

Cygnus Ensemble, les Fromm Players de Harvard, la série de musique de chambre du Philharmonique de New York et son propre ensemble, le Manhattan Sinfonietta.

Patrice Bocquillon Membre fondateur de l'ensemble de musique contemporaine L'Itinéraire, Patrice Bocquillon est invité régulièrement à collaborer avec les groupes parisiens de musique nouvelle (Musique Plus, Musique vivante, 2E2M, Ars Nova, Ensemble intercontemporain, Ircam). Ses œuvres pédagogiques sont éditées aux Editions Salabert et il est professeur au conservatoire de Ville d'Avray. Il a organisé de nombreux stages pédagogiques et il est actuellement directeur artistique de l'Ensemble Fa qu'il a créé avec Dominique My.

Produced by: Joshua Fineberg and Patrice Bocquillon
Executive Producer: Brian Brandt
Sound engineer, mixing & mastering: Franck Rossi
Recorded in France: Espace de projection, IRCAM, Paris: 5 December 2006 (Empreintes), 23 May 2005 (Broken Symmetries), 30 June 2007 (The Texture of Time). Studio John Cage, La muse en circuit, Alfortville: 21 May 2005 (Veils), 3 March 2005 (Shards)
24-bit Digital Mastering: Steve Puntollilo, Sonicraft
Recordings produced by the Ensemble Fa, with co-production assistance from CCMIX, the Atrium de Chaville, IRCAM, The French American Fund for Contemporary Music, The Alice M. Ditson Fund, and Musique Française d'Aujourd'hui
Art Direction: Brian Brandt
Liner Notes: © Robert Hasegawa
French Translation: Gérard Assayag
Published by: Editions Max Eschig (1,2,3,5), Gérard Billaudot Éditeur (4)



ENSEMBLE FA:

Patrice Bocquillon (1,3,4,5), Gilles Burgos (1), *flutes*
Emmanuel Laporte (1), *oboe*
Dominique Vidal (1), Marie Cécile Courcier (1), Olivier Voize (3,5), *clarinets*
Eric Lamberger (1), *bass clarinet*
Loïc Chevandier (1), *bassoon*
Sylvain Delcroix (1), Etienne Godey (1), Pierre Beaumois (5), *French horn*
André Feydy (1), *trumpets*
Patrice Hic (1), Florent Didier (1), *trombones*
Marc Vieillefon (1), Nicolas Miribel (1), Catherine Jacquet (1), Heide Sibley (5), *violins*
Delphine Millour (1), *viola*
Frédéric Baldassare (1,5), Isabelle Veyrier (3), *cello*
Tanguy Menez (1), *double bass*
Dominique My (2), *piano*
Fuminori Tanada (1), *electronic keyboard, piano*
Jean-Baptiste Leclère (1), Marc Dumazert (1), *percussion*
Eric Daubresse (1), Stefan Tiedje (4), *computer music designer*
Jeffrey Milarsky (1), Dominique My (5), *conductor*

Joshua Fineberg

Empreintes, Veils, and Shards



Ensemble Fa Dominique My Jeffrey Milarsky

Imprints, veils, and shards: the music of Joshua Fineberg

The world of contemporary classical music can seem daunting to listeners approaching it for the first time. Many of today's composers have dispensed with the historical *lingua franca* of tonality, the systematic organization into keys, scales, and chords which lends tonal music a sense of orientation and direction. Without the familiar landmarks and consonant harmonies of tonality, contemporary music can seem directionless and discordant. Since the beginning of his compositional career, Joshua Fineberg has been fascinated by the possibility of transferring the organizing power of tonality into fresh new sound worlds and deeply committed to writing music which is accessible despite its novelty. He takes advantage of research in acoustics and psychoacoustics (the study of sonic perception) to craft a musical language sensitive to the innate biases of our hearing. Fineberg explores the inner world of sounds through careful analysis—both by ear and with computer software—and uses their internal structure as a starting point for the invention of harmonies and musical forms. His constant attention to the way his music will be heard lends his compositions a rare immediacy—ultimately, this is music specifically designed for the way we listen.

Though no background knowledge is necessary to enjoy this music, Fineberg's music does draw on a vast range of influences: nearly all of his compositions are based on models from non-musical domains, ranging from

physics and biochemistry to Tibetan rituals and Japanese formal gardens. These notes will briefly mention some of the models used in the pieces on this CD. For the listener, understanding the models which gave rise to a work—whether acoustic, scientific, or poetic—can suggest new ways of engaging with the music and additional layers of meaning.

Empreintes (1995)

While working at IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) on a piece for computer and 14-piece ensemble, Fineberg sought a way for the computer to interact intelligently with all of the players in the ensemble; he wanted to “teach the computer to listen” to the instrumental ensemble. The amount of information from fourteen sound sources is enormous, though, and the difficulty of processing such a volume of data limited the sonic detail of many earlier works using real-time electronics. To reduce this data to a more manageable size without flattening it to simple categories like pitch and duration, Todor Todoroff developed a real-time version of an algorithm by the German psychoacoustician Ernst Terhardt. This algorithm describes how sounds are processed by the ear and the brain, and can determine what parts of a complex sound are most significant to a human listener. From a complex frequency spectrum, the algorithm extracts only the most salient partials. In a program note, Fineberg describes how the elec-

tronics interact with the instrumental sonorities:

Empreintes seeks to steal bits and pieces of movement and color from a musical evolution, using them to create something new: a sort of halo spiraling around a musical process. At times it may seem simply an imprint of its surroundings, enriching without truly altering its context; however, at other moments, it may become a force of transformation itself. By capturing fragments of one object and transmitting them to another, both it and the objects from which the material has been captured are changed. Thus textures and colors do not interact directly, as in most pieces: they must pass through this conduit, whose presence may be more or less felt depending on the moment. The evolutions become oblique, in a way: objects maintain their own inertia while slowly being pulled toward each other. In the space between and around them is the new object, which exists as a kind of transformed reflection of its surroundings.

The alternation of two main textural types—sustained chords and hyperkinetic explosion—accounts for the broad outlines of the work's form. Such a description, though, neglects the increasingly complex interplay of the instruments and electronics. As the piece progresses, stretches of silence begin to infiltrate the continuous ensemble texture, allowing the electronics to be heard alone. Frequently, the electronics extend the resonance of the ensemble's sonority with eerie accuracy; in other instances, the electronics are more active, reproducing an active ensemble texture as a blurred but clearly

recognizable “imprint.” Such imprints create a series of enigmatic aural illusions, playing with the boundary between natural and artificial sounds. By the midpoint of the piece, the strict alternation of the two textures breaks down; interaction between the textures replaces the juxtaposition of contrasting elements.

Veils (2001)

The solo piano piece *Veils* embraces sonic models drawn from the realm of human experience, not from the world of science. Fineberg was inspired by the ideas, rituals, and music of Tibetan Buddhism, aspects of which affect the work at many different levels, from the literal to the conceptual. The title, *Veils*, refers to the Tibetan Buddhist belief that for the unenlightened, true reality is obscured by a veil (or series of veils). Fineberg suggests that this image of “veils” could apply to his approach to composing for the piano:

All of [the] activity which is normally thought of as “the music” can be seen as a sort of veil, hiding the real music whose heart is in the underlying resonance. The interaction between the punctuated surface and the continuous undercurrent make up the form and movement of the piece.

Fineberg's attention is focused on the continuous resonance of the piano (the sustain pedal is depressed from the beginning of the piece until the end), not only on the played notes and rhythms that are more traditionally “musical.” To experience the “real music” of the work, we must hear beyond the “veil” of

the active surface to the slower and more mysterious evolution of the instrument's resonance.

Tibetan Buddhism also provides material for the piece in a more literal way. Recordings of Tibetan rituals are used as the basis for many aspects of the composition, providing both specific sounds that are imitated by the piano through spectral synthesis and an overall form. An analysis of a recording of a Tibetan ritual provides the model for the overall form—the pacing, proportions, and transitions of *Veils* are drawn directly from this analysis, though the time scale is dramatically compressed, from three hours to about ten minutes.

A performance of the piece projects a powerfully ritualistic effect. The gestures are broad and dramatic, with a slow pacing which emphasizes their solemnity. Throughout, the resonance of the piano can be heard interacting with the played notes and figures. The score is meticulously notated with finely graded dynamic markings, which allow Fineberg some measure of control over the relative volume of the played notes and the piano's sustain. Capturing the spirit of the three-hour original in a brief piano piece is a complex challenge; but one to which Fineberg convincingly rises. Not only is the sense of “climax” and “catharsis” of the ritual translated to the piano work, but also the exotic colors and sounds of Tibetan music and religion.

Shards (2002-03)

The guiding metaphor for *Shards* is the collection of ancient Egyptian shards displayed at the Metropolitan Museum of Art in New York.

Fineberg describes his fascination with the “small poorly lit annexes” where display cases hold thousands of shards discovered in archaeological digs.

I often look at these cases and try to imagine the society or societies we might reconstruct if these fragments were all we had. I think that the vast network of possible meanings and senses draws me in even more than the actual concrete ones.

The multiple reconstructions they can suggest makes the shards even more fascinating than complete, unbroken artifacts. A single fragment can imply a whole world, of which the fragment is a small but integrated part. *Shards* explores this wealth of potential meanings, as well as the enigmatic aura of fragments without a context. Appropriately, in *Shards* the musical surface is often deeply fragmented and varied. Such fragmented textures are relatively rare in Fineberg's previous works, which tend to favor more continuous textures and gradual evolutions.

The score indicates divisions into eight sections, split equally between “Fragments” and “Reconstructions.” The “Fragments” sections each present a small collection of isolated musical ideas, separated from one another by a few seconds of silence. The fragments vary in length—some are just a single chord, while others are long enough to show a glimpse of an ongoing process. “Reconstruction” sections imagine a piece (or excerpt of a piece) which could be the source of all the fragments in a given set. The reconstructions fit the fragments

into a continuous, logical musical form. This formal scheme reverses the common Western archetype of the sonata-allegro form, where musical material is introduced first in its most coherent form, and is then fragmented in a “development” section—here, the fragments are presented first, and only then are we offered their recombination into a coherent piece of music.

Shards is about the integration of contrasts. In place of the scientific models underlying many of Fineberg's other works, *Shards* returns to a more traditional approach to musical form—the exposition of material, followed by the recasting of that material in new roles as the piece progresses. In such traditional forms, though, the development of initial material was used to convey a sense of inevitability to the work's unfolding; here, in a postmodern twist, we confront instead the multiplicity of potential interpretations of any given set of fragments. The mystery presented by the fragments is an opportunity to exercise the enormous human capability for finding meaning in chaos. Seen in this light, the unusual form of *Shards* is a playful tribute to our imaginative and interpretive powers, our urge to create order from disorder.

The Texture of Time (2006)

The title of this piece for solo flute and live electronics is borrowed from *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (1969) by Vladimir Nabokov. In the novel, *The Texture of Time* is the title of a philosophical work by Van Veen, Ada's lover and a professor of philosophy. Van's treatise is folded into the novel as a book-within-a-book

—one can see the appeal for a composer of his musings on the nature of time:

One can be a lover of Space and its possibilities: take, for example, speed, the smoothness and sword-swish of speed; the aquiline glory of ruling velocity; the joy cry of the curve; and one can be an amateur of Time, an epicure of duration. I delight sensually in Time, in its stuff and spread, in the fall of its folds, in the very impalpability of its grayish gauze, in the coolness of its continuum.¹

Pieces mixing a solo instrument and live electronics have often framed the relationship between the two elements as an opposition. In such pieces, the solo instrument is pitted against electronic sounds spatialized by loudspeakers; the opposition of the soloist and the electronics is essential to the dramatic form of the piece, much as the conflict of soloist and orchestra defines the traditional concerto. In *The Texture of Time*, though, all of the electronics come from just one speaker set at the flutist's feet—the result is that the sounds from the flute and the electronics blend together, seemingly coming from a single source.

Using the technology originally developed for *Empreintes*, Fineberg can capture the flute's sound and immediately subject it to a range of powerful computer manipulations. Fineberg describes the effect of these electronic transformations as “the trails left in a viscous fluid” by the sounds of the flute. These trails preserve the traces of the flute's previous music, conjuring up aspects of Van Veen's theory: “what we are aware of as ‘Present’ is the constant build-

ing up of the Past, its smoothly and relentlessly rising level.”² The musical past perseveres into the present through the electronic processing and resynthesis of the soloist’s performance.

The piece was composed for the virtuoso Ensemble Fa flutist Patrice Bocquillon. The electronics for the piece were realized at CCMIX (Centre de Création Musicale Iannis Xenakis) by Stefan Tiedje.

Broken Symmetries (2001-02)

Fineberg compares the musical processes of *Broken Symmetries* (for flute, clarinet, horn, violin and cello) to the events inside a particle accelerator. In his musical particle accelerator, various kinds of musical “matter” (melodies and gestures) are driven to high energy levels, then forced to collide and mingle with one another. At the highest energy levels, the musical materials lose their identity, turning into undifferentiated clouds like the quark/gluon plasma found just after the Big Bang. Such clouds are symmetrical in the physicist’s sense of the term; they have no internal structure that favors one direction over another. Following these high energy moments, the sounds cool into more complex low energy forms, exhibiting the same kind of “broken symmetries”—the crystallization of undifferentiated matter into atoms and molecules — that were produced as the universe began to cool:

...by releasing the energy, I can track these sounds as they change again and again into new lower energy forms, thereby collecting the decay products from high energy musical

reactions and using them to highlight the broken symmetries that lead to a whole garden of musical manifestations.

Broken Symmetries is really a work of chamber music — each instrumentalist’s part is treated as an independent succession of clearly defined musical ideas, not just as part of a larger, fused whole. The musical ideas expressed in each part are simple on their own — a rising arpeggio, a sharp accent followed by a crescendo, a calm modal melody — but are combined into a mosaic of complex patterns, and transformed to different “energy levels.” At the moments of highest energy, the independence of the lines breaks down. Here, the music reflects the complex fused textures of more “orchestral” works like *Empreintes*, as the musical objects are forced into more “symmetrical” high energy states.

Like many of Fineberg’s compositions, *Broken Symmetries* is a piece about energy. Here, though, the music includes clearly recognizable objects, which recur much like traditional motives in tonal music. Fineberg’s turn towards such musical objects is a result of his concern for the natural cognitive biases and limitations of listeners. Melodies and clearly-defined gestures are easier to remember than complex sonic compounds; thus, a piece whose musical language incorporates such memorable objects can create a more complex and nuanced experience for the listener.

These musical objects are present from the first moments of the piece, as the instruments gently arpeggiate upwards through the over-

tones of a low C in the cello. This rising motive recurs in a variety of forms throughout the piece, in changing harmonic contexts. A little later, we hear a slow, diatonic melody for the horn, which is immediately taken up by the flute, in a quicker, and more dissonant version; other variants of this melodic idea permeate the textures of the piece. A climax of intensity and activity occurs slightly more than halfway through the piece; here, the musical objects dissolve into a whirling sonic mass, losing their independent characteristics. As the piece begins to recede from this climax, the musical objects reassert themselves, often in mixed, hybrid forms — finally, as the work fades away, the music returns to the rising arpeggio of the opening measures.

— Robert Hasegawa

FOOTNOTES

- 1 Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle* (New York: McGraw-Hill, 1969), 537.
- 2 *Ibid.*, 551.

Joshua Fineberg began his musical studies at the age of five; (violin, guitar, piano, harpsichord, conducting, and composition). After studying composition at the Peabody Conservatory, he moved to Paris where he studied with Tristan Murail and took the composition and technology course at IRCAM. In the Fall of 1997, he returned to the US to pursue a doctorate in musical composition at Columbia University, which he completed in May 1999. After teaching at Columbia for a year, he went to Harvard University where he taught for seven years. In

September 2007, Fineberg left Harvard to assume a professorship in composition and the directorship of the electronic music studios at Boston University. He has won numerous prizes and scholarships and is published by Editions Max Eschig and Gérard Billaudot Editeur. Besides his compositional and pedagogical activities, Fineberg actively collaborates with computer scientists and music psychologists to help develop tools for computer assisted composition, acoustic analysis and sound modification and in music perception research.

Ensemble Fa, created in 1987 by the French Institutes in Bonn and Bremen, under the musical direction of Dominique My has commissioned and premiered new works, as well as performing works by over 70 different composers. Their goal has not been to perform as many premieres as possible, but to continue replaying certain composers and scores. This has allowed the Ensemble Fa to accompany these composers in their work and establish a real complicity between composer and performer. The Ensemble Fa has been invited to major festivals such as Musica Strasbourg, Biennale de Venise, Théâtre du Châtelet, Ars Musica Bruxelles, Archipel Genève, Ultima Oslo, Festival d’Automne à Paris, Guggenheim Museum New York, etc. Their first CD received the Grand Prize of the Académie Charles Cros.

Dominique My, after finishing her studies at the Conservatoire National supérieur de Musique de Paris, was hired by Rolf Liebermann as Chef

de Chant at the Opera de Paris from 1980-82. Her work with creators, including Pierre Barrat, Peter Brook, Daniel Mesguish, Antoine Vitez, led her to join with Patrice Bocquillon in founding the Ensemble Fa. In addition to her work at the head of the Ensemble Fa, Ms. My has been invited by national and regional orchestras in France, Klangforum Wien, the Orchestre Philharmonique Belge, the Sudwestrundfunk Chor, the Ensemble Elision (Melbourne), etc. She is a regularly invited conductor of the Ensemble Modern (Frankfurt). Her CD "Jagden und Formen" recorded for Deutsche Grammophon with the Ensemble Modern has won numerous prizes including the Grand Prize from the Académie Charles Cros, the Caecilia de Belgique Prize, and the Deutsche Platten Preis in 2002. Ms. My is a Chevalier des Arts et Lettres.

Jeffrey Milarsky is a Professor of Music at Columbia University, where has been since 2000, and is the Music Director/Conductor of the Columbia University Orchestra. Mr. Milarsky is the leading conductor of contemporary music in New York City. In the United

States and abroad, he has premiered and recorded works by many of the leading contemporary composers. His wide ranging repertoire, which spans from Bach to Xenakis, has brought him to lead such accomplished groups as the American Composers Orchestra, the New York New Music Ensemble, the Chamber Music Society of Lincoln Center, Speculum Musicae, Cygnus Ensemble, The Fromm Players at Harvard University, the New York Philharmonic chamber music series, and his own ensemble, the Manhattan Sinfonietta.

Patrice Bocquillon is a founding member of the contemporary music ensemble L'itinéraire, and regularly collaborates with the leading Parisian new music ensembles (Musique Plus, Musique vivante, 2E2M, Ars Nova, Ensemble intercontemporain, IRCAM). His pedagogical works for flute are published by Salabert and currently teaches flute at the national music school of Ville D'Avray. He has performed and led pedagogical seminars all over the world and is currently the artistic director of the Ensemble Fa, which he founded with Dominique My.

Empreintes, voiles et tessons: la musique de Joshua Fineberg

La musique contemporaine peut décourager plus d'un auditeur approchant pour la première fois cet univers musical. Beaucoup de compositeurs d'aujourd'hui ne se réfèrent plus à la *lingua franca* historique de la tonalité avec son organisation systématique des tons, des

échelles et les gammes qui donnent à la musique tonale son orientation et sa direction. Sans les points de repères familiers et les harmonies consonantes de la tonalité, la musique contemporaine peut sembler sans but et discordante. Depuis le début de sa carrière composi-

tionnelle, Joshua Fineberg a été fasciné par la possibilité de transférer la puissance d'organisation de la tonalité dans un nouveau monde sonore et s'est profondément engagé dans l'écriture d'une musique accessible malgré sa nouveauté. Profitant des recherches en acoustique et psychoacoustique (l'étude de la perception sonore), il cherche à créer un langage musical tenant compte des a priori innés de notre système auditif. Fineberg explore le monde intérieur des sons grâce à une analyse soigneuse – tant à l'oreille qu'avec les logiciels informatiques – et utilise leur structure interne pour point de départ de l'invention harmonique et formelle. Son attention constante à prévoir la façon dont sa musique sera entendue confère à ses compositions une rare immédiateté – finalement, c'est une musique spécifique conçue pour notre façon d'écouter.

Bien qu'aucune connaissance ne soit nécessaire pour apprécier sa musique, Fineberg se réfère à un vaste ensemble d'influences : presque toutes ses compositions sont basées sur des modèles issus de domaines non-musicaux, allant de la physique et la biochimie aux rituels tibétains ou aux jardins japonais. Ces notes mentionneront brièvement certains des modèles utilisés pour les pièces de ce CD. Pour l'auditeur, le fait de comprendre les modèles qui sous-tendent une œuvre – qu'ils soient acoustiques, scientifiques ou poétiques – pourra favoriser une implication nouvelle dans la musique et l'accès à des strates de sens supplémentaires.

Empreintes (1995)

En travaillant à l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) sur une pièce pour ensemble de quatorze musiciens et ordinateur, Fineberg a cherché comment permettre à l'ordinateur d'interagir intelligemment avec tous les musiciens de l'ensemble ; il a voulu « apprendre à l'ordinateur à écouter » l'ensemble instrumental.

La quantité d'informations issue de quatorze sources sonores est énorme et la difficulté de traiter un tel volume de données a eu pour effet de réduire, dans bien des œuvres précédentes avec électronique en temps-réel, le niveau de détail du traitement sonore. De manière à ramener ces données à un volume plus maniable sans les réduire à des catégories simples comme la hauteur et la durée, Todoroff a développé une version en temps réel de l'algorithme du psychoacousticien allemand Ernst Terhardt.

Cet algorithme décrit comment les sons sont traités par l'oreille et le cerveau et il peut déterminer quelles parties d'un son complexe sont les plus significatives pour un auditeur humain. D'un spectre de fréquence complexe, l'algorithme extrait seulement les partiels les plus saillants. Dans une note de programme, Fineberg décrit comment l'électronique interagit avec les sonorités instrumentales :

Empreintes, cherche à dérober, à partir d'une musique en évolution, des fragments de mouvement et de couleur, et utilise ces derniers pour créer quelque chose de nouveau : une sorte de halo évoluant en spirale autour d'un

processus musical. Par moments cela peut ressembler à une empreinte de l'environnement sonore, enrichissant ce dernier sans vraiment l'altérer ; cependant, à d'autres moments, cela peut devenir une force de transformation. En capturant les fragments d'un objet et les transmettant à un autre les deux objets en viennent à être changés. Ainsi les textures et les couleurs n'interagissent pas directement, comme dans la plupart des pièces : ils doivent passer par ce canal, dont la présence peut être plus ou moins manifeste selon l'instant. Les évolutions deviennent obliques, pour ainsi dire : les objets maintiennent leur propre inertie tandis qu'ils sont lentement attirés l'un vers l'autre.

Dans l'espace entre et autour d'eux se situe le nouvel objet existant telle une sorte de réflexion transformée de ses environs.

L'alternance de deux textures principales – accordées soutenues et explosions hyperkinétiques – trace les grands traits de la forme de l'œuvre. Une telle description, cependant néglige l'interaction de plus en plus complexe des instruments et de l'électronique. Au fur et à mesure que l'on avance dans la pièce, des plages de silence commencent à infiltrer la texture continue de l'ensemble, nous laissant écouter l'électronique seule. Fréquemment, l'électronique prolonge la résonance de la sonorité de l'ensemble avec une précision sur-naturelle ; à d'autres moments, l'électronique est plus active, reproduisant une texture active de l'ensemble telle une empreinte floue mais clairement identifiable.

De telles empreintes créent une série d'il-

lusions auditives énigmatiques, jouant avec la frontière entre sons naturels et artificiels. Vers le milieu de la pièce, le principe d'alternance stricte des deux textures s'interrompt ; l'interaction entre les textures remplace la juxtaposition d'éléments contrastants.

Veils (2001)

La pièce pour piano solo *Veils* embrasse des modèles sonores venus du monde de l'expérience humaine et non du monde de la science. Fineberg a été inspiré par les idées, les rituels et la musique du bouddhisme tibétain, dont certains aspects vont affecter l'œuvre à différents niveaux, du plus littéral au plus conceptuel. Le titre, *Veils* (Voiles), se réfère à la croyance du bouddhisme tibétain qui tient que, pour le non illuminé, la vraie réalité est obscurcie par un voile (ou une série de voiles).

Fineberg suggère que cette image des "voiles" peut s'appliquer à son approche de l'écriture pour piano :

Toute l'activité normalement pensée comme étant "La Musique" peut être vue comme une sorte de voile qui cache la musique réelle dont le coeur est dans la résonance sous-jacente. L'interaction entre la surface ponctuée et le courant continu sous-jacent constitue la forme et le mouvement de l'œuvre.

L'attention de Fineberg est concentrée sur la résonance continue du piano (la pédale est maintenue enfoncée du début jusqu'à la fin) et pas seulement sur les notes et les rythmes plus traditionnellement considérés comme "musicaux". Pour éprouver "la musique réelle" de

l'œuvre, nous devons entendre, au delà du "voile" de la surface active, l'évolution plus lente et plus mystérieuse de la résonance de l'instrument.

Le bouddhisme tibétain fournit aussi le matériau de la pièce en un sens plus littéral. Des enregistrements de rituels tibétains sont utilisés pour un grand nombre d'éléments de la composition, fournissant à la fois des sons spécifiques imités par le piano par une synthèse spectrale et une forme globale.

Une analyse d'un enregistrement d'un rituel tibétain fournit le modèle pour la forme générale – le rythme, les proportions et les transitions de *Veils* sont tirées directement de cette analyse, quoique la durée soit radicalement compressée, de trois heures à environ dix minutes.

L'exécution de la pièce projette un effet puissamment ritualiste. Les gestes sont larges et dramatiques, avec une cadence lente qui souligne leur solennité. Partout on peut entendre la résonance du piano interagissant avec les notes jouées et les figures. La partition est méticuleusement notée avec des indications de dynamique finement graduée, ce qui permet à Fineberg un certain contrôle du volume relatif des notes jouées et des résonances du piano. Capturer l'esprit de l'original, d'une durée de trois heures, en une courte pièce de piano constitue un défi complexe que Fineberg relève de façon convaincante.

Le sentiment de "climax" et de "catharsis" inhérent au rituel est bien traduit dans la pièce pour piano comme le sont les couleurs et les

sons exotiques de la religion et de la musique tibétaines.

Shards (2002-03)

La métaphore directrice de *Shards* est la collection de tessons égyptiens antiques exposés au Metropolitan Museum of Art de New York. Fineberg décrit sa fascination des « petites annexes mal éclairées » où sont conservés dans des casiers des milliers de tessons découverts dans les fouilles archéologiques.

Je regarde souvent ces vitrines et essaie d'imaginer la ou les sociétés que nous pourrions reconstruire si ces fragments étaient tout ce que nous en avons. Je crois que ce vaste réseau de sens et de significations potentiels m'attire plus que les connaissances établies.

Les reconstructions multiples que peuvent suggérer des tessons les rendent plus fascinants que les artefacts complets et intacts. Un seul fragment peut impliquer un monde entier dont ce dernier n'est qu'une infime partie. *Shards* explore cette richesse de sens potentiels, de même que l'énigmatique aura que possèdent des fragments hors de leurs contexte. De ce fait, dans *Shards*, la surface musicale est souvent profondément fragmentée et variée. De telles textures fragmentées sont plutôt rares dans les travaux précédents de Fineberg, ce dernier ayant tendance à favoriser des textures plus continues et des évolutions graduelles.

La partition indique une division en huit sections, partagées également entre les « Fragments » et les « Reconstructions ». Les sections « Fragment » présentent chacune un petit

groupe d'idées musicales isolées, séparées l'une de l'autre par quelques secondes de silence. Les fragments varient en longueur – quelques-uns se limitent à un accord, alors que d'autres sont assez longs pour donner l'aperçu d'un processus continu.

Les sections « Reconstruction » imaginent une pièce (ou un extrait) qui pourrait être la source de tous les fragments d'une série donnée. Les reconstructions ajustent les fragments dans une forme musicale, logique et continue. Cet arrangement formel renverse l'archétype occidental habituel de la forme sonate-allegro, où le matériel musical est introduit en premier sous sa forme la plus cohérente, et est ensuite fragmenté dans une section de "développement" – ici, les fragments sont présentés en premier, et c'est seulement ensuite que nous est présenté leur recombinaison en une pièce de musique cohérente.

Shards parle de l'intégration des contrastes. Au lieu des modèles scientifiques sous-jacents à beaucoup d'autres pièces de Fineberg, *Shards* revient à une approche plus traditionnelle de la forme musical – l'exposition du matériau, suivie par une redistribution des rôles conférés à ce matériau durant la progression de l'œuvre. Dans ces formes traditionnelles, cependant, le développement du matériau initial était utilisé pour transmettre le sentiment d'une inéluctabilité dans le déploiement de l'œuvre; ici, dans un retournement postmoderne, nous sommes plutôt confrontés à la multiplicité d'interprétations potentielles des groupes de fragments.

Le mystère représenté par les fragments est une occasion d'exercer l'extraordinaire capacité humaine à trouver un sens dans le chaos. Vue à travers cet éclairage, la forme inhabituelle de *Shards* est un hommage espiègle à notre pouvoir d'interprétation et d'imagination, notre besoin créer de l'ordre à partir du désordre.

The Texture of Time (2006)

Le titre de ce morceau pour flûte solo et électronique live est emprunté d'*Ada ou l'ardeur : chronique familiale* (1969) de Vladimir Nabokov. Dans le roman, la texture du temps est le titre d'une œuvre philosophique de Van Veen, amant d'Ada et professeur de philosophie. Le traité de Van est inclus dans le roman, comme livre dans le livre, – chacun peut voir l'attrait pour un compositeur méditant sur la nature du temps :

On peut être un amoureux de l'Espace et de ses possibilités : prenez par exemple la vitesse ; la régularité lisse et cinglante de la vitesse ; la gloire aquiline de la vélocité dominatrice ; le cri de joie de la courbe ; et on peut être un amateur du Temps, un épiqueur de la durée. Je me régale sensuellement dans le temps, dans sa substance et sa progression, dans la chute de ses plis, dans l'impalpabilité même de sa gaze grisâtre, dans la fraîcheur de son continuum.

Les pièces qui mélangent instrument soliste et électronique live ont souvent conçu la relation entre ces deux éléments dans un cadre d'opposition. Dans de tels morceaux, l'instrument soliste est mis en conflit avec les sons électroniques spatialisés par les haut-par-

leurs ; l'opposition du soliste et de l'électronique est essentielle à la dramatisation de la pièce, à l'instar du conflit entre soliste et orchestre dans le concerto traditionnel. Dans *The Texture of Time*, cependant, toute l'électronique vient d'un seul haut-parleur posé aux pieds du flûtiste – il en résulte que les sons de la flûte et l'électronique fusionnent et semblent venir d'une unique source.

En utilisant la technologie développée à l'origine pour *Empreintes*, Fineberg peut capter le son de la flûte et le soumettre immédiatement à de puissantes manipulations informatiques. Fineberg décrit l'effet de ces transformations électroniques comme « les traînées laissées dans un liquide visqueux » par les sons de la flûte. Ces traînées conservent les traces de la musique jouée précédemment par la flûte, évoquant des éléments de la théorie de Van Veen : « ce dont nous prenons conscience comme Présent est la permanente construction du Passé, son niveau montant régulièrement et implacablement ». Le passé musical persévère dans le présent par le traitement électronique et la resynthèse de l'exécution du soliste.

Le morceau a été composé pour le flûtiste virtuose de l'Ensemble Fa, Patrice Bocquillon. L'électronique a été réalisée au CCMIX (Centre de Création Musicale Iannis Xenakis) par Stefan Tiedje.

Broken Symmetries (2001-02)

Fineberg compare les processus musicaux de *Broken Symmetries* (pour flûte, clarinette, cor, violon et violoncelle) aux événements se pro-

duisant dans un accélérateur de particule. Dans son accélérateur musical de particule, divers types de "matière" musicale (les mélodies et les gestes) sont conduits à de hauts niveaux d'énergie, puis forcés à entrer en collision et fusionner. Aux plus hauts niveaux d'énergie, les matériaux musicaux perdent leur identité, devenant des nuages indifférenciés comme le plasma quark-gluon apparu immédiatement après le Big Bang. De tels nuages sont symétriques dans le sens physique du terme ; il n'y a pas de structure interne qui favorise une direction plus qu'une autre. A la suite de ces moments élevés d'énergie, les sons refroidissent en engendrant des formes plus complexes à basse énergie, révélant le même type de « ruptures de symétrie » – la cristallisation de la matière indifférenciée en atomes et molécules – que celles produites quand l'univers a commencé à refroidir.

...en relâchant l'énergie, je peux suivre ces sons alors qu'ils changent maintes et maintes fois en formes nouvelles d'énergie plus basse, recueillant de cette façon les déchets issus des réactions musicales de haute énergie et les utilisant pour souligner les ruptures de symétrie qui mènent à tout un jardin de manifestations musicales.

Broken Symmetries est vraiment un travail de musique de chambre – chaque partie instrumentale est traitée comme une succession indépendante d'idées musicales clairement définies, et non pas comme la partie d'un ensemble plus grand et unifié. Les idées musicales exprimées dans chaque partie sont simples –

un arpège montant, un accent tranchant suivi par un crescendo, une mélodie modale calme – mais sont combinées dans une mosaïque de modèles complexes, et transformées en différents “niveaux d’énergie”. Au moment de la plus haute énergie, l’indépendance des lignes s’arrête. Alors, la musique reflète les complexes textures fusionnées de pièces plus “orchestrales” comme *Empreintes*, les objets musicaux étant conduits dans des états plus “symétriques” de haute énergie.

Comme beaucoup de compositions de Fineberg, *Broken Symmetries* est une pièce sur l’énergie. Ici, cependant, la musique inclut des objets clairement reconnaissables, qui se répètent comme les motifs traditionnels dans la musique tonale. Le choix de tels objets musicaux résulte pour Fineberg de son intérêt pour les parti-pris et limitations cognitifs naturels propres aux auditeurs. Les mélodies et les gestes clairement définis sont plus faciles à mémoriser que les composés sonores complexes ; ainsi, une pièce dont le langage musical incorpore de tels objets mémorisables peut favoriser une expérience plus riche et plus nuancée pour l’auditeur.

Ces objets musicaux sont présents dès les premiers moments du morceau, alors que les instruments égrènent doucement un arpège ascendant sur les harmoniques d’un Do grave au violoncelle. Ce motif ascendant se reproduit dans un assortiment de formes à travers le morceau, dans des contextes harmoniques changeants. Un petit peu plus tard, nous entendons une lente mélodie diatonique au cor,

immédiatement reprise par la flûte dans une version plus rapide et plus dissonante ; d’autres variantes de cette idée mélodique sont infusées dans les textures du morceau. Un point culminant d’intensité et d’activité se produit juste après la moitié de la pièce ; ici, les objets musicaux se dissolvent dans une masse sonore tournoyante, perdant leurs caractéristiques propres. Comme la pièce commence à redescendre de ce climax, les objets musicaux s’imposent à nouveau, souvent dans des formes mélangées et hybrides – finalement, alors que la pièce se termine, la musique revient à l’arpège ascendant des premières mesures.

— Robert Hasegawa

Joshua Fineberg a commencé ses études musicales à l’âge de cinq ans (violon, guitare, piano, clavecin, direction et composition). Après avoir étudié la composition au Conservatoire de Peabody, il s’est déplacé à Paris où il a étudié avec Tristan Murail et a suivi le cours de composition et technologie de l’IRCAM. A l’automne 1997, il est retourné aux Etats-Unis pour mener un doctorat en composition musicale à l’Université de Columbia, qu’il a complété au mois de mai 1999. Après avoir enseigné à Columbia pendant un an, il est engagé à l’Université d’Harvard où il enseigne pendant sept ans. Au mois de septembre 2007, Fineberg a quitté Harvard pour prendre un poste de professeur de composition à l’Université de Boston où il dirige aussi les studios de musique électronique. Il a obtenu de nombreux prix et bourses et il est publié par les Editions Max

Eschig et Gérard Billaudot Editeur. Outre ses activités compositionnelles et pédagogiques, Joshua Fineberg collabore activement avec informaticiens et psychologues expérimentaux pour apporter sa contribution au développement des outils de composition assistée par ordinateur, d’analyse acoustique, de traitement du son, ainsi qu’aux recherches en perception musicale.

Ensemble Fa, créé dans 1987 par les Instituts français de Bonn et Brême, sous la direction musicale de Dominique My a commandé et donné en première mondiale des œuvres contemporaines et a joué des œuvres existantes écrites par plus de soixante-dix compositeurs. Son objectif n’était pas tant de donner un maximum de premières que de se donner la possibilité de rejouer plusieurs fois certains compositeurs ou certaines partitions. Cela a permis à l’ensemble Fa d’accompagner les compositeurs dans leur travail et d’établir une vraie complicité entre créateurs et interprètes. L’ensemble Fa a été invité dans des festivals et des salles importants tels que Musica à Strasbourg, Biennale de Venise, Théâtre du Châtelet, Ars Musica à Bruxelles, Archipel à Genève, Ultima à Oslo, Festival d’Automne à Paris, Musée Guggenheim à New York, etc. Le premier CD enregistré par le groupe a reçu le Grand Prix de l’Académie Charles Cros.

Dominique My, après avoir terminé ses études au Conservatoire National de Musique de Paris, engagée par Rolf Liebermann, elle est

chef de chant à l’Opéra de Paris de 1980 à 1982. Ses rencontres avec Pierre Barrat, Peter Brook, Daniel Mesguish, Antoine Vitez l’amènent, avec Patrice Bocquillon, à fonder l’Ensemble Fa. En dehors de ses activités à la tête de son ensemble, Dominique My est invitée par des orchestres nationaux ou régionaux tels que la Philharmonie de Lorraine (Metz), l’Opéra de Nancy Lorraine, Léonard de Vinci Opéra de Rouen, l’Orchestre Philharmonique et le Chœur de Radio France, et à l’étranger, par Klangforum Wien, l’Orchestre Philharmonique Belge, le Sudwestrundfunk Chor, l’Ensemble Elision Melbourne. Elle dirige régulièrement l’Ensemble Modern (Frankfurt). Son répertoire comprend les œuvres du XXème siècle ainsi que de nombreuses créations. Depuis la saison 1998/99, Dominique My élargit sa programmation vers des œuvres lyriques, théâtrales, de création ou du répertoire. Dominique My est Chevalier des Arts et Lettres.

Jeffrey Milarsky est le chef le plus impliqué dans la musique contemporaine à New York. Aux Etats-Unis comme à l’étranger, il a dirigé et enregistré de nombreuses créations mondiales de compositeurs de premier plan. Depuis 2000, il est professeur de musique à l’Université Columbia et directeur musical du Columbia Symphony Orchestra. Son répertoire qui va de Bach à Xénakis l’a conduit à diriger des formations accomplices comme l’American Composers Orchestra, le New York New Music Ensemble, la Société de musique de chambre du Lincoln Center, le Speculum Musicae, le