

Kasper T. Toeplitz



– C.V.

Compositeur et musicien né en Pologne, résidant en France et travaillant dans le monde, a débuté son activité musicale dans le cadre de la composition "académique" - orchestre, ensembles, opéra - et s'est par la suite orienté vers la nouvelle musique électronique ou "noise music" aboutissant à une navigation entre le papier réglé et la pure électricité, entre la viscéralité du bruit et la précision dans la construction des grandes formes et de leur détails.

Kasper T. Toeplitz développe des compositions basées sur des superpositions de matières sonores denses à évolutions lentes, des grands espaces polytimbraux, allant dernièrement vers l'idée d'un temps arrêté qui peut être déchiré par des fractures soudaines et brèves qui ne perturbent pas l'avancée : architectures électroniques scrutant le temps, l'immobilité ou le fracas, pouvant s'adresser tant à des ensembles instrumentaux, à des solistes augmentés par l'électronique "live" qu'à l'ordinateur joué comme un instrument à part entière. L'usage de ce dernier modèle autant les instruments plus traditionnels - en une forme d'hybridation - que la pensée musicale elle-même, allant vers une *pensée électronique* qui l'amène à travailler dans d'autres domaines (image, lumière, danse), leur appliquant l'idée d'une musicalité silencieuse, incluant ces diverses disciplines dans une pensée du sonore.

Kasper T. Toeplitz a travaillé autant avec les grandes institutions (GRM, IRCAM, Radio-France, GMEM, GRAME, EMS, ZKM) qu'avec des musiciens expérimentaux ou inclassables tels Eliane Radigue, Zbigniew Karkowski, Phill Niblock, Dror Feiler, Tetsuo Furudate, Francisco Lopez, Z'ev, Art Zoyd, Ensemble Phoenix_Basel ou Zeitkratzer mais également avec la danse contemporaine (Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Hervé Robbe ...) pour laquelle la musique est toujours jouée en direct, loin de l'idée d'une bande-son : la proposition musicale devant toujours intégrer la possible erreur, la mise en danger ainsi que la forme de tension qu'apporte la confrontation avec un public dans un lieu et moments précis.

Actif depuis plus de vingt ans tant sur les scènes françaises qu'internationales et ce autant dans le cadre de manifestations de musique contemporaine que dans des clubs "underground", Kasper T. Toeplitz a été l'initiateur de plusieurs projets musicaux tels Sleaze Art (orchestre de guitares électriques) Meltdown of Control (orchestre "noise"), Kernel (ensemble d'ordinateurs) ou IRE (ensemble instrumental travaillant sur un répertoire électronique) ou encore de collaborations à long terme avec des musiciens tels que Karkowski (Le Dépeupleur) Akerlund (Inert/e) Buess (My Daily Noise). A partir du début du

21^{ème} siècle il compose, toujours des formes longues, pour des solistes reconnus où il croise leurs instruments avec l'électronique "live" : Bruno Chevillon (contrebasse), Hélène Breschand (harpe), Eva Darracq (orgue à tuyaux), Journal Intime (Trio à vent), Erik Drescher (flûte glissando) en même temps qu'il commande des pièces (longues également) pour son instrument – la basse électrique hybridée par ordinateur – à quelques compositeurs dont il se sent proche, y voyant un prolongement de son travail de compositeur plus qu'une activité d'instrumentiste (Éliane Radigue, Phill Niblock, Dror Feiler).

Le travail sur la musique l'a, depuis quelques années, amené à travailler sur la lumière et la vidéo, les considérant – par la similitude des outils utilisés – comme une extension du musical, bien qu'avec des instruments muets.

De même depuis une dizaine d'années il a augmenté son activité de compositeur par une abondante écriture de textes, tant chroniques, interviews ou questions sur la musicologie du présent, voyant là une façon de continuer à scruter perpétuellement le devenir de la musique telle qu'elle peut être pensée aujourd'hui.

Lauréat de plusieurs prix (1^{er} prix au Concours de Composition pour Orchestre Symphonique à Besançon, Prix Opéra Autrement du Centre Acanthes) et distinctions, (Villa Médicis Hors les murs à New York, Villa Kujoyama au Japon, DAAD de Berlin, Prix Giga Hertz du ZKM, bourse Hors Les Murs en Pologne), sa discographie comprend plus d'une cinquantaine de références, consultables à <http://www.sleazeart.com/KTdiscography.html>

– Collaborations

Lars Akerlund / Artefact / Art Zoyd / Aube / Didier Aschour / Dominik Barbier / Jac Berrocal / François Bon / Hélène Breschand / Jean-Michel Bruyère / Didier Casamitjana / Brice Catherin / CCCC / Rhys Chatham / Antoine Chessex / Eric Da Silva / Laurent Dailleau / Gualtiero Dazzi / Eric Drescher / Jean-Claude Eloy / Ensemble 2^E2M / Ensemble 'Accroche Note/ Ensemble ASK / Ensemble FA / Philippe Foch / Ensemble Ondes de Choc / Ensemble Phoenix-Basel / Ensemble Sillages / Ensemble Soli-Tutti / Ensemble TM+ / Dror Feiler / Formanex / Tetsuo Furudate / Myriam Gourfink / Olivia Granville / Emmanuelle Huynh / Ictus / Zbigniew Karkowski / Daniel Kientzy / KILL / Jonas Kocher / Robert Kramer / Ulrich Krieger / Gyorgy Kurtag / Denis Lavant / Joëlle Léandre / Gerard Lebig / Jean-Michel Espitalier / LEON / Ltn Caramel / Francisco Lopez / Macromassa / Jean-Marc Matos / Merzbow / Jérôme "Mimetic" Soudan / Annick Minck / Phill Niblock / Victor Nubla / Orchestre d'Avignon / Orchestre de la Cité Internationale / Orchestre National d'Ile de France / Orchestre Philharmonique de Radio France / Julien Ottavi / Osaka Bondage / Maciej Ozog / Jean-Christophe Paré / Farid Paya / Pray Rien / Robert Piotrowicz / Quatuor Parisii / Éliane Radigue / Hervé Robbe / Carol Robinson / Pascal Rophé / Nina Santes / Sensourround Orchestra / Jonathan Schatz / Isabel Soccoja / Atau Tanaka / Jorgen Teller / Loïc Touzé / Pierre-Alexandre Tremblay / Christian Trouillas / Franck Vigroux / Vomir / Wilfried Wendling / Stevie Wishart / Z'ev / Anna Zaradny / Zeitkratzer /

– Distinctions

- 1er Prix au Concours "Opéra Autrement"/Acanthes, Festival d'Avignon 1989, avec *J'irai vers le nord, j'irai dans la nuit polaire* (textes : Sylvia Plath ; m.sc. Farid Paya).
- 1er Prix au Concours International de Composition pour orchestre de Besançon, avec *Lhow*, 1990.
- Bourse Léonard de Vinci, San Francisco, 1992.
- Prix Villa Médicis hors les murs, New York, 1993.
- Bourse d'écriture à l'Opéra de Montpellier, 1996/97
- Bourse de la Villa Kujoyama, Japon, 1997.
- 2^{ème} Prix au Concours "CyberStar", WDR Cologne, pour le projet *Global String* (en collaboration avec Atau Tanaka), 1998.
- Artiste invité au Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 1999-2000.

- Prix Villa Médicis hors les murs, New York, 2001.
- Honorary Mention Interactive Art pour *Capture*, Festival Ars Electronica, Linz, Autriche, 2005.
- Prix DAAD, Berlin, 2005.
- ZKM "Giga Hertz Prize" 2012
- Prix Hors-les-murs, Pologne 2014

– Discographie

Discographie complète (plus d'une cinquantaine de références) à <http://www.sleazeart.com/KTdiscography.html>

– Activités

Toutes les activités récentes et en cours, tant concerts que projets de spectacles ou compositions sont consultables sur le site du compositeur, <http://www.sleazeart.com/>
Pour les concerts passés voir http://www.sleazeart.com/KTT_concerts.html

– Factuel

Né le 29.04.1960 à Varsovie, Pologne
Vit à Paris, France
Trilingue: Polonais, Français, Anglais

– Contact

Kasper T Toeplitz

33/35 rue des Panoyaux
75020 PARIS _ France

t: home +(33) (0)1 40 02 08 91
mob +(33) (0)6 63 42 85 34

e-mail: kasper@club.fr
kasper@free.fr

www.SleazaArt.com

Cuisine Toeplitz

« J'aime le piment dans la cuisine, c'est un plaisir. »

Kasper T. Toeplitz

Au Japon, j'ai rencontré des musiciens comme Zbigniew Karkowski, Atau Tanaka ou Dror Feiler, et aussi la scène *noise* japonaise, Merzbow, bien sûr, ou Aube. L'un des concerts fondateurs pour moi fut celui des Japonais de CCCC, Cosmic Coincidence Control Centre. Je suis allé les voir, par curiosité, et j'ai eu une espèce d'épiphanie : c'était du pur *japanese noise* tel qu'il était joué vers 98, et d'un seul coup, cette montagne de bruit, de matière sonore donne l'impression que tu peux te laisser porter par l'air, tant il est saturé de son. Je n'ai jamais considéré cette musique *noise* comme agressive, violente. C'était comme **du coton**, qui remplit entièrement l'espace. C'est vraiment là que s'est fait, pour moi, le *switch* entre compositeur sérieux, écrivant des quatuors à cordes, et *noise*.

« [...] j'aime bien cuisiner, je pense que la cuisine est ce qui est le plus proche de la composition musicale – c'est comme un plat, grosse casserole, avec des choses qui restent longtemps. De temps en temps, tu regardes, cela avance bien, c'est déjà cuit, tu peux goûter, mais c'est meilleur le lendemain, si tu fais réchauffer : c'est la même chose, mais pas exactement, ça continue. Un peu comme l'histoire du wok japonais qu'il ne faut, paraît-il, jamais laver, parce que cela garde toujours un peu les saveurs des autres plats ; ou comme en Pologne, on a ce plat, qui s'appelle bigos, une espèce de chou qui marine longtemps : l'histoire veut que les chasseurs mettent ça au milieu de la forêt, ils font cuire le chou, et selon ce qu'ils ont chassé, selon qu'ils sont plus ou moins bons chasseurs, ils mettent plus de viande ou plus de champignons, et ça cuit, ça cuit, et on dit toujours que le lendemain c'est toujours meilleur, et on

Dans les musiques acoustiques qui m'ont influencé, beaucoup venaient d'une pensée électronique. Les grandes pièces de Ligeti, *Apparitions* ou *Ramifications*, purement instrumentales, qui viennent d'une pensée électronique, il le disait lui-même. Des choses chez Penderecki, aussi. D'autres, comme Scelsi ou l'école spectrale française, Grisey ou Murail, qui ont aussi une pensée héritée du fait d'avoir utilisé l'électronique pour **défaire** ou analyser le son.

Je venais de découvrir le *noise wall*, et notamment un artiste français qui s'appelle Vomir. C'était fin 2010, le XXI^e siècle avait dix ans, et c'était la première fois où je me disais : enfin, la musique du XXI^e siècle ! C'est la plus belle musique après le silence, peut-être... Au-delà du *harsh noise*, au-delà du *japanese noise* : c'est du *noise* très violent, mais très doux, c'est-à-dire sans aucune aspérité. C'est vraiment un mur, avec le côté inamovible du mur, le côté fermé aussi – on ne le bouge pas –, ce sont des morceaux sans modulation ni rupture. Dans le *harsh noise*, on en veut toujours plus : je coupe, je rajoute du grave, et puis des aigus, etc. Il y a une activité énorme dedans, une violence. Alors que ce mouvement du *noise wall*, c'est toujours la même chose, il n'y a rien qui change. Et à ce niveau-là, c'est très proche des musiques d'un grand calme, je pense à La Monte Young, ces musiques où rien ne change. C'est presque comme si on était dans un **caisson sensoriel**.

Comment penser la musique aujourd'hui, comment penser la musique du côté du *noise*, mais avec un regard sur la musique contemporaine, écrite ? **Zbigniew Karkowski** est l'un des rares musiciens *noise* que je connaisse qui, comme moi d'ailleurs, a un passé de compositeur « sérieux », je veux dire qui peut prendre du papier à musique et écrire pour orchestre, qui connaît le solfège, les formes musicales, qui peut prendre une partition de Stockhausen ou de Boulez et dire : ici c'est comme ci, là c'est comme ça. Un jour, on avait regardé lui et moi une partition de Jani Christou, un compositeur grec qui a fait de superbes musiques électroniques... Parmi les musiciens impliqués dans le *noise*, qui ont cette formation-là, il y en a très peu : Zbigniew, Dror Feiler, moi-même. Je n'ai pas d'autres noms en tête. Il doit y en avoir...

- 1 kg de choucroute crue**
- 250 gr de porc dans l'échine ou dans les côtes **désossées****
- 250 g de mouton dans l'épaule**
- 250 g de veau dans l'épaule**
- 300 g de bœuf dans le plat de côte **dégraissé**, ou dans la joue **dénervée****
- 200 g de kabanos (saucisson, **spécialité polonaise**)**
- 1 tranche de poitrine de porc fumée**
- 1 tranche de bacon**
- 1 gros oignon**
- 50 g de champignons séchés**
- 1 pomme granny smith**
- 200 g de pruneaux d'Agen**
- 1 cuillerée à café de noix de muscade**
- 2 cuillerées à soupe de saïndoux**
- 2 **feuilles de laurier concassées****
- 20 baies de genièvre**
- 15 grains de poivre**
- Mettez les champignons à tremper la veille (vous garderez l'eau de trempage).**
- Rincez la choucroute abondamment avant de l'égoutter.**
- Dans une grande cocotte, faites revenir l'oignon haché dans le saïndoux.**
- Ajoutez les champignons égouttés et les épices.**
- Faites revenir les viandes (simplement leur faire prendre un peu de couleur) **5 ou 10 minutes**.**
- Ajoutez le jus des champignons, la choucroute, la pomme coupée en dés et les pruneaux.**

On est très contents d'avoir eu Webern, qui était superbe, mais on a le droit de faire des pièces de **quatre heures** aussi.

Nommer les choses, mais aussi leur donner un début et une fin, cela reste quand même très attaché à cette pensée classique de l'œuvre. Alors que là, ce sont juste des **bouts de choses**. Sur beaucoup de ses pièces, Francesco Lopez ne donne pas de nom, mais des numéros : c'est déjà un pas.

Cette dichotomie, qui traverse tout le XX^e siècle, entre la musique contemporaine, qui a perdu son public, et ce que les gens aiment écouter, ou aiment à produire d'ailleurs, tout d'un coup, ces deux musiques se sont rejointes. Je ne dis pas que c'est la même musique, je dis que tout d'un coup, les préoccupations de forme deviennent semblables, et les outils deviennent carrément les mêmes : code en C++ comme à l'IRCAM, où Philippe Manoury utilise Max/MSP, tout comme Autechre. Les outils sont les mêmes, et ils influent sur la forme de pensée. Ce qui n'était pas le cas tant que la musique contemporaine utilisait violon et piano, et les groupes pop guitare électrique et ampli Marshall – icône du rock'n'roll. On peut se moquer des outils, ils influent quand même sur la manière de réfléchir.

Stockhausen, oui, tout le temps, et pour plusieurs raisons. D'abord, parce que c'était sans doute un génie musical, ça me paraît clair. Autre chose que je trouve assez admirable chez Stockhausen, et à ce niveau-là, c'est à chaque fois le plus grand, c'est que c'est quelqu'un qui n'a jamais hésité à faire des choses différentes. Ce que je trouve admirable chez Stockhausen c'est qu'il est allé partout.

Aujourd'hui, pour qu'une certaine musique existe, il faut créer son propre label. Pour sortir la pièce qu'Éliane Radigue m'a écrite, j'ai fait mon label ; Dumitrescu a fait son label ; Vomir, les labels *noise*, c'est évidemment de tout petits labels ; *Kataract* de Daniel Menche, est sorti sur le label de Pita, Peter Rehberg ; pour sortir ses disques, Jean-Claude Éloy fait son label ; et bien sûr, celui qui a un peu tout fait avant tout le monde, Stockhausen a quand même fait Stockhausen-Verlag, après avoir été chez Deutsche Grammophon... C'est symptomatique, aussi : il ne s'agit pas seulement de faire de la musique, il s'agit aussi de se confronter au monde tel qu'il est.

Mélangez soigneusement afin que tous les éléments s'imprègnent des aromates. Couvrez et laissez cuire environ 1h30 en remuant soigneusement toutes les 15 minutes pour éviter que le bigos attache au fond de la cocotte (c'est tout à fait son genre).

Le lendemain, remettez le bigos sur un feu moyen pour faire repartir la cuisson, puis maintenez à petit feu pendant 1h30 en remuant régulièrement comme la veille.

Le troisième jour, coupez les kabanos (saucisse très fine disponible chez tous les comestibles polonais) en morceaux de 1,5 à 2 cm de longueur. Ajoutez au bigos et faites cuire à nouveau 1h30 en remuant régulièrement.

Rien n'empêche que vous fassiez cuire le bigos un quatrième jour. La règle est simple : plus on fait cuire le bigos, meilleur il est !

qu'ils ont chassé, selon qu'ils sont plus ou moins bons chasseurs, ils mettent plus de viande ou plus de champignons, et ça cuit, ça cuit, et on dit toujours que le lendemain c'est toujours meilleur, et on rajoute toujours des choses dedans. Et pour beaucoup de musiques électroniques, je pense que c'est ça. Les musiques non-académiques, c'est une espèce de continuité, avec justement ces fenêtres, ces ouvertures de casserole : ah tiens, c'est mieux cuit aujourd'hui... Ah, on a rajouté des carottes...

[...]

« Si je voulais continuer avec l'histoire de la cuisine, c'est : j'ouvre le frigo, je regarde ce qu'il y a, et avec ça, ah tiens, je peux vous faire une soupe. Mais l'élément premier n'est pas le son. L'élément premier est une idée de structure. Et comme c'est toujours des choses relativement fines, il y a cette idée de poussière : poussière, parce que cela vient d'autre chose, et sa fonction n'était pas celle-ci. Je ne prends pas des violons, je prends l'entité sonore qui m'entoure. Le son, de toute façon, ce n'est jamais que l'air qui bouge, la pression de l'air : ce n'est pas une chose en soi, ce n'est pas comme l'eau. On va chercher l'eau ; l'air, on ne va jamais le chercher. Sauf quand on est dans l'eau, bien sûr... Donc, prendre juste ce corps qui nous permet d'appréhender le sonore : l'air. »

J'ai toujours l'étiquette d'un type qui joue très fort. OK. J'ai fait des pièces très fortes, j'aime jouer fort. Mais je n'ai jamais essayé de faire fort pour faire fort, j'ai même souvent fait des pièces à la limite du plus petit silence. Le corollaire du très fort pour moi, ce n'est pas le très fort, c'est le tout petit.

A la fin du XX^e siècle, j'étais vraiment intéressé par la musique contemporaine, qui parlait d'une manière très intelligente et très savante de beaucoup de choses, mais dans une méconnaissance totale de la musique qui se fait à côté. Tant que l'autre musique c'était la musique pop « évoluée », les groupes progressifs, je comprenais bien : si on regarde la construction d'un morceau de Pink Floyd du point de vue de la musique savante, c'est très naïf. Cela reste toujours dans un format chanson, même s'il n'y a pas de paroles. Je peux admirer le jeu instrumental, la relation à l'instrument de Mahavishnu Orchestra, mais cela reste très naïf. Ces gens jouent très bien, mais en terme de construction formelle, c'est quand même gentil. Alors que, j'y reviens, le *noise* et toutes ces musiques qui ont réussi à se débarrasser d'un fond de structure pop, sont allés dans les grandes formes et ont réussi à se débarrasser aussi des fonctions instrumentales, tout est au même plan. Il y a des aigus, des graves, mais il n'y a plus de fonctions instrumentales. Tout cela est devenu une même sculpture.

Je suis persuadé que la musique, ce n'est pas le son. J'ai longtemps dit, je ne suis pas le seul, que la musique c'est le temps, mais ce n'est peut-être même pas le temps. Si j'évoque la *Neuvième* de Beethoven, on a cette image mentale de la musique, de la *Neuvième*, en une fraction de seconde. Ce n'est pas le temps, c'est la construction. Et la musique, c'est ça. Beaucoup plus que le son, et même beaucoup plus que le temps, la musique c'est la construction.

Jean-Michel Espitalier