



L'ITINÉRAIRE

A PROPOS DE  
"ARTIFICES 1"  
ET  
"ARTIFICES 2"  
DE  
GERARD ZINSSTAG

*par PHILIPPE DE CHAENDAR*



Gérard ZINSSTAG est né en 1941 à Genève. Il fait ses études classiques au Collège Calvin et ses études musicales au Conservatoire. Très jeune, il rédige ses premiers essais solitaires de composition. A vingt ans, il suit les cours du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et de l'Académie Chigiana de Sienne. Comme flûtiste, il mène une vie itinérante dans divers pays d'Europe. A vingt six ans, il est engagé à l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. A trente deux ans, il abandonne sa vie confortable de musicien d'orchestre pour redevenir étudiant. Il prend conscience à travers ses lectures et ses contacts du "rôle de l'artiste" et des relations entre "culture et société". Cette rupture totale avec son milieu le conduit à Stuttgart et à Hanovre auprès de Helmut Lachenmann puis au cours d'été de Darmstadt(1976-1978). Dès lors, sa vie se confond avec la création de ses oeuvres entrecoupée de séjours aux Etats-Unis, à Paris, à Berlin et en URSS. En 1986, il fonde à Zurich le festival "Tage für neue musik".

Pour les dix ans de l'Itinéraire, il écrit en 1982-83 Artifices. Six ans plus tard, avec Artifices 2, il souhaite exploiter le même filon musical. Les deux pièces utilisent un important dispositif électro-acoustique. Artifices 2 est créé par l'Itinéraire en 1988. Suivre le compositeur dans l'évolution de son projet musical permettra de comprendre sa relation avec l'Itinéraire et de situer les deux pièces dans leur contexte historique.

## EVOLUTION D'UN PROJET MUSICAL

Depuis sa pièce pour deux pianos *Incalzando* et *Trauma* pour chœur a cappella, Zinnstag désire trouver un langage musical plus simple, plus direct, et qui pourrait être comparé à l'énoncé d'une histoire. Pour ce faire, il constitue une dramaturgie préétablie, un ordre nouveau et de ce fait "artificiel". Cette structure est formée de textures insaisissables qui la camouflent, pour laisser apparaître le jeu des couleurs, et la soudaineté des interruptions : "J'ai toujours aimé la brutalité dans l'énoncé musical comme un moyen d'attirer l'attention et de ne pas se perdre dans une beauté trop facile ou trop évidente".

*Artifices* est écrit pour un ensemble qui réunit des instruments à vent (flûtes, hautbois, clarinettes), une quintette à cordes, un piano, un synthétiseur PPG, deux guitares électriques, deux bandes magnétiques et des percussions essentiellement métalliques. L'idée de la forme est liée à un geste : un long crescendo continu qui se double d'un *accelerando* imperceptible, mais qui agit comme un support théorique pour créer le crescendo, et que l'on doit subir comme une tension qui se développe. Le crescendo culmine aux 3/5ème de la durée. En fait, pour ne pas tomber dans une trop grande simplicité, il s'agit plutôt d'une impression de va-et-vient dans une ligne croissante. Après une coupure spectaculaire - "on coupe dans la chair" -, un *diminuendo* par soustraction des éléments précède plusieurs tentatives de reprise avec des *accelerandos* brefs qui superposent des crescendos pour aboutir à un *tutti conclusif*. Cette reprise, qui peut sembler être un aveu d'impuissance ou l'expression d'une nostalgie, est en fait conçue comme un moyen de reprendre l'attention de l'auditeur.

Le geste musical intègre une dramaturgie préétablie qui est constituée d'une combinaison de situations musicales prédéfinies. Ces situations sont associées suivant des critères presque plus psychologiques que musicaux. Cette conception "Beethovenienne" se retrouve dans les propos que Zinnstag tient sur sa musique. Il souhaite laisser une trace sur l'auditeur, projeter certaines attitudes qui sont refoulées dans la vie : vivre dans sa musique ce qu'il aimerait pouvoir vivre dans la réalité.

Les sept situations sont différenciées par leur caractère et ne sont pas supposées se mélanger. Pour l'auditeur, cette séparation est difficilement perceptible par moment à cause de la complexité de la distribution instrumentale : certaines situations passent très vite d'un groupe d'instruments à un autre. Après l'amorce, une première partie présente en alternance deux situations : la situation 6 calme et expressive et la situation 1 inquiète, sourde, fluctuante. (Pour respecter la classification du compositeur, les numéros correspondent à l'ordre de conception des situations et non à l'ordre de leur apparition dans l'oeuvre). Cette première partie dure environ 4'30. La durée de chaque situation diminue progressivement jusqu'à une alternance rapide, toutes les deux secondes. Des silences brefs de longueur variable interrompent cinq fois le discours musical.

La situation 6 est introduite par la guitare électrique (cf p. 2 de la partition). Le son est soutenu à l'unisson par l'ensemble des cordes alors que les flûtes basses entourent ce même son au quart de ton supérieur et inférieur en créant une friction qui dérange, comme si l'auteur avait voulu éviter le "piège" d'une musique "trop belle" en la "salissant". Le synthétiseur puis la deuxième guitare jouent les sons sol et la bémol, qui avec le fa et le si bémol reviendront à travers toute la pièce comme un signal particulier, une référence de hauteur unificatrice. La situation 6 est basée sur des sons tenus qui se tuilent en créant des textures complexes et en unifiant le vertical et l'horizontal. Les cordes utilisent des sons harmoniques comme les flûtes. Une idée de développement de cette situation apparaît avec des attaques doubles qui déclenchent les sons tenus (cf. p. 36). L'alternance rapide de ces sons peut devenir un trémolo mesure (cf. 37).

La première apparition de la situation 1 est marquée par un signal, un accent de percussions métalliques mélangées à des effets spéciaux sur le piano dans le grave et sur la guitare basse. Les percussions sont utilisées au premier degré pour illustrer le caractère inquiétant de la situation (roulement de plaques tonnerre). Les effets permettent de mettre en relief les articulations : accents décalés (cf. p. 5). La situation 6 reprend en fondu enchaîné sur les hauteurs qu'elle avait quittées. Le premier blanc de trois secondes et demi

intègre les résonances des guitares. Le steel-drum joue un motif en boucle irrégulière formé des trois notes fa, sol, la bémol sur un accord distendu par des quarts de ton aux cordes.

Dans la situation 1 suivante, les cordes graves trillent au quart de ton produisant un brouillage sonore des percussions. Un trémolo de steel-drum sur les notes fa, sol, la bémol soutenu au piano par une combinaison de trémolos sur 7ème majeur et mineur constitue un enrichissement musical de la situation 1 tout en créant un lien mélodique avec la situation 6.

Après l'alternance toujours plus rapide des situations 1 et 6 commence la deuxième partie de l'oeuvre qui introduira les sept situations et les combinera selon un schéma très précis et préétabli en utilisant toutes les ressources de l'orchestration. La densité musicale dépend du nombre de situations qui opèrent à un moment donné. Cette densité varie de deux à sept. Ces variations donnent sa forme générale à l'oeuvre en construisant le crescendo. Ainsi la forme s'identifie-t-elle à l'évolution des forces et des valeurs qui se propagent à l'intérieur de son matériau.

La situation 3 fluide, sensuelle est confiée d'abord aux cordes : glissandos avec l'archet déclenchés par des pizz main gauche (cf. p. 14). La contrebasse assure le liant avec des glissements d'harmonique. Les cordes alternent avec des water-gongs puis avec des effets à la guitare. Cette situation n'est jamais confiée aux vents.

La situation 4 périodique est constituée de rythmes simples, répétés et superposés. Elle est confiée d'abord au piano (cf. p. 16) mais passera à tous les instruments : steel-drum, tambour africain, pizz Bartok, aux cordes graves, vents ... Les cloches plaques puis les gongs à mamelon donneront une version très ajourée de cette situation : succession d'impacts toutes les cinq doubles croches et simultanément toutes les six doubles croches puis au piano toutes les quatre croches de triolet (cf. 31) . Une autre utilisation particulière de la situation 4 se trouve aux cordes avec une juxtaposition de secondes mineures et majeures et de tierces mineures qui alternent dans un ostinato en

produisant l'effet d'une figure schizophrénique (cf. 37) . Cette séquence unique dans l'oeuvre est l'augmentation rythmique d'un motif qui avait été donné au piano (cf. p. 21).

La situation 2, exclusivement donnée aux vents et aux cordes séparément ou ensemble, superpose des trilles interrompus par une note très brève située à un intervalle variable du trille suggérant un électrocardiogramme sonore. L'ambitus est alors le révélateur de la tension à un moment donné de la pièce (cf. p. 17). Dans sa deuxième intervention, la situation 2 fait alterner plus librement des valeurs brèves d'une durée de un à deux (double ou triple croches). Les trilles peuvent se suivre sans interruption par la note brève (cf. p. 22). Ce dispositif fonctionne en homorythmie ou en superposition de plans qui forment alors un contrepoint complexe (cf. p. 25).

La situation 5 aperiodique est difficilement repérable pour l'auditeur. Elle est construite à partir de points sonores très variés dans leur disposition orchestrale et dans leur répartition temporelle. Pour les cordes, elle combine des pizz Bartok très violents sur cordes à vide produisant une hauteur indéterminée avec des sons d'archet écrasés derrière le chevalet (cf. p. 23). Le waldteufel et des sons multiples stridents aux vents s'intègrent aux jeux des cordes. Ces sons-bruits sont ordonnés avec des rythmes irréguliers. Au piano cette situation est jouée dans l'extrême aigu avec des combinaisons d'accords qui ressemblent à des faux clusters (cf. p. 24).

La situation 7 réunit des trémolos de tambour africain, de cloches de vache graves en cuivre et en bronze, de steel-drum et de cloches plaques (cf. p. 24). cette situation n'avait pas été prévue à l'origine, elle a été rajoutée par goût du symbole (le chiffre 7) et pour introduire des sons nouveaux qui "rafraîchissent" le discours.

Malgré des combinaisons très complexes et des liens possibles à établir, les divers éléments n'appartiennent théoriquement qu'à une seule situation. Les enchaînements de situations se font par tuilage, par fondu enchaîné, par changement de fonction de hauteurs données. Ainsi la fixation sur des hauteurs puis des glissements infrachromatiques peuvent conduire de la situation 2 à la situation 6 (cf. p. 31). Ailleurs la répétition d'un accord bloqué assure le passage de la situation 6 à la situation 4 (cf. p. 32).

La troisième partie commence après la grande coupure brutale (cf. p. 45). Le diminuendo se construit à partir de la situation 6 avec des glissements qui laissent apparaître des réminiscences des autres situations : résonance des sons de cloches de la situation 7 pendant la deuxième coupure, insertion de la situation 2 par ajout du trille (cf. p. 46). Après la troisième coupure, les sons tenus sont trillés et précédés d'une anachrouse, plus loin les trilles de la situation 2 disparaissent et reviennent sur les sons multiples de la situation 5 (cf. p. 49). Peu à peu le tempo se ralentit, les combinaisons se font moins complexes, les dynamiques baissent jusqu'à raréfaction du matériau.

La quatrième partie se ressent comme une tentative douloureuse de réexposition (cf. p. 59). Six fois des accelerandos liés à des crescendos avorteront. La première tentative est construite comme la première partie de l'oeuvre sur des éléments des situations 1 et 6. la deuxième tentative mélange les métaux de la situation 7 aux pizz synchronisés de la situation 4. Le crescendo est renforcé par la situation 2 aux vents (cf. p. 62). La troisième tentative met en scène les situations 1, 3 et 5. La quatrième tentative réunit les situations 6, 3, 4, 7 et 2. Les deux derniers crescendos se suivent rapidement, chaque tentative étant plus courte que la précédente. Une brève césure sépare l'ultime crescendo de la conclusion qui est une reprise variée de l'amorce initiale (cf. p. 67).

Cette amorce est constituée par la résonance du premier choc. Les deux claviers, les deux guitares et les percussions métalliques déclenchent comme un modèle de delay électronique, un processus de formules répétitives qui augmentent en intensité et en fréquence. Le mélange acoustique entre les guitares et les synthétiseurs recouvre l'ambitus à l'intérieur duquel s'inscrivent ces tournolements de "groupes fusées" selon une écriture qui allie des procédés de mixture et de cluster. Cette amorce écrite à la fin de la période compositionnelle semble en fait être la source de toute la pièce. Ainsi se constitue un décalage entre la conscience du compositeur et la réalité intrinsèque de l'oeuvre. Cette amorce contient une figure "slogan" qui sera redonnée à l'apogée du crescendo (cf. p. 45). Ce motif est joué par les cloches plaques. Sans référence tonale perceptible, il utilise néanmoins les sept degrés d'une gamme de ré bémol majeur. Les sept sons apparaissent à un intervalle régulier, toutes les trois doubles croches dans la première amorce puis d'une manière plus resserrée, toutes les doubles croches dans l'aboutissement du crescendo. Dans l'amorce de conclusion, les notes du slogan sont en trémolos séparées par un silence théorique et elles apparaissent toutes les six doubles croches. La perception de cette figure unificatrice est difficile. Elle est noyée dans la résonance des guitares et des autres percussions métalliques. Dans la deuxième apparition, elle est brouillée par deux glissandos ascendants des cloches tubes. Dans la conclusion, des accords de guitares et de piano dans le grave et des rythmes décalés avec des trémolos aux cloches de bronze ne facilitent pas non plus l'audition des motifs.

\*\*\*\*\*

Artifices 2 est né du désir d'exploiter un réservoir de matériaux qui pouvait servir de base à l'élaboration d'une nouvelle ayant une étroite parenté avec la première. Ce projet était aussi de "réduire la complexité et la densité de l'information musicale" et de "simplifier l'organisation interne des strates pour arriver ainsi à dépouiller, revaloriser et ordonner le matériau dans son nouveau contexte". Cette mise à nu de ce qui était caché ou perforé dans Artifices 1 s'effectue par une orchestration réduite, par l'isolement et le développement des situations, et par l'utilisation de nouveaux moyens électroniques. Cette pièce plus refermée, plus intime, peut apparaître comme une auto-destruction ou comme une distillation...

De même que pour Artifices 1, le cadre formel est préétabli. La première partie, Impulsivo avec comme sous titre "le jeu des contrastes associatifs", fait alterner deux plages acoustiques (bande - ensemble instrumental, ensemble instrumental - bande). Cette articulation rigide et prédéterminée projette avec violence l'auditeur dans des mondes souvent opposés. L'unité temporelle fixe de 31 secondes (le nombre premier le plus près de la demi-seconde) diminue dans l'une des deux plages par soustraction de 4 ou de 2 secondes de manière à obtenir le plus souvent possible des durées basées sur les nombres premiers. Comme dans Artifices 1, la première partie est précédée d'une amorce. Très brève, 4 secondes et demi, elle utilise un mélange de percussions métalliques.

La deuxième partie, Meditativo avec comme sous titre "réflexion sur la perte de la mémoire musicale" n'est plus qu'une texture déployée et diaphane, libérée du carcan structurel qui la dominait auparavant. Les sons errent, se perdent, se joignent et s'organisent autour de trous : 11 silences de durée variable et irrationnelle. Un dernier sursaut d'énergie se manifeste vers la fin telle une Entropie puisque le matériau s'amenuise et se volatilise dans un dernier silence".

Après l'amorce initiale qui déploie un énorme crescendo des percussions métalliques, les magnétophones "explosent" dans la salle. Seuls pendant 31 secondes. Un déclic des synthétiseurs agit comme une étincelle (son de harpe et de célesta) et introduit un mi bémol grave à la clarinette basse qui rappelle le Fa de la première partie d'Artifices 1. Cette note génère un mélisme qui reste dans un ambitus restreint pour revenir à la fréquence de départ. Les sons de voix du synthétiseur 2 se mélangent avec le souffle des vents, avec les effets de brosse à la guitare, et avec les frottements de superballe sur les tam-tams pendant que le synthétiseur 1 fait entendre un accord constitué par les sons a scordatura des cordes dans Artifices 1 : la bémol du violoncelle, sol bémol de l'alto, mi bémol et fa des seconds violons. Cette séquence se termine par un son de cloche suivi par un glissando lent qui fait allusion à la situation 7 et par un effet de vibrateur à la guitare qui rappelle les sonorités sourdes de la situation 1.

Dans la séquence de 27 secondes, la situation 2 est donnée aux vents dans une version simplifiée. Les trilles sont plus longs et la note brève mesurée est remplacée par une petite note. Des sons de métaux et de bois au synthétiseur 1 renforcent et modifient le timbre des vents. Le synthétiseur 2 avec des sons de cordes semble avoir un rôle de pédale harmonique mouvante. Progressivement les événements musicaux s'émancipent de leur relation avec les situation d'Artifices 1 et une nouvelle nécessité compositionnelle apparaît basée sur des mélanges de timbres et des oppositions de couleurs. Ainsi dans la plage suivante, la bande est associée à des effets de guitare : glissandos avec le vibrateur et son modulés avec la vis sans fin (cf. p. 5).

L'utilisation de l'harmonizer permet de produire des mixtures complexes aux vents : ajout d'une tierce mineure supérieure et d'une seconde majeure inférieure aux flûtes et d'une tierce mineure supérieure et d'une seconde majeure inférieure aux clarinettes (cf. p. 6). Ces mixtures modulées régulièrement au quart de ton inférieur et supérieur débouchent sur des "groupes fusées" qui seront développés dans la suite de la pièce. Aux percussions, des quintes et des octaves se frôlent grâce à des nuances agogiques infimes (cf. p. 7).

La séquence de 21 secondes déclenchée par des sons multiples aux vents (cf. situation 5) reproduit des effets de la situation 1. Les rythmes marqués des jerrycans présentent une caricature de la situation 7. des bruits de liquide la bande sont accompagnés par un bruit blanc qui se colore au synthétiseur 2 (cf. p. 9). La situation 4 est donnée aux percussions puis la situation 3 à la guitare 1. Des "groupes fusées" aux vents constituent un développement de l'idée d'accélération de la situation 6 (cf. p. 13). Ces groupes résonnent ensuite dans les trilles qui diminuent d'intensité pour disparaître dans un souffle. La séquence de 11 secondes est une citation de l'amorce d'Artifices 1. Les cordes sont confiées aux deux synthétiseurs. La figure "slogan" est donnée par les deux guitares qui produisent des sons de gong, mais cette fois les fréquences sont très perceptibles (cf. p. 17).

La séquence de 5 secondes met en relief un développement de la situation 2 qui intervenait à l'apogée du crescendo d'Artifices 1. Les trilles sont séparés par des "groupes fusées" qui les projettent dans l'aigu. Plus loin cette situation apparaît sans les trilles qui sont isolés au synthétiseur (son de cordes) dans un mélange de trilles et de trémolos sur une 9ème mineur. Au même instant les deux guitares donnent en canon une citation de la situation 3. Les deux voix se rejoignent par une diminution rythmique à la guitare 2 (cf. p. 23). La première partie se termine sur un accord fortissimo aux vents et aux synthétiseurs (son de percussions métalliques). Cet accord est une mixture sur le mi bémol du début qui est redonné à la guitare.

Dans la deuxième partie, les citations sont plus fugitives et prises dans un mouvement de dilution du matériau. Les résonances des sons isolés des guitares trouvent un écho dans les fottements de superballes, dans les effets de tongue ram et de slaps amplifiés (cf. p. 26). Le fa revient avec les notes sol et la bémol dans une atmosphère planante illustrée par les effets de flottements harmoniques au synthétiseur 1 puis à la guitare 1. On reconnaît les rythmes répétés de la situation 4 au synthétiseur 1 (son de xylophone). Cette figure est reprise aux clarinettes basses (cf. p. 29). Les silences apparaissent comme des suspensions du discours musical et correspondent aux blancs qui articulaient la première partie d'Artifices 1. A ces trous de mémoire

symboliques peuvent être associés des procédés d'écriture dans le traitement des "groupes fusées". Les rythmes s'étalent et certaines notes disparaissent (cf. p. 35). Les intervalles se déforment en passant des vents au vibraphone (cf. p. 37).

La bande n'intervient dans cette section qu'après le 8ème silence pour provoquer une explosion soudaine et brève (6"). Les quatre sons, fa, sol, la bémol et si bémol sont donnés par les vents doublés par le synthétiseur 2 (cf. p. 42). Ce sursaut d'énergie est répercuté comme un écho très bref : 1" (cf. p. 44). Des roulements parallèles de plaques tonnerre se fondent dans le souffle des flûtes. Les slaps des clarinettes puis les accents de célesta sont perçus comme anticipation de la dernière déchirure.

La troisième partie commence par une nouvelle déflagration plus longue que les précédentes. Elle se construit ou plutôt s'auto-détruit sur une pédale de Do grave au synthétiseur (son de cordes et de cuivres). Cette pédale s'abaisse d'un degré avant de remonter lentement vers le Do pour se perdre dans un souffle que n'habite plus que des bruits de clés et une dernière étincelle qui jaillit de l'enclume.

\*\*\*\*\*

## ZINSSTAG ET L'ITINERAIRE

Artifices 1 et Artifices 2 ont été créés par l'ensemble de l'itinéraire respectivement en 1983 et en 1988. Les deux pièces sont le fruit d'une collaboration non exclusive mais féconde du compositeur avec les techniciens et les musiciens de l'ensemble. Cette influence ou plutôt cet apport est sensible particulièrement dans l'utilisation d'une nouvelle électronique mais aussi dans la relation entre ces nouveaux moyens techniques et les percussions. Zinsstag réunit dans ces pièces des données issues de différents styles. Il n'apparaît pas comme un novateur dans l'utilisation des nouvelles techniques mais profite de ces techniques pour enrichir son langage en réalisant une synthèse personnelle de mondes sonores hétéroclites.

Artifices 1 semble être une expérience profitable pour Artifices 2 qui réussit mieux cette synthèse des différents éléments, en procédant plus par juxtaposition que par superposition. Dans Artifices 2 une plus grande maîtrise des moyens techniques et des nouveaux problèmes d'orchestration posés par le mélange de ces moyens avec des instruments plus traditionnels permet à Zinsstag d'éviter le superflu et d'explorer des mondes poétiques plus directement perceptibles.

Cette évolution est bien sûr liée au progrès des instruments eux-mêmes. Dans Artifices, le PPG, emprunté au monde du rock et de la pop music, est un instrument très sophistiqué pour l'époque. Utilisé aussi par la musique "planante" allemande, il produit un son qui nous paraît aujourd'hui assez grossier. Son dispositif analogique avec de nombreuses entrées numériques permet de conserver et de gérer les paramètres du son. Il a été utilisé à l'itinéraire par Tristan Murail. L'apport essentiel des synthétiseurs employés dans Artifices 2 est la multitimbralité. Une combinaison plus complexe de timbres simultanés et un dispositif de synthèse différent permet un enrichissement du spectre. L'utilisation de ces instruments (deux synthétiseurs dans Artifices 2) constitue une démarche originale assez indépendante. Ces instruments sont très intégrés dans le discours musical. Ils ne sont pas uniquement des réservoirs d'effets.

Mais surtout dans l'utilisation des guitares électriques que Zinsstag apparaît le plus original. Cet instrument a été choisi pour la puissance du son et pour les possibilités nouvelles qu'il offre. Zinsstag a lui-même acheté une guitare et réalisé tout un travail d'artisanat seul et en collaboration avec les instrumentistes de l'ensemble. Il a été marqué par certains sons fluides et par les couleurs "artificielles" de cet instrument. La guitare occupe dans les deux pièces une place importante. Son rôle est structurel. Elle n'est pourtant pas traitée en soliste virtuose, mais crée des liens entre les groupes d'instruments. Ce rôle spécifique est plus évident dans *Artifices 2*. Elle est, entre autres, chargée d'énoncer la figure "slogan". En plus des effets communs aux deux pièces, *Artifices 2* exploite des possibilités nouvelles (reverb, modulation à anneaux) et des accessoires inattendus (brosse, glisseur de verre).

Dans *Artifices 2*, des effets spéciaux indépendants des guitares sont également affectés aux instruments. Deux types de transformation interviennent. Une transformation harmonique avec l'harmonizer et le delay et une transformation temporelle avec le delay. La reverb est utilisée pour créer des espaces acoustiques qui isolent et mettent en relief certains éléments. Dans son travail de recherche, Zinsstag possède une approche assez empirique, mais ces idées, si elles sont difficiles à formuler, sont néanmoins précises et témoignent d'une écoute intérieure authentique et originale.

Cette démarche personnelle est aussi sensible dans l'utilisation de la bande magnétique où Zinsstag se révèle plus novateur dans la première pièce. Il agit comme un précurseur de l'échantillonneur en utilisant la bande comme un instrument. La bande défile sans arrêt, et le son est branché et débranché par l'action sur un bouton "play mute" avec des durées exactes. La première bande, synthétisée par ordinateur, produit des sons amples et "beaux", et contraste avec la deuxième bande qui est montée avec un matériau brute. Le musicien agit alors un peu comme un photographe, réalisant une mise en conserve des bruits d'environnement produits par la civilisation. Les bruits de gare sont enregistrés à Berlin avec les bruits aléatoires qui entourent les bruits de machines. Un disque des Pink Floyd est utilisé avec déphasage des canaux stéréos. Ce rêve d'enregistrer la réalité est aussi une pollution esthétique liée à

un refus de l'hédonisme qui se retrouve dans le traitement des hauteurs. Cette musique triviale camouflée agit comme un débordement, comme une tache sonore.

Dans *Artifices 2*, la bande est soliste mais en fait son utilisation est moins novatrice pour l'époque. Des bruits d'eau, de scieries, de fabriques de locomotives s'ajoutent à ceux déjà cités.

Dans le traitement de la percussion et sa relation avec la lutherie électronique, Zinsstag rejoint ou plutôt épouse certaines des préoccupations d'autres compositeurs de l'Itinéraire et particulièrement Hugues Dufourt. La collaboration de Dufourt avec l'Itinéraire a permis à celui-ci d'écrire *Saturne* pour instruments à vent, percussions et lutheries électroniques. Il a exploré à cette époque toutes les ressources de la pop music et cherché à "radicaliser les possibilités expressives de l'électro-acoustique en transformant l'innovation gratuite ou la trouvaille fortuite en agencement conscient". Il réfléchit sur l'ambivalence objective du son et du bruit qui permet de créer des tensions d'un type original. Il attribue au bruit un rôle déterminant dans la définition des sons complexes, et découvre les relations paradoxales qui s'instaurent par exemple dans la combinaison d'une fondamentale aigüe dépourvue de spectre (son électronique aigu), et des variations d'un spectre inharmonique situé dans le grave (son de percussions).

La démarche de Zinsstag est plus théâtrale. Le jerrycan, choisi pour ses résonances, jette un pont entre les bruits concrets de la bande et les percussions. On retrouve cette confrontation de sons d'origine "noble" et "triviale". Les combinaisons verticales de timbre entre les percussions et les instruments électroniques sont pensées davantage en couleur qu'en systèmes harmoniques formulés.

Zinsstag sculpte la matière sonore. Toujours soucieux de contrôler "l'aura" du matériau, il accorde une grande importance à la mise en espace. Dans Artifices 1, les enceintes acoustiques encadrent les musiciens alors que dans Artifices 2, les enceintes du magnéto 1 sont autour des musiciens et celles du magnéto 2 derrière le public. Les instruments sont placés suivant un schéma plus symétrique dans Artifices 2. Les deux guitares sont au centre, face au public, entourées des flûtes et des clarinettes. Le mixage devient un des paramètres fondamentaux dans la valeur de l'exécution.

Le choix des hauteurs ne s'inscrit pas dans un système harmonique déterminé. Il est possible cependant de dégager des comportements d'écriture qui sont la marque d'un style. Les jeux avec des groupes de hauteurs constituent autant de phares pour l'auditeur : ainsi en est-il des figures "slogan" ou des quatre notes fa, sol, la bémol, si bémol, qui, traitées horizontalement et verticalement suivant une technique sérielle très librement adaptée, se retrouvent tout au long des deux pièces.

L'utilisation de mini clusters éclatés (superposition de deux 7èmes mineures distantes de deux octaves), et les glissements assymétriques de ces accords à l'aide de quart de ton initient des espaces harmoniques fluides. Les fonctions du quart de ton sont diverses : il permet des glissements par paliers, des brouillages ou des distorsions. Ces glissements se retrouvent dans les faux mouvements parallèles, alternance d'intervalles qui progressent par ton avec une assymétrie provoquée par le rétrécissement ponctuel de l'intervalle dans la partie inférieure (cf. p. 30 Artifices 1 PPG).

Zinsstag évite soigneusement toute systématisation et semble vouloir briser les velléités de régularité ou de symétrie dès qu'elles apparaissent. Dans Artifices 2, le langage est libéré des obligations liées à l'emploi des situations. des mixtures de tierces peuvent être ainsi réparties à tous les instruments sans référence formelle ou motivique (cf. p. 19).

Le langage de Zinsstag, ni tonal, ni spectral, se caractérise par une certaine nonchalance vis-à-vis du problème des hauteurs, mais le soin qu'il apporte à ne pas s'enfermer dans un système est la preuve d'une oreille attentive qui a compris que, pour elle, les enjeux étaient ailleurs. Ainsi "l'harmonie est désormais considérée comme une addition de timbres qui ne fusionnent pas, le timbre comme une superposition de hauteurs qui fusionnent" (H. Dufourt).

\*\*\*\*\*

Dans l'histoire de la musique contemporaine, Zinsstag apparaît comme un talent à part. Il n'est pas un novateur, mais il possède une manière personnelle à l'intérieur d'un processus de génération, et un esprit de synthèse ouvert sur le monde extérieur.

Il contribue à intégrer l'électro-acoustique, à l'écriture en travaillant sur des hybrides de percussions, de lutherie électronique, et d'instruments classiques principalement les vents. Individualiste, il correspond à une génération qui réfléchit sur la musique en temps réel, et formalise les acquis électroniques par l'écriture en essayant de trouver, dans la trajectoire de Varèse, l'assemblage d'un nouvel orchestre.

Avec *Artifices*, Zinsstag utilise un paramètre nouveau dans son oeuvre, celui de l'intuition, de l'irrationalité et de l'arbitraire. En introduisant avec une certaine liberté, des notions de réalité concrète dans un processus compositionnel abstrait, il illustre la phrase de Sartre : "Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine".