes)

György Kurtág

A kis csáva, pour piccolo, trombone et
guitare (1978, 7 minutes)

Xavier Dayer

Sonnet VIII, pour flûte, violoncelle,
ensemble et chœur instrumental
(2004, 20 minutes)

Commande de Contrechamps

Christopher Robson, contreténor

Felix Renggli, flûte

Alberto Guerra, basson

Jean-Marc Daviet, trombone

Geneviève Strosser, alto

Daniel Haefliger, violoncelle

Mathias Spaeter, archiluth et guitare

François Volpé, percussion

Ensemble Contrechamps

Direction, **Jurjen Hempel**

Coréalisation Opéra national de Paris,

Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de Pro Helvetia,

de la Fondation Nestlé pour l'Art et de la Sacem



Contrechamps est subventionné par la Ville et
l'État de Genève.

siteur, à travers de mystérieuses correspondances, confronte le son contemporain de l'ensemble, formé de trois groupes d'instruments, à celui des deux solistes, l'archiluth et le contreténor, qui évoquent le monde du passé, ou «les sédiments d'histoire portés jusqu'à nous». Musique à l'orée du songe, faite de lignes indépendantes finement entrelacées, débouchant sur une mise à distance des solistes dans l'espace, le *Sonnet XXII* s'attache à cette comparaison de l'âme du poète avec «quelque art égyptien plus ancien que l'Égypte, trouvé dans quelque tombe au rite indéchiffrable».

Incipits, œuvre brève offerte pour son quatre-vingt-dixième anniversaire à Paul Sacher par Brian Ferneyhough, est composée de perpétuels commencements, chacune des sept sections présentant de nouveaux postulats avant que le matériau précédent ait été épuisé. Pour intégrer ces structures disparates dans un tout unifié, le compositeur a alterné

NOTES SUR LES ŒUVRES

J'étais l'heure qui doit me rendre pur... est un concerto pour basson et ensemble en un seul mouvement dont Xavier Dayer dit : «Tendre vers un instant, vers une heure. Ce moment est passé et il ne reste qu'une seule trace dans la neige : c'est le basson qui nous parle tristement, tendrement et parfois comme enfermé dans son agitation. Autour de lui, la forêt peut-être, inaudible, mais toujours là, comme ces sons qui bourdonnent dans nos oreilles avant le sommeil.»

«*To the sea*» (Hommage à Cy Twombly) fut composé à la demande du flûtiste Felix Renggli pour prendre place dans une exécution des douze *Fantaisies à Travers sans Basse* de Telemann, reliées par des œuvres commandées à des compositeurs suisses. L'œuvre est aussi un hommage au peintre américain Cy Twombly, déjà présent dans le *Sonnet XXII* ; elle se présente comme une fantaisie où alternent les moments d'activité et les moments réflexifs, la ligne mélodique générale étant traversée à la fois par des sons irréels et des gestes véhéments qui donnent à l'ensemble la forme d'une vaste méditation.

Le *Sonnet XXII* inaugure une série d'œuvres de Xavier Dayer inspirée par les 35 sonnets anglais de Fernando Pessoa. Il s'enrichit d'autres évocations, comme celles de Baudelaire, d'Ockeghem et du peintre Cy Twombly. Le compo-

XAVIER DAYER

Propos recueillis
par Philippe Albèra
(extraits)

les sections pour alto et percussion avec celles qui utilisent des combinaisons instrumentales plus larges. Chaque duo utilise des sonorités de percussion contrastées, se terminant par une brève coda pour alto et «bâton de pluie».

La miniature composée par György Kurtág sous le titre charmant de *Un petit pétrin* met en jeu trois instruments dont la rencontre paraît improbable ; après un solo de trombone intitulé «fanfare dans le style de Moussorgsky», les trois instruments jouent un «hymne dans le style de Stravinsky», puis un scherzo aux figures elliptiques entrecoupées de silences, avant de conclure par un «Nachtstück» mystérieux et plaintif.

Dans le *Sonnet VIII*, Dayer fait dialoguer des mélodies conçues comme chants sans paroles aux deux instruments solistes, le violoncelle et la flûte, avec un ensemble instrumental considéré comme un chœur. «Le centre de l'œuvre aimerait être le reflet d'une présence, d'un visage lointain, presque perdu derrière les masques.» Les deux solistes sont placés à distance de l'ensemble.

Je ne travaille jamais avec un plan préalable. J'ai tout d'abord une idée très générale, une idée du timbre, de la densité, du temps global, une image poétique de l'ensemble. Ensuite, je travaille à partir de toutes petites cellules, de façon assez classique : trois ou quatre intervalles manipulés dans tous les sens et qui ont une dimension abstraite – ils ne sont pas ordonnés dans le temps. Cette manière de procéder est liée à une question centrale pour moi : comment inventer un discours qui ne soit pas en réaction à ce qui s'est fait, mais qui soit au contraire une construction en soi. Je n'ai personnellement aucun goût pour des formes de provocation qui se résument souvent à un geste, et qui paraissent tristes après coup. Je me sens aussi très loin de l'idée d'un contrôle absolu, d'un certain formalisme qui s'est développé au cours des années soixante-dix dans le sillage du sérialisme. Être moderne, pour moi, ce n'est pas faire ce qui a été fait il y a vingt ou trente ans, même si cela n'a pas pénétré à l'intérieur d'un large public : c'est être vivant. L'une des choses les plus importantes en ce sens, c'est d'atteindre à une partie de l'être qui n'est pas accessible dans l'immédiateté : cette traversée de l'être est en même temps une recherche de vérité, envers soi-

même et l'environnement social. Le socle, pour moi, c'est toute l'histoire européenne de la musique, parce que c'est elle seule que je suis capable d'intérioriser. Je vis le moment présent comme s'il n'y avait pas plus de distance avec Monteverdi qu'avec Schoenberg. Je vis cela intellectuellement et sensiblement. J'ai remarqué par exemple que chez Monteverdi il y a souvent, aux deux-tiers d'une œuvre, un silence très expressif qui constitue un tournant. On peut retrouver cela dans ma musique. Je suis également fasciné par les compositions qui ne reposent pas sur des thèmes, mais où il y a néanmoins un développement des lignes mélodiques, avec des permutations d'intervalles, et l'idée du flux vocal. Il existe par exemple chez Ockeghem une écriture de pure imagination, et l'on ne sait pas comment il arrive à tel ou tel point. Bien sûr, c'est à l'intérieur d'un cadre réduit, dans un style très typé. Mais on en retrouve un équivalent chez Schoenberg longtemps après. Ce qui reste porteur, à mon avis, c'est par exemple *Erwartung*, ou les œuvres d'Elliott Carter, cette recherche, comme il dit, d'un «style durable», d'un style qui dépasse la circonstance. Les références historiques constituent un ensemble très vaste à partir duquel je construis mon propre langage. Je crois vraiment que le contact avec le passé peut être autre chose qu'une forme de récupération : des compositeurs comme Kurtág nous le démontrent d'ailleurs de façon évidente. L'écoute et l'analyse de la musique de Monteverdi, par exemple, est très stimulante : j'y retrouve les identités multiples de Fernando Pessoa à travers la forme du madrigal, et ce lien entre sens poétique et sens musical. Ce qui compte à mon avis, ce n'est pas tellement la nouveauté du matériau, la recherche de sonorités inouïes, mais la manière de combiner de façon personnelle un matériau fondé sur les paramètres traditionnels de la hauteur, du rythme et de l'harmonie. Je cherche à travers le déroule-

ment une manière de dire quelque chose de nouveau, comme un écrivain dans son rapport avec la langue. D'une certaine manière, je pourrais dire que je cherche à créer un cadre, un espace structuré que je peux transgresser à un moment donné. L'invention n'existe, me semble-t-il, qu'au moment où le cadre est rompu.

Je travaille avant tout par strates, dans l'esprit du contrepoint. Mes configurations harmoniques sont une conséquence de l'élaboration des différentes strates. L'harmonie existe, bien entendu, mais je travaille davantage comme un polyphoniste, à partir du rapport entre les couches, plutôt qu'avec une règle générale qui viendrait susciter des rapports internes. C'est très éloigné des méthodes qui ont cours en France aujourd'hui. J'ai l'impression que tout converge vers une ligne, comme si j'écrivais une mélodie à une seule voix. Il y a un élément conducteur, central, autour duquel les intervalles s'organisent en fonction de leur signification propre, soit qu'ils jouent un rôle d'amplification, soit qu'ils entrent en conflit avec la ligne fondamentale. La structure interne de la ligne est essentielle. Je la prends comme une forme objective, comme si elle avait été écrite par quelqu'un d'autre, et j'en fais l'analyse. Je pense à ce que disait Soulagès à propos du bleu et de la couleur en général : pour lui, le bleu n'existe pas en tant que tel, mais seulement par rapport au volume qui l'entretient, à la grandeur d'un espace, à la lumière qui le projette, et c'est seulement cela qui existe. De la même manière, un accord n'existe pas pour moi, car c'est une structure hors-temps. Il n'existe qu'à l'intérieur d'un

rythme, et c'est ainsi qu'il est perçu. Je ne peux pas concevoir une structure harmonique indifféremment de ses conditions d'apparition. Cela n'a pas le même sens si des accords sont rythmés à la manière d'un choral, ou s'ils sont dilatés dans le temps. Les notes doivent être liées au temps. J'essaie de tendre vers une perception musicale structurellement liée à l'écoute. Pour reprendre la comparaison avec Soulagès, je dirai que la lumière, pour la musique, c'est le temps. Il y a un aspect qui me semble très important et que peu de compositeurs évoquent, c'est la dimension graphique de la partition. Elle a pour moi un sens intime, et il m'arrive de faire une modification pour une raison graphique. Cela n'a rien à voir avec l'idée d'une belle partition, encore moins avec un certain esthétisme, mais avec le temps, on établit un rapport artisanal avec ses propres partitions, et l'on sait si une proportion fonctionne ou non, si elle nous plaît ou non. Le compositeur ne cesse d'ailleurs de jouer avec l'histoire du signe ; je dirai même qu'il en jouit. Il y a un côté presque enfantin à voir les signes comme des sortes de personnages. Je pense que beaucoup de choses viennent de cette qualité du signe, qui est un moyen de communication si extraordinaire entre les musiciens.

D'un point de vue existentiel, je peux dire que je ressens une attraction très forte vers la mélancolie, un trait d'ailleurs caractéristique de l'âme portugaise. C'est souvent ce qui m'attire dans les œuvres. Mais écrire à ce sujet est aussi un rempart. Je crois qu'il faut souffrir de l'insatisfaction pour arriver à ce qui est important. Je crois aussi que les gens apprécient de voir quelqu'un se

chercher, exposer ses conflits. Je pourrais dire de façon un peu provocatrice que je cultive l'échec, au sens de Giacometti. Notre rapport à l'histoire est au fond comparable à celui des peintres avec la figuration : ceux qui veulent « reconstituer » une image sont conduits dans une recherche qui peut mener à l'infini, avec le sentiment constant de ne pas arriver à la forme rêvée. Je me trouve dans cette situation : tout ce que j'ai fait, ce sont des ébauches, et cela ne me générerait pas si toutes mes pièces finissaient par se ressembler ; car je cherche simplement à fixer une image lointaine.

C'est en cherchant un texte pour un projet d'opéra que j'ai découvert les œuvres de Fernando Pessoa. Je cherchais des œuvres dramatiques brèves, avec peu de personnages, et je suis tombé sur *Le Marin*, qui a été une révélation, un choc. Je l'ai vu d'abord comme une sorte d'équivalent de

BIOGRAPHIES

Maeterlinck, en plus extrême. Et puis j'ai lu toute son œuvre avec avidité. Mais j'ai un complexe vis-à-vis de ses textes, car je ne parle pas le portugais. J'ai donc choisi, pour plusieurs de mes compositions, les *Sonnets* : ils sont écrits en anglais. J'ai ressenti un certain parallélisme dans le fait que l'anglais est pour moi une langue presque maternelle et qu'elle le fut aussi pour Pessoa qui est né en Afrique du Sud. Dans les *Sonnets*, Pessoa se pose face à une personnalité trop forte, celle de Shakespeare, et il adopte la posture de l'échec, car il y a tout à la fois l'impossibilité de rivaliser avec Shakespeare à travers la forme du sonnet, et le rêve de grandeur de Pessoa dans sa jeunesse : être le Shakespeare portugais. Le retour à l'anglais, pour lui, était un retour à cette mégalomanie productive ; ce sont d'ailleurs quasiment les seuls textes qu'il a publiés de son vivant en recueil. Pour moi, utiliser les textes anglais de Pessoa, c'était le lire dans le texte !

J'ai aussi été attiré par cette forme contraignante, par cette limitation à une structure rigide, qui oblige à revenir sur soi-même.

Xavier Dayer

Né en mars 1972 à Genève, Xavier Dayer y a fait ses études générales et musicales, pour la guitare auprès de Maria-Livia São Marcos puis de Mathias Spaeter à Fribourg (diplôme en 1996), et pour la composition auprès de Éric Gaudibert (entre 1991 et 1996) puis de Brian Ferneyhough et Tristan Murail à Paris (Cursus IRCAM 1996-1997, Session de Composition de la Fondation Royaumont 1998). En 1995, il est finaliste du Concours de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Il reçoit, la même année, le prix du Conseil d'État de Genève et obtient un diplôme de guitare classique au Conservatoire de Musique de Fribourg. Boursier de la Fondation Patiño/Ville de Genève, il séjourne à la Cité Internationale des Arts à Paris en 1996-1997.

En 1998, il est lauréat du Concours de composition « A cappella » de la ville de Bochum ainsi que du Prix de la Fondation Marescotti (Genève). La même année, l'œuvre *Hommage à François Villon* pour chœur et ensemble instrumental est créée au festival Archipel de Genève, commande de l'Ensemble Contrechamps. En 1999 et 2000, il reçoit la bourse pour jeunes artistes de la Ville de Genève. En septembre

1999, son opéra de chambre *Le Marin*, d'après le texte de Fernando Pessoa, est créé au Festival Amadeus (Meinier - Genève). Depuis, sa musique est intimement liée à l'œuvre du poète portugais. En janvier 2000, il est lauréat du prix de la Fondation Bügi-Willert décerné par Heinz Holliger. En septembre 2000, il reçoit le prix FEMS de la Fondation Sandoz.

Le Grand Théâtre de Genève annonce pour mai 2005 la création de *Mémoires d'une jeune fille triste*, mise de scène de Nicolas Brieger, direction musicale Patrick Davin.

Xavier Dayer enseigne l'orchestration et le contrepoint aux conservatoires de Genève et de Neuchâtel.

www.editionspapillon.ch

Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980, l'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique de son temps et de susciter de nouvelles œuvres.

L'Ensemble Contrechamps a travaillé avec Peter Eötvös, Heinz Holliger, George Benjamin, Emilio Pomarico, ainsi qu'avec Cathy Berberian, Rosemary Hardy, Hedwig Fassbender, Luisa Castellani, Pierre-Laurent Aimard, Catherine Giesinsky, Teodoro Anzelotti, Claude Helffer. Il a participé à des festivals tels que Musica à Strasbourg, le Festival d'Automne à Paris, Voix nouvelles à Royaumont, Ars Musica à Bruxelles, Ville-neuve-lez-Avignon, Rencontres Gulbenkian à Lisbonne, les festivals de Salzbourg, d'Ankara, de Bogota, les Journées SIMC à Francfort, les Journées de Witten, à la Biennale de Venise, Wien-Modern, De Singel à Anvers, le festival d'Akiyoshidai à Yamaguchi (Japon), etc.

L'Ensemble a commandé et créé des œuvres de Donatoni, Ferneyhough, Gervasoni, Müller-Siemens, Jarrell, Castiglioni, Dayer, Nunes, Huber entre autres, et enregistré plusieurs disques, notamment chez Accord et Stradivarius.

Les musiciens de l'Ensemble Contrechamps

Félix Renggli, Polina Peskina, flûte ; Béatrice Zawodnik, hautbois ; René Meyer, clarinette ; Valentin Vogt, clarinette basse ; Alberto Guerra, Alberto Bianco, basson ; Olivier Darbellay, Pierre Briand, cor ; Gérard Métrailler, trompette ; Jean-Marc Daviet, trombone ; Mathias Spaeter, guitare ; Nicolas Jéquier, Bianca Mihaïes, Haesung Choe, Jessica Mehling, violon ; Aude Fade, Hans Egidi, alto ; Daniel Haefliger, Esmé de Vries, Olivier Marron, violoncelle ; Jonathan Haskell, Noëlle Reymond, contrebasse ; Sébastien Risler, piano ; François Volpé, Thierry Debons, percussion.

Jurjen Hempel, chef d'orchestre

Jurjen Hempel commence l'étude de la direction d'orchestre avec David Porcelijn et Kenneth Montgomery au Conservatoire d'Utrecht. Il devient l'assistant d'Edo de Waart, Hans Vonk et David Robertson. À l'invitation de Seiji Ozawa, il poursuit ses études dans la classe de direction de Tanglewood où il travaille avec Bernard Haitink et Lorin Maazel.

En mai 1996, il obtient un Troisième Prix au Concours Sibelius et en 1996-97, assiste Valery Gergiev auprès de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. Depuis, il a dirigé l'Orchestre Residentie de La Haye, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Symphonique de la Radio finlandaise, l'Orchestre Symphonique de Bâle. Il

est régulièrement invité par le BBC Symphony et le BBC Scottish Orchestra. Dans le domaine de la musique contemporaine, il travaille avec l'Ensemble Asko, le Nieuw Ensemble, l'Ensemble Contrechamps, l'Ensemble Schoenberg et l'Orchestre de Volharding dont il est le directeur musical.

En 1997, il dirige *Salomé* de Richard Strauss au Festival Gergiev puis au Kirov, à Saint-Petersbourg. Après quoi, dès juin 1998, il est invité en résidence au Kirov et à l'Opéra de Tel Aviv.

Jurjen Hempel a dirigé deux opéras créés cette année : *Shadowtime* de Brian Ferneyhough, à la Biennale de Munich en mai et au Festival d'Automne à Paris en octobre, *Philonela* de James Dillon à Porto et Strasbourg en septembre 2004.

Mathias Spaeter, luth et guitare

Mathias Spaeter est né en 1957 à Genève. Après des études musicales à Genève, il entreprend l'étude de différents instruments de la famille du luth. Comme luthiste ou guitariste, il pratique un répertoire allant de la Renaissance jusqu'aux créations contemporaines, soit en soliste ou en duo avec des chanteurs, soit comme membre de divers ensembles. Il a joué en soliste des œuvres de Antonio Vivaldi, Mauro Giuliani, Leo Brouwer, Jan Novak, Hans Werner Henze, Xavier Dayer. Pour le disque et la

radio, il a collaboré avec Michel Corboz, Jean-Claude Malgloire, William Christie, Nikolaus Harnoncourt, Jordi Savall. Il enseigne la guitare au Conservatoire de Musique de Fribourg (Suisse).

Christopher Robson, contreténor

Né en Écosse en 1953, Christopher Robson chante les répertoires médiéval et classique et la musique d'aujourd'hui. Depuis ses débuts en 1981 à l'English National Opera à Londres, il a chanté des opéras de Haendel, *Lear* d'Aribert Reimann, *Akhenaton*, (rôle-titre) de Philip Glass, et a créé *l'Apocalypse* de John Tavener, le rôle d'Ometh dans *Le Golem* de John Casken. Il a chanté aussi des œuvres de Xavier Dayer, Jurgen von Bose, Hans Ulrich Lehmann, John Taverner. Plus récemment, il est apparu sur la scène de l'opéra de Munich où il a participé à des productions de *Jules César*, *Seneca*, *Rodelinda* de Haendel. En 2002, il a chanté le rôle de Baba la Turque dans *The Rake's Progress* de Stravinsky.

Président : André Bénard
Direction générale : Alain Crombecque
Direction artistique :
Musique : Joséphine Markovits
Théâtre et danse : Marie Collin
156, rue de Rivoli, 75001 Paris
01 53 45 17 17
www.festival-automne.com



Direction :
Gérard Mortier
0 892 89 90 90
www.opera-de-paris.fr

Fernando Pessoa - Sonnet VIII

How many masks wear we, and undermasks,
Upon our countenance of soul, and when,
If for self-sport the soul, itself unmasks,
Knows it the last mask off and the face plain ?

The true mask feels no inside to the mask
But looks out of the mask by co-masked eyes.
Whatever consciousness begins the task
The task's accepted use to sleepness ties.

Like a child frightened by its mirrored faces,
Our souls, that children are, being thought-losing,
Foist otherness upon their seen grimaces

And get a whole world on their forgot causing ;
And, when a thought would unmask our soul's
[masking,
Itself goes not unmasked to the unmasking.

*Combien de masques portons-nous, et de masques
Sous le masque, sur la figure de notre âme, et quand,
Si pour son propre amusement l'âme elle-même se démasque,
Sait-elle qu'est tombé le dernier et qu'enfin son visage*

*Est nu ? Le vrai masque ne sent rien en deçà du masque,
Mais regarde à travers le masque avec des yeux masqués
Aussi. Quelque conscience qui entreprenne la tâche,
Œuvrer à cette tâche au sommeil l'attache.*

*Comme un enfant effrayé par le reflet de son visage,
Nos âmes, qui sont des enfants — car elles égarent leurs pensées,
Remettent de la différence sur leurs trop visibles grimaces*

*Et gagnent tout un monde en oubliant leurs causes.
Et quand une pensée démasquerait notre âme se masquant,
Même elle n'irait pas sans masque démasquer.*

Fernando Pessoa - Sonnet XXII

My soul is a stiff pageant, man by man,
Of some Egyptian art than Egypt older
Found in some tomb whose rite no guess can scan,
Where all things else to coloured dust did moulder.

Whate'er its sense may mean, its age is twin
To that of priesthoods whose feet stood near God,
When knowledge was so great that 'twas a sin
And man's mere soul too man for its abode.

But when I ask what means that pageant I
And would look at it suddenly, I lose
The sense I had of seeing it, nor can try

Again to look, nor hath my memory a use
That seems recalling, save that it recalls
An emptiness of having seen those walls.

*Mon âme est comme un spectacle empesé, silhouettes
De quelque art égyptien plus ancien que l'Égypte,
Trouvé dans quelque tombe au rite indéchiffrable,
Où toute chose est devenue poussière de couleur.*

*Quoi que signifie son sens, son âge est le jumeau
Des prêtres qui se tenaient au plus près de Dieu,
Quand connaître était vaste au point d'être un péché,
Et trop vaste l'âme de l'homme pour que l'homme soit sa demeure.*

*Mais quand je me demande quel est le sens de ce spectacle
Et que soudain je l'examine, je perds le sentiment
Que j'avais de le voir, et ne peux essayer de regarder encore,*

*Ni ne peut ma mémoire rassembler ce qui semble
Être des souvenirs, car elle ne se souvient que
Du vide sentiment d'avoir vu ces murailles.*

Traduction Olivier Amiel (Christian Bourgois, Éditeur)

Le Monde

www.lemonde.fr

Vivre la culture



Pour découvrir chaque jour ce qui fait l'événement, suivre toute l'actualité des arts et du spectacle – théâtre, cinéma, danse, peinture, sculpture... – et choisir des sorties, *Le Monde* vous propose reportages, critiques, agenda et portraits.



Tous les jours, toutes les cultures