



# Armand Angster

## Solo clarinet

- |  |       |
|--|-------|
| 1. <b>Christophe Bertrand</b> <i>Dikha</i>   | 9'01  |
| pour clarinette (et clarinette basse)<br>et électronique (2001)                      |       |
| 2. <b>Brian Ferneyhough</b> <i>Time and Motion study I</i>                           | 9'05  |
| pour clarinette basse (1971-77)  |       |
| 3. <b>Alberto Posadas</b> <i>Sinolon</i>   | 11'22 |
| pour clarinette seule (2000)   |       |
| 4. <b>Ivan Fedele</b> <i>High</i>  | 7'22  |
| pour clarinette basse (2005)   |       |
| 5. <b>Helmut Lachenmann</b> <i>Dal Niente (Intérieur III)</i>                        | 11'20 |
| pour clarinette (1970)   |       |
| 6. <b>Yann Robin</b> <i>Art of Metal II</i>  | 9'49  |
| pour clarinette contrebasse métal<br>et dispositif électronique en temps réel (2007) |       |

## Une voix du XXI<sup>e</sup> siècle

Pour beaucoup de compositeurs du siècle dernier, le véritable intérêt de la musique résidait dans son organisation, et c'est pourquoi le relatif manque de variété de timbre chez les instruments du quatuor à cordes, par exemple, ne les dérangeait pas trop. Chez plusieurs, dont Ravel, Szymanowski, Stravinsky, Prokofiev, Chostakovitch, les conceptions musicales sont, jusqu'à un certain degré, indépendantes de leur incarnation sonore finale. Il en va de même, quoique différemment, chez Schönberg et Berg, pour qui la couleur résulte non pas de la variété des instruments pour lesquels on écrit, mais plus de la façon dont on les utilise. D'autres – Debussy, Bartok, Kodály à ses débuts, Varèse, Webern avant sa période sérielle et, plus proches de nous, Messiaen, Lutoslawski, Carter, Ligeti ou Berio – développent à l'inverse des types d'écriture en étroite corrélation avec les sonorités et les spécificités techniques d'instruments donnés. Toute l'avant-garde de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début de celui-ci poursuit cette démarche : les caractéristiques sonores, les possibilités de comportement des instruments jouent dès lors un rôle d'importance. Elles deviennent des identités dramatiques qui contribuent à créer l'argument musical. « Inventée » au XVIII<sup>e</sup> siècle, véritablement découverte par Mozart puis par les romantiques (Weber, Schubert, Schumann, Brahms), la clarinette acquiert au fil du temps un caractère nouveau, plus passionné, plus profond. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et à l'orée du nôtre, s'ajoutent au répertoire concertant ou avec orchestre – de Debussy, Nielsen, Copland à Barraqué, Carter et Lindberg – de nombreuses œuvres de musique de chambre (entre autres de Schönberg, Berg, Stravinsky, Janáček, Bartók, Hindemith, Messiaen) où elle prend une fonction primordiale, sans compter les pages majeures où elle est utilisée seule (des *Trois Pièces* de Stravinsky au *Dialogue de l'ombre double* de Boulez), allant parfois jusqu'aux limites de ses possibilités techniques. Déjà, en 1924 (*Style et Idée*), Schönberg saluait dans la clarinette un instrument aussi parfait que le violon ou le violoncelle et le plus porteur d'avenir parmi les bois.

Fondateur en 1981, avec la soprano Françoise Kubler, d'Accroche Note, le clarinetiste Armand Angster travaille en étroite collaboration avec les compositeurs d'aujourd'hui. Outre de nombreuses créations pour son ensemble, il a suscité quelques partitions remarquables pour clarinette seule (dont celles signées par Pascal Dusapin, James Dillon et Ahmed Essyad). Mais il n'est ni le commanditaire ni le créateur des six pièces réunies dans le présent programme, qui toutes explorent des territoires inconnus, dépassant le seul geste expérimental, et qu'il maîtrise avec une égale virtuosité. *Dikha* (2000-2001) pour clarinette (et clarinette basse) et électronique, composé à l'âge de vingt ans par le regretté compositeur français Christophe Bertrand (1981-2010), est prometteur car la virtuosité n'y est pas simple performance technique, mais stimule de nouvelles possibilités d'écriture et d'expression. L'approche est moins immédiatement récréatrice dans *High* (2005) de l'Italien Ivan Fedele (né en 1953), qui par force ne se confronte pas autant à l'histoire de l'instrument, puisqu'il s'agit d'une version pour clarinette basse d'une pièce écrite en hommage au trompettiste de jazz Miles Davis, et conçue initialement en 1996 pour trompette en si bémol. C'est à une tout autre confrontation que nous invite l'Allemand Helmut Lachenmann (né en 1935) dans son déjà emblématique *Dal Niente* (1970) : rejet impitoyable des apparences, du « beau son », des a priori, des références à une quelconque conception formelle préétablie. Il y a dans cette musique qui cherche plutôt qu'elle n'affirme, dans cette quête de la naissance fragile du son une réelle exigence de pureté. L'importance accordée au geste qui, intégré à la composition, peut déboucher sur une théâtralisation virtuelle – comme dans les *Sequenzas* de Berio – semble se retrouver jusque dans l'esthétique de la saturation défendue par le Français Yann Robin (né en 1974). Pourtant *Art of Metal II* (2007) pour clarinette contrebasse et dispositif électronique en temps réel, longue éruption criblée de stridences, offre un impact sensoriel qui, loin de s'inféoder à une éventuelle transposition visuelle ou scénique – forcément réductrice –, exige plutôt une écoute attentive du travail de dissociation d'une totalité sonore et de sa recomposition en un ordre différent.

La démarche de l'Anglais Brian Ferneyhough (né en 1943) trouve son origine dans une assimilation en profondeur de l'école sérielle. Il adopte cet héritage à son propre tempérament, violemment expressionniste, et l'explore dans le sens d'une totale radicalisation. Il développe une esthétique de la complexité et de l'effort, où les instruments sont en perpétuelle extension vers leurs propres limites.

Musique exigeante, car toujours d'une extrême densité d'informations, telle une polyphonie à la fois réelle (plusieurs voix), virtuelle (jeu des répétitions à distance dans une monodie) ou d'actions (superposant plusieurs couches d'actions musicales). Dans *Time and Motion Study I* (1977) pour clarinette basse, l'idée musicale contient d'emblée ses propres variations, ses propres développements. Les modes de jeu, les phrasés, les accentuations, les dynamiques et les structures rythmiques changent sans cesse et tous en même temps, parvenant à un niveau de sophistication encore jamais atteint jusque-là, et particulièrement périlleux pour l'interprète. Organisation du chaos d'une extraordinaire densité et d'une puissance élémentaire, qui débouche sur des entrelacs de lignes que l'on retrouve dans le non moins fantastique *Sinolon* (2000) pour clarinette en si bémol de l'Espagnol Alberto Posadas (né en 1967). Figurations luxuriantes à travers lesquelles la dimension ornementale est ramenée à l'intérieur d'une stricte forme organique, avec un évident souci d'architecture. Comme dans son ample quatuor à cordes en cinq volets *Liturgia fractal* (2003-2007), qui établit sa réputation internationale, ce que Posadas donne à percevoir à l'auditeur en termes de sonorités, de contenu expressif est basé sur un large éventail de moyens. Avec ici un art raffiné de la combinaison de plusieurs modes de jeu (micro-intervalles, multiphoniques, constantes variations de timbres, trilles et glissandos joués le plus dense et le plus uniformément possible, etc.). Ondes, tourbillons, plongées à la fois méditatives et d'une grande tension intérieure, séquences complexifiées à l'extrême ou plus rarement pointillistes : la surcharge – paradoxalement, en un sens, très épurée – de l'écriture dépasse les seuls changements infinitésimaux de textures ou de couleurs, et n'empêche pas l'auditeur de suivre les processus de dérivations et de développements qui définissent la forme.

Patrick Szersnovicz

## Christophe Bertrand *Dikha* (2001) pour clarinette (et clarinette basse) et électronique

Réalisateur en informatique musicale : Jean Lochar  
Éditeur : SugarMusic

*Dikha* – du grec ancien signifiant « partagé en deux » – composé en 2000-2001 dans le cadre du Cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, est constitué d'un tenant de trois sections dont les durées sont déterminées par les proportions métriques du *Haïku* japonais (5-7-5) et le principe des fractales (chaque partie est subdivisée selon les mêmes proportions, la seconde partie de la dernière section, encore une fois subdivisée ainsi, etc).

La première partie est principalement axée sur la base de la fusion de la clarinette et son miroir virtuel : les traitements utilisés dans la partie électronique sont issus exclusivement d'échantillons de clarinette, les « défauts » de jeu de l'instrumentiste (tels les respirations, les bruits de clés, les transitoires d'attaque, etc) faisant partie intégrante du discours musical.

La seconde partie développe plusieurs idées liées au principe de base : tout ce passage est constitué de la superposition/démultiplication d'ostinatos fébriles, au

timbre sans cesse changeant (nombreux quarts de tons et *bisbigliandi*), colorés d'incessants cliquetis issus des bruits de clés, et produisant des sortes de « moires » sonores – dus à l'addition de certains sons, privilégiés par l'oreille – en contrepoint aux nombreux accents, spatialisés à travers l'espace scénique.

La dernière partie est plus cadentielle : le clarinettiste joue de manière extrêmement virtuose, et l'électronique vient à peine ponctuer ses interventions, un peu à la manière d'un orchestre. Et soudain, l'électronique s'éteint : le clarinettiste joue de plus en plus vite, de plus en plus violemment, il s'emporte et contre toute attente, s'immobilise dans l'extrême aigu : l'électronique réapparaît, réemployant de manière synthétique les différents traitements jusqu'à présent développés : vitesse démesurée, virtuosité tonitruante achèvent l'œuvre de manière foudroyante et sauvage.

Christophe Bertrand

## Brian Ferneyhough *Time and Motion Study I* (1971-77) pour clarinette basse

Éditeur : Peters

Le temps de gestation de cette œuvre a été exceptionnellement long, même selon mes propres critères. J'ai commencé à y travailler en 1971 (version pour clarinette) et l'ai terminée provisoirement au cours de la même année. Selon un projet que je caressais depuis longtemps, je l'ai retravaillée pour la clarinette basse durant la seconde partie de l'année 1976, mais en raison des interruptions survenues entre-temps, je n'ai pu la terminer que pendant les premiers mois de 1977.

Le version revue varie considérablement, par le détail, de celle de 1971 – qui n'a du reste jamais été jouée – bien qu'ayant conservé pour l'essentiel la forme sous-jacente et la teneur de l'original.

D'emblée, j'ai voulu que l'aspect « étude » de la composition – à savoir l'examen spécifique minutieux et radical des conséquences découlant de l'adoption de

certaines prémisses de bases initiales – forme l'axe central autour duquel s'inscrit son individualité.

En ce sens, l'œuvre est auto-réflexive, eu égard à son mode d'expression : l'aspect de virtuosité de l'écriture, croise en diagonale le plan essentiellement statique des systèmes fermés, duquel, comme une conséquence secondaire, il surgit au lieu de la suivre en parallèle, en se reproduisant.

J'ai écrit l'œuvre pour la clarinette (basse), non seulement à cause de son articulation relativement flexible et de son registre étendu, mais davantage encore en raison de son haut degré de résistance à toutes tentatives de fixation sur des effets secondaires qui pourraient détourner l'attention des proportionnalités rigoureuses qui furent ici mon souci principal.

Brian Ferneyhough

## Alberto Posadas *Sínonon* (2000) pour clarinette seule

Éditeur : Durand

Le terme grec « Sínonon » se réfère à une unité engendrée par une diversité d'éléments, mais dont la structure n'a pas à proprement parler de constituants bien séparés. C'est une unité dans la multiplicité. Dans le sínonon, l'interdépendance des éléments est telle qu'elle rend sa dissociation impossible. Aristote a utilisé le terme « sínonon » pour parler de la substance filomorphique (tout corps se compose de matière et de forme).

Mais on pourrait aussi définir le « sínonon » comme une onde constituée de photons indissociables les uns des autres. Ainsi, dans cette œuvre pour clarinette, tous les matériaux utilisés, comme les variations de timbres, les micro-intervalles, les multiphoniques, les glissandi, les trémolos de gammes « bi-chromatiques »

(chromatiques et par micro-intervalles superposés) etc., acquièrent une extrême interdépendance en évoluant à travers les mêmes systèmes de transformation, des systèmes en principe abstraits et détachés de l'essence même du matériau, mais qui s'intègrent intimement à lui par la nature infra-chromatique et infinitésimale du traitement sonore.

C'est dans le déplacement temporel du son que l'on arrive à créer l'« unité du sínonon ». *Sínonon* est une œuvre qui se situe en marge de la tradition d'écriture pour clarinette. C'est une œuvre « à la limite » qui requiert de l'interprète un haut niveau de virtuosité, ainsi qu'une grande résistance mentale et physique.

Alberto Posadas

## Ivan Fedele *High* (2005) pour clarinette basse

Éditeur : SugarMusic

Cette pièce soliste, composée à la mémoire de Miles Davis (1926-1991), est imprégnée d'une couleur jazzy qu'on retrouve également dans mes dernières œuvres, et ce de manière inconsciente.

L'influence du jazz donne une empreinte à tous les aspects de cette pièce : structure, forte marque modale, segmentation rythmique anguleuse et gestualité instrumentale liée à l'instant.

*High* est divisée en trois sections : *Like a standard* correspond à la présentation du thème et son développement.

*Song and variation(s)*, de tempo plus lent et en deux parties, est composée de phrases lyriques contemplatives et d'une partie plus mouvante.

*Riff and Special(s)* développe un aspect rythmique et de virtuosité avant le retour du thème.

*High* a été écrite au départ en 1996 pour trompette en si bémol (avec sourdine Harmon).

La version de clarinette basse a été réalisée en collaboration avec Armand Angster.

Ivan Fedele

## Helmut Lachenmann *Dal Niente (Intérieur III)* (1970) pour clarinette

Éditeur : Breitkopf & Härtel

Comme mes autres œuvres de cette époque, la technique de composition de *Dal Niente* s'inscrit dans la lignée de la musique concrète instrumentale. Dans une certaine mesure, tous les sons émis ne sont pas appréhendés pour eux-mêmes mais interrogent leurs propres conditions de production pensées en tant qu'expérience corporelle. Ainsi, la pièce explore la manière dont cette corporéité s'inscrit dans la structure et l'expressivité du morceau. Manipulé, l'instrument devient outil, un filtre spécifiquement travaillé pour une respiration spécifiquement contrôlée.

Les changements de doigtés, les modes d'attaque et l'articulation de la pression de l'air sont alors ressentis comme des superpositions polyphoniques. L'écoute se fait observation et n'a plus vocation à produire des spéculations expressives : les structures temporelles artificielles et la perception élémentaire du processus de production du son révèlent leur profonde interdépendance et remettent au cœur du projet expressif la singularité du geste et la perception emphatique de la dimension anatomique du son.

Helmut Lachenmann

## Yann Robin *Art of Metal II* (2007) pour clarinette contrebasse métal et dispositif électronique en temps réel

Réalisateur en informatique musicale : Jean Lochard / Yann Robin

Éditeur : Jobert

*Art of Metal II*, pour clarinette contrebasse métal et dispositif électronique en temps réel s'inscrit dans le cadre d'un cycle pour cet instrument et est le résultat d'une collaboration avec Alain Billard, clarinettiste et soliste de l'Ensemble intercontemporain.

La première pièce du cycle, *Art of Metal I*, créée en janvier 2007, confronte l'instrument à un ensemble de dix-sept musiciens, celle-ci à un dispositif électronique et la dernière, *Art of Metal III*, créée en 2008, rallie l'instrument à l'ensemble et à l'électronique, en tant que synthèse.

Le fil d'Ariane de ce projet, l'idée conductrice, est une approche métaphorique de ce que peut inspirer le métal, cet alliage souvent synonyme de force, puissance, solidité, énergie, brillance, éclat, etc. L'instrument lui-même est métallique dans son intégralité.

Outre la recherche de puissantes sonorités métalliques, l'autre préoccupation

principale est le son que peut produire l'émission de la voix dans la clarinette contrebasse. Ce mixage engendre des perturbations et modifie considérablement le timbre de l'instrument. La voix est utilisée chantée ou bien criée. Ces cris, émis avec des sons fendus, amplifient la distorsion et la saturation du son, les timbres semblent éclater, exploser et produisent une violente énergie. Tout cela est accru par l'électronique, qui immerge l'auditeur à l'intérieur même du son grâce à un système de spatialisation permettant de modifier virtuellement les paramètres acoustiques d'une salle et donc d'en changer psychoacoustiquement la perception. D'autres outils de traitements développés à l'Ircam, donnant la possibilité de resynthétiser le son en temps réel, d'en extraire le « bruit » ou les transitoires d'attaques, ont apporté une précieuse contribution et enrichi considérablement l'univers sonore de ce projet.

Yann Robin

## Armand Angster

### Clarinete

Soliste dans un répertoire qui s'étend de Mozart aux œuvres les plus récentes du XX<sup>e</sup> siècle et à la musique improvisée, Armand Angster est le dédicataire de nombreuses pièces (de Brian Ferneyhough, Pascal Dusapin, Georges Aperghis, Franco Donatoni, Marc Monnet, Philippe Manoury, James Dillon, François-Bernard Mâche, Ivan Fedele, Stefano Gervasoni, Mauro Lanza, Philippe Leroux...).

Il est à l'origine, avec Françoise Kubler (soprano), de l'Ensemble Accroche Note, qui s'impose dans les plus grandes manifestations internationales: Paris (Ircam, Festival Présences), Venise (Biennale), Berlin, Londres, Huddersfield, Strasbourg (Musica), Madrid, Oslo, São Paulo, Bruxelles, Saint-Petersbourg, Chicago, Stockholm, Parme (Traiettorie), Rome (Controtempo).

Il joue en soliste avec Music Project (Londres), Orchestre Philharmonique de Radio France, New Ensemble (Amsterdam), Ensemble Recherche, Carme Di Milano, Orchestre de la Radio Bavaroise, SWF Baden Baden, Orchestra de l'Accademia di Santa-Cecilia.

Il pratique le jazz et les musiques improvisées à l'occasion de projets mixtes écriture/improvisation.

Il enseigne à la Haute École des Arts du Rhin à Strasbourg et à l'occasion de stages.

Il dirige l'Ensemble contemporain du Conservatoire et de l'Académie de Strasbourg.

Il a enregistré pour Accord, Etcetera, FMP Berlin, ENJA, Universal, L'empreinte Digitale, Nocturne, Naïve, Triton.

#### Partenaires:

Accroche Note est un ensemble conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace – et la ville de Strasbourg, et soutenu par la Région Alsace, le Conseil général du Bas-Rhin, la Spedidam, la Sacem et Musique Nouvelle en Liberté.



## A twenty-first century voice

Many twentieth century composers thought the main significance of music lied in its organisation, therefore they paid little heed to the relatively limited range of timbres in string quartet instruments for instance. For many of them, among whom Ravel, Szymanowski, Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich... the conception of music is – at least to a certain degree – disconnected from its ultimate sound rendition. The same discrepancy – although in a different register – can be found in the works of Schönberg or Berg. Indeed, they believed that the musical colour of the piece does not depend on the variety of instruments but rather on the way they are used. Conversely, other composers such as Debussy, Bartók, Kodály in his earliest works, Varèse, Webern – before he turned to serialism – or more recently Messiaen, Lutoslawski, Carter, Ligeti ou Berio fully take into account the unique sonorities and technical specificities of instruments. They paved the way for the musical *avant-gardes* of the second half of the twentieth century for whom the sound characteristics and the versatile expressiveness of the instrument played a key part. These singularities form dramatic identities which are central to the musical argument. “Invented” in the eighteenth century, the clarinet was actually really discovered by Mozart and later the Romantic movement (Weber, Schubert, Schumann, Brahms) and took on a new dimension, a more passionate and more profound quality over the centuries. Throughout the twentieth century and at the dawn of the twenty-first century, beside the existing concerto and orchestra repertoire – ranging from Debussy, Nielsen, Copland to Barraqué, Carter or Lindberg – numerous pieces of chamber music in which the clarinet plays a crucial part were composed (Schönberg, Berg, Stravinsky, Janáček, Bartók, Hindemith, Messiaen among others...), not even to mention the major works in which the instrument is used on its own and sometimes stretched to the limits of its technical potentialities (from Stravinsky’s Three Pieces to Boulez’s Dialogue de l’ombre double). In 1924, in Style and Idea, Schönberg praised the clarinet, an instrument as perfect as violin or cello in his eyes, and the most promising of all the wood instruments.

Clarinetist Armand Angster created the ensemble Accroche Note together with soprano Françoise Kubler in 1981 and has been working closely with contemporary composers ever since. In addition to many original creations for his ensemble, he inspired several outstanding scores for solo clarinet (including works by Pascal Dusapin, James Dillon and Ahmed Essyad). However, Armand Angster has neither commissioned nor created the six pieces collected here, which all venture into uncharted territory, transcend the experimental gesture and that Armand Angster performs with remarkable virtuosity. Dikha (2000-2001), for clarinet (and bass clarinet) and electronics was composed at age twenty by the late French composer Christophe Bertrand (1981-2010). In this promising piece, virtuosity, far from being a mere technical feat, awakens new possibilities for both composition and expression. High (2005), by Italian composer Ivan Fedele may seem less distinctly originative in its approach insofar as it does not engage as much with the history of the instrument. Indeed, it is an adaptation for clarinet of a piece first written in 1996 for trumpet in B-flat as a tribute to jazz legend Miles Davis. In his already iconic piece Dal Niente (1970), German composer Helmut Lachenmann (born in 1935) takes us into another realm and confronts us with his uncompromising rejection of appearances, of “pleasant music”, of preconceptions or references to any kind of predetermined formal design. The listener is baffled by the exacting sense of purity prevailing in a music that questions instead of asserting and seeks to capture the birth of sound in its flimsiness. Embedding the musical gesture within the framework of composition writing may lead to virtual dramatization, as for instance in Berio’s Sequenzas. The same principle is at work with the aesthetics of saturation propounded by French composer Yann Robin (born in 1974). Art of Metal II (2007), composed for contrabass clarinet and live electronic sound processing, is a long outburst strewn with pangs of stridency. The piece strongly impacts our senses, it is not merely subservient to its potential visual or stage transposition – bound to be limited – but rather requires us to listen closely to the dissociation of the wholeness of sound as well its recomposing into a different order.

The approach of the British composer Brian Ferneyhough (born in 1943) stems from a deep-rooted assimilation of serialism. He shapes this legacy to fit his own violently expressionistic disposition, and takes us to a totally new level. He develops an aesthetic framework based on complexity and effort in



which the instruments are constantly striving to outstretch their own boundaries. His music is challenging because of its extreme density of information: it rests on a polyphony which is at the same time concerned with reality (several actual voices are involved), with virtuality (there is a play on distanced repetition through monody) and with action (several layers of musical actions are overlapping). From the onset of *Time and Motion Study I* (1997) written for bass clarinet, the musical idea contains its own variations and developments. Articulation, phrasing, accents, dynamics or rhythmic patterns are changing continuously and simultaneously. Thus, the piece reaches an unforeseen level of sophistication that becomes particularly perilous for the performer. Intertwined musical lines emerge from the elemental power and outstanding density of this organized chaos, a feature that is also to be found in the equally fantastic *Sinolon* (2000) for B-flat clarinet written by Spanish composer Alberto Posadas (born in 1967). The ornate quality of the lavish embellishments is contained within a strict organic structure, revealing a deliberate architectural design. As he did in *Liturgia fractal* (2003-2007), the ample work for string quartet that established his international reputation, Posadas opens the listener's perception to a world of sounds and expressive contents based on wide-ranging techniques. With consummate skill, Posada combines different modes of playing (microtones, multiphonic sounds, ever-evolving tonal variations, trills and glissandi meant to be played as evenly as possible). Through waves and swirls, contemplative passages fraught with self-contained tension, sequences of climactic complexity (less frequently pointillist), the paradoxically pared down profusion of the composition goes beyond the minute changes in sound texture or colour, so that the listener can keep up with the processes of derivation and development that define the structure of the piece.

Patrick Szersnovicz

## Christophe Bertrand *Dikha* (2001) for clarinet (and bass clarinet) and electronics

Music computing director: Jean Lochard  
Publisher: SugarMusic

*Dikha* – from ancient Greek meaning “divided in two” – is a work composed in 2001 while I was attending the composition and computer music program at Ircam; it is made of three sections which have a duration determined by the metrical pattern of the Japanese *Haiku* (5-7-5) and the fractal principle (each part is divided in sublevels that maintain the same proportions, the second part of the last section is once more subdivided according to this principle etc.)

The first section is mainly based on the fusion of the bass clarinet with its virtual mirror: clarinet samples are the only material used for sound processing in the electronic part and the “flaws” in the play of the instrumentalist – such as breathing or key sounds, attack transients... – are part and parcel of the musical statement.

The second section develops several ideas connected to the same ground principle: the whole passage superimposes and multiplies strings of feverish ostinatos. Their timbre is ever-changing – the

instrumentalist resorts to many quarter tones and bisbigliandi – and they echo with the relentless sound of the keys clicking away. Thus, this section results in a kind of sound shimmering produced by adding up the sounds favored by the ear and acting as a counterpoint to the dynamics which are spatialized in the performance space.

The last section is more cadential: the instrumentalist plays with great virtuosity, while the electronics are only used as orchestra-like punctuation. Then, all of a sudden, the electronics stop, the clarinetist starts playing faster and faster, gets carried away and unexpectedly comes to a standstill when he reaches the highest note: electronics join in with a more synthetic sound processing and resume the techniques previously developed in the piece: the piece ends with stunning speed and thunderous virtuosity and the finale is both devastating and wild.

Christophe Bertrand

## Brian Ferneyhough *Time and Motion study I* (1971-77) for bass clarinet

Publisher: Peters

The time of conception for this work was remarkably long, even to my own standards. I started working on it in 1971 (clarinet version) and I finalized a tentative draft the same year. I had been toying with this project for quite a while when I started working on an adaptation for bass clarinet during the second half of the year 1976, but due to some interruptions, I only completed the piece in early 1977.

The revised version is different – in its details – from the 1971 study, that was actually never performed. However, the later piece mostly retains the underlying form and basic tenets of the original version.

From the onset of the project, I wanted to launch a specific, meticulous and radical investigation into the consequences of my initial postulates, so that the “study” aspect of the piece became the central axis around which its singularity revolves.

The work is thus self-reflexive with regards to its mode of expression: the virtuosity of composition intersects diagonally with the essentially static level of the closed systems. This virtuosity becomes a byproduct of the systems: it suddenly arises instead of merely following the patterns in parallel or reproducing them.

I have written this piece for bass clarinet not only because this instrument has a wide ranging register and allows for a rather flexible articulation but first and foremost because clarinet offers a steadfast resistance to interfering side effects. Therefore, the listener is not diverted from the rigorous sense of proportions that was my main concern for this piece.

Brian Ferneyhough

## Alberto Posadas *Sínolon* (2000) for solo clarinet

Publisher: Durand

The Greek term “*Sínolon*” is used to refer to a unit generated by a diversity of elements but whose structure does not reveal separate components. There is unity in its multiplicity. With the *sínolon*, the different elements are so closely interwoven that they cannot be dissociated from one another. Aristotle uses the word “*sínolon*” to evoke the hylomorphic substance (every physical body is constituted of matter and form).

But the *sínolon* could also be defined as a sound wave made of indivisible photons. Indeed, in this piece for clarinet the sound materials such as tonal variations, microtones, multiphonic sounds, *glissandi*, tremolo effects within the “bi-chromatic”

scale (chromatic scale and overlapping microtones) become extremely interdependent as they undergo the same transformation systems. We usually do not think of these abstract systems as connected to the very essence of the sound material but thanks to the infra-chromatic and infinitesimal nature of sound processing they become closely intertwined.

Thus the “*sínolon* unit” is created through subtle time shifts and translations. This unique piece breaks with the tradition of composition for clarinet. It plays with the limits of the genre and demands a high level of virtuosity as well as great mental and physical resilience from the performer.

Alberto Posadas

## Ivan Fedele *High* (2005) for bass clarinet

Publisher: SugarMusic

This solo piece was composed as a tribute to Miles Davis (1926-1991). It is pervaded with jazzy undertones, which are also to be found, albeit unwittingly in my latest works.

The influence of jazz music runs throughout the structure of the piece, its sharp modal quality, its harsh rhythm sequencing and its natural and fully spontaneous instrumental gestures.

High is divided into three sections: Like a standard corresponds to the presentation of the theme and its development.

Song and variation(s) has a slower tempo and falls into two parts: lyrical meditative musical phrases and a faster more fluid second part. Riff and Special(s) elaborates on rhythm and virtuosity as the theme returns.

High was first written in 1996 for trumpet in B-flat (with Harmon mute).

The bass clarinet version was completed in collaboration with Armand Angster.

Ivan Fedele

## Helmut Lachenmann *Dal Niente (Intérieur III)* (1970) for solo clarinet

Publisher: Breitkopf & Härtel

Like my other compositions written at the same period, Dal Niente is indebted to "musique concrète instrumentale" as far as composition techniques are concerned. Indeed, to a certain extent, all the sounds emitted point away from themselves and question the very conditions of their production as well as their corporal dimension. This corporeity is here fully integrated within the structural and expressive experience of the piece. The instrument is thus manipulated and becomes a tool: a specifically crafted filter for a specifically oriented breath

The independent modification in finger positions, the different types of attack, and the forms of articulation in air pressure are thus perceived as a multi-level polyphony. Subjected to observation rather than speculation, artificial time structures and elementary perception of sound processes condition each other and relocate the expressivity to the gesture in its singularity and to the emphatic awareness of the anatomy of sound.

Helmut Lachenmann

## Yann Robin *Art of Metal II* (2007) for contrabass clarinet and live electronic sound processing

Music computing director: Jean Lochard / Yann Robin  
Publisher: Jobert

Art of metal II, for contrabass clarinet and live electronic sound processing is part of a series devoted to the instrument and the product of my collaboration with Alain Billard, clarinetist and soloist for the Ensemble Intercontemporain.

The first work of the series, Art of Metal I, premiered on January 2007 and confronted the instrument with an ensemble of 17 musicians, in this piece, the clarinet meets electronics, finally, the last part Art of Metal III, created in 2008, it acts as a synthesis and combine the ensemble and electronics.

The common thread of this project, its backbone, is a metaphorical approach to metal, an alloy often equated with strength, power, solidity, energy, shine, glint... The instrument itself is entirely made of metal.

In addition to generating powerful metallic sounds, our concern was to give to hear human voice blown through the

contrabass clarinet. This audiomix brings about interferences and significantly transforms the timbre of the instrument. Voice is present through singing and screaming. The screams, rendered in split tones, enhance sound distortion and saturation, the timbres seem to explode, to blast and produce a violent kind of energy. The electronic sound processing adds to this energy by immersing the listener within the soundscape through a spatialisation system that virtually modifies the acoustic settings of the performance venue and therefore changes our psychoacoustic perception of space. Other sound processing devices developed at Ircam allowed us to resynthesize the sound during the live performance, to erase "noise" or attack transients, they proved an invaluable contribution to the sound environment that constitutes this project.

Yann Robin

## Armand Angster Clarinet

Armand Angster's repertoire as a soloist ranges from Mozart to the most recent contemporary pieces, 20th century music and musical improvisation. Several composers have dedicated works to him (including Brian Ferneyhough, Pascal Dusapin, Georges Aperghis, Franco Donatoni, Marc Monnet, Philippe Manoury, James Dillon, François-Bernard Mâche, Ivan Fedele, Stefano Gervasoni, Mauro Lanza, Philippe Leroux...).

He created the Ensemble Accroche Note together with Françoise Kubler (soprano), an ensemble that regularly performs in the greatest festivals and music events all over the world: Paris (Ircam, Présences Festival), Venice (Biennial), Berlin, London, Huddersfield, Strasbourg (Musica), Madrid, Oslo, Sao Paulo, Brussels, Saint Petersburg, Chicago, Stockholm, Parma (Traiettorie), Rome (Controtempo).

As a soloist, he regularly plays with the following ensembles and orchestras: Music Project (London), Orchestre Philharmonique de Radio France (Paris), New Ensemble (Amsterdam), Ensemble Recherche (Freiburg), Carme Di Milano, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the SWF Baden Baden, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia.

He also takes part in mixed jazz and improvised music projects which combine composition writing and improvisation.

Armand Angster also teaches masterclasses at the HEAR art school in Strasbourg.

He conducts the Contemporary Ensemble of the Regional Conservatory of Strasbourg.

He recorded pieces with several music publishers: Accord, Etcetera, FMP Berlin, ENJA, Universal, L'empreinte Digitale, Nocturne, Naïve, Triton.

### Partners

The ensemble Accroche Note is supported by the Ministry of Culture and Communication – the Regional Direction of Cultural Affairs of Alsace, the Région Alsace, the Conseil Général du Bas-Rhin and the city of Strasbourg. Accroche Note receives funding from Spedidam, Sacem and Musique Nouvelle en Liberté.

