

Le mot du Président	4
Les partenaires institutionnels	5
Éditorial	8
Tableau-Programme	10
Portraits	12
Jonathan Harvey : une recherche musicale au service de la spiritualité.	14
Jean-Yves Bosseur, musicologue	
Moins, c'est plus. Minimalisme, abstraction et formes répétitives des années 60 à nos jours.	20
Franck Mallet, journaliste	
La sagesse du son, petite perspective sur l'œuvre de Tristan Murail	29
Claude Ledoux, compositeur, professeur au CNSMD de Paris et directeur du CRFMW de Liège	
Les rencontres Fnac-Musica	36
Les expos	37
Programme détaillé des concerts	38
Biographies des compositeurs	204
Les partenaires de Musica	226
L'équipe de Musica	244
Index des compositeurs et des œuvres	246
Index des interprètes	248

Directeur de publication
Jean-Dominique Marco

Responsables de rédaction
Frank Madlener
Audrey Jeanpert

Conception graphique
Marie-Hélène Hérault
et Poste 4

Photogravure
CG Photogravure

Impression
Imprimerie OTT

Image Musica 2002
Poste 4

Photos
Christian Cantin

© Musica 2002
Sacem

Remerciements à :
Christiane et Guy Bronner,
Sylvie et Pierre-Marie Brubach,
Christiane et Charles Cantin,
Franca et Dominique Cornaert,
Marianne et Jack Dumont,
Catherine et Xavier Ganeye,
Claude Grétilat,
Monique et Michel Pfister,
Juliette Roussel,
France et Hugues Siptrott,
Dominique Weber
et Pierre Albrech.

Présentation des concerts : Anne-Marie Réby, *musicologue.*

Rémy Pflimlin
Président

Ce n'est pas sans fierté que je préside ce festival, fameux et festif, qui a su très tôt se hisser au rang des grands événements musicaux français et internationaux. Au moment où il fête ses vingt ans, j'expliquerai sa réussite par le fait qu'il ait su conjuguer dès le départ trois valeurs essentielles : qualité, ouverture et partage.

Exigence de qualité d'abord des œuvres présentées et de leur interprétation.

Ouverture au monde ensuite et aux grands compositeurs de notre temps mais aussi aux jeunes talents. Ouverture aux idées nouvelles dans le domaine de la création musicale mais encore dans le décloisonnement des pratiques artistiques.

Partage enfin d'une culture contemporaine, loin des a priori élitistes, offrant une atmosphère conviviale, Musica a su séduire des publics variés, passionnés, amateurs de modernité et curieux.

Je veux partager cet anniversaire, moment de fête par excellence, avec toutes celles et ceux qui suivent avec fidélité notre festival. Le public bien sûr, mais aussi les médias attentifs chaque année à notre programmation et les partenaires institutionnels, l'État, la Ville de Strasbourg, la Région Alsace et le Conseil Général du Bas-Rhin qui soutiennent très fortement notre action artistique. Merci également aux partenaires privés et à leur aide précieuse qui renforce les moyens du festival et qui élargit son image par la conjugaison de territoires communs, ceux de l'aventure humaine, prospective et créatrice.

**Jean-Jacques
Aillagon**

Quel heureux prélude à la saison 2002-2003 que les 20 ans de Musica !

Au-delà des 51 compositeurs, 122 œuvres, 15 créations et 13 premières françaises qu'il nous sera donné de découvrir et d'applaudir, et qui sont à la mesure des objectifs et des ambitions de cette manifestation chaque année renouvelés, l'édition 2002 de Musica nous offre l'éclatant panorama de vingt ans d'une aventure hors du commun.

Depuis sa création en 1983, Musica, « festival international des musiques d'aujourd'hui », témoigne de la vitalité et de la diversité de l'expression musicale contemporaine. Rassemblant, au-delà des générations, des pays et des esthétiques, des publics toujours plus nombreux, à une portée de trait d'orchestre des lieux mythiques de Darmstadt et de Donaueschingen, Strasbourg est devenue, au fil des années, le grand rendez-vous d'une création musicale à la fois audacieuse, festive et conviviale.

Ce succès me renforce dans la certitude que la création, sous toutes ses formes, peut être, au cœur de notre vie artistique et culturelle, un élément majeur de rassemblement et d'enrichissement, dès lors qu'elle sait s'appuyer sur une large et franche ouverture esthétique, sur un rapport généreux aux publics et sur un souci permanent et raisonné de pédagogie, ainsi que le pratique Musica par un travail en profondeur entre compositeurs et étudiants du Conservatoire National de Région.

Rien de tout ceci n'aurait été possible sans l'action volontaire et réfléchie de ceux qui se sont succédés à la tête de Musica, Laurent Bayle, Laurent Spielmann, Jean-Dominique Marco, et sans l'apport successif de leurs choix et de leurs personnalités. Je tiens à rendre hommage à leur engagement et à leur talent, ainsi qu'au soutien de tous les partenaires publics et privés qui ont concouru à cette réussite.

Cette année encore, Musica nous ouvre de nouvelles perspectives, en jetant au-dessus de l'Atlantique un pont vers la création américaine contemporaine, en la mettant en résonance avec l'œuvre du compositeur Tristan Murail comme avec la découverte de nombreux jeunes compositeurs, dont Thierry De Mey ou Martin Matalon qui, avec insolence et esprit, transgressent les genres et les références, tandis que la programmation fait par ailleurs la part belle à Messiaen et à tous ceux – Aperghis, Boulez, Varèse, Zimmermann, et d'autres encore – qui, 20 ans durant, ont été les compagnons de route de l'aventure de Musica.

A tous, merci de tant de découvertes, de tant d'avancées décisives sur les chemins de la création, et surtout, de tant de moments de bonheur passés, présents et à venir.

A tous, mes vœux chaleureux de succès, prometteur d'heureux et nombreux anniversaires à venir.

Fabienne Keller*Maire de Strasbourg***Robert Grossmann***Maire délégué*

Voici vingt ans que Musica fait vivre à Strasbourg le meilleur de la création musicale contemporaine, avec une énergie et un rayonnement exceptionnels. Deux mille œuvres, plus de cinq cents compositeurs, six cent cinquante créations et premières françaises et, surtout, ce que la statistique ne peut compter : l'émotion que Musica, sans cesse, renouvelle au gré de ses éditions, les découvertes et les rencontres, les affinités entre des compositeurs venus du monde entier et Strasbourg. En vingt ans, Musica a uni Strasbourg à la musique contemporaine, en faisant découvrir au grand public ses formes les plus complexes. Le festival a également réussi à faire découvrir leur ville à de nombreux Strasbourgeois, notamment en faisant sortir la musique des salles de spectacles conventionnelles pour aller habiter et réinventer le génie de certains lieux.

Pour ce vingtième anniversaire, Strasbourg exprime toute sa gratitude à ceux qui ont dirigé et animé le festival, et, au premier chef, Jean-Dominique Marco et son équipe. Nous voulons également formuler des souhaits pour que ce vingtième anniversaire soit, pour Musica, l'année de toutes les audaces. Nous souhaitons que Musica donne une place encore plus ample à la musique contemporaine à Strasbourg et la Ville est à ses côtés pour relever ce défi.

Ces vingt années seront célébrées de la meilleure façon qui soit. D'abord, par la présence à Strasbourg des amis fidèles de Musica : Georges Aperghis, Pascal Dusapin, Pierre Boulez, Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Ivan Fedele, Betsy Jolas, Michael Jarrell, Edgar Varèse ou Bernd Alois Zimmermann... D'autre part, à travers l'affirmation du caractère européen du festival, notamment avec la présentation de vingt-deux œuvres de Jonathan Harvey et le regard conjoint de Richard Barrett, Brian Ferneyhough et Michael Finissy sur la musique britannique. Ensuite, par l'affirmation de l'esprit d'ouverture au monde de Musica et notamment à la musique contemporaine américaine.

La richesse, la diversité et le foisonnement de la programmation de cette vingtième édition sont les meilleurs gages pour l'avenir. Un avenir dans lequel nous souhaitons que Strasbourg soit encore plus largement ouverte à la musique contemporaine.

Heureux anniversaire à Musica, excellent festival à tous !

Adrien Zeller

*Président
du Conseil Régional
d'Alsace*

L'édition 2002 de Musica célèbre le vingtième anniversaire de la création du « Festival International des Musiques d'aujourd'hui ». La pérennité de cette manifestation, son rayonnement et sa réputation montrent combien Musica a su s'inscrire dans le paysage musical international et s'imposer comme un maillon essentiel dans le champ de la création contemporaine.

Événement attendu par un public nombreux, fidèle et enthousiaste, Musica est reconnu tant pour l'exigence de sa programmation que pour les nouveautés que les mélomanes sont sûrs d'y découvrir. Ainsi cette année encore, ce sont 122 œuvres, dont 15 créations et 13 premières françaises, qui seront données à entendre, avec un éclairage particulier sur les compositeurs Jonathan Harvey, Tristan Murail, Philip Glass, Steve Reich. À signaler également un clin d'œil à notre région au travers de l'opéra de chambre vidéo « Accents en Alsace » de Marc-Olivier Dupin, sur un texte de Gertrude Stein. Et toujours les rendez-vous de la nuit, augmentés de deux soirées dansantes pour fêter dignement cet anniversaire.

La Région Alsace qui a su prendre ses responsabilités en matière culturelle s'associe, comme elle le fait depuis de nombreuses années, au festival Musica en lui apportant un soutien constant, afin de permettre au public le plus large possible d'accéder aux œuvres musicales des xx^e et xx^e siècles et d'offrir aux compositeurs et interprètes sur cette terre d'échange qu'est l'Alsace, les conditions propices à la libre expression de leurs talents. Que cette vingtième édition soit une fête et une porte ouverte sur l'avenir !

Philippe Richert

*Sénateur
Président
du Conseil Général
du Bas-Rhin*

Vingt ans comme vingt notes sur une portée qui composent un mouvement allant crescendo. Le Conseil Général et ses partenaires sont autant de solistes qui apportent leur contribution à un grand ensemble où tous jouent à l'unisson. Les débuts furent difficiles, il fallait accorder ses points de vues, définir des programmes chaque année plus ambitieux ; parfois une fausse note, un choix trop ardu et le doute s'installait des deux côtés du rideau de scène. Il fallait alors revoir la partition. Mais, il y a eu aussi ces instants magiques où la musique investit des champs inconnus, où le public, d'abord méfiant, s'ouvre, rentre en symbiose avec une mélodie étrange et ensorcelante. À la baguette, Musica, dans les bons et mauvais jours, doit rassembler, donner le La. Il le fait avec d'autant plus d'assurance qu'il sait qu'il peut compter sur des soutiens fidèles, celui d'un public épris d'absolu et sur les collectivités, qui, à l'image du Conseil Général, jouent, en harmonie, une symphonie aux accents de demain.

Créé en 1982, Musica a vingt ans cette année. Avec à son actif quelque deux mille œuvres de plus de cinq cents compositeurs, dont six cent cinquante créations et premières françaises, le festival affiche une belle santé et une longévité exceptionnelle pour une manifestation consacrée à la musique contemporaine. Événement artistique européen qui a su transformer les a priori élitistes en une fête dynamique et ouverte, Musica témoigne, chaque année, de la vitalité et de la diversité de la création, ainsi que de l'intérêt que lui porte un public curieux, fidèle et nombreux. Le soutien indéfectible depuis vingt ans de l'État, de la Ville de Strasbourg, de la Région Alsace et du Conseil Général du Bas-Rhin ainsi que de nombreux partenaires privés lui garantit sa pérennité et les conditions d'une grande exigence artistique.

Cette année, Musica jette un pont entre l'Europe et les États-Unis, entre la création musicale du vieux continent, très élaborée dans ses complexités multiples et celle, très décidée et plus directe, de l'Amérique.

L'Europe d'abord avec un large portrait du compositeur britannique Jonathan Harvey réunissant vingt-deux de ses œuvres en onze concerts pour aborder un univers baigné de spiritualité. James Dillon, Richard Barrett, Brian Ferneyhough et Michael Finnissy diversifieront ce regard sur la musique britannique. Autre portrait important, celui de Tristan Murail, qui réside actuellement aux États-Unis. Ils se croiseront dans plusieurs concerts servis par l'Orchestre de Baden-Baden et Freiburg, l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Radio France, celui de Strasbourg et par de nombreux ensembles. Deux univers d'inspirations différentes bien que d'origine spectrale et qui s'accordent parfaitement avec la musique d'Olivier Messiaen présente en ouverture du festival. Christophe Bertrand, Clara Maïda, Bruno Mantovani, Javier Torres Maldonado, Jean-Denis Michat et l'Écossais Stuart MacRae défendront la jeune génération.

En cette année anniversaire, Musica retrouve des amis qui ont durablement marqué son parcours. Georges Aperghis, bien sûr, et ses *Jactations*, nouvelles explorations vocales, pour baryton cette fois. Il a également concocté un *Petit Chaperon Rouge* à sa façon pour faire peur aux petits et aux grands. Pascal Dusapin ensuite, avec la création française d'*À Quia*, son tout nouveau concerto pour piano et orchestre. Et d'autres fidèles encore du festival, Pierre Boulez, Marc-André Dalbavie, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Ivan Fedele, Betsy Jolas, Michael Jarrell, Edgar Varèse et Bernd Alois Zimmermann, que vous retrouverez avec plaisir et intérêt. Musica poursuit aussi pour la troisième année consécutive son hommage à Peter Eötvös avec deux de ses œuvres majeures, *Chinese Opera* et *Shadows*, interprétées par l'Orchestre Léonard de Vinci.

Thierry de Mey, en résidence au Conservatoire National de Région de Strasbourg, propose un concert en images et se souvient, par ailleurs, des années 80 dominées à Bruxelles par l'effervescence et la contestation du Groupe Maximalist!. Ces musiciens iconoclastes ont hérité de l'esprit contestataire d'un Louis Andriessen, le compositeur minimaliste le plus original en Europe, dont Musica présentera la création du *Deuxième Quatuor à cordes*.

En clôture, Musica accueille Martin Matalon pour une nouvelle expérience cinématographique avec le film de Luis Buñuel, *L'Âge d'Or*. Une grande fresque musicale pour un chef d'œuvre du cinéma de 1930, interprétée par Les Percussions de Strasbourg, aux sonorités transformées en temps réel par la technologie de l'Ircam.

L'Amérique, ensuite, avec deux compositeurs emblématiques, Philip Glass et Steve Reich. *Akhnaten*, le troisième opéra portrait de Philip Glass, après *Einstein on the beach* et *Sathyagraha*, est basé sur la vie du jeune pharaon en rébellion contre le poids de la tradition religieuse. Autre première française, paradoxalement à Baden-Baden, celle du dernier opéra vidéo de Steve Reich et Beryl Korot, *Three Tales* : trois contes pour décrire le xx^e siècle comme le temps de la domination technologique, de ses prodiges et de ses désastres. Le maître américain de la répétition et du déphasage y déploie une impressionnante technologie sonore et visuelle.

Amérique-Europe, avec Gertrude Stein, femme de lettres américaine qui a séjourné en Alsace en 1918, alors qu'elle était infirmière aux armées. De cette expérience, elle écrira un texte, l'histoire du soldat Schemil, mis en scène dans un opéra de chambre vidéo, *Accents en Alsace*, sur une musique de Marc-Olivier Dupin, donnée en création mondiale.

Les rendez-vous de la nuit, sorte d'« afters », se déclinent cette année sur le mode des desserts, présents à tout anniversaire. Deux concerts d'abord, consacrés aux compositeurs des années 30 entrés en résistance face à la montée du nazisme : Hanns Eisler, George Antheil et l'étonnant Stefan Wolpe à découvrir avec son opéra de chambre *Schöne Geschichten*, en première française et version concertante. Rencontre insolite encore entre Kurt Weill et Tom Waits, entre l'Européen et l'Américain, pour des airs d'opéra tirés de *Black Rider*, *Franks Wild Years*, *Der Stadt Mahagonny*, *Happy End...* Les imprévus d'Accroche Note vous entraîneront sur les chemins de l'improvisation jazz tandis que Sphota vous plongera dans l'enthousiasme communicatif d'une musique en train de se fabriquer. Ictus complètera la présence de Steve Reich avec quelques-unes de ses meilleures pièces. Luc Ferrari et Daniel Teruggi vous guideront enfin dans les mystères de la musique électroacoustique et des rites initiatiques francs-maçons.

Musica fait la fête avec Rodolphe Burger et Olivier Cadiot, complices en amitié comme sur scène, et s'associe au festival « C'est dans la Vallée » de Sainte-Marie-aux-Mines. D'abord, un concert en création de leur dernier disque *Hôtel Robinson*. Ensuite, une pièce de théâtre, tirée du dernier livre de Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, mis en scène par Ludovic Lagarde : un spectacle inclassable, ludique et émouvant. Enfin, Kat Onoma, de retour à Musica, envahit, le temps d'une soirée exceptionnelle, la salle de l'Opéra du Rhin pour un concert tout en décalages.

Anniversaire oblige, on dansera à Musica cette année au rythme des musiques actuelles pilotées par de nombreux DJ's. Deux nuits jusqu'à l'aube, les 27 et 28 septembre, après nos concerts, le festival Ososphère, en association avec Musica, vous convie à une grande fête des sons et des rythmes où vous pourrez reconnaître les musiques de Steve Reich, mixées et transformées en sonorités électroniques.

Heureux anniversaire à vous tous, et excellent festival !

Jean-Dominique Marco
Directeur

VEN. 20 SEPT.

PALAIS DE LA MUSIQUE ET DES CONGRÈS
Concert d'ouverture
Orchestre SWR
Baden-Baden et Freiburg
Direction : Sylvain Cambreling
Harvey, Messiaen

JONATHAN HARVEY : UNE RECHERCHE MUSICALE AU SERVICE DE LA SPIRITUALITÉ

Jonathan Harvey occupe une place singulière dans la musique contemporaine anglaise, apparaissant, à l'issue d'un long apprentissage, à la croisée de plusieurs tendances de pensée, marquées par les conseils de Benjamin Britten, l'enseignement de Erwin Stein, qui l'introduit à la méthode dodécaphonique, celui de Milton Babbitt à Princeton en 1969-1970, qui l'initie à la théorie des ensembles. Dans le même temps, Harvey approfondit l'analyse musicologique, à la lumière de la théorie de Schenker. Il s'impose donc comme une personnalité d'une large ouverture d'esprit, consacrant une part de ses recherches aux œuvres des autres, ce qui l'amène à publier, en 1975, une remarquable étude sur Stockhausen. On observe par ailleurs chez lui une profonde imprégnation des musiques anciennes, qui lui vient notamment de la pratique du répertoire choral au St-Michael's College de Tenbury, dès le plus jeune âge. En fait, Harvey semble rechercher une manière de conciliation entre ce qu'il nomme la conception musicale linéaire des siècles passés et la musique globale propre au xx^e siècle. Dans la première hypothèse, il s'agirait selon lui d'une exploration d'« une force vive dans le présent, [...] traversé par une tension à l'encontre de ce qui vient d'arriver », avec toutes les formes de contraste que cela suppose. « L'autre type de musique a à voir avec l'éternité, la spiritualité : c'est une vision des choses comme formant un tout, une unité ¹ ».

La vision globale de Harvey se rapproche de celle de Goethe ou, plus explicitement encore, de Rudolf Steiner, fondateur de l'Anthroposophie, dont on trouve également des traces chez Scelsi. La trilogie *Inner Light* (1973) est d'ailleurs une sorte d'hommage au philosophe, avec son projet d'une « expansion de la conscience vers Dieu » : « on commence par un sentiment général de l'éternité et de l'unité pour arriver à l'individualité spécifique au niveau du détail ² ». Harvey se démarque donc d'une certaine tendance actuelle à partir des détails pour opérer une sorte d'abstraction, au nom d'« une loi qui, au bout du compte, réduit le détail à quelque chose de moins intéressant que son explication. Ce n'est pas la vraie connaissance ; c'est une connaissance à propos des choses, mais non une connaissance des choses dans tout leur éclat ³ ». Cela se traduit chez lui par une quête de la profondeur structurale : « différents niveaux de structure sont inextricablement noués ensemble sous la forme d'un emboîtement reliant les détails et embellissements de la surface et l'unique idée macroscopique située à la base du processus ⁴ ». Mais avant tout, il s'agit de rendre compte du pouvoir du son sur le psychisme, jusque dans sa nudité la plus radicale. Ainsi à propos du *Premier Quatuor* (1977), Harvey évoque-t-il une « note seule qui s'élargit en une mélodie et une harmonie

menant tout droit au monde de l'esprit, passant de l'élément naturaliste à l'élément spiritualiste ». *Ritual Melodies* (1989-1990) est toute entière fondée sur un seul spectre. Un son unique est déjà un phénomène complexe en lui-même et il convient, en particulier par une analyse spectrale aussi fine que possible, d'en sonder les multiples composantes.

L'utilisation des registres, ou bien encore la disposition des polarités harmoniques de part et d'autre d'un axe central se chargent chez lui d'une dimension archétypale et attestent la prégnance d'une idée compositionnelle forte, fondation génératrice d'une œuvre. Par exemple, *Curve with plateaux* (1982) repose sur une simple courbe, tour à tour ascendante et descendante avec, épisodiquement, des suspens sur certains caractères et registres, notamment l'extrême aigu de l'instrument, qui évoquent des sortes de « plateaux », comme le suggère le titre. Une approche anthropomorphique de cet instrument, pratiqué depuis l'enfance par le compositeur, s'impose ici avec une forme d'évidence : le registre grave est associé au plan physique, musculaire, et traduit l'empreinte de la matière et la confrontation de l'homme avec elle. Le registre médium est lié aux modalités de l'émotion. À mesure que le registre s'élève vers l'aigu, c'est le niveau du spirituel et du transcendantal qui prend place, jusqu'à un *do*, dans l'extrême aigu (correspondant à la note la plus haute du piano) qui, pour lui, « sonne presque comme un souffle ». Cette ascension est suivie d'un mouvement inverse pour s'achever avec une coda sur le retour à un *ré* grave qui s'apparente à une marche funèbre, la pièce pouvant être considérée à la fois « comme le déroulement d'une vie ou comme l'examen des nombreuses facettes d'une personnalité à différents moments de l'existence ».

Le principe d'un mouvement dialectique est omniprésent dans sa pensée, aussi bien en ce qui concerne le niveau supérieur d'une œuvre, l'idée originelle (comme le rapport entre l'un et le multiple, la fusion et la scission), que les moyens explorés (notamment en couplant l'instrumental ou le vocal avec l'électro-acoustique). Transcendant toute attitude schématiquement dualiste, Harvey vise une musique « capable de dissoudre la dualité sujet-objet, unissant idée et couleur, fondant le thématisme dans le flux psychologique ⁵ ».

Le déploiement de la forme dans une tendance vers la vacuité intervient comme une de ses préoccupations majeures. Toutefois, pour lui, vide ne signifie pas perte ou absence, mais dépassement de l'état de souffrance. Mais comment traduire une telle expression sans faire appel à des caractères musicaux dominés par des associations d'idée par trop psychologiques, narcissiques ? *Piano Trio* (1971) est justement basée sur le thème de l'allègement de la souffrance aboutissant à un « rituel au caractère sauvage, expressionniste, discontinu et aléatoire, qui semble représenter l'aspect le plus sombre de l'existence ⁶ ». On assiste souvent chez Harvey à un conflit entre obscurité et lumière, souffrance et guérison, mais sans aboutir à une résolution durable, comme si le compositeur cherchait à maintenir dans toute son intensité la tension entre de tels couples de notion. C'est une dimension qui transparaît par exemple dans *Persephone Dream* (1972), réflexion de plusieurs années sur les mystères d'Eleusis : Perséphone descend de la lumière des paysages méditerranéens vers les sombres régions de la mort avant de réapparaître pour revoir sa mère. « Ma motivation, c'est un besoin esthétique d'intégration sans perdre l'individualité [...] L'art est un moyen d'élargir l'étroitesse de l'ego, de l'ouvrir à plus de compassion, ou d'atteindre à l'absence d'ego du bouddhisme ⁷ ». Cette pièce orchestrale est considérée comme le premier

témoignage décisif de son tempérament personnel ; on y perçoit déjà une économie délibérée des moyens (les quatre accords du début de la pièce en constitue véritablement le noyau générateur) et le compositeur compare cela « à une structure organique dotée d'une moelle épinière produisant différents types de cellules ». On retrouve cette organicité dans *Madonna of Winter and Spring* (1986), harmoniquement presque exclusivement basée sur sept accords.

D'où l'impérieuse nécessité de savoir prendre en compte « les impulsions naturelles de la perception musicale, la manière dont nous connectons les choses et ce que nous percevons⁸ ». Apprendre à entendre, de la manière la plus affinée possible, reste une dimension déterminante de sa démarche, de même que ressentir la musique non pas seulement comme un prétexte à des spéculations mentales, mais comme une sonorité physique. Dès lors, il convient de révéler l'identité des sources sonores comme en mouvement, de la métamorphoser, l'exposer dans son ambiguïté et, à cet égard, les moyens des nouvelles technologies offrent des outils d'exploration des plus précieux. Si Harvey explore les voies de l'électro-acoustique, c'est en effet moins pour en obtenir un éventail étendu d'effets prétendument nouveaux que pour sonder, de l'intérieur, le phénomène acoustique, et ses séjours à l'Ircam depuis 1980 se révéleront particulièrement féconds à ce propos. Les modes de pensée liés à l'écriture et à la recherche informatique lui paraissent à la fois différentes et complémentaires. Le compositeur anglais compare cette seconde approche au sentiment de se retrouver face à un *miroir* –, « on recherche la forme définitive du son tel qu'il sera joué en concert, alors qu'en composition traditionnelle, on cherche la notation définitive qui *aboutira* au son souhaité ». L'aspect immatériel du son électronique, qui semble défier toute référence à la gestique instrumentale, devient un enjeu lui permettant de se rapprocher de l'essence du son, du timbre dans sa pureté. L'analyse spectrale au moyen de l'ordinateur donne précisément la possibilité de jouer sur l'ambiguïté des sources acoustiques, dans une attitude que l'on pourrait qualifier d'« esthétique de l'hybridation ». Harvey considère que l'expérience du timbre étant avant tout celle d'un changement d'identité, résulte d'une confusion qui, fût-ce pour un instant, nous fait prendre un objet pour un autre. Par exemple, dans *Mortuos Plango, vivos voco* (1980), une voix d'enfant est à plusieurs reprises croisée avec des sonorités de cloche, de telle sorte que ce que l'on perçoit est bien le timbre de l'instrument, mais dont les 33 partiels seraient chantés par la voix.

Dans *Tombeau de Messiaen* (1994) pour piano et bande, Harvey montre dans quelle mesure Messiaen, « fasciné par les couleurs de la série harmonique et ses altérations, et y retrouvant le jeu prismatique de la lumière », pourrait être considéré comme un des précurseurs du mouvement spectral. On ressent dans cette pièce une tension entre l'accord « tempéré » du piano et douze séries accordées selon les suites harmoniques à partir de chaque degré de l'échelle chromatique, et qui font l'objet du travail sur la bande. « Le piano joué en direct rejoint et déforme ces séries, sans jamais totalement fusionner, ni tout à fait s'en détacher. » On voit bien, une fois encore, comment Harvey joue sur les paradoxes entre les ressources instrumentales et leurs transgressions possibles par les moyens de l'électronique. *Wheel of Emptiness* (1997) est, elle aussi, fondée sur une séquence modulante de spectres musicaux, compressés selon sa technique de l'addition non-proportionnelle de fréquences. Le recours aux micro-intervalles, produits en direct par un échantillonneur conduit à dérouler ces spectres « à la manière d'une vague qui roule, et roule encore ».

Loin d'être un système, la démarche spectrale, représente donc une manière de pénétrer dans la nature profonde du son. Et les moyens électroniques constituent un outil de prédilection pour cette quête de transcendance, « car il n'y a plus d'obstacles physiques qui retiennent les sources sonores au plancher – pas de violoniste assis – et le son peut librement voler dans l'espace acoustique, délivré également des ordonnances dirigées du temps qui sont caractéristiques de la tonalité et de ses fonctions⁹ ». On pourrait déceler dans une telle conception l'écho de la réflexion stockhausénienne sur le son, bien loin de l'investigation scientifique qui pèse trop fréquemment sur l'exploitation des nouvelles technologies. Harvey vise à « traduire notre émotion en nombre », ce qui n'est pas étranger à la poésie du compositeur allemand dès *Kontakte*, en approchant la musique non pas tant par le biais d'une logique et un raisonnement rationnel que comme une possibilité d'accéder à un « état particulièrement intense de l'être¹⁰ ».

Cette auscultation de l'univers sonore est, pour Harvey, inséparable d'une visée de nature spirituelle. Ainsi, chacun des douze mouvements de *Bhakti* (1982) est-il associé à un verset du *Rig Veda*, qu'il conviendrait de lire avant d'écouter l'œuvre ; le neuvième a pour centre une hauteur de son d'où l'essentiel des harmonies sont déduites : « Il s'agit là d'explorer le fonctionnement interne d'un son statique, d'un retour sur soi spirituel qui est au cœur de la notion de *Bhakti* » (mot sanscrit qui signifie « dévotion à un dieu, comme un chemin vers le salut »).

Dans *Ritual Melodies* (1989-1990) pour bande, les sons de divers instruments extra-européens (shakuhachi, koto, cloche de temple) sont également soumis à une analyse spectrale et traités par des techniques de synthèse. On peut y découvrir une reconsidération des principes de la mélodie, notion longtemps écartée par les compositeurs de sa génération. Harvey construit volontiers des chaînes de mélodies qui s'entrecroisent, se superposent en strates complexes, ce qui représente également une nouvelle manière d'appréhender la question de la polyphonie. L'idée d'une chaîne circulaire de mélodies (vingt au total, organisées de manière cyclique, et qui ne sont pas des thèmes à proprement parler, mais parfois des impulsions ou gestes mélodiques) intervient aussi dans une section de *Madonna of Winter and Spring* sous-titrée « Conflict ».

Dans *Ricercare una melodia* (1985), pour un instrument mélodique et source électronique, le terme « *ricercare* » (recherche) peut se comprendre selon plusieurs acceptions : dans la musique ancienne, il sous-entend une écriture de type fugué et imitatif. A notre époque, il s'applique volontiers à la démarche expérimentale qui, au moyen des technologies récentes, permet d'engager le jeu instrumental dans des voies insoupçonnées. Ces deux approches de la notion de « *ricercare* », distantes de plusieurs siècles, se rejoignent d'ailleurs dans la mesure où le procédé électronique de « *tape-delay* » (répétition, par quatre fois, à 3, 6, 9 et 12 secondes de distance, de ce que joue l'instrumentiste au moyen d'un magnétophone 4 pistes et d'un module de réverbération) produit précisément une forme de canon à cinq voix. Et le fait que ces répétitions soient soumises, vers le milieu de l'œuvre, à un procédé de ralentissement et de transposition dans des registres de plus en plus graves la rapproche à sa manière des techniques d'augmentation propres à la fugue. Plus globalement, « *ricercare* » implique la recherche d'une mélodie, qui prend corps vers la fin de la pièce, jouée par l'instrument seul, à la suite d'un regroupement de fragments entendus précédemment et qui en arrivent à se compléter comme dans un puzzle.

Loin de s'en tenir à des préoccupations de nature strictement acoustique, l'œuvre de Harvey s'enrichit au contact des différentes disciplines artistiques qui jouxtent la musique. Le texte poétique en vient ainsi à informer la structuration musicale. Bien au-delà d'une mise en musique destinée à en amplifier les qualités sonores, le choix littéraire est guidé par une conception indissociable du propos essentiel de l'œuvre concernée ; c'est pourquoi le compositeur procède fréquemment par une forme de confrontation entre des textes a priori très éloignés culturellement ; ainsi, dans *Forms of Emptiness* (1986) se côtoient le *sutra* du cœur et des fragments de poèmes de Cummings qui sont pour lui « comme des bouffées d'impermanence : la couleur et la vision fugitive sont mises en contraste avec la méditation austère sur la vacuité et le manque d'existence des choses¹¹ ».

Dans *Soleil noir/Chitra* (1994-1995), l'univers poétique de Nerval, lorsque celui-ci évoque « le soleil noir de la mélancolie » (thème développé par Julia Kristeva à la lumière de la psychanalyse dans un de ses essais) s'entrecroise avec *Chitra*, drame poétique de Rabindranath Tagore à partir d'un récit du *Mahabharata*.

Pour *sweet/winterhart*, deux textes sont utilisés, qui correspondent une fois encore à des horizons culturels très différents : l'un de Shakespeare, l'autre de Paul Celan, qui a lui-même traduit, entre autres, un de ses sonnets et voyait chez lui un reflet de ses propres préoccupations et angoisses.

Marahi (1999) est un hymne qui célèbre conjointement la Vierge Marie et la déesse bouddhique Varahi. A travers l'aspect fortement ritualisé de l'œuvre, Harvey assume une position qui a fait l'objet de nombreuses controverses, voire d'un véritable tabou à partir des années cinquante, à savoir que l'essence de la musique étant de nature spirituelle et éthique, « les messages ne sauraient être évités ». Et lorsqu'il se pose le problème du but de la musique, Harvey n'hésite pas à affirmer que c'est, pour lui, de « révéler la nature de la souffrance » : ce qu'il entend par là, c'est la scission entre le moi et l'autre, le conflit entre l'ego et le monde, où se situe l'expression même du sentiment tragique. L'action de la musique peut, à cet égard, être de l'ordre de la catharsis, lorsqu'elle se révèle notamment capable de faire coexister et coopérer des phénomènes fortement contrastés. C'est aussi pourquoi, dans une telle conception il s'avère possible de rapprocher des musiques correspondant à des stylistiques différentes, voire opposées, tonales et atonales.

La thématique de la lumière intervenant fréquemment dans son imaginaire tout à la fois spirituel et artistique, Harvey se montre également très attentif aux résonances du monde des arts visuels. *Death of Light/Light of Death* (1997-1998) se réfère par exemple au retable d'Issenheim de Grünewald. Les cinq personnages (Jésus, Marie-Madeleine, Marie, l'apôtre Jean, Jean-Baptiste) de cette scène de crucifixion donnent lieu à cinq mouvements successifs. C'est l'atmosphère globale de la scène et les rapports entre les différents plans lumineux que s'efforce de traduire Harvey, et avant tout les implications spirituelles en puissance dans l'œuvre plastique. Il faut par ailleurs souligner que l'œuvre ne répond pas à la chronologie, progressant plutôt depuis l'épisode tragique de la crucifixion vers l'espoir et la foi indestructible représentée par Jean-Baptiste¹², ce qui constitue là une manière d'avancer une sorte de victoire sur la mort. Pour *Valley of Aosta* (1988), il s'est inspiré d'un tableau de Turner, qui lui apparaît comme une « explosion d'énergie et de lumière diffractée » amenant à une « harmonie pulvérisée ». Dans le cas de *Madonna of Winter and Spring*, Harvey

compare la projection des sons dans l'espace à la manière dont Tiepolo dispose ses anges musiciens dans certaines peintures.

Revenir à la source du sens religieux s'impose de plus en plus comme un des axes essentiels de sa démarche. Toutefois, ses références au bouddhisme aussi bien qu'au christianisme ne tiennent pas d'une ambition d'œcuménisme, mais de la quête d'un idéal spirituel dont on peut découvrir des indices communs dans des disciplines de pensée qui pourraient, de prime abord, sembler aux antipodes. Relier n'implique aucunement nier les phénomènes de tension susceptibles de surgir, préoccupation qui s'impose aussi bien dans sa pratique de musicien (de l'électro-acoustique à l'instrumental ou au vocal, des techniques anciennes d'écriture aux méthodes les plus récentes, mais sans aucun sentiment de nostalgie « post-moderne »). Relier sa conception philosophique à son projet compositionnel, sans pour autant chercher à plaquer une logique de pensée sur une autre est également un de ses soucis constants. Et c'est par un processus d'imprégnation que s'opère une telle fusion, au travers d'un ressenti qui infléchit sa démarche tout à la fois d'homme et de musicien. Ainsi mysticisme et expérience de la transcendance en arrivent-elles à alimenter son itinéraire artistique de l'intérieur, par le biais d'un langage musical qui lui appartient en propre.

Jean-Yves Bosseur
Musicologue

- 1 – in Whittall, Arnold, *Jonathan Harvey*, Ircam - Centre Pompidou, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 52.
- 2 – *ibid.*
- 3 – *op. cit.*, p. 52-53.
- 4 – *op. cit.*, p. 70.
- 5 – *op. cit.*, p. 90.
- 6 – Whittall, Arnold, *op.cit.*, p. 66.
- 7 – *op. cit.*, pp. 87-88.
- 8 – *op. cit.*, p. 21.
- 9 – *New Directions, A Manifesto*, Université du Sussex, 1983.
- 10 – *op. cit.*, p. 29.
- 11 – *op. cit.*, p. 33.
- 12 – *cf. Whittall, op. cit.*, p. 108.

MOINS, C'EST PLUS.

MINIMALISME, ABSTRACTION ET FORMES RÉPÉTITIVES DES ANNÉES 60 À NOS JOURS.

Apparu tout d'abord dans les arts plastiques, aux États-Unis, au milieu des années 60, le terme « Minimal art » (en français : « Art minimal » ou « Minimalisme ») désigne un mouvement où le processus créateur se limite à des gestes simples, comme chez Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt et Robert Morris – avec ce grand aîné qu'est Marcel Duchamp. Mais toutes les prémices de cet art minimaliste étaient apparues au xx^e siècle... L'architecte viennois Adolf Loos (1870-1933) s'élevait contre la tyrannie de l'ornement du style « fin de siècle », plaide pour la sobriété et l'utilisation des matériaux bruts dans la construction. Dans *Ornement et éducation*, article publié en 1924, il écrit : « Absence d'ornements ne signifie pas absence de charme. Ce dépouillement agit comme un charme nouveau, exerce un effet stimulant. Le moulin qui ne fait pas de bruit réveille le meunier¹. » Architecte lui aussi, lié au Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) prônait le dénuement, la mise en valeur des volumes ; la formule « *moins, c'est plus* » obsède ceux qui souhaitent résoudre le conflit entre forme et espace. Le vide devient le thème, « l'objet », d'une recherche dans les domaines de l'architecture et du design.

Mais revenons à la musique... Avec son *Boléro*, imaginé pour un ballet d'Ida Rubinstein, créé en 1928 à l'Opéra de Paris, Maurice Ravel (1875-1937) ne serait-il pas le pionnier, involontaire, d'une forme de minimalisme ? Surpris par le succès de sa composition, il avait pourtant bien précisé : « C'est une expérience dans une direction très particulière et très limitée ». S'il ne « croyait » guère à son *Boléro*, le *Boléro*, lui, se moqua bien de son maître ; tel le balai de l'*Apprenti sorcier*, il se dirige seul et d'un pas décidé, sur son rythme constant à 3/4, gravisant les marches d'une progression dynamique, variée seulement par le jeu des timbres instrumentaux. Parce qu'il bannit tout changement rythmique – donc de mouvement –, le *Boléro* se pose en anti-musique. C'est une marche hypnotique et processionnelle, une énigme, qui nous renvoie à un rite ancestral. Balancé tout d'abord par la mélodie lancinante, l'auditeur est progressivement gagné par l'euphorie, galvanisé par l'accumulation et l'effervescence des timbres, avant d'être absorbé par la masse sonore. Le terrassant *Boléro* défie le temps. Voilà bien, rétrospectivement, une étrange partition, qui présente quelques similitudes avec les premières œuvres répétitives, des Américains Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass au cours des années 60...

En préambule, pour les États-Unis, il faut citer John Cage, l'une des figures musicales du xx^e siècle, auteur des célèbres et insidieux *Sonates et interludes pour piano préparé* (1946-1948) et autres pièces méditatives et arachnéennes pour piano « classique » – *Metamorphosis* (1938), *In a Landscape* (1948), *Dream* (1948), *One* (1987). Guidé par les philosophies orientales et notamment le bouddhisme zen – auquel se référaient explicitement plusieurs membres des mouvements artistiques De Stijl (1917-1931) et Bauhaus (1919-1933) –, il fait sien ce précepte : « Si une chose vous ennue pendant deux minutes, essayez quatre. Si elle vous ennue encore, essayez huit, seize, trente-deux et ainsi de suite. On découvre alors qu'il n'y a plus d'ennui, mais au contraire un vif intérêt. » C'est donc sous un jour nouveau qu'il réinterprète l'œuvre d'Érik Satie (1866-1925), y puisant l'un des fondements du minimalisme : la répétition. Dès 1893, le compositeur des *Gymnopédies* (1888), de *Parade* (1917), de *Socrate* (1918) et de *Relâche* (1924) a imaginé des *Vexations* pour piano, conçues à la fois comme une plaisanterie musicale et une expérimentation, impossible à jouer : à l'instar d'un motif se répétant sur une tapisserie, il s'agit de reprendre 840 fois de suite le même thème selon un tempo choisi par l'interprète (non précisé), pendant 12 à 24 heures. Un postulat délirant, Satie conseillant en exergue à sa partition de « se » jouer ce motif (l'interprète étant en la circonstance identifié à l'auditeur), après s'être « préparé au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses. » Ainsi « silence » et « immobilité » apparaissent-elles comme deux notions capitales, qui vont bousculer la conception occidentale du temps en musique. Soixante-treize ans plus tard, à l'initiative de John Cage, dix interprètes se réunissent à New York pour une première exécution mondiale des *Vexations*, d'une durée de 14 heures [Pocket Theatre : 9 septembre 1963]. L'expérience sera ensuite reprise par d'autres, de Berlin à Amsterdam, de Leicester à Paris [Musée d'Orsay, 5 octobre 2000]. Comme le déclara Cage à l'issue de la première new-yorkaise : « Nous avions tout prévu, sauf une chose : qu'à cause de cela, notre vie aurait changé ».

Cette économie de moyens, appliquée à un matériau répété à l'envi, va donner naissance à de nombreuses partitions calquées sur ce principe, mais repensées par des musiciens de différentes sensibilités, à l'aune du jazz, des musiques traditionnelles africaines ou extrême-orientales. Venus de la côte Ouest, Terry Riley (1935) et La Monte Young (1935) opposent à l'écriture néo-sérielle, encore très en vogue en Europe, une musique d'une simplicité désarçonnante, volontiers hypnotique et méditative, dégagée de toute théorie et dont les idées directrices demeurent ouvertes ; la partition d'*In C* (1964) de Terry Riley tient sur une seule page et fera le tour du monde... ! Pour cette musique d'une grande liberté d'exécution – l'effectif n'est pas précisé, mais le compositeur souhaite, dans l'idéal, disposer d'environ trente-cinq musiciens –, les interprètes répètent autant de fois qu'ils le désirent (entre 45 secondes et 1 minute 30) une même partition de 53 motifs, dont il ne faut pas changer l'ordre. Il est indispensable qu'ils s'écoutent mutuellement, quitte à s'arrêter, afin de pouvoir varier l'intensité et les nuances de leur jeu : « L'interprétation est nouvelle à chaque exécution, puisque n'importe qui peut jouer sur l'instrument de son choix ; même la voix peut être employée. » (T.R.). On trouve ici l'idée du canevas, du squelette qui prend vie uniquement par le jeu de l'interprète, rendu plus actif dans sa capacité à improviser à partir d'indications rudimentaires².

Dans l'esprit du raga indien, La Monte Young conçoit le *Théâtre de la musique éternelle*, expérience de l'abolition de la notion de Temps à laquelle participent, entre autres, Marian Zazeela (éclairage), le trompettiste et compositeur Jon Hassell, l'altiste John Cale (futur Velvet Underground), et lui-même au saxophone. En 1964, il met au point le principe de son *The Well-Tuned Piano* [*Le Piano bien accordé*], cherchant à obtenir sur son instrument, à la suite de John Cage et son piano préparé, un système d'intonation juste, grâce à un accord permettant des rapports entre les fréquences parfaitement périodiques, sans le moindre battement. Pendant six heures et demie, entre improvisation et performance physique, l'auditeur est happé par le balancement obsessionnel des notes du clavier – la répétition jusqu'au vertige modifiant l'espace sensoriel. La création de *In C* et les différentes performances de *The Well-Tuned Piano* éveilleront des vocations parmi les jeunes musiciens, en particulier Steve Reich et Philip Glass...

Héritier de Bach et de Stravinsky, mais aussi de l'Amérique de George Antheil, d'Henry Cowell, de John Cage, d'Harry Partch et du jazz, Steve Reich participe d'abord aux premières exécutions publiques de *In C*. L'idée de composer lui vient presque accidentellement, lorsque, ayant enregistré un prédicateur pentecôtiste à San Francisco, il tente de mettre en parallèle, à l'aide de deux magnétophones, deux bandes magnétiques identiques de cette voix, de manière à faire s'enchaîner la parole « *It's gonna* » [*Il va*], sur le premier magnéto, au mot « *rain* » [*pleuvoir*], sur le second. En fait, si les deux magnétophones démarrent ensemble, l'un, graduellement, se met à avancer plus vite... C'est ainsi – avec cette première composition pour bande magnétique intitulée *It's Gonna Rain* (1965) – qu'est née l'idée magistrale du déphasage progressif de brèves cellules mélodiques, principe fondateur du langage de Steve Reich. Trente ans plus tard, le compositeur précise : « *La phase a réellement affaire avec le canon, qui, dans la musique occidentale, est une technique remontant au moins au XIII^e siècle. Je l'ai tirée principalement des quelques morceaux pour piano les plus simples de Mikrokosmos de Bartók, étudié au milieu des années cinquante.* » En réalité, ce que Steve Reich avait obtenu dans *It's Gonna Rain*, c'était : « *un canon ou une ronde à l'unisson, où l'intervalle rythmique entre la première et la deuxième voix est variable et change constamment.* » Et il ajoute : « *Phase n'est qu'un terme technique que j'ai utilisé à cette époque, pour faire allusion à la fonction des magnétophones. Mais, une fois qu'on considère cela du point de vue musical, on peut le comprendre en termes de canons. Quand j'ai écrit plus tard Tehillim (1981), les gens remarquèrent les canons, car il y avait de vraies mélodies, clairement perçues comme telles. Mais, en fait, elles se trouvaient déjà dans It's Gonna Rain, Come Out (1966), Piano Phase (1967) et Drumming (1971).* »

Parti de l'expérimentation, le compositeur écrit l'un de ses premiers textes théoriques : « *La musique comme processus graduel* », devenu rapidement une sorte de manifeste du minimalisme³. Cette « première » manière fondée sur le déphasage de la voix (*It's Gonna Rain* et *Come Out*) est ensuite étendue à des effectifs restreints : *Piano Phase*, *Four Organs* (1970), *Drumming* et *Clapping Music* (1972) – le musicien réalisant que l'idée première du déphasage existait non seulement dans notre propre culture, mais aussi dans la polyphonie complexe des musiques d'Afrique occidentale et balinaise. À partir de 1973, avec *Music for Mallet Instruments Voices and Organ* (1973), puis *Music for 18 Musicians* (1976) et *Eight Lines* (1979), il se détache de cette première manière,

intensifiant les rapports de timbres au sein d'ensembles plus étoffés, et s'éloigne ainsi des principes « fondateurs » du minimalisme pour passer à un style beaucoup plus personnel.

Si ses dernières partitions préservent la notion de pulsation, en revanche, à partir des années 80, elles se complexifient sur le plan harmonique, à partir de multiples combinaisons de timbres. Amplifiée par la scansion de la cantillation hébraïque (*Tehillim*, 1981 ; *The Desert Music*, 1982-1994), et le canon médiéval (*Proverb*, 1995), sa musique aborde une troisième phase créatrice nourrie de polyphonie – en particulier avec l'orchestre de *Three Movements* (1986) et *The Four Sections* (1987) –, et intégrant de nouveaux traitements électroniques : le synthétiseur pour *Different Trains* (1988) et *The Cave* (1993), et surtout, l'échantillonneur, pour *City Life* (1994) et *Three Tales* (2002).

Grâce à l'échantillonneur (synthétiseur numérique), le compositeur réalise « sur le vif » des boucles sonores s'accordant aux autres instruments de l'orchestre, renouant ainsi avec ses premiers essais de musique répétitive au magnétophone. Cette possibilité offerte aux musiciens d'aujourd'hui s'inscrit, sans conteste, dans un prolongement inattendu et un renouvellement des principes du minimalisme.

Parti lui aussi des premières expérimentations minimalistes – en particulier des boucles sonores que crée Terry Riley sur son orgue électrique (*A Rainbow in Curved Air*, *Poppy Nogood and The Phantom Band*) –, Philip Glass, formé à la Juilliard School de New York et, à Paris, par Nadia Boulanger et le joueur de sitar Ravi Shankar, se penche tout d'abord sur le principe d'un continuum sonore proche par sa forme du raga indien. « Mon souci principal, déclare-t-il à l'époque, a porté sur les structures répétitives et les processus additifs qui ont pour base un battement régulier de doubles-croches... Le matériau mélodique souligne de simples relations de hauteur. [...] J'ai introduit l'idée que la musique, quoique jouée rythmiquement à l'unisson, peut être jouée avec des parties différentes sur des « plates-formes » différentes qui bougeraient en mouvements parallèles, contraires ou semblables, les uns par rapport aux autres⁴. » Ses premières partitions se fondent sur d'infimes décalages métriques de la cellule mélodique, comme dans *Two Pages*, pour orgue électrique (1968) – qui ne compte donc que deux pages –, où chaque mesure doit être répétée vingt fois. Pour le même instrument, l'année suivante, *Contrary Motion* prolonge cette technique et la développe : une voix en miroir s'ajoute, comme un contrepoint, ainsi qu'un bourdon, à la manière du chant médiéval. Mais plus encore, dans *Music in Twelve Parts*, pour ensemble (1971-1974), qui annonce *Einstein on the Beach*, l'incontournable chef-d'œuvre d'anti-opéra co-réalisé avec Bob Wilson deux ans plus tard, le musicien cristallise « toutes les idées de structures rythmiques » auxquelles il travaillait depuis 1965. Recensant différentes techniques de répétition, *Music in Twelve Parts* est, en un sens, « *Le* » *Clavier bien tempéré* de la musique répétitive. Captant l'auditeur dans le tourbillon démultiplié des orgues électriques, des vents et d'une voix (traitée comme un instrument rattaché au tissu rythmique et mélodique et ne chantant que les notes du solfège), la partition enfle comme un orgue gigantesque, démesuré et euphorique. Le changement de tonalité, de tempo et d'accord, ou l'entrée d'un nouvel instrument (ou encore certains enchaînements des parties) sont imperceptibles et agissent comme une décharge, stimulant sans cesse la fluidité de l'harmonie.

En Grande-Bretagne, le minimalisme connaît des formes multiples. Héritier de Satie et Cage, Gavin Bryars donne en création au Queen Elizabeth Hall de Londres (décembre 1972) *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, l'une de ses partitions les plus étonnantes, pour bande préenregistrée et ensemble, d'une durée variable de 25, 40, 60 ou 74 secondes. Un an plus tôt, à Londres, alors qu'il travaille avec un ami réalisateur, Alan Power, à un documentaire sur les « sans-abris », un clochard se met à chanter un cantique devant la caméra. Ce passage n'ayant pas été retenu pour le film, le compositeur récupère toutes les bandes inutilisées, dont celle-là, et remarque que les treize mesures de la première partie de la chanson forment une boucle. Envisageant un accompagnement orchestral, il emporte la bande à Leicester, aux Beaux-Arts, pour y copier cette boucle en continu sur un bobino. En fait, confondu par le charme de cette mélodie – souvenir d'un hymne pieux appris sans doute au catéchisme, chantée d'une voix chevrotante –, il imagine un accompagnement dépouillé, un choral d'orchestre – la voix apparaît d'abord seule, puis, graduellement, l'orchestre vient la soutenir, l'entourer et la recouvrir. Quelque vingt ans plus tard, le rituel du bulletin météo destiné aux marins lui suggère une nouvelle partition minimaliste : *A Man In A Room, Gambling*. Associé au plasticien espagnol Juan Muñoz, il imagine de faire précéder chaque lecture du bulletin radio par une « œuvre » tout aussi conceptuelle : l'explication de tours de cartes. *A Man In A Room, Gambling* est une œuvre en miroir, dont chacune des dix pièces débute et se termine à l'identique, selon une formule rituelle : Muñoz annonce : « Good evening, welcome to A Man In A Room, Gambling... », raconte un nouveau tour, et conclut par un « Thank you and good night ». À l'instar de l'énigmatique bulletin météo, la voix et la musique utilisent le même vocabulaire, mais à chaque fois dans un ordre différent. Porté par les mots, l'auditeur tente de visualiser les « tours », concrètement, mais est aussitôt rattrapé par la musique qui le tire vers l'abstraction, et l'imagination. Cet effet de distanciation se retrouve dans *Biped*, commande du chorégraphe Merce Cunningham, en 1999. Cette fois, le principe minimaliste crée une sorte de métempsychose sonore – la musique paraissant s'animer des multiples mouvements des danseurs. Sur un battement souple et immuable, comme un ample balancement aquatique, les instruments enlacent la même mélodie, qui se prolonge en un *perpetuum mobile*, un mouvement éternel. Les rares « arrêts » sont en fait des instants de répit, comme des stations, où la lumière semble se resserrer sur un spectre plus mince, où une suite d'accords de dynamique variée, ponctués par une percussion de porcelaine, retient le temps⁵. Gavin Bryars conçoit en musique le principe visuel de l'ombre, se confondant avec l'image qu'elle est censée refléter – également l'un des axes de la recherche de son compatriote Brian Eno.

Venu des arts plastiques et du rock (Roxy Music), Brian Eno pose en 1975 avec son disque *Discreet Music*, les bases d'une musique conceptuelle, sans racines, ni repères, ni sens défini, où l'art de la répétition est porté à son comble, au point d'être englouti dans une forme dont le cadre totalement éclaté est seulement déterminé par sa durée. C'est une surface lisse, un trou noir, qui capte l'imagination comme un mobile de Calder attire réflexion et lumière. Trois ans plus tard, avec *Music for Airports*, il développe l'idée d'une « ambient music » : une musique discrète, dont on entend à peine les attaques, mais qui ne cherche cependant pas à sécuriser l'auditeur – dans le cadre d'un lieu public comme l'aéroport –, en reproduisant un air facile, une rengaine. Les notes se suivent et semblent se

répéter à l'infini : « *L'ambient est conçue pour inciter au calme et susciter un espace de réflexion. Elle doit pouvoir satisfaire plusieurs niveaux d'attention auditive sans en imposer un en particulier.* » (B.E.). Les installations de Brian Eno, nombreuses, présentent un espace sonore réflexif qui accompagne la lumière des projections de diapositives et de vidéos évoluant à un rythme très lent ; chaque son, suspendu par la traîne de sa résonance, tourne comme une sphère dans un espace organique, d'une durée continue – les 61 minutes de *Thursday Afternoon* (1985) ou les 57 minutes 58 secondes de *Neroli* (1993). C'est une pure « *musique à penser* » (sous-titre de *Neroli : Thinking Music*), conforme au vœu de l'auteur de faire : « un genre de musique entre mélodie et texture, dont la logique musicale [est] assez insaisissable pour mériter l'attention, mais pas stricte au point de la réclamer ».

L'art de Michael Nyman se nourrit plus particulièrement de formes musicales du passé. Ainsi, en 1977, s'emparait-il des seize premières mesures de l'« Air du catalogue » de *Don Giovanni* de Mozart et les répétait-il en un morceau de quelques minutes qu'il intitula *In Re Don Giovanni*. Ce faisant, il créait une nouvelle forme musicale, qui tient autant du pastiche et du minimalisme que du rock. Propulsé à un rythme soutenu, le thème emprunté au répertoire classique passe par une série de filtres et de transformations. En 1982, la même méthode donnait l'une de ses partitions les plus fameuses *The Draughtman's Contract [Meurtre dans un jardin anglais]*, pour le film de Peter Greenaway. Spécialiste d'Henry Purcell (1659-1695), Nyman a saisi l'opportunité d'écrire la musique d'un film dont l'action se situe justement à l'époque de la mort de Purcell, la fin du *xvii^e* siècle : « J'ai repris chez lui des chaconnes, des canons et des basses obstinées [ground bass]. Peter Greenaway m'avait demandé d'écrire une musique pour chaque dessin réalisé par le peintre, et j'ai décidé de faire une musique par analogie avec quelque chose de visuel ; j'ai pris le dessin, limité par le cadre, j'ai décidé d'écrire une musique limitée dans un cadre harmonique ⁶ ». La musique de Purcell a ensuite été utilisée de manière quasi identique pour *Memorial* (1995), chœur composé après la catastrophe du stade du Heysel, d'après un fragment de *King Arthur*. Avec *Purcell Practices*, commande de la BBC à l'occasion du tricentenaire de sa mort, le compositeur reprend cette fois une séquence de la *Musique pour les funérailles de la Reine Mary*, détournée en danse. Comme Peter Greenaway au cinéma, Michael Nyman pratique un art de la répétition basé sur un procédé d'accumulation, jusqu'au vertige.

C'est peut-être aux Pays-Bas, sous l'impulsion du compositeur, pianiste et enseignant Louis Andriessen, que le minimalisme s'intègre le plus harmonieusement aux langages européens. D'une famille de musiciens, Louis Andriessen a étudié avec son père Hendrik, compositeur, puis avec son frère Jurriaan qui, rentré des États-Unis dans les années cinquante, lui fit découvrir le jazz à travers des disques. Il suit ensuite l'enseignement à Milan et Berlin de Luciano Berio. Louis Andriessen appartient à une génération qui a commencé avec la musique sérielle, en 1958 : « Une seule possibilité se présentait à nous : étudier la trilogie Boulez-Stockhausen-Berio. Mon choix s'est porté sur Berio, plus proche d'une culture latine enseignée par mon grand-père et mon père – qui m'ont initié à Chausson, Duparc, Debussy, Poulenc ou Milhaud. J'ai perçu tout le développement sériel, qui vient de l'Allemagne naturellement, comme un « objet » de l'histoire contemporaine, lié aux années 50,

seulement. J'aurais pu indéfiniment composer dans ce style, mais dix ans plus tard, je me suis libéré de ce « petit phénomène allemand » grâce à Steve Reich, totalement inconnu à cette époque, venu donner deux concerts à Amsterdam, en 1971. Dès le milieu des années soixante, l'avant-garde américaine a été très importante pour le développement de la musique en Hollande⁷. Mais le musicien se défend d'utiliser la répétition, hormis dans *De Staat* [La République], première partition d'envergure, en 1976 et son opéra *De Materie* [La Matière], avec lequel il obtint une reconnaissance internationale, en 1989, dans une mise en scène de Robert Wilson (Netherlands Opera) : « C'est plutôt le rythme du funk qui m'a guidé pour cette œuvre et ce sont plutôt des principes répétitifs déjà utilisés par Bach. La transcription musicale du nom de Bach est omniprésente dans cette pièce et donne cette scansion particulière ». Le jazz, le minimalisme, mais aussi Stravinsky et Ives sont les principales sources d'inspiration d'Andriessen, bien identifiables dans l'enseignement dispensé à ses jeunes élèves, dont Steve Martland, James MacMillan et Michael Torke. Le style original de *De Materie* se caractérise par sa sonorité massive, articulée sur des rythmes tranchants et d'une géométrie vertigineuse, suggérant ceux de musiques populaires telles que le boogie-woogie, le funk et le rap. Avec *De Staat* et *De Materie*, le compositeur projette le minimalisme dans une forme quasi chorégraphique, épileptique. Cette écriture renvoie l'auditeur aux figures abstraites et rigoureuses de Piet Mondrian, peintre lié au mouvement artistique néerlandais De Stijl (1917-1931)... et compatriote de Louis Andriessen.

Le minimalisme, s'opposant à la tradition néo-sérielle, n'a que peu de prégnance en Allemagne au tournant des années soixante et soixante-dix. On ne trouvera guère que chez des musiciens se réclamant de Cage, mais aussi de Bach, tels que Dieter Schnebel et Hans Otte, une exploration de formes répétitives. Avec, notamment, son *Busch der Klänge* [Livre de sons], pour piano (1979-1982), Hans Otte se meut dans un espace méditatif, privilégiant la résonance du son – dans l'esprit du *Well-Tuned Piano* de La Monte Young⁸. En revanche, c'est dans le domaine du rock, combiné à une utilisation de nouveaux moyens électroacoustiques (modulateur en anneau, synthétiseur) que le minimalisme devient, de manière inattendue, le prétexte d'une musique « cosmique » et planante, avec la naissance de nombreux groupes en Allemagne – dont plusieurs membres ont suivi l'enseignement de Karlheinz Stockhausen. Il faut citer Klaus Schulze (*Cyborg*) et Tangerine Dream (*Phaedra*, *Ricochet*), les *Inventions for Electric Guitar* de Manuel Göttsching, les happenings de Can (*Future Days*, *Soon Over Babaluma*), sans oublier les « sagas », à la fois écologiques (*Kraftwerk*, *Kraftwerk 2*, *Ralf & Florian*), routières (*Autobahn*) et ferroviaires (*Trans Europa Express*) de Kraftwerk. En revanche, en Belgique, le mouvement fit des émules, à la suite de la venue à Bruxelles, au milieu des années 70, de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Ancien élève en musicologie de l'Université de Gand et par ailleurs diplômé en sciences sociales et politiques de l'Université de Louvain, Wim Mertens publie un livre exhaustif sur ce nouveau courant musical : *Musique Minimaliste Américaine*, en 1980⁹. En parallèle, il fonde son groupe Soft Verdict, pour lequel il écrit une musique complètement notée, inspirée à la fois de la musique française de la première moitié du xx^e siècle et du chant polyphonique flamand du xiv^e siècle – et combinée à des structures répétitives. Lié ensuite à la danse (*The Power of Theatrical Madness* de Jan Fabre,

en 1984), Wim Mertens se tourne vers une forme de composition moins stricte, sur le plan de la répétition, et plus souple et fluide, quant à la mélodie.

Fondé également au début des années quatre-vingt, le groupe Maximalist! réunit un ensemble d'interprètes – en particulier Dick Descheemaeker, également présent aux côtés de Wim Mertens – et de compositeurs, dont Thierry De Mey, Eric Sleichim et Peter Vermeersch. Original, le son du groupe provient d'instruments acoustiques traditionnels amplifiés : piano, clarinette, saxophone, violoncelle et percussions. Usant de procédés répétitifs, la musique de Maximalist! s'inspire d'une certaine liberté liée à la virtuosité de l'interprète, née à la fin des années cinquante, aussi bien dans le domaine du jazz (Ornette Coleman, John Coltrane), que dans le rock, avec Frank Zappa. L'aspect minimaliste, d'une grande rigueur, de la musique de Thierry De Mey, a été immédiatement associé à des chorégraphies d'Anne Teresa De Keersmaeker (*Rosas danst Rosas*, en collaboration avec Peter Vermeersch, en 1984), Michèle Anne De Mey et Wim Vandekeybus.

Thierry De Mey a été très influencé par la polyphonie flamande du Moyen Âge, notamment : « l'utilisation d'un nombre restreint de motifs combinés avec leur inverse, leur régression, leur négatif, leur état de glissement sur eux-mêmes, d'auto-codage ou encore superposés à leur projection sur d'autres échelles de tempo. Les rapports proportionnels de cette musique sont toujours au service de cette dynamique, de ce jeu de force et de ces dépenses d'énergie. » Mais, à la différence de Wim Mertens, son style se réclame d'une certaine recherche sur la tonalité. Même s'il s'en défend, Thierry De Mey compose une musique ascétique et délicate, jouant sur une « mélodie de timbre » non sans rapport avec Webern.

Aujourd'hui, le minimalisme est devenu un modèle historique, au point qu'on retrouve plusieurs de ses principes chez de nombreux musiciens. Il faudrait évoquer les Estoniens Erkki-Sven Tüür et Urmas Sisask, ou encore le Russe Alexandre Rabinovitch, qui, découvrant à partir des années soixante-dix, avec son ami Alexei Lubimov, *In C* de Terry Riley, s'engage dans une voie radicalement différente, unique. Basée sur la répétition et le collage, sa musique retrouve le principe d'un rituel ancestral, entre incantation (*Das tibetanische Gebet*) et psalmodie, auquel s'ajoute une bonne dose d'humour (*Motif optimiste suivi de sa démystification et ainsi de suite*), écrit et de parodies carnavalesques, objets détournés du passé (*La Belle Musique n° 3*). En France, malgré les tentatives isolées, dès le début des années 70, de Luc Ferrari (*Tautologos 3, Cellule 75*), de Renaud Gagneux (*Carillon V, David Dances*) et d'Horacio Vaggione (*La Maquina de cantar*), pour une musique à vocation incantatoire, ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard que, « libérés » de dogmatismes stylistiques, une nouvelle génération de compositeurs, a pu se réclamer, de près ou de loin, des principes du minimalisme. À cet égard, Jean-François Zygel (*Mallet Ballet, Hommage à Pablo Casals*), Pascal Zavaro (*Bacanal*), Kasper T. Toeplitz (*L'Écarlate*), François Ribac (*Marguerite Ida Helena Annabel*), François Narboni (*Les Animals*) et Marc-André Dalbavie (*Interlude I*) poursuivent aujourd'hui leur propre voie, tout en ayant assimilé la répétition.

Franck Mallet
Journaliste

- 1 – Adolf Loos, *Paroles dans le vide*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Éd. Champ Libre, 1979.
- 2 – Si les détracteurs d'*In C* n'ont pas manqué de dénoncer son « indigence », l'avenir leur a donné tort, puisqu'on dénombre aujourd'hui plus de sept enregistrements officiels, tous différents, parmi lesquels : la version originale pour onze musiciens [CBS, 1968], celle pour les six claviers de Piano Circus [Argo, 1990], la version la plus extravagante, celle du Shanghai Film Orchestra [Celestial Harmonies, 1989] et les plus récentes, en concert, par l'ensemble Ictus [Cypres, 2000] et par la Société de musique contemporaine du Québec, associée à l'ensemble vocal de Montréal [Atma, 2000], ainsi que celle de l'European Music Project [Wergo, 2002].
- 3 – Repris et traduit par Bérénice Reynaud in : Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, 1981.
- 4 – Propos de Philip Glass extraits d'un entretien avec F. M. : « Phil Glass, l'art de la reprise », pour *Le Monde de la Musique* n° 235 (septembre 1999, p. 48).
- 5 – Gavin Bryars, *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*. 1 vinyle Obscure/EG, 1975 ; Rééd. 1 CD Virgin, 2001 ; *A Man In A Room, Gambia*. 1 CD Philips, 1997 ; *Biped*. 1 CD GB Records, 2001.
- 6 – Propos de Michael Nyman extraits d'un entretien avec F. M., pour *Le Monde de la Musique* n° 219 (mars 98, p. 12).
- 7 – Propos extrait d'un entretien avec F. M., pour *Le Monde de la Musique* n° 212 (juillet/août 97, p. 50)
- 8 – Dieter Schnebel, *Re-Visionen*. 1 CD Wergo, 1998 ; Hans Hotte, *Das Busch der Klänge*. 1 CD ECM, 2001.
- 9 – Wim Merten, *American Minimal Music*. Traduit en anglais par J. Hautekiet, préface de Michael Nyman. Kahn & Averill, 1983.

LA SAGESSE DU SON, PETITE PERSPECTIVE SUBJECTIVE SUR L'ŒUVRE DE TRISTAN MURAIL

Un adage bien connu, légèrement transformé pour la cause, rappelle aux esprits curieux qu'en musique comme ailleurs les concepts se suivent et ne se ressemblent pas. Ainsi, écrire à propos de Tristan Murail appelle indubitablement à la notion de « musique spectrale », une appellation suffisamment vague qui se retrouve prise, plus d'un quart de siècle après sa création, dans un incroyable imbroglio. S'il n'y a pas lieu d'entamer ici une quelconque critique sur une appellation somme toute bien réductrice, que cela ne nous empêche pas de clamer, à l'instar du regretté Gérard Grisey, que « la musique spectrale est morte depuis bien longtemps ». Restent alors les compositions originales des quelques compositeurs qui mûrirent au sein de la bourrasque parisienne de mai 68, un mouvement qui devait influencer non seulement le politique, mais aussi le climat musical, au point de bouleverser la « fameuse » classe de Messiaen¹ où se retrouvèrent côte à côte Murail, Grisey et Levinas. Signe d'époque, le « tout est permis » favorisa l'éloignement progressif par rapport à l'idéologie musicale dominante, une certaine forme du sérialisme qui privilégiait l'écriture conceptuelle au détriment de l'oreille. Désormais l'« écrit », la stratégie engendrée dans la partition, gagnait à correspondre à l'« entendu ». Quant aux matériaux musicaux, l'esprit iconoclaste de ces temps mémorables, focalisa l'attention sur les objets sonores inouïs – essentiellement ceux de la musique électro-acoustique et de la musique concrète – et ouvrit bien des perspectives sur les philosophies et les musiques extra-européennes.

Guère étonnant à ce que les musiques des compositeurs susmentionnés façonnent ces concerts d'aujourd'hui où quelques vibrations intimes situées à la croisée de la physique et de la musique s'amalgament soudainement en textures colorées ou en accords inouïs. À ce jeu, la perception se renouvelle. Car aborder l'œuvre de Murail revient à parler du plaisir de l'oreille, d'une jouissance auditive – décrétee hérétique à ses débuts – qui se conjugue avec la connaissance que nous permet cette écoute. Et si son support ouvre au magique, il y a tout lieu – pour faire illusion – de connaître les briques de l'audible, leurs propriétés multiples, leur(s) énergie(s) et leurs formidables potentialités au gré des trajectoires et des espaces appropriés.

Et tout d'abord le sonore...

À l'origine est le son. Mine d'or pour les compositeurs, de Rameau à Jolivet, qui tirèrent de l'étude du phénomène périodique les éléments d'une grammaire. Mais le son est aussi construction complexe et énergie soumise au temps. Ce qu'ont bien

compris certains créateurs qui ont, à partir de cette connaissance intime, élargi le champ musical au champ du sonore ; des précurseurs de la musique de Murail en quelque sorte, qui ont pour noms Claude Debussy, avec ses pondérations harmoniques tacites (quasi « spectrale ») dans le jeu pianistique, ou encore, son utilisation d'inharmoniques, Edgar Varèse, aux sonorités électro-acoustiques avant la lettre, Giacinto Scelsi², le « faux prophète » rejeté en son temps par les sérialistes, rompu aux musiques orientales et à l'exploration intuitive au cœur même du son et d'autres sources plus récentes comme Stockhausen, avec la découverte de *Stimmung* (1968) et *Trans* (1971) exécutés à Paris dans les années 70 ; ou encore Friedrich Cerha et les textures en forme de complexes sonores quasi inharmoniques des premiers *Spiegel*.

Outre la musique, les sciences exactes et expérimentales devaient permettre à Tristan Murail d'approfondir la connaissance intime du sonore, à l'instar de ce qu'avait prédit un certain Varèse qui ne cessait de préconiser un rapprochement entre Science et Art. Ainsi, l'enseignement de Jean Étienne Marie et les recherches d'Émile Leipp³ firent-ils prendre conscience aux futurs « spectraux » des vertus de la science et notamment celles de l'acoustique musicale ; une connaissance qui s'enrichira, dès les années 80, par des nombreuses recherches à l'Ircam et de l'utilisation constante de l'ordinateur. Dès lors, le son comme base de l'écriture n'apparaissait plus comme une information ponctuelle et statique telle qu'elle était présentée par les vieilles théories de l'acoustique, mais comme la convergence de multiples énergies dynamiques dans le temps ou comme la résultante de multiples « paramètres pertinents sur le plan de la perception » pouvant être transposés dans l'écriture purement instrumentale.

L'Artiste et son modèle...

Il fut un temps où John Cage revendiquait, sur les traces de Varèse, la « démocratisation du sonore », c'est-à-dire l'accession de n'importe quel phénomène acoustique au statut de matière à composition. Murail raffina ce point de vue en spécifiant que pour lui « les notions de sons *beaux ou laids* n'existent plus ; seuls comptent pour composer les sons acoustiquement intéressants ». Reste à engendrer l'activité musicale créatrice par le biais d'une représentation de ses sons pouvant être soumis à toute opération transformationnelle future. Signe des temps, simultanément à l'engouement de la science à l'égard de la « modélisation », c'est bien dans ce dernier concept que Murail trouvera la solution⁴.

Clarifions quelque peu la situation : d'un point de vue scientifique, « un modèle mathématique est une représentation en langage mathématique d'un aspect de la réalité, que cet aspect existe déjà ou qu'il s'agisse de le réaliser⁵ ». Transposer cette définition dans le domaine musical revient à ce que le compositeur conçoit, à des fins de représentation d'un aspect de la réalité acoustique (existant ou à réaliser) à l'aide d'une codification non musicale (numérique, graphique), un système de symboles répondant à une logique intervenant dans les relations entre les caractéristiques du phénomène sonore les plus pertinentes au niveau de l'audition. De cette manière, le travail effectué sur celles-ci peut être perçu par l'auditeur lors de sa transduction musicale.

Les premières œuvres de Murail témoignent de sa participation active au sein de L'itinéraire. Ce collectif de compositeurs-interprètes créé en 1973 inaugurerait un nouveau type de collaboration entre les musiciens et les acquis de la technologie,

en particulier du live-electronics. Influence des nouveaux appareillages oblige, les premiers modèles utilisés pour la composition de nouvelles pièces s'attachent fortement à la formalisation de la technologie productrice du sonore plutôt qu'à la modélisation d'un objet sonore préexistant. Au gré des titres poétiques et métaphoriques – une constante dans l'œuvre de Murail – l'oreille attentive découvrira au fil des pages parfois purement instrumentales (bien que le compositeur affectionne plus particulièrement la « musique mixte », fusion entre l'instrumental et l'électronique) le modèle technologique qui les a engendrées : boucle de réinjection⁶ dans *Mémoire-érosion* (1975-1976), écho frémissant dans les *Territoires de l'oubli* (1976-1977), modulation en anneau⁷ parcourant les *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) et *Les Courants de l'Espace* (1979), utilisation de la modulation de fréquence comme modèle spectral de *Gondwana* (1980). Cette dernière œuvre constitue cependant une charnière puisqu'elle intègre simultanément aux paradigmes « technologiques » des modélisations de sonorités préexistantes (notamment de cloches et de cuivres) permettant la reproduction par l'orchestre des propriétés de ces spectres instrumentaux (c'est-à-dire du comportement des composantes microscopiques qui constituent un son) préalablement analysés de manière scientifique. Cette dernière démarche prendra de plus en plus d'ampleur au fil d'un temps résonant de modélisations de sonorités de piano ou de trombone dans *Désintégrations* (1982) pour se diriger vers une pluralité de modèles de plus en plus dynamiques dans le temps – résultats d'analyses de plus en plus sophistiquées en fonction des incroyables développements informatiques – pour nous conduire vers les nombreuses analogies spectrales qui sillonnent *L'Esprit des dunes* (1993-1994), musique parsemée de sonorités rugueuses de *dung chen*, trompes rituelles tibétaines au timbre légèrement inharmonique, de chœur de moines tibétains et de *khöömiii*, chant diphonique de la musique mongole. Ou encore pour nous faire découvrir les modélisations raffinées des bruits de la nature qui parsèment *Bois flotté* (1996) ou les bruissements de vagues qui se brisent lors du *Partage des eaux* (1996).

Si ces modèles attisent les rêves acoustiques les plus délirants, n'est pas pour autant compositeur celui qui les manipule sans projet musical. Les « spectraux » nous avaient d'ailleurs maintes fois signalé combien le son dans toute la complexité de sa microstructure, comme observé sous l'angle de multiples *Vues aériennes* spécifiques, était en lui-même forme musicale. Force est de conférer à cet événement singulier sa trajectoire et son espace.

Car, il ne faudrait pas oublier, comme Gérard Grisey aimait à le souligner, que « plus que le véhicule, c'est le trajet et le voyage qui sont importants ». Somme toute, le choix du matériau se révèle fondamental. Cependant, ce ne sont pas moins son conditionnement, ses transformations, ses déchirements et ses cicatrices, ses rencontres fortuites et ses dérivations rendues audibles qui constituent la révélation pure de la dynamique qui sous-tend chaque création. Déjà Ligeti, autre compositeur-choc qui influença Murail, signalait en 1966 les dangers d'une trop grande conceptualisation, l'occasion d'une certaine critique à l'égard de la musique sérielle : « Peut-on désormais approcher [la composition] à partir de l'illusion musicale ? [...] La question est de savoir comment je compose réellement une forme musicale dans laquelle quelque chose se passe ou ne se passe pas, ou quelque chose passe d'un point à l'autre, dans laquelle un parcours s'effectue ou ne s'effectue pas, dans laquelle des contrastes existent ou n'existent pas. On parle très souvent de la médiation ; et celle-ci apparaît très souvent dans la partition,

mais il n'y a pas une médiation [...] dans l'oreille. Cette médiation cesse d'exister dans ce qui fait la construction intellectuelle de la musique. Alors, la question se pose : est-ce qu'il y a réellement une possibilité de situer l'approche du processus de composition là où on devrait la situer, c'est-à-dire autre part qu'au niveau du matériau?⁸ ». À Tristan Murail de définir l'originalité de son discours par l'utilisation de prescriptions opératoires sur les propriétés de la modélisation effectuée et de leur donner une forme temporelle par le biais du « processus ». Ce dernier propose une trajectoire qui se doit d'être audible, une « façon d'aller d'un point à un autre... pas forcément en ligne droite ». Il peut affecter le timbre – en induisant un système d'articulation des sonorités –, un matériau constitutif – par exemple, une construction d'harmonie/timbre par un jeu de distorsions progressives –, une construction rythmique par l'utilisation d'accélérés, de ralentis, ou de toute autre combinaison agogique. D'autres dimensions paramétriques du musical peuvent encore être impliquées dans un tel type de traitement, qui parfois s'apparente scientifiquement à une « fonction » mathématique. De plus, cette notion de processus ne prend tout son sens que dans son rapport temporel tant sur le plan de la micro-forme que de la macro-forme, de l'événement cellulaire à la manifestation musicale *in extenso*.

L'œuvre de Murail ne cesse depuis les premières œuvres « spectrales » de raffiner ces processus. La trajectoire linéaire – distinguée par les transformations progressives des paramètres harmoniques ou temporels de modèles initiaux – a affecté de nombreuses œuvres des années 70. Facilement audible ; trop, diront certains ! À y regarder (écouter ?) de plus près, les surprises qui affectent une œuvre comme *Mémoire/Érosion* démentent la chose. Certes les transformations internes aux séquences participent de la prévisibilité ; mais les ruptures induites par les options temporelles et les érosions spectrales évoquent cette existence d'un « non encore perçu néanmoins en perpétuel devenir », une « réalité qui n'est qu'un cas particulier du possible⁹ ». Cependant, le goût du compositeur pour les spectres inharmoniques – une autre caractéristique esthétique, qui explique la profusion de sonorités de cloches dans sa production – a orienté progressivement les processus sur une voie de l'ordre d'un visuel rendu audible. Les anamorphoses¹⁰ spectrales (des distorsions qui participent de la conscientisation auditive de l'existence d'un écart dans les rapports existants entre les différentes composantes d'un événement modélisé) constitueront une véritable obsession de l'esprit du musicien ; un visuel d'autant plus présent qu'il se manifeste au cœur même des titres des œuvres écrites dans les années 80 : *Vision de la Cité interdite* (1986), *Vues Aériennes* (1988).

Ne perdant pas de vue les processus susmentionnés, ceux-ci finissent par s'accumuler, s'interpénétrer, au point que Murail doit exercer un contrôle plus rigoureux des successions « processuelles », de façon à vaincre les rigidités liées à l'articulation interne du processus unique et à proposer une articulation externe du discours plus variée, plus proche de la nature réelle des choses ; ce que Murail nomme « processus de processus ». De nombreuses œuvres des années 90 se trouveront affectées par cette nouvelle notion inaugurée par *Allégories* (1990). Dans ce principe cohabitent de multiples processus hiérarchisés. Il serait à peine osé de décrire un premier processus comme un atome du discours, prêt à être « molécularisé » par l'intermédiaire d'un autre processus. Parfois, ces « processus de processus » sont réduits à l'extrême, ramenés à des proportions négligeables, ce qui génère des raccourcis, des points de ruptures, des *allégories* des procédures

d'écritures mises en jeu, que la mémoire de l'auditeur tente de reconstituer, à l'instar d'une confrontation à l'ellipse littéraire ou cinématographique. Grâce à celles-ci, l'œuvre évite la linéarité des lentes transformations « processuelles » et bénéficie d'une forme plus discursive, plus riche dans sa dialectique entre prévisibilité et imprévisibilité, une forme plus ouverte aux attentes, aux projections et aux « retours en arrière ».

La production de Tristan Murail de ces dernières années ne cesse de poursuivre ce même projet basé sur une stratégie d'écoute intimement liée à la mémoire. Toutefois, les pages les plus récentes examinent les modèles sous une nouvelle facette. L'écriture musicale tente de créer une typologie plus affirmée des relations existantes entre les qualités des événements sonores modélisés. Un tissu d'interactions se crée au gré des associations paramétriques pour former une véritable morphologie musicale et organique, propice à la mémorisation. L'auditeur se voit ainsi confronté à une véritable « thématization morphologique » – caractérisée par ses transitoires d'attaques, son grain, son enrichissement/appauvrissement spectral, la densité de sa résonance, etc. – soumise par le compositeur à ses opérations favorites, audibles et conçues à l'image du monde pour créer à son tour un « monde » musical original.

Espace et autres territoires métaphoriques...

À aborder ce dernier point, le discours rationaliste fait place à la poésie. Il est d'ailleurs amusant de constater que l'« idée » à la base d'un « projet compositionnel » – Murail l'avoue bien volontiers à l'occasion d'entretiens – relève le plus souvent de réflexions extra-musicales, d'expériences visuelles ou de toute autre appréhension d'un sensible donné. Dès lors, le jeu métaphorique manifeste sa présence en filigrane dans l'œuvre musicale. Ainsi les titres donnés aux œuvres constituent-ils autant d'indices du rapport particulier qui existe entre l'artiste et une certaine vision du monde digne de son temps. Que l'on écoute *Sables* (1974-1975) ou *L'Esprit des dunes* (1993-1994), et le désert se manifeste dans son essence profonde, dans cette infime poésie qui naît du quasi-géométrique. D'un côté, l'espace marin frémit des vagues chaotiques contenues dans sa récente pièce orchestrale, *Le Partage des eaux* (1996), ou encore vibre de ses irisations aquatiques dans *Bois flotté* (1996); à moins qu'il ne se prête métaphoriquement à son jeu naturel et universel de la permanence ou de l'impermanence, comme dans *Le Lac* (2001); de l'autre, la terre exprime ses rugosités tectoniques à travers *Gondwana* (1980) ou autre *Dérive des continents* (1973). Au-delà, la matérialité s'estompe pour laisser place aux ondes expressives d'un certain « romantisme scientifique » qui inonde *Les courants de l'espace* (1979), à moins qu'elles ne fassent place à l'univers spirituel des *Sept Paroles du Christ en Croix* (1986-89). Loin de toute volonté anecdotique ou descriptive, ces quelques exemples pris au hasard d'une production importante démontrent l'attachement que porte le compositeur aux formes d'une « Nature » indubitablement liée aux grands espaces, une réalité où les aspects ondulatoires se répliquent comme pour mieux spéculer à propos d'une mise en abyme dont chaque présentation s'organise selon d'obscurès règles hiérarchiques liées aux différentes échelles qui s'y rapportent. Et c'est bien grâce à ces récurrences entachées de transgressions et de distorsions acceptées par le perceptif que s'exerce la fascination et – osons subjectivement l'écrire – la « beauté musicale ».

Que dire de plus de cette extraordinaire perspective sur le monde que nous propose Tristan Murail, sinon, rejoindre le philosophe et le poète qui sommeillent en chacun de nous pour se rendre compte combien l'œuvre de ce grand orfèvre de la composition incite à (mieux) écouter ou comprendre la relation intime qu'entretient la musique avec notre pensée ? À force de côtoyer ce souffle créateur, pensée et perception s'affinent au point de révéler des potentialités humaines encore insoupçonnées. À une époque où la spécialisation est à l'honneur, elle nous rappelle que seule la position heuristique permet de jouir de la richesse d'une pensée sensible d'où émane la véritable émotion artistique. Celle-là nous apprendra à mieux saisir la formidable exubérance du monde qui nous environne.

Claude Ledoux

Compositeur, professeur au CNSMD de Paris, directeur artistique du CRFMW.

1 – Ce compositeur-pédagogue présentait déjà dans sa musique de nombreux éléments de pensée pré-spectrale, tant par son intérêt pour les résonances harmoniques que par l'habillage « spectral » des multiples chants d'oiseaux qui fourmillent dans son œuvre (cf. ANDERSON, Julian, « Dans le contexte », in *Entretemps*, n° 8, Paris, 1989).

1 – Tristan Murail rencontra le compositeur italien lors de son séjour à la villa Médicis de 1971 à 1973. Il fera d'ailleurs découvrir sa musique en France dans les années 70 à l'occasion des concerts de L'itinéraire.

2 – Ces recherches trouvent leur aboutissement dans un ouvrage devenu un outil de référence pour bon nombre de musiciens : LEIPP, Emile, *Acoustique et Musique*, Masson, Paris, 1984.

3 – cf. HUMBERTCLAUDE, Éric, « Les modèles perceptuels par simulation instrumentale dans les œuvres de Tristan Murail », in *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine, L'itinéraire en temps réel*, L'Harmattan, Paris, 1998.

4 – ISRAEL, G., *La mathématisation du réel*, Seuil, Paris, 1996.

5 – Un procédé électroacoustique permettant d'enregistrer sur une bande magnétique une source musicale, de la diffuser à quelques secondes d'intervalle et d'enregistrer à nouveau cette diffusion (réinjection) mettant l'événement sonore initial en « boucle » [Mémoire]. Toutefois, ré-enregistrer constamment sur une bande magnétique provoque une perte de qualité progressive [érosion].

6 – Technologie offrant deux entrées de sources sonores et restituant sur deux sorties une opération sur les deux sources initiales (addition et soustraction de leurs fréquences respectives).

7 – ADORNO, T., BRÜN, H., LIGETI, G., ROSENBERG, W., STEPHAN, R., « Internes Arbeitsgespräch (1966) », in *Musik-Konzepte, Sonderband Darmstadt-Dokumente I.*, Édition text+kritik, Munich, 1999.

8 – BLATTCHEN, Edmond, *Ilya Prigogine, De l'être au devenir*, Alice Éditions et RTBF Liège, Collection L'intégrale des entretiens NOMS DE DIEUX, Bruxelles, 1998.

9 – L'anamorphose est initialement une manière de déformer une image visuelle pour de multiples raisons symboliques.

Pour plus d'information, lire BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses, Les perspectives dépravées II*, Éditions Flammarion, Collection « Champs », Paris, 1996.

LES RENCONTRES

FNAC – MUSICA FORUM DE LA FNAC

Hôtel Robinson / Retour définitif et durable de l'être aimé
Rencontre avec Rodolphe Burger (Kat Onoma), Olivier Cadiot (écrivain)
et Ludovic Lagarde (metteur en scène).

LES EXPOS

MARTHE LEMELLE, PHOTOGRAPHIES

L'Homme est le rêve d'une ombre (Pindare)

À l'occasion des vingt ans de Musica, Marthe Lemelle expose la singulière série de portraits qu'elle a patiemment constituée, depuis trois ans, au fil de ses rencontres avec les artistes invités par le festival. Ses clichés, réalisés dans le noir et éclairés à la lampe de poche, révèlent les visages sous des contrastes inattendus, jouant de l'illumination subtile des expressions et du mystère distillé par la pénombre. « Au sens propre, j'ai transcrit les formes avec la subjectivité responsable que m'offrirait le faisceau lumineux dirigé dans le noir. Au sens figuré, j'ai tenté de mettre en lumière, de révéler le rêve, la pensée ou l'émotion qui animent mes modèles dans cette expérience déroutante. » *Marthe Lemelle*

L'exposition de Marthe Lemelle est réalisée par Musica avec le soutien des Musées de Strasbourg et de la Galerie Espace Suisse.

Galerie Espace Suisse

6 rue des Charpentiers, ouverte tous les jours du 2 septembre au 5 octobre de 10h à 19h sauf le dimanche.

Catalogue de l'exposition : La Manière noire

Autour des photographies de Marthe Lemelle et sur le thème de l'ombre et de la lumière, le musicologue Pierre Albert Castanet a recueilli les réflexions croisées de compositeurs et d'artistes contemporains. Cet ouvrage, réalisé par Musica et les Éditions Michel De Maule, avec le soutien de la Ville de Strasbourg, sera en vente au bureau du festival à partir du mois de septembre.

LE CABARET BERLINOIS

À Berlin, les années qui suivent la Première Guerre Mondiale et ses tueries de masse sont celles d'une exacerbation de la vie dans tous ses aspects. La violence est encore très présente dans les esprits et souvent dans les corps. Le jour, les rues sont un défilé incessant de mutilés ; la nuit doit être consolatrice. Dans les cabarets et les bars, l'alcool et l'érotisme dominant sans partage. Quelques artistes comme Otto Dix et George Grosz décrivent froidement et parfois féroce ment ce théâtre des passions que les magnifiques collages de Kurt Schwitters ou de Hannah Höch recomposent avec humour et finesse.

Cet ensemble d'œuvres majeures provient d'une collection particulière exceptionnellement prêtée aux Musées de Strasbourg à l'occasion du festival Musica.

Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

1 place Hans Jean Arp

Ouvert tous les jours sauf le lundi, du 19 septembre au 15 décembre de 11 h à 19h, le jeudi de 12h à 22h.

PROGRAMME

VENDREDI 20 SEPTEMBRE 20^H

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU SWR BADEN-BADEN ET FREIBURG

CONCERT D'OUVERTURE

Direction **Sylvain Cambreling**
Soprano **Anu Komsî**

Jonathan Harvey

White as Jasmine (1999)

Soprano et orchestre

Première française

14'

Jonathan Harvey

Mortuos plango, vivos voco (1980)

Pièce électroacoustique

Projection du son : Jonathan Harvey

9'

entracte

Olivier Messiaen

Éclairs sur l'Au-Delà (1991)

75'

Concert enregistré par France Musiques

fin du
concert :
22 h

**Le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Alsace,
la Ville de Strasbourg, la Région Alsace et le Conseil Général du Bas-Rhin,
partenaires de Musica, parrainent le concert d'ouverture.**

Jonathan Harvey
White as Jasmine
 (1999)

Les poèmes de Sainte Mahadevi (Inde, XI^e siècle) sont une série de méditations sur sa vie et ses voyages. Mariée très jeune contre sa volonté, elle tombe en arrêt face à une statue blanche de Shiva et s'y voue entièrement. Elle quitte sa maison à la recherche de la divinité et abandonne tout pour ce voyage. Ses poèmes témoignent de sa proximité avec la nature. En chemin, elle rencontre un ermite illustre, Allama Prabhu, qui, frappé par sa ferveur, accepte de l'aider à trouver son « Lord, blanc comme le jasmin ». Elle meurt autour de ses vingt ans, mais nombre de ses poèmes sont estimés en Inde comme des classiques. Pour « décrire » son voyage, un périple par monts et forêts mais aussi parmi les mots étranges surgis de ses vies antérieures, j'ai pris la traduction anglaise de six poèmes par A.K. Ramajuna, quatre de Sainte Mahadevi, et deux de Allama Prabbhu, l'état d'illumination étant représenté par les deux poèmes de son gourou. Le premier transcende les perceptions habituelles d'une façon surréelle : loin de notre spiritualité conventionnelle, il s'agit d'une spiritualité qui libère. Le second est une vision de la lumière de Shiva.

L'œuvre est une commande du Wiener Konzerthausgesellschaft.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Mortuos plango,
vivos voco
 (1980)

Cette œuvre est le reflet de mes expériences à la Cathédrale de Winchester où mon fils Dominic était choriste. Elle est basée sur sa voix et sur le son de la grande cloche noire, d'une puissance surhumaine, qui comporte une inscription en latin. « Je compte les heures qui s'envolent, je plains les morts : j'appelle les vivants à prier ». Ce texte est confié à la voix du garçon. La structure des hauteurs et des durées de mon œuvre est entièrement basée sur le spectre riche et irrégulier de la cloche, une structure ni tonale, ni dodécaphonique, ni modale dans un sens occidental ou oriental, mais unique en soi. Les huit sections sont basées chacune sur l'un des huit partiels les plus graves. Les accords sont construits à partir de trente-trois partiels ; les modulations d'une ère à l'autre du spectre sont effectuées par les glissandi. Ces transformations permanentes entre le spectre de la voix et celui de la cloche sont réalisées par une manipulation des composantes des deux sons. La salle de concert devient l'intérieur de la cloche, dans laquelle se trouvent les spectateurs, et où vole l'esprit libre du garçon.

L'œuvre est une commande de l'Ircam et fut créée au festival de Lille en 1980. Elle fut réalisée à l'Ircam avec l'assistance de Stanley Haynes.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Textes de
White as Jasmine

I

I burned in a flameless fire
O mother

I suffered a bloodless wound
O mother

Mother I tossed
Without a pleasure:

loving my lord white as jasmine
I wandered through unlikely worlds.

II

Not seeing you
in the hill, in the forest,
from tree to tree
I roamed,
searching, gasping:
Lord, my Lord, come
grow big with child;
Show me your kindness!

You hide
lest I seek and find
Give me a clue,
O lord
white as jasmine,
to your hiding places.

Poèmes de **Mahadevi**,
Traduction par A.K. Ramanuja, copyright Speaking of Siva (Penguin 1973).

III

Not one, not two, not three or four
But through eight-four hundred thousand
[vaginas
have I come
I have come
through unlikely worlds,
pleasure and pain.
Whatever be
all previous lives,
this one day,
show me mercy
O lord
white as jasmine.

IV

Listen, sister, listen.
I had a dream
I saw an ascetic
come to beg,
white teeth and small matted curls.
I followed on
and held his hand,
he who goes breaking
all bounds and beyond.
I saw the lord, white as jasmine,
and woke wide open.

V

I saw:
heart conceive,
hand grow big with child;
ear drink up the smell
of camphor, nose eat up
the dazzle of pearls;
hungry eyes devour
diamonds
In a blue sapphire
I saw the three worlds
Hiding.

Poèmes de **Allama Prabhu**,
Traduction par A.K. Ramanuja, copyright Speaking of Siva (Penguin 1973).

VI

Looking for your light,
I went out:
it was like the sudden dawn
of a million suns,
a ganglion of lightnings
for my wonder.
O lord of Caves,
if you are light,
there can be no metaphor.

Olivier Messiaen
Éclairs sur l'Au-Delà
 (1991)

Commandée par Zubin Mehta et l'Orchestre Philharmonique de New York, la dernière œuvre orchestrale achevée par Messiaen est écrite et orchestrée de 1987 à 1991. Ces méditations sur l'Au-Delà et la Jérusalem céleste, empruntent à l'Apocalypse de Saint-Jean. Au cours des onze mouvements de cette fresque colossale, Messiaen superpose les couleurs (modes et accords) et les temps les plus variés : temps des planètes qui tournent, temps des oiseaux qui chantent, temps des louanges et temps de l'homme.

I. Apparition du Christ glorieux : chant de louange, solennel, et lent par les bois et les cuivres, avec l'utilisation typique des modes 2 et 3 de Messiaen dans une pièce unifiée.

II. La Constellation du Sagittaire : étoiles et nébuleuses, dans la constellation du Sagittaire, celle du signe de naissance de Messiaen. La pièce en six volets, alterne les groupes instrumentaux. Elle utilise des deci-talàs hindous et superpose les chants d'oiseaux joués aux six flûtes « hors tempo ».

III. L'Oiseau-Lyre et la Ville-Fiancée : invité en Australie pour ses quatre-vingt ans, Messiaen a découvert l'oiseau dont le chant déploie une gamme d'attaques stupéfiantes, et dont la lyre s'ouvre multicolore en période nuptiale. Très ému, le musicien l'associe à l'âme qui se fait belle « comme une fiancée pour aller vers le Christ, son époux ».

IV. Les Élus marqués du sceau : les cloches, gongs et cymbales soulignent chaque changement harmonique des cordes réparties en trois couches. Ce mouvement complexe donne l'impression d'un vitrail dans lequel les bois et le xylophone font apparaître des oiseaux.

V. Demeurer dans l'Amour : une grande phrase de tendresse et d'adoration comme dans le *Jardin du sommeil d'Amour* de la *Turangalla*, confiée aux cordes seules en quatre périodes. La dernière, aimantée par le ciel, atteint l'extrême aigu. Le premier arc des Éclairs s'achève ici.

VI. Les sept Anges aux sept trompettes : les cordes ont disparu ; un thème fort et puissant est asséné par six cors, trois trombones et trois bassons, ponctué par les rythmes des gongs graves, des cymbales et des tam-tams.

VII. Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux... : dans le mystère des trilles aigus, descend « comme une caresse » un thème en accords. Il précède l'appel des cors et l'arrivée de l'Alouette Calandrelle, à la flûte solo. Tout baigne dans un arc-en-ciel de tendresse.

VIII. Les Étoiles et la Gloire : la pièce la plus longue de l'œuvre est structurée en dix sections. Le thème principal est énoncé dans les registres les plus graves, une nébuleuse se forme. Interrompu par plusieurs oiseaux, il s'amplifiera jusqu'au choral victorieux de la fin.

IX. Plusieurs Oiseaux des arbres de Vie : dix-huit bois jouent hors tempo et reproduisent le chant de vingt-cinq oiseaux avec leurs propres thèmes et leurs propres tempi.

X. Le Chemin de l'Invisible : après une introduction et une montée caractéristique des cordes, les cuivres exposent leur thème en quarts augmentées, ascendantes ou descendantes. Une foule en marche et agitée sur une voie aride et caillouteuse.

XI. Le Christ, lumière du Paradis : l'ultime mouvement confié aux cordes déploie les couleurs les plus raffinées de Messiaen. Arrivée et aboutissement lumineux avec, en exergue, l'Apocalypse, 21 : « Les serviteurs du Christ verront sa face, son nom sera sur leurs fronts, et Dieu jettera de la lumière sur eux ! »

Orchestre Symphonique du SWR Baden-Baden et Freiburg

Fondé le 1^{er} février 1946, soit une année à peine après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, cette formation s'est, dès ses débuts, attachée à faire connaître, outre la musique symphonique des XVIII^e et XIX^e siècles, les œuvres du XX^e siècle.

Quatre grands chefs, animés par le désir de mettre en évidence la corrélation entre la musique des siècles passés et celle du temps présent, ont marqué, chacun à sa manière, le style de l'orchestre et contribué à sa réputation : Hans Rosbaud (1948-1962), Ernest Bour (1964-1979), Kazimierz Kord (1980-1986) et Michael Gielen (1986-1999). Depuis le début de la saison 1999-2000, Sylvain Cambreling, en tant que chef principal, Michael Gielen et Hans Zender, en tant que chefs invités permanents, assurent ensemble la direction générale de la formation.

L'orchestre a été dirigé par de nombreux chefs tels Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Leopold Stokowski, George Szell, ainsi que par des compositeurs comme Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Bruno Maderna et Pierre Boulez. Il est régulièrement l'invité des grands festivals : Salzbourg (Festspiele), Paris (Festival d'automne), Édimbourg, Berlin (Festwochen), Lucerne, Strasbourg (Musica)...

Sylvain Cambreling, direction

Né à Amiens en 1948, Sylvain Cambreling étudie au Conservatoire de Paris. Dès 1971 il est tromboniste à l'Orchestre de Lyon, dont il est de 1975 à 1981, directeur-adjoint. À partir de 1976, Pierre Boulez l'invite régulièrement à Paris pour diriger l'ensemble Intercontemporain. C'est Gérard Mortier qui l'engagera en tant que directeur musical de l'Opéra de Bruxelles. Durant une décennie, Sylvain Cambreling travaillera avec les plus grands metteurs en scène à la Monnaie : Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Hermann, Peter Mussbach, Herbert Wernicke... À la même époque, il est également invité par le Metropolitan, la Scala et l'Opéra de Vienne. À la Bastille, en 1992, il fera la une de l'actualité musicale avec le *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen dans une mise en scène de Peter Sellars. Depuis 1985, Sylvain Cambreling est l'hôte régulier du Festival de Salzbourg. De 1993 à 1997, il fut intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort, et responsable artistique des concerts de la Frankfurter Museums Gesellschaft. Sollicité par les plus grands orchestres dans les répertoires les plus divers, il est par ailleurs premier chef invité du Klangforum Wien et, depuis la saison 1999-2000, premier chef du SWR Sinfonieorchester Baden-Baden et Freiburg.

Anu Komsí, soprano

Anu Komsí a travaillé comme soliste à l'Opéra National de Finlande et notamment pour les maisons d'opéra de Lubek, Francfort, Hanovre. Parmi ses rôles, on compte Olympia, Lulu, Gilda, Blonde, Zerbinetta. Elle a également chanté dans le *Moses und Aaron* de Schoenberg et dans *Mastersingers of Mars* de Kimmo Hakola. Ses engagements l'ont conduite au Concertgebouw d'Amsterdam, au Théâtre du Châtelet, à l'Ircam et à la Cité de la Musique à Paris, au Queen Elisabeth Hall de Londres, au Konzerthaus de Vienne, au Alice Tully Hall de New York aux côtés de chefs comme Esa-Pekka Salonen, Lothar Zagrosek, Sakari Oramo notamment. Elle est appréciée pour ses récitals dans un large répertoire, de la renaissance à la musique contemporaine (*Kafka Fragments* de György Kurtág, *Grammar of Dreams* de Kaija Saariaho).

SAMEDI 21 SEPTEMBRE 15^H

ACCROCHE NOTE CONCERT 1

LES CHEMINS DE LA CRÉATION

AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE ACANTHES
ET DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE RÉGION
DE STRASBOURG

Accroche Note

Françoise Kubler, *soprano*
Mario Caroli, *flûte*
Armand Angster, *clarinette*
Marie Violaine Cadoret, *violon*
Christophe Beau, *violoncelle*
Élodie Adler, *harpe*

Betsy Jolas*Motet IV Ventosum vocant* (2002)

Soprano, flûte, clarinette, violon, violoncelle et harpe

Commande d'État

25'

Patricia Alessandrini*Wie bin ich froh* (2002)

Soprano, flûte, clarinette basse et violoncelle

7'

Élèves du CNR

Yragaël Unfer, *vibraphone*
Mayumi Orai, *marimba*
Elsa Grabowski, *piano*

Ivan Fedele*Erinni* (1998)

Vibraphone, marimba, piano

6'

Caroline Stenger, *violon*
Anil Eraslan, *violoncelle*
Marie Braun, *flûte*
Jean-François Charles, *clarinette*
Nahomu Kuya, *percussion*
Elsa Grabowski, *piano*

Javier Torres Maldonado*Hemisferios artificiales* (2002)

Violon, violoncelle, flûte, clarinette, piano et percussion

Direction **Armand Angster**

10'

**Présentation du concert par Betsy Jolas, Ivan Fedele, Armand Angster
et Frank Madlener.**

fin du
concert : —
16 h 30

France 3 Alsace accueille Musica.**Avec le soutien de la SACEM.**

Betsy Jolas
Motet IV
Ventosum vocant
 (2002)

C'est une lettre célèbre entre toutes que celle adressée en 1355 par Pétrarque à son mentor augustinien le père Dionigi da Borgo, pour lui conter en latin son ascension du Mont Ventoux. Car il s'agit ici de bien plus que d'une simple chronique « touristique » d'époque. La qualité littéraire exceptionnelle de ce texte, dont la pureté de langue peut évoquer par endroits les plus grands poètes latins (d'ailleurs plusieurs fois cités) et l'attrait d'une narration toujours vivante et haute en couleurs, ne doivent pas nous faire oublier la forte présence ici également de tout un réseau d'allégories « à la Dante! » qu'il nous faudra déchiffrer aussi bien. J'ai tenté dans ma musique de traduire ces articulations multiples à partir d'une sorte de livret centré sur les moments-clé du récit. Les péripéties de cette ascension seront ainsi, tantôt évoquées littéralement, *quasi in stilo rappresentativo* – et on notera alors la présence non déguisée de « madrigalisms » –, tantôt traitées en métaphores d'un parcours initiatique vers la béatitude, que vient couronner superbement au sommet du mont le fameux texte de Saint-Augustin : « Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan et le mouvement des astres et ils s'oublient eux-mêmes. »

Achévé en avril 2002, Motet IV a été créé au Centre Acanthes, au pied justement du Mont Ventoux!, le 12 juillet de cette même année par l'ensemble Accroche Note auquel il est destiné.

Betsy Jolas

Patricia Alessandrini
Wie bin ich froh
 (2002)

Wie bin ich froh fait partie d'une série de pièces dans laquelle je fais une lecture des œuvres de Webern ; ici, les *Trois Lieder Opus 25*. J'étais fascinée, d'abord par le caractère de cette œuvre, qui ne se situe pas nettement dans l'esthétique expressionniste, peut-être à cause du texte de Hildegard Jones. Dans ma « réécriture » dans le sens d'une esthétique encore plus éloignée de l'expressionnisme, j'ai filtré les matériaux (les hauteurs, les métriques, les rythmes, et le texte) et amplifié les procédures qui m'ont intéressée : les répétitions des notes, la fragmentation, et l'apparence des traces, comme des ruines, des gestes traditionnels. Par exemple, les notes figées de l'original deviennent parties d'un espace statique (microtonal), dans lequel un instrument fait résonner certaines notes figées d'un autre instrument, comme si l'ensemble était un méta-instrument. D'une manière plus évidente, le texte est extrêmement filtré et fragmenté, et les trois courts Lieder deviennent six mouvements très courts.

Patricia Alessandrini

Ivan Fedele
Erinni
 (1998)

Milano Musica a sollicité plusieurs compositeurs italiens en octobre 1998 pour un hommage à György Kurtág. Ivan Fedele s'est inspiré d'une poésie d'Alda Merini, *Erinni (II volume del canto)* mais il n'a pas utilisé la voix pour mettre en musique le poème : le texte lui fournit une source d'inspiration quant à la forme et à l'organisation musicale. Ivan Fedele souligne la structure en trois parties symétriques (trois, deux et à nouveau trois versets, commençant par les mêmes mots). À partir de cet équilibre, de cette coïncidence rythmique, de l'assonance entre la parole et le vers, Fedele entreprend son propre projet de composition qui se retrouve dans le choix des trois instruments. Il délègue au piano, au cymbalum et au vibraphone, le soin de reconstruire la parole et pratique l'hétérophonie. Fedele explore le processus de recherche psychique d'écoute de l'inconscient, présent dans le poème d'Alda Merini, en relation avec le mythe des Érinyes.

D'après Roberto Favaro, traduit de l'italien

**Javier Torres
Maldonado
Hemisferios
Artificiales**
(2002)

Cette œuvre veut assigner deux objets différents à chacune des deux subdivisions (ou hémisphères) « visibles » de l'ensemble : flûte, violon, violoncelle, piano d'une part, clarinette et percussion d'autre part. On peut trouver la clef de lecture de cette pièce dans le terme « artificiales » puisque d'autres subdivisions instrumentales changent constamment leur sphère d'influence, comme s'il s'agissait d'une multiplicité d'hémisphères en mouvement. Les deux objets principaux liés à chaque groupe possèdent des caractéristiques propres, quant à leur sonorité, ou à leur nature théâtrale. Le premier objet présente quatre éléments : attaque, résonance, extinction et pulvérisation de la sonorité. La deuxième entité se caractérise par une série de pulsations régulières à l'intérieur d'une subdivision rythmique irrégulière qui génère des nouveaux "tempi". Par ailleurs, la clarinette, protagoniste soliste, et la variété, l'étendue du registre des percussions sont en contraste avec la gestualité assignée au premier groupe.

Javier Torres Maldonado

Accroche Note

Accroche Note est un groupe de solistes qui s'est formé en 1981 autour de Françoise Kubler et Armand Angster. Chaque projet, ou chaque programme, décide de la personnalité et du nombre de musiciens qui constituent l'ensemble. La souplesse de son effectif – du solo à l'ensemble de chambre – lui permet d'aborder en différents projets des pages historiques (du XIX^e siècle à la seconde école de Vienne, ainsi que Stravinsky, Dallapiccola...), la littérature instrumentale et vocale du XX^e siècle (Berio, Cage, Donatoni, Stockhausen...), ainsi que des œuvres faisant une large part au geste instrumental (Kagel ou Aperghis) et l'improvisation, au travers du jazz par exemple.

Depuis plusieurs années, l'ensemble développe une politique de commandes et travaille en étroite collaboration avec les compositeurs. Parmi les créations récentes d'Accroche Note figurent notamment des œuvres de Georges Aperghis, James Dillon, Pascal Dusapin, Franco Donatoni, Michael Jarrell, Philippe Manoury, Marc Monnet, Ivan Fedele, Horatio Radulescu, François-Bernard Mâche ou Gérard Pesson.

Cette fonction essentielle, ajoutée à l'exigence avec laquelle sont approchées les œuvres, a permis à l'ensemble de s'imposer dans les plus importantes manifestations internationales.

Ensembles du CNR de Strasbourg

Biographie, voir p. 77

SAMEDI 21 SEPTEMBRE 17^H

ACCROCHE NOTE CONCERT 2

Françoise Kubler soprano Mario Caroli flûte	Tristan Murail <i>Treize couleurs du soleil couchant</i> (1978) Clarinette, flûte, violon, violoncelle et piano	13'
Armand Angster clarinette Marie Violaine Cadoret violon	Jonathan Harvey <i>Correspondances</i> (1975) Soprano et piano	10'
Christophe Beau violoncelle Élodie Adler harpe Miren Baruthio piano	Clara Maïda <i>Holes and Bones</i> (2002) Clarinette, flûte, violon et violoncelle Création Commande d'État	10'
Emmanuel Séjourné percussion	Jonathan Harvey <i>Chu</i> (2002) Soprano, clarinette et violoncelle Création Co-commande État - Accroche Note - Musica	12'
	Bruno Mantovani <i>Haunted Nights</i> (2002) Clarinette, piano et vibraphone	10'

Concert enregistré par France Musiques

fin du
concert : —
18 h 15**France 3 Alsace accueille Musica.****Avec le soutien de la SACEM.**

Tristan Murail
Treize couleurs
du soleil couchant
 (1978)

La fascination qu'exerce un coucher de soleil provient moins de la qualité des couleurs elles-mêmes que de la façon dont elles changent, se transforment rapidement mais imperceptiblement. Les rayons de soleil passent de couche en couche de couleur, jetant, à la fois brutalement et insidieusement, des éclats de nuances diverses. La partition des *Treize couleurs du soleil couchant* retient du modèle naturel ce procédé de transformations insensibles qui mènent à des couleurs tranchées. La pièce repose sur treize sections (plus une section introductive), chacune basée sur deux sons qui forment des intervalles différents aux couleurs caractéristiques. Les instruments ont un rôle structurel défini : flûte et clarinette jouent les intervalles générateurs de la musique, violon et violoncelle les font dériver. Le piano enveloppe le tout d'échos ou de prémonitions. Partant d'une clarté moyenne (dans le médium), la pièce monte vers un maximum de lumière, pour redescendre vers le grave, le sombre. Le treizième et dernier intervalle, enrichi et repris en écho, sonne comme un glas.

Tristan Murail

Jonathan Harvey
Correspondances
 (1975)

Ce cycle a été écrit en 1975 pour Merial et Peter Dickinson, qui en firent la commande avec le soutien du Arts Council. Trois interludes, *L'Amour, la Vie, la Mort*, sont placés entre les quatre poèmes de Charles Baudelaire. Huit fragments permettent un choix entre ce que joue la main droite et ce que joue la main gauche, au moment du concert. L'ordre est variable, comme dans Baudelaire, où la nouvelle vie peut précéder la mort ou la suivre, toutes deux, vie et mort, appartenant à l'amour.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Clara Maïda
Holes and Bones
 (2002)

Holes and Bones est le prolongement d'un travail amorcé dans la pièce pour piano solo *Le Livre des trous* dont le titre fait allusion aux carnets du peintre Miquel Barcelo à Gao. *Le Livre des trous* est une série de gouaches où il a tiré parti des trous effectués par des termites dans le papier. Si l'on tourne les pages du carnet, les trous de chaque page révèlent successivement des fragments peints sur les pages suivantes. Dans *Holes and Bones*, à partir d'un matériau harmonique dérivé des spectres de quatre multiphoniques de la clarinette basse, j'ai élaboré une sorte de structure réticulaire descendante constituée de la superposition de diverses variantes d'une échelle micro-intervallique issue des zones aiguës de l'un des spectres. La texture se déchire progressivement. D'une part, un processus de ralentissement fait apparaître des trouées de plus en plus nombreuses. D'autre part, la structure une fois achevée, j'y ai pratiqué des brèches en arrachant de la partition des pans de tissu musical, sortes de lambeaux, de déchets réutilisables pour l'ensemble de la pièce. Précarité, instabilité sont l'essence d'une pièce qui vibre d'une inquiétude fébrile, qui donne à entendre ses failles et ses boursoflures.

Clara Maïda

Jonathan Harvey
Chu
(2002)

Chu est un hommage aux Tibétains, courageux et pacifistes, qui souffrent de l'oppression subie par leur pays et du viol de leur culture : un mémorial aux deux millions d'hommes qui sont morts. J'ai mis en musique une partie de la prière traditionnelle (vingt-et-un hommages en l'honneur de Tara) et, pour la coda, un bref poème de Soname Yangchen, la chanteuse qui s'échappa du Tibet, lors d'un voyage risqué, la nuit, par les montagnes. La soprano chante en tibétain : la clarinette et le violoncelle s'étendent vers les registres graves jusqu'à utiliser une clarinette contrebasse, et à désaccorder la corde la plus grave du violoncelle, en la descendant au sol bémol. Cette série de sons graves correspond à l'aspect « courroucé » de la belle figure vénérée de Tara. Dans sa danse, la protectrice de son peuple frappe, en colère, les forces destructives de l'univers. Le poème de Soname Yangchen utilise l'image de l'oiseau (Chu) pour articuler son désir de liberté. Je la remercie profondément d'avoir accepté que j'emploie son texte, ainsi que pour son aide quant à la prononciation de la langue tibétaine.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Bruno Mantovani
Haunted Nights
(2002)

Haunted nights emprunte son titre à un standard de jazz composé par Duke Ellington dans sa période « jungle ». Caractérisé par la permanence d'une pulsation régulière et lente assurée par la basse et les percussions et par des envolées rapides des instruments solistes imitant des cris d'animaux sauvages, ce style s'inscrit donc dans une certaine tradition de l'écriture pour big-band tout en laissant préfigurer, par l'autonomie du discours mélodique et la superposition d'éléments illustratifs sans aucun rapport les uns avec les autres, la naissance du free jazz. C'est ce jeu de « figure sur fond » entre fulgurance et permanence, entre liberté et périodicité, que j'ai utilisé dans ma propre pièce. Une des illustrations les plus pertinentes de ce principe est la cadence centrale de clarinette, où l'instrument soliste réunit un balancement immuable entre deux notes (mi et sol) et des insertions de phrases musicales ou de sonorités inouïes au caractère improvisé.

Commande du festival de l'Empéri, *Haunted nights* est dédié à Jérôme Chabannes.

Bruno Mantovani

Accroche Note

Biographie voir p. 49

SAMEDI 21 SEPTEMBRE 20^H

AKHNATEN

OPÉRA EN TROIS ACTES DE PHILIP GLASS (1984)
NOUVELLE PRODUCTION, PREMIÈRE FRANÇAISE

Livret **Philip Glass** en collaboration avec
Shalom Goldman, Robert Israel, Richard Riddell et **Jérôme Robbins**

Direction **Dante Anzolini**
Mise en scène **Mary Zimmerman**

Décors **Scott Bradley**
Costumes **Mara Blumenfeld**
Éclairages **John Culbert**
Chorégraphie **Daniel Pelzig**

Les personnages et leurs interprètes :

Akhnaten, David Walker – Nefertiti (*sa femme*), Nora Sourouzian – La reine Teye (*sa mère*), Witalije Blinstaubyster – Horemhab (*général et futur pharaon*), David Ockerlund – Aye (*père de Nefertiti et conseiller du pharaon*), Tomas Tomasson – Le grand prêtre d'Amon, Kenneth Garrison – Les six filles d'Akhnaten : Emmanuelle Schuler, Aline Gozlan, Isabelle Didiot, Karine Motyka, Gaël Cheramy, Nadia Bieber, *artistes des Chœurs de l'Opéra national du Rhin* – Le Narrateur et Aménophis, écrivain, guide : Bernard Freyd, rôle parlé.

Chœurs de l'Opéra national du Rhin Orchestre Philharmonique de Strasbourg

Akhnaten a été créé le 24 mars 1984 à Stuttgart, Württembergisches Staatstheater

Coproduction Opéra national du Rhin – Boston Lyric Opera.

Ce spectacle est présenté avec le soutien des Services Culturels de l'Ambassade des États-Unis d'Amérique en France, de l'Association Alsace-États-Unis et du Comité de jumelage Strasbourg-Boston.

Co-réalisation à Strasbourg : Opéra national du Rhin / Musica.

Conférence : vendredi 20 septembre à 18 h 30 à l'Opéra, salle Paul Bastide.

Autres représentations :

23, 25, 27 septembre à 20 h – 29 septembre à 15 h – 3, 6 octobre à 20 h.

fin de
l'opéra :
22 h 45

La Fondation France Télécom soutient Musica.

Philip Glass
Akhnaten
 (1984)

« *Akhnaten* marque l'apogée et la conclusion d'une longue période de ma vie de compositeur. Cette œuvre complète la trilogie d'opéras *portraits* commencée en 1975 avec *Einstein on the Beach* en collaboration avec Robert Wilson et que j'ai continuée en 1979 avec *Satyagraha*, dont j'ai écrit le livret avec Constance de Jong, et l'aide du designer Robert Israel.

Akhenaton, Gandhi et Einstein – trois hommes qui ont révolutionné la pensée et les événements de leur temps par la puissance d'une vision interne : Einstein, l'homme scientifique ; Gandhi, l'homme politique ; Akhenaton, l'homme religieux. Ces thèmes (science, politique, religion) sont, dans une certaine mesure, partagés par tous les trois et ils informent nos mondes idéologiques et réels.

Nous avons tiré tous nos textes de l'époque d'Akhenaton. Les décrets, les titres, les lettres, les fragments de poèmes, etc., ont tous été laissés dans leurs langues originales, donnant ainsi une importance particulière au côté documentaire avec lequel nous avons abordé le sujet. Aussi, plutôt que d'*inventer* les morceaux manquants de cette histoire ancienne, nous avons préféré présenter cette période historique telle que nous l'avons trouvée, un peu comme nous pourrions nous instruire sur Akhenaton et son époque au moyen de l'histoire racontée partiellement dans les vitrines des musées modernes. Les langues originales, leurs sons et leurs cadences tels que les acceptent les savants contemporains, firent partie de cette histoire pour moi et mes collaborateurs. Notre narrateur fournit à l'audience, dans la langue d'aujourd'hui, un récit de ce qui est chanté et dit durant chaque scène. Dans *Akhnaten*, l'orchestre est important, les chœurs et les voix solo se partageant un terrain commun avec l'orchestre. »

Philip Glass

Akhenaton, portrait d'un pharaon...

Aménophis IV règne de 1365 à 1349 avant J-C. Après la mort de son père, Aménophis III, et à peine intronisé, Aménophis IV prend le nom d'Akhenaton « qui est agréable à Aton ». Il supprime le culte officiel d'Amon-Ré pour introduire celui du dieu unique : Aton. Il abandonne Thèbes et fait transférer la capitale dans sa nouvelle résidence, en Moyenne Égypte, qu'il appelle Akhetaten, « l'horizon d'Aton ».

Néfertiti, la belle épouse d'Akhenaton apparaît constamment à ses côtés, dans toutes les représentations officielles de l'époque. On sait que cette reine d'une grande beauté adhéra à la réforme religieuse de son époux, qu'elle soutint et partagea avec lui la nouvelle doctrine. Les statues d'Aménophis IV présentent un art nouveau qui rompt avec les traditions iconographiques pour exprimer une conception tout à fait nouvelle de la royauté divine.

La réforme religieuse d'Akhenaton

Lorsqu'il résidait encore à Thèbes, Akhenaton entreprit de pousser bien au-delà les réformes religieuses amorcées par son père. Il entendait ne plus s'incliner devant le mystère caché dans le saint des saints ; il décida de faire admettre par tous Aton, un des aspects connus du divin, en tant que l'Unique, le Père du Globe solaire, source de vie et vers quoi tout remonte pour se confondre en lui. Sa profession de foi la plus éclatante fut l'hymne célèbre dans lequel on a voulu voir la préfiguration du Psaume 104, ou du chant de Saint-François-d'Assise. Le créateur était cette force sublime dont tout émanait et que, naguère, les prêtres, en s'efforçant de la commenter, avaient morcelée en de multiples divinités. Dès lors il ne reste plus que cette force tangible dans Aton foyer incandescent.

Cette réforme va bouleverser les traditions millénaires de la vie religieuse et civile du pays. Il fait élever à Amarna un temple au dieu-soleil, le dieu unique, adoré maintenant sous sa seule forme du disque : Aton.

Homme doté de hautes qualités spirituelles, Akhenaton est un monarque absolu et un prêtre fervent qui se présente comme l'indispensable et unique intermédiaire entre les hommes et Dieu. Ce dieu englobe toutes les qualités divines connues et le roi est son représentant à la fois spirituel et corporel sur terre. D'où la diversité de ces statues au sein d'un cycle où s'expriment la mort, la régénération, la renaissance et le rayonnement vivificateur, notions autrefois exprimées par autant de divinités. Lorsque Aménophis IV meurt, sa réforme s'éteint apparemment presque aussitôt, mais ses successeurs (Toutankhamon, Aï et Horemheb) s'ils vénèrent à nouveau Amon, respectèrent encore sans doute les sanctuaires atoniens. Leur disparition était consommée au temps de Sethi 1^{er} au début de la 19^e dynastie ; les monuments atoniens de Karnak furent exhumés en 1925.

Orchestre Philharmonique de Strasbourg

Fondé en 1855, l'OPS a été labelisé orchestre national en 1994 par le Ministère de la Culture. En 1996, le Forum européen de la culture lui a décerné le Prix européen d'orchestre symphonique.

L'orchestre doit sa réputation aux chefs prestigieux qui se sont succédés à sa direction : Hans Pfitzner, Otto Klemperer, Georges Szell, Hans Rosbaud, Ernest Bour, Alceo Galliera, Alain Lombard, Theodor Guschlbauer et, depuis 1997, Jan Latham-Koenig. Il a de plus reçu, en tant que chefs invités, des personnalités comme Ernest Ansermet, Charles Munch, Wilhem Furtwängler ou Édouard Colonne, tandis qu'Hector Berlioz, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Gustav Mahler, Richard Strauss, Pierre Boulez et Witold Lutoslawski venaient le diriger dans leurs propres œuvres.

Réunissant cent douze musiciens, il s'est acquis une renommée internationale grâce à ses nombreuses tournées en Europe, au Japon et en Amérique du Sud, ses enregistrements et ses prestations télévisées. Invité régulièrement par les grands festivals, il donne plus de trente concerts par an dans sa ville et assure une mission de décentralisation au niveau régional. Partenaire de l'Opéra national du Rhin, il est actif dans la vie musicale strasbourgeoise, notamment lors du festival Musica et du festival de juin.

Dante Anzolini, direction

Né en Argentine de parents italien et chilien, Dante Anzolini a étudié le piano et ensuite la direction d'orchestre à l'Université de Yale et a participé aux master-classes de Claudio Abbado, Lorin Maazel, Seiji Ozawa. Très rapidement, il s'initie au monde de l'opéra au Teatre Argentino. Le répertoire de Dante Anzolini s'étend de la symphonie classique jusqu'aux œuvres et opéras d'aujourd'hui. Grand défenseur de la musique nouvelle et des jeunes compositeurs, il a travaillé régulièrement avec Philip Glass, notamment pour *The White Raven* à Lisbonne ainsi qu'au Lincoln Center Music Festival et pour la *Choral Symphony n° 5* au festival des Flandres à Bruxelles et au Kennedy Center. A l'Opéra de Bonn, il a dirigé de nombreux opéras (*Cavalleria Rusticana*, *Les Contes de Hoffmann*) ainsi que *Erwartung* et *Die glückliche Hand* de Schönberg. Il a également travaillé à Bern et fit ses débuts au Carnegie Hall en 2001, avec l'orchestre American Composers dans des créations de Jin Hi Kim, Lukas Foss, entre autres.

Mary Zimmerman, mise en scène

Mary Zimmerman a connu ses grands succès au théâtre Goodman et au Lookingglass Theater de Chicago, associés à son travail, notamment pour son adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide, qui a remporté plusieurs prix, dont le Tony Award 2002. Elle a également adapté l'*Odyssée* pour les théâtres McCarter et Seattle Repertory. Par ailleurs, elle a réalisé sa propre lecture des carnets de Léonard de Vinci, reprise au Lincoln Center de New York. Un classique de la littérature perse pour *Mirror of the Invisible World*, un texte chinois pour *Journey to the West*, lui furent autant de sources d'inspiration. Lors du grand festival marathon Shakespeare de New York, elle met en scène *Measure for Measure* et *Henry VIII*. Elle a également conçu une série de courts-métrages sur le théâtre. A l'Opéra de Chicago, elle a monté une *Flûte Enchantée* ainsi que l'œuvre de Philip Glass, *Akhmaten*. C'est à Mary Zimmerman que le compositeur américain confie la création mondiale de l'opéra *Galileo Galilei*.

Philip Glass, *musique et livret*
Biographie voir p. 214

Scott Bradley, *décors*

Scott Bradley a étudié à la Yale School for Drama. Il a assuré un grand nombre de scénographies à Broadway (*Sept guitares* d'August Wilson) et a travaillé avec Mary Zimmerman au Goodman Theatre. Parmi ses productions, *Slaves* de Tony Kushner a été très remarqué (Steppenwolf Theatre) et a connu une tournée à San Francisco, Los Angeles, Toronto, en Angleterre, au Japon notamment. À New York, il a assuré plusieurs créations américaines et a travaillé également pour des films, comme le *Pushing Hands* d'Ang Lee. Dans le répertoire théâtral et littéraire, on retrouve un *Midsummer Night's Dream* et un *King Lear* de Shakespeare, outre *Alice au pays des merveilles* et *Les frères Karamazov*.

Daniel Pelzig, *chorégraphe*

Daniel Pelzig, né à New York, a étudié la biologie à l'Université de Columbia avant de s'engager pleinement dans le monde de la danse. Il a présenté une douzaine de ballets avec le Boston Ballet, comme *The Nutcracker* ou *Resurrection* avec le violoncelliste Yo-Yo Ma. Chorégraphe en résidence à l'opéra de Santa Fé, il a travaillé sur des œuvres de Richard Strauss (*Ariadne auf Naxos*, *Salomé*) ainsi que pour des opéras contemporains. Il est régulièrement présent au théâtre, notamment pour le *Midsummer Night's Dream* et *As you like it* de Shakespeare et fut l'invité du New York City Opera (*Don Giovanni*), du Houston Grand Opera (*Samson et Dalida*) et de l'Opéra de Chicago pour *Akhnaten* de Philip Glass.

Pour plus de détails, se reporter au programme de l'Opéra national du Rhin.

SAMEDI 21 SEPTEMBRE 22^H30

HÔTEL ROBINSON

RODOLPHE BURGER / OLIVIER CADIOT
CRÉATION

Rodolphe Burger <i>voix, guitare</i>	<i>Le B. à Batz</i>
Olivier Cadiot <i>déclenchement électronique</i>	<i>Un étrange bonheur</i>
Marco De Oliveira <i>basse</i>	<i>Mamie Dirou</i>
Arnaud Dieterlen <i>batterie</i>	<i>Billy The Kid</i>
	<i>From the Deep, to the Far</i>
	<i>Cheval-mouvement</i>
	<i>Chorale RnB</i>

*Co-réalisation avec le festival « C'est dans la Vallée » et la Mairie de Sainte-Marie-aux-Mines.
Avec la collaboration de la Fédération Hiéro Colmar et de l'Office du Tourisme du Val d'Argent.*

fin du
concert : —
minuit

Avec le soutien de la FNAC

Hôtel Robinson

Robinsonades : une vallée n'est pas une île.

Il faudrait imaginer Robinson en société. Un hôtel de Robinsons. Chacun sa chambre ou chacun son île. Et puis, de temps à autre, des réunions, du travail en commun, une chorale. C'est la grande question du deuxième disque de Rodolphe Burger et Olivier Cadiot conçu sur l'île de Batz, au large du port breton de Roscoff. À quoi peut ressembler un chœur de Robinsons ? À une utopie sociale, autrement dit à la chorale de l'île de Batz captée sur le disque, tous ensemble et tous désaccordés. La disharmonie comme nouvelle norme de la vie en commun.

Dans leur premier opus à quatre mains (*On n'est pas indiens, c'est dommage!*), B-&C n'étaient pas sortis de leur site d'enregistrement, une vallée des Vosges alsaciennes. Les Welches résumaient le monde. Les paroles de Jack Spicer chantés par Rodolphe Burger ou les phrases d'Olivier Cadiot traduites en langue welche ne faisaient au fond que nous parler de la vallée. La chanson de Rosa bouclait l'univers sur les alentours, l'eau dans la rivière, la rivière entre les pierres, l'oiseau sur la branche et la branche en haut de l'arbre... Ce lieu, cette vallée, on n'y accède pas, on y est, on y arrive de l'intérieur. Tout le contraire d'une île. Une île ne se ferme pas et l'île de Batz moins que tout autre. Robinson peut toujours chercher à y acclimater la civilisation. Il ne cessera jamais d'attendre qu'on le délivre. Une île est une attente sans fin, des amis comme des ennemis, tout dépend de la couleur du pavillon. L'hôtel des Robinsons n'est pas une bulle, il prend l'eau, l'air y court, on y entend murmurer des voix défuntes. Tout vient et tout passe. L'« étrange bonheur » de Gilles Deleuze, les mots de la bouche de Jack Spicer, le souffle des chevaux, la fin de *Stromboli*. Il y a des samples qui bouclent, qui font bulles, et d'autres qui ouvrent, traversent, déchirent. Comme des bébés qui naissent. On ne les voit qu'après qu'ils soient nés, entiers devant les yeux, et c'est un miracle. Toutes les îles attendent des miracles. *Hôtel Robinson* dit comment ils viennent.

Bastien Gallet

Musica coproduit ce nouveau CD, en vente au bureau du festival dès le mois de septembre.

Rodolphe Burger, voix et guitare

De 1987 à 2001, Rodolphe Burger publie six albums avec le groupe Kat Onoma : *Cupid*, *Stock Phrases*, *Billy the Kid*, *Far from the pictures*, *Happy Birthday Public*, et *Kat Onoma...* En 1993, il sort son premier album solo *Cheval-Mouvement* sur le label Kat Onoma. En 1996, il crée la société de production et d'édition *Dernière Bande*, et compose trois titres pour Françoise Hardy sur l'album *Le Danger*. Il adapte et réalise *I'll be seing you*, chanté en duo par Iggy Pop et Françoise Hardy. Il écrit avec Olivier Cadiot et enregistre *Samuel Hall*, chanté par Alain Bashung sur l'album *Fantaisie Militaire*. En 1997 et 1998, des "singles" sont diffusés à travers le distributeur exclusif Onomania. Rodolphe Burger rencontre Doctor L. en 1996, à l'occasion d'un remix du titre *John & Mary* pour Kat Onoma, et ils réalisent ensemble *Egal Zero*, sur un texte de Pierre Alferi. Ce CD pamphlet est distribué à 10000 exemplaires lors de la manifestation anti-FN de Strasbourg, puis diffusé en radio et commercialisé dans une version non bipée au profit du Gisti. Le rapprochement musical avec Doctor L. préside au deuxième album solo de Rodolphe Burger *Meteor Show* en 1998.

Olivier Cadiot, déclenchement électronique

Olivier Cadiot a publié différents romans et recueils de poésie : *L'Art Poétic* (POL, 1988), *Roméo & Juliette I* (POL, 1989), *Futur, ancien, fugitif* (POL, 1993), *Le Colonel des Zouaves* (POL, 1997). Pour le théâtre, il a écrit : *Happy birthday to you* (monologue et mise en scène : Georg-Maria Pauen, 1988), *Sœurs et frères* (adaptation et mise en scène Ludovic Lagarde, 1993), *Platonov* (adaptation et mise en scène Ludovic Lagarde, 1995), *Le Colonel des Zouaves* (monologue et mise en scène Ludovic Lagarde, 1997). Il a signé de nombreux textes de chansons (pour le groupe Kat Onoma et pour Alain Bashung), et collaboré avec les musiciens et compositeurs : Pascal Dusapin, Georges Aperghis, Rodolphe Burger, Benoît Delbecq. Il publie des textes dans plusieurs revues de littérature et co-fonde avec l'écrivain Pierre Alferi la *Revue de littérature générale* publiée chez POL en 1995 et 1996. Récemment, il a participé à la nouvelle traduction de la bible publiée en septembre 2001 chez Bayard *Les Psaumes*, *Le Cantique des Cantiques* et *Osée*.

Festival « C'est dans la vallée »

Imaginé l'année dernière par Rodolphe Burger, leader du groupe Kat Onoma et originaire de Sainte-Marie-aux-Mines (Haut-Rhin), le festival « C'est dans la Vallée » aura lieu les 27, 28 et 29 septembre 2002. Musica s'associe pleinement à cette seconde édition, dont la programmation musicale s'étend de Rachid Taha (qui passa une partie de son enfance à Sainte-Marie-aux-Mines) à Idaho. La vocation trans-artistique de ce festival se confirme : sont représentés les arts plastiques (avec Grégoire Hespel et Henri Doll), le cinéma (*L'Inconnu* de Tod Browning avec une musique de Rodolphe Burger créée au Musée d'Orsay, ainsi qu'une programmation de films inédits à l'initiative de Pierre Alferi et des animateurs du site des *Cahiers du Cinéma*), le théâtre enfin (avec *Retour définitif et durable de l'être aimé* d'Olivier Cadiot mis en scène par Ludovic Lagarde).

Le partenariat artistique « C'est dans la Vallée » – Musica concerne plus spécialement deux événements :

– *Hôtel Robinson* qui sera également donné en concert à Sainte-Marie-aux-Mines.

– la représentation de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, dimanche 29 septembre à 20h au Théâtre de Sainte-Marie-aux-Mines.

DIMANCHE 22 SEPTEMBRE 11^H

RÉCITAL

GENEVIÈVE STROSSER,

ALTO

Heinz Holliger*Trema* (1981)

13'

Jean-Sébastien BachTranscription de la *Sonate pour violon (BWV 1003)*

Grave, Fugue

10'

Bernd Alois Zimmermann*Sonate pour alto* (1955)

9'

entracte

Franco Donatoni*Ali* (1978)

8'

Igor Stravinsky*Élégie* (1944)

5'

Jean-Sébastien BachTranscription de la *Sonate pour violon (BWV 1003)*

Andante, Allegro

10'

Georges Aperghis*Volte-Face* (1997-2001)**Première française**

9'

fin du
concert :
12h45**La DRAC Alsace soutient et accueille Musica.**

Heinz Holliger
Trema
(1981)

J'ai écrit *Trema* vers la fin du mois de mai 1981, pour Rivka Golani, altiste et peintre israélienne. Ce qui avait déjà caractérisé ma *Studie über Mehrklänge* et surtout mon *Quatuor à cordes*, c'est-à-dire l'utilisation de différents niveaux temporels sur un seul instrument, devient ici l'idée directrice. Une harmonie qui progresse dans un tempo extrêmement lent est recouverte par une technique d'arpèges et de trémolos à l'archet, exactement définie, comme par des cribles sonores qui sans cesse oscilleraient et se déplaceraient dans différentes directions. Ce que l'on perçoit à travers ces grilles est une musique qui évolue avec une très grande rapidité et comporte une multiplicité de couches sonores : à peine sonne-t-elle comme produite par un seul musicien, sur un seul instrument. Aucune technique de jeu nouvelle n'est employée, même pas des effets de *pizzicato* ou de *col legno*.

Heinz Holliger

J.S. Bach
Sonate en la mineur,
BWV 1003

Grave : ce morceau très animé rythmiquement ressemble à une toccata, avec ses grands traits quasi improvisés de gammes et d'arpèges en triples et quadruples croches.

Fugue : cette fugue grandiose à 2/4 émaillée d'indications de nuances est une page considérable qui peut sembler destinée au clavier. Le souci de synthèse qui est ici celui de Bach apparente cette pièce aux abstractions de l'*Art de la Fugue*.

Andante : le thème délicat de ce mouvement lent semble issu d'une aria sur une basse de notes répétées qui impose un travail remarquable de doubles cordes.

Allegro : dans cette pièce bipartite à reprises ponctuées de nuances, les traits heureux de doubles croches rehaussés de petits ornements écrits, accentuent l'humeur joyeuse qui vient conclure.

D'après *Guide de la musique de chambre*, Fayard

Bernd Alois Zimmermann
Sonate pour alto
(1955)

Écrite quatre ans seulement après la *Sonate pour violon seul*, cette *Sonate pour alto* s'inscrit dans un moment crucial du parcours créateur de Zimmermann : le compositeur réduit la forme à un seul mouvement, crée une nouvelle virtuosité, moins « extérieure », et se tourne résolument vers l'esprit sériel. Zimmermann considérait la *Sonate pour alto* comme l'une de ses œuvres de musique de chambre les « plus complexes techniquement ». L'œuvre est présentée dans la préface de la partition comme une sorte de prélude de choral, car la technique sérielle intègre un thème de choral (*Loué sois-Tu, Jésus-Christ*) avec en outre un procédé d'imitation hérité de Pachelbel. L'œuvre s'oriente complètement dans son déroulement vers ce choral. La substance musicale se conjugue à une volonté d'expression, à « tout ce que véhicule le cœur de l'homme ». Zimmermann a composé cette Sonate pour sa fille Barbara, morte peu après sa naissance en cette année 1955. Il inscrit en tête de la partition une dédicace qui rappelle celle du Concerto pour violon « *À la mémoire d'un ange* » d'Alban Berg. Nous avons affaire ici à de la « musique spirituelle instrumentale ».

D'après *Guide de la musique de chambre*, Fayard

Franco Donatoni
Ali
(1978)

Ce diptyque réunit deux pièces contrastées. La première est une suite de gestes brefs et intermittents, séparés par des silences de durée variable : autant de physionomies musicales caractérisées, dont le devenir semble confié à des processus chiffrés et indéchiffrables. Ce premier volet met en scène au moins cinq de ces figures : des doubles cordes dissonantes, des notes répétées et des traits rapides fortissimo, des trémolos et des harmoniques pianissimo. Elles sont simplement juxtaposées, car pour le compositeur, « on ne raisonne qu'avec le discontinu ». Le second volet est joué dans un tempo « le plus rapide possible, en précipitant ». Les figures y alternent beaucoup plus vite, et sont distinguées par des techniques plus hétérodoxes : pizzicato, glissando, jeu sur la touche ou près du chevalet, avec le bois, et divers trémolos – dont un « transversal » – finement contrôlés par l'archet. La pièce semble finir par épuisement des possibilités vers l'aigu.

Péter Szendy

Igor Stravinsky
Élégie
(1944)

Cette œuvre funèbre, de 1944, fut « composée à l'intention de Germain Prévost pour être jouée à la mémoire d'Alphonse Onnou, fondateur du Quatuor Pro Arte ». La forme suivie est celle du prélude en péroration. Jouée *con sordino*, l'*Élégie* est une pièce prenante, dont la ligne mélodique, méditative, laisse percer une lancinante douleur, un glas implicite qui lui donne des relents de cantique orthodoxe russe, tout en se liant à l'esprit de la suite instrumentale selon Bach.

D'après *Guide de la musique de chambre*, Fayard

Georges Aperghis
Volte-Face
(1997-2001)

L'art d'enchaîner le discontinu. Six pièces différentes sont à la source de *Volte-Face*, qui les a compressées en une seule forme. Chaque segment tourne le dos résolument à ce qui l'a précédé. Aucune transition entre les changements de texture et de tempi : on affirme quelque chose pour tout aussitôt affirmer son contraire. Ce jeu de l'interruption permanente, un carrousel, repose sur la virtuosité d'un interprète, capable précisément de ne jamais s'arrêter !

D'après un entretien avec Georges Aperghis

Geneviève Strosser

Après des études d'alto à Strasbourg, Geneviève Strosser est élève de Serge Collot puis de Jean Sulem au CNSMD de Paris. Elle y obtient un Premier Prix puis est admise en cycle de perfectionnement. À l'occasion de master-classes, elle bénéficie de l'enseignement de Nobuko Imai, Yuri Bashmet, Bruno Giuranna, Franco Donatoni, György Kurtág. Elle joue régulièrement au sein du Chamber Orchestra of Europe et d'ensembles tels que le London Sinfonietta, l'Intercontemporain, le Klangforum Wien, Contrechamps à Genève. Elle a été membre de l'ensemble Modern de Francfort jusqu'en 2000. En soliste et chambriste, Geneviève Strosser se produit dans les festivals de Musica, Berliner Begegnungen, Berliner Festwochen, Ars Musica, Agora, Wien Modern, Davos, Witten... En 2001, avec Paul Silverthorne, elle a participé à la première américaine de *Viola-Viola* de George Benjamin au Carnegie Hall de New York. Elle a participé à la création de plusieurs œuvres de Georges Aperghis (*Volte-Face*, *Crosswind*, *Die Hamletmaschine-Oratorio*) et a joué dans ses pièces de théâtre musical (*Commentaires* et *Machinations*). Stefano Gervasoni lui a dédié son *Concerto pour alto* (1994). En mai 2002 est paru l'enregistrement live de *Die Hamletmaschine-Oratorio* (avec l'ensemble Ictus), créé à Musica.

DIMANCHE 22 SEPTEMBRE 18^H

ORCHESTRE LÉONARD DE VINCI / OPÉRA DE ROUEN

Direction **Oswald Sallaberger**
Flûte **Mario Caroli**
Clarinette **Takashi Yamane**

Edgar Varèse

Intégrales (1923-25)

12'

Peter Eötvös

Shadows (1996)

Flûte, clarinette et orchestre de chambre

15'

entracte —

Peter Eötvös

Chinese Opera (1986)

35'

Coproduction Festival Ars Musica – Orchestre Léonard de Vinci / Opéra de Rouen

fin du
concert: —
19h30

La SACEM parraine ce concert.

Edgar Varèse
Intégrales
 (1923-25)

Intégrales pour bois, cuivres et percussions, a été conçu pour une « projection spatiale ». Varèse a expliqué : « Imaginez la projection d'une figure géométrique sur un plan, et qu'à la fois la figure et le plan se meuvent dans l'espace, chacun à sa vitesse propre, arbitraire et irrégulière, d'avance et de rotation ». Une composition sur l'intégration acoustique – sur l'interaction de toutes les caractéristiques sonores qui peuvent pratiquement être isolées sur les instruments conventionnels – elle annonçait la musique électronique. Varèse a dit : « Je l'ai conçu pour un certain médium acoustique dont on ne disposait pas encore, mais qui, je le savais, pouvait être construit et dont on disposerait un jour ».

Peter Eötvös
Shadows
 (1996)

Les vents, au nombre de dix, tournent le dos au public. Les ombres dont parle le titre sont déjà là, dans l'emplacement et la direction que le compositeur leur assigne. Les bois seront les ombres de la flûte solo ; les cuivres, celles de la clarinette, les timbales, celles de la caisse claire, etc. Par « ombre », il faut comprendre des prolongements dans l'espace, de propositions faites par des individus, des commentaires, peut-être porteurs de révélations sur les déclarations secrètes de ces solistes.

L'œuvre est en trois parties. Dans la première, de nature aphoristique, le compositeur installe les hiérarchies déterminantes de l'œuvre : la flûte s'annonce comme la principale (suivie par son ombre, le piccolo) et évolue par degrés ascendants. La clarinette la soutient, s'oppose même à elle par un chant purement ornemental.

Le deuxième mouvement propose aux deux solistes des modèles mélodiques ascendants et descendants. La pulsation est fortement marquée, la répétition des séquences incite au plaisir, comme dans la musique baroque. Le piccolo confirme son rôle de doublure-ombre de la flûte ; la clarinette choisit la clarinette basse et la contrebasse pour le même rôle. Relayée par son ombre – les timbales –, la caisse claire affirme sa singularité ; le célesta fait son entrée.

Le dernier mouvement débute par une section confiée aux cordes jusque dans l'extrême grave. Il est principalement occupé par une longue cadence des solistes, un dialogue immobile dont le seul propos sera l'ornementation – comme si la clarinette l'avait finalement emporté sur la flûte. Le célesta puis le piccolo jouent les modérateurs, avant que la caisse claire ne vienne conclure, avec la grosse caisse, sans doute l'ombre d'une autre ombre.

Peter Eötvös
Chinese Opera
 (1986)

Première scène en mi
 et sol dièse
 (pour Luc Bondy)
 Deuxième scène
 en fa et sol
 (pour Klaus Grüber)
 Troisième scène
 en fa dièse et ut
 (pour Patrice Chéreau)

« Mon *Chinese Opera* n'a que peu à voir avec le véritable opéra chinois. En Chine, chaque province possède son propre style théâtral, qui tire son nom de la province où il est né autrefois et où l'on continue à le représenter de façon immuable. C'est l'opéra de ma province personnelle. » (Peter Eötvös). La province à laquelle le compositeur est attaché est une patrie dont les grands metteurs en scène d'aujourd'hui sont les héros. La *Première scène* est dédiée à Luc Bondy, à la « souple beauté lyrique » de son travail. C'est un réel moment de théâtre qui installe un climat d'attente, celle de personnages encore dans la coulisse, qui vont surgir et qui tiendront des propos définitifs... On remarquera ici la construction de progressions dramatiques (dans l'enroulement des lignes sur elles-mêmes, par exemple) qui n'atteignent jamais à l'acmé qu'elles induisent, entrecoupées de plages harmoniques et de frémissements inquiétants puis l'espacement et le ralentissement progressifs de ces épisodes. Klaus Michaël Grüber a inspiré la *Deuxième scène*, et surtout son aptitude à mettre en jeu « la torrentielle pluralité des voix ». Cette page, reprenant majoritairement le matériau de la *Première scène*, l'oriente dans une direction complètement différente. Les acmés évitées précédemment sont ici longuement préparées et réalisées, jusqu'à être exaltées avec une certaine insistance. Quant à la « dure et rugueuse verticalité » de Patrice Chéreau, elle sera évoquée dans la *Troisième scène*. La musique, faite de blocs en longues tenues, semble s'éloigner, s'enfoncer peut-être ; les bois et cuivres sont peu à peu gommés pour révéler l'assise de ces blocs construits par les cordes pendant que des battements des bois et de la harpe viennent adoucir l'irréremédiable pulsation qu'on entend encore au loin.

D'après Dominique Druhen (*Cité de la Musique* du 22 septembre 2000)

Oswald Sallaberger, *direction*

Né en 1966 à Innsbrück, il a étudié le violon et la direction d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg. Parmi ses maîtres, on peut citer Sandor Vegh, Léonard Bernstein, Pierre Boulez, Michael Gielen et Claudio Abbado. Oswald Sallaberger a été récompensé par de nombreux Prix dont, en 1993, le Prix de la Fondation Karajan. C'est aux USA qu'Oswald Sallaberger a effectué sa première grande tournée à l'étranger en jouant notamment à Carnegie Hall, avec l'Orchestre de Chambre Autrichien. Par le biais de l'Opéra (Nice, Francfort et Berlin), il a développé sa carrière professionnelle et a fait ses débuts à l'Opéra de Berlin en 1997, avec *Lulu* d'Alban Berg. Oswald Sallaberger a déjà de nombreux engagements comme chef invité, auprès de l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'ensemble Intercontemporain de Paris, les orchestres radiophoniques de Baden-Baden, la Camerata Academica de Salzbourg, le Concertverein de Vienne... Il s'investit autant dans les grandes œuvres classiques que dans la musique contemporaine (György Kurtág, György Ligeti, Helmut Lachenmann, Luciano Berio). Invité au festival de Salzbourg, présent à Octobre en Normandie, il est nommé, depuis 1998, directeur musical du projet Léonard De Vinci de l'Opéra de Rouen.

Mario Caroli, *flûte*

Mario Caroli est né en 1974. Il a obtenu un diplôme en flûte et par la suite il a obtenu, le « Diplôme de soliste » avec Annamaria Morini. Grand vainqueur de treize Concours Nationaux et Internationaux, il reçoit pendant les "Ferienkurse für Neue Musik" de Darmstadt, le "Kranichsteiner Musikpreis". Il entame alors une carrière couronnée de succès de flûtiste soliste. Il a donné des récitals en solo, en duo ou pour flûte et orchestre lors des plus grands festivals dans des salles prestigieuses avec les plus grands chefs d'orchestre. Cette activité l'a porté à collaborer avec des solistes de renom international et des ensembles vocaux et instrumentaux tels que l'ensemble Modern de Francfort et les "Neue Vocalsolisten" de Stuttgart. Nombre de compositeurs, en particulier Salvatore Sciarrino, ont écrit pour lui de nouvelles œuvres. Mario Caroli joue régulièrement avec Accroche Note de Strasbourg.

Takashi Yamane, *clarinette*

Takashi Yamane a étudié à Tokyo, Anvers et Liège. C'est l'un des fondateurs de l'ensemble Ictus à Bruxelles et il joue dans de nombreux festivals en Europe et au Japon. À Tokyo, il est membre de l'ensemble Knots et de l'ensemble Nomad ce qui lui permet de participer régulièrement à des concerts de musique contemporaine. Il participe également à des concerts d'improvisation avec Fred Van Hove, Hans Benninck. Au cours de sa carrière, il a collaboré avec des compositeurs tels Toshio Hosokawa, Georges Aperghis, Jonathan Harvey, James Wood, Younghi Pagh-Paan, James Dillon, Luis De Pablo, Bruno Mantovani.

Orchestre Léonard De Vinci

Créé en 1998, l'Orchestre Léonard De Vinci a pour vocation de participer à toutes les productions lyriques et musicales de l'Opéra de Rouen mais aussi à des tournées de concerts données en France et à l'étranger. Il est placé sous l'autorité de son directeur musical, le chef d'orchestre Oswald Sallaberger. La géométrie variable de cette formation, rend possible la programmation d'œuvres très différentes tant par l'effectif que par le style, du répertoire classique à la création contemporaine. L'orchestre a ainsi interprété des œuvres de Purcell, Kurtág, Beethoven, Chostakovitch, Dutilleux, Dusapin, Bach ou Schoenberg... Le rayonnement de l'orchestre passe par des tournées, de plus en plus nombreuses. Au cours de la saison 2000-2001 les invitations se sont multipliées et l'orchestre s'est produit à Musica, à Bobigny, au Théâtre des Amandiers de Nanterre, au Festival Octobre en Normandie, à Ars Musica à Bruxelles et a collaboré avec le chœur Accentus de Laurence Equilbey.

MARDI 24 SEPTEMBRE 20^H

MUSIQUE ET IMAGES

RÉSIDENCE THIERRY DE MEY

SOLISTES, ENSEMBLES DU CONSERVATOIRE
NATIONAL DE RÉGION DE STRASBOURG

Thierry De Mey

Victor Gachet, Quentin Geiss, Mathieu Eby, Cédric Martin, Élise Gross, Thomas Pfeiffer	<i>Balatum</i> (1984) Percussion	10'
Mathias Perez	<i>Passacaille et variations pour violon solo</i> (1992) Violon	12'
Pierre Hoppé, Benoît Gref	<i>Silence must be!</i> (2002)	5'
Benoît Gref, Mathias Le Goff, Erwan Milczarek	<i>Mountain</i> (2002) Trois percussions et chambres d'écho Musique extraite d' <i>April Me</i> d'Anne Teresa De Keersmaecker	15'

entracte

Film : *Fase – Four movements to the music of Steve Reich* (2002)
4^e partie : *Clapping Music*

Co-réalisation Conservatoire National de Région de Strasbourg – Musica – l'Illiade.

fin du
concert :
21 h 15

Avec l'aide de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace – Ministère de la Culture et de la Communication.

La SACEM soutient la Résidence Thierry De Mey au Conservatoire National de Région de Strasbourg.

<p>Thierry De Mey Balatum (1984)</p>	<p>Pièce écrite pour la première chorégraphie de Michèle-Anne De Mey. L'instrumentarium est inédit (cadre de piano, lames d'acier, miroirs etc.) pour ces constructions/déconstructions de motifs géométriques s'enchaînant, s'emboîtant sous forme de tresses : un puzzle ludique de formes toujours en mouvement.</p>
<p>Passacaille et variations pour violon solo (2002)</p>	<p>Passacaille, "ground", chaconne, sarabande – autant de formes musicales caractérisées par le retour du même cycle harmonique. Ici les accords s'enchaînent lorsqu'ils partagent des différentiels de fréquences identiques. Au-delà de ces considérations techniques, ce principe doit assurer une grande transparence du cycle harmonique. Écrite à la demande d'Irvine Arditti, cette pièce décline les virtuosités du violon en une suite de variations : Passacaille, Folia, Bagatelle, Prolations, Capricioso, Firework et Harmoniques.</p>
<p>Silence must be! (2002)</p>	<p>Dans cette pièce pour chef solo, Thierry De Mey poursuit sa recherche sur le mouvement au cœur du « fait » musical. Le chef se tourne vers le public prend le battement de son cœur comme pulsation et se met à décliner des poly-rythmes de plus en plus complexes : 3 sur 5, 5 sur 8. En s'approchant de la proportion dorée, il trace les contours d'une musique silencieuse et indicible.</p>
<p>Mountain (2002)</p>	<p>La chorégraphie d'<i>April me</i> d'Anne Teresa De Keersmaecker, s'appuie sur les signes du Yi-King chinois, le livre des transformations. Voici la musique du mouvement « Montagne » qui symbolise l'immobilité, la sérénité confiante, l'élévation, etc. Pragmatiquement la pièce est écrite pour cloches de vaches, chambres d'écho et échantillonneur (sampler) pour les hauteurs en quart de tons.</p>
<p>Fase – Four movements to the music of Steve Reich (2002) Clapping Music, 4^e partie du film</p>	<p>À l'occasion du vingtième anniversaire de Rosas, Anne Teresa De Keersmaecker a demandé au cinéaste Thierry De Mey de réaliser une version filmée de son travail. Thierry De Mey avait déjà filmé auparavant des chorégraphies de Rosas : <i>Rosas danst Rosas</i> (1997) et <i>Tippeke</i> (1996). Pour chacun des quatre mouvements de <i>Fase</i>, il a choisi un site approprié afin de rendre également sur le plan visuel le concept « temps » de la musique de Steve Reich : <i>Piano Phase</i> a été tourné dans le grand studio de répétition de Rosas à Bruxelles. Les enregistrements de <i>Come Out</i> ont eu lieu au dernier étage du nouvel immeuble de Coca-Cola, un palais de glaces high-tech, avec, en arrière-plan, la circulation du Ring de Bruxelles. <i>Violin Phase</i>, le solo de Anne Teresa De Keersmaecker, a été filmé au cœur de l'été dans les bois de Tervuren. <i>Clapping Music</i> a été tourné dans le magnifique Felix Pakhuis d'Anvers du XIX^e siècle, juste avant la rénovation du bâtiment, dans une forêt de piliers en bois. Le film <i>Fase</i> a connu sa première le samedi 9 mars, dans le cadre de Bruges 2002, Capitale Culturelle de l'Europe.</p> <p style="text-align: right;"><i>Thierry De Mey</i></p>

Ensembles et solistes du CNR de Strasbourg

Depuis 1991, le Conservatoire National de Région de Strasbourg et Musica développent une forme originale de collaboration : le Conservatoire et Musica invitent durant l'année des compositeurs en résidence à travailler auprès des étudiants et ces derniers présentent leurs travaux dans le cadre du festival. Les élèves découvrent ainsi un répertoire sous l'égide de ses créateurs. D'autre part Musica offre à ces jeunes musiciens, l'opportunité de se produire au sein d'une manifestation d'envergure et de faire montre de leur professionnalisme. Ils ont ainsi la possibilité d'aborder le travail de Thierry De Mey, compositeur résident en 2001-2002, qui explore les liens de la création musicale avec le mouvement en l'ouvrant sur la danse et l'image.

Anne Teresa De Keersmaeker, chorégraphe

Au début des années 80, la jeune chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker porte à la scène son premier spectacle : *Asch*. Cette ancienne élève de MUDRA, l'école fondée par Maurice Béjart, va donner une nouvelle orientation à la danse en Flandre. En 1981, elle s'installe à New York pour y étudier à la Tisch School of the Arts. L'influence du post-modernisme est sensible dans *Fase, four movements to the music of Steve Reich*. En 1983, elle fonde sa compagnie de danse, Rosas, avec la représentation *Rosas danst Rosas* (musique de Thierry De Mey et Peter Vermeersch). Suivront *Bartók/Aantekeningen*, *Mikrokosmos-Monument Selbstporträt*. Pour *Achterland*, la musique de Ligeti et Ysaÿe est interprétée live et s'intègre visuellement dans la scénographie et le parcours des danseurs. Cette caractéristique se retrouve dans les spectacles ultérieurs de Rosas, lorsque la compagnie sera en résidence à la Monnaie de Bruxelles et travaillera fréquemment avec les musiciens d'Ictus. Elle crée alors *Erwartung/Verklärte Nacht*, *Woud*, *Amor Constante* et fonde en 1995 PARTS, Performing Arts Research and Training Studios, l'école de danse internationale. Proche des compositeurs d'aujourd'hui, Anne-Teresa De Keersmaeker a travaillé avec la musique de Magnus Lindberg, John Cage, Iannis Xenakis, Steve Reich, Pierre Bartholomée et Thierry De Mey. *Drumming*, *Just Before*, *Quartett*, *In Real Time*, *Rain*, *April Me* connurent de mémorables représentations.

MARDI 24 SEPTEMBRE 22^H30

LES IMPRÉVUS D'ACCROCHE NOTE

Rencontre imprévue entre Françoise Kubler, Armand Angster et trois musiciens de jazz.

Françoise Kubler

Voix, mélodica et percussion

Wolfgang Fuchs

Saxophone soprano, clarinette basse et contrebasse

Armand Angster

Clarinette, clarinette basse et saxophone soprano

Paul Lovens

Percussion

Thomas Lehn

Live electronics

fin du
concert : —
minuit

Avec le mécénat de la Fondation France Télécom et le soutien de la FNAC.

**Les Imprévus
d'Accroche Note**

Certains moments privilégient la musique nouvelle, d'autres sont davantage tournés vers la gestique du jazz. Mais jamais la tension ne va vers la rupture, car demeure toujours la sensation de la qualité physique du jeu, de la pulsation et du souffle. Les processus de communication basés sur la confiance et la surprise ressemblent souvent au langage, même lorsque le son n'est chargé d'aucun message verbal. Le niveau de divertissement paraît ici à la fois plus abstrait et plus élémentaire que le langage quotidien. Il conjugue des éléments artificiels et une expression corporelle naturelle. Le chant et le jeu des clarinettes peuvent aller jusqu'à l'intensité du cri, mais savent également se rétracter à l'occasion jusqu'au murmure. La narration, ponctuée ici par une attitude, là par des gestes musicaux est, au-delà de l'événement scénique, perceptible à la seule écoute.

Bert Noglik

Armand Angster

Soliste dans un répertoire qui s'étend de Mozart aux œuvres récentes et à la musique improvisée, il est le dédicataire de nombreuses pièces (Brian Ferneyhough, Pascal Dusapin, Georges Aperghis, Franco Donatoni, Marc Monnet, Philippe Manoury, James Dillon, François-Bernard Mâche...).

Cofondateur avec la soprano Françoise Kubler de l'ensemble Accroche Note, dont il est le responsable artistique, il est invité régulièrement à se produire dans les grandes manifestations internationales : Ircam, festival Présences à Paris, Musica à Strasbourg, à Londres, Huddersfield, Madrid, Oslo, São Paulo, Bruxelles, La Rochelle... Il joue en soliste avec l'ensemble Music Project de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Nieuw Ensemble d'Amsterdam, l'ensemble Recherche, le Carme Di Milano, l'ensemble Alternance, L'itinéraire...

Il pratique également le jazz et les musiques improvisées à l'occasion de projets mixtes écriture/improvisation, enseigne la clarinette et la musique de chambre au Conservatoire national de région de Strasbourg et a donné des master-classes à Royaumont, au Centre Acanthes... Il a enregistré pour plusieurs labels dont RCA, Accord, FMP Berlin, MFA.

Françoise Kubler

À la suite de sa rencontre avec Cathy Berberian et Dorothy Dorow, Françoise Kubler consacre une grande partie de ses activités au répertoire contemporain et à la création. En 1981, elle fonde l'ensemble Accroche Note avec Armand Angster. Elle crée des œuvres de Franco Donatoni, Pascal Dusapin, François-Bernard Mâche, Georges Aperghis, Philippe Manoury, Marc Monnet, Richard Barrett, se produit en soliste sous la direction de David Robertson, Pierre Boulez, James Wood, Georges-Élie Octors, Ed Spanjaard, avec l'ensemble Intercontemporain, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'English Northern Philharmonia, l'ensemble Ictus.

Elle chante le répertoire classique de musique de chambre, ainsi qu'Ohana, Malec, Xenakis, Berio, Cage, crée le rôle de Juliette dans l'opéra de Pascal Dusapin *Roméo & Juliette*, interprète la musique de François-Bernard Mâche dans une création de la chorégraphe Lucinda Childs, participe à la constitution de nombreuses formations de jazz, qui lui permettent de jouer avec Jean-Paul Céléa, Louis Sclavis, Armand Angster, Eric Watson, John Lindberg, Wolfgang Reisinger... Sa discographie comporte également des enregistrements de jazz.

Thomas Lehn, *live electronics*

À partir du début des années 80, Thomas Lehn travaille comme artiste, interprète, compositeur et improvisateur dans la musique contemporaine. Après ses études d'ingénieur de son à Detmold, il étudie le piano classique et jazz à Cologne. En tant qu'interprète, il donne des concerts depuis 1982, il joue à la fois des œuvres contemporaines et des musiques du répertoire romantique et classique. En 1989, il fonde le Trio Dario et, quatre ans plus tard, le Mengano Quartett. Il joue également dans le Nova Ensemble Wuppertal qui se concentre sur l'avant-garde contemporaine. Il collabore avec Gerry Hemingway, Marcus Schmickler, Eugène Chadbourne, Paul Lovens et Mats Gustafsson. Il a également joué avec John Butcher, Axel Dörner, Tim Hodgkinson, Roger Turner, et Evan Parker, entre autres. Enfin, Thomas Lehn participe au MIMEO, le Music in Mouvement Electronic Orchestra, qui regroupe douze représentants de la musique contemporaine électronique de sept nations européennes.

Wolfgang Fuchs, *saxophone et clarinette*

Né en 1949 en Allemagne (Landau), Wolfgang Fuchs a commencé à jouer de la mandoline et de la guitare acoustique à neuf ans, devenant bientôt un membre de l'orchestre de son école. De 1969 à 1974, il étudie à l'Académie de Musique de Karlsruhe le saxophone et la clarinette, où il fait ses premières expériences au sein d'un big band avec des musiciens improvisateurs. Depuis 1974, il réside à Berlin.

Paul Lovens, *percussion*

Paul Lovens est né en 1949 à Cologne. Il joue de la percussion déjà enfant et s'engage très jeune dans des groupes de jazz et de musique populaire. À partir de 1969, il entre pleinement dans le monde de l'improvisation en travaillant avec des musiciens importants du free jazz. Il a donné des concerts dans plus de quarante pays et a lancé son propre label, Po Torch Records en 1976. Vivant à Cologne, il a travaillé avec le peintre Herbert Bardenheur, ainsi qu'avec des danseurs, des acteurs et pour des projections de films.

MERCREDI 25 SEPTEMBRE 18^H

LES JACTATIONS DE GEORGES APERGHIS

VINCENT LETERME, PIANO

LIONEL PEINTRE, BARYTON

Georges Aperghis

À Tombeau ouvert (1997) 17'
Piano

14 Jactations (2001) 30'
Baryton
Création

Print Music (2001) 17'
Piano
Création

Concert enregistré par France Musiques

fin du
concert: —
19h15

La DRAC Alsace, partenaire de Musica, accueille ce concert.

Avec le mécénat de la Fondation France Télécom et le soutien de la SACEM.

Georges Aperghis
À Tombeau ouvert
 (1997)

La simplicité des variations du début ne laisse pas présager les incidents qui émailleront peu à peu le parcours de *À Tombeau ouvert*. Un certain nombre d'événements récurrents brouillent le mouvement continu et dérangent la linéarité tranquille de cette pièce. Telle une pierre qui roule, l'œuvre file droit à sa fin, pianissimo dans les aigus, comme un faux apaisement final : le chaos demeure le maître mot de cette course.

14 Jactations
 (2001)

« Jactations : agitations désordonnées qui s'observent dans certains troubles nerveux liés à l'état d'anxiété ». Après ses *Quatorze Récitations*, Georges Aperghis confie à la voix de baryton un théâtre vocal, plein d'éruclations, d'infirmités, d'éclats. La pathologie est virtuose ! Contre tout esthétisme, cette minutieuse observation éclaire les différents états humains : une pensée n'en remplace pas une autre, une attitude ne triomphe pas d'une posture antérieure mais s'y juxtapose, tout aussi impérieuse et grotesque.

Print Music
 (2001)

Le papier peint offre l'agrément de la répétition. Un motif succède à un autre, sans pour autant le développer ; sur ce rien naît un rythme, réduit à son écorce. Que reste-t-il d'une harmonie échappée de son contexte, de squelettes familiers, tel accord, telle cadence, sortis de leur contexte originel et débarrassés de leur épaisseur initiale et sentimentale ? Une nouvelle et étrange beauté joue de la répétition comme de la mémoire. Aucune catharsis dans ce procédé, aucun aboutissement ultime, ni pour l'auditeur, ni pour l'interprète : c'est Schubert plutôt que Beethoven, qui pouvait si bien tourner en rond. Plutôt qu'un art de la peinture et de la profondeur, il s'agit ici d'un art de la décoration et de ses bienfaits.

D'après un entretien avec Georges Aperghis.

Vincent Leterme, piano

Vincent Leterme a étudié au CNSMD de Paris où il a obtenu les Premiers Prix de piano et musique de chambre dans les classes de Gabriel Tacchino et Jean Mouillère. Il a reçu ensuite les conseils de Vadim Sakharov, Jean Claude Pennetier et Janos Starker. Il s'est produit notamment à Radio France, au Théâtre du Châtelet, à la Cité de la Musique, au festival Musica, aux festivals d'Aarhus, Ultima (Oslo), Aspekte (Salzbourg)... Membre des ensembles SIC et Sillages, invité par les ensembles Accroche Note ou TM+, il se consacre tout particulièrement à la musique de son temps. Dédicataire et interprète de plusieurs pièces de Georges Aperghis, il a aussi créé des œuvres de Bruno Giner, Vinko Globokar, Michael Nyvang, Gérard Pesson, ou collaboré avec des compositeurs comme Francis Courtot, Philippe Hurel, Philippe Leroux, Yan Maresz... Il s'est produit avec des chanteurs comme Nathalie Dessay, Gabriel Bacquier, Hélène Delavault ; son goût pour les mots en musique l'amène à travailler régulièrement le lied et la mélodie avec Vincent Le Texier, Donatienne Michel Dansac, Lionel Peintre, ou encore le mélodrame avec Caroline Gautier. Il a aussi participé à de nombreux spectacles musicaux, comme les *Impressions de Pelléas* de Peter Brook et Marius Constant, *Commentaires* de Georges Aperghis et Philippe Minyana, la rétrospective Kurt Jooss du Ballet du Rhin ou encore le *Cabaret Contemporain* et le *Salon Rossini* de Mireille Larroche et Jean Claude Pennetier. Plus récemment, il a été responsable musical de l'opéra *Forever Valley* de Gérard Pesson.

Lionel Peintre, baryton

Lauréat du CNSMD de Paris dans les classes de Régine Crespin et Jean-Christophe Benoît, les activités de Lionel Peintre sont partagées entre l'opéra, le concert et le récital. Il chante dans de nombreux théâtres français et étrangers : Tours, Strasbourg, Rennes, Besançon, Anvers, le Grand Théâtre de Genève (*Chevalier à la Rose*), le théâtre des Champs-Élysées (*La Chauve-Souris*), l'Opéra National de Lyon où il fait partie de la création du *Premier Cercle* de Gilbert Amy et de la production des *Fiançailles au Couvent* de Prokofiev. Les rôles mozartiens (Papageno, Masetto) côtoient les créations de René Koenig, Eugenius Knapik, Edith Canat de Chisy, Michèle Reverdy dont il crée en France l'opéra *Le Précepteur* ou encore *l'Arrache-Cœur* d'Élisabeth Sikora au Centre Georges Pompidou. Au concert, il se produit avec Les Arts Florissants, l'ensemble de Solistes Bernard Tétu, les orchestres Cologne, Lamoureux, d'Île-de-France, de la Radio-Télévision Luxembourg, ainsi qu'avec les ensembles 2e2m, Erwartung, Musicatreize, dans un répertoire allant de Monteverdi à la musique du xx^e siècle. Il participe régulièrement aux productions de La Péniche Opéra.

MERCREDI 25 SEPTEMBRE 20^H

LES TEMPS MODERNES

Direction **Fabrice Pierre**

Michel Lavignolle <i>flûte et déclenchement électronique</i>	Jonathan Harvey <i>Ricercare una Melodia</i> (1984) Flûte et électronique	7'
Jean-Louis Bergerard <i>clarinette</i>	Tristan Murail <i>Bois flotté</i> (1996) Violon, alto, violoncelle, trombone, piano, clavier électronique et vidéo	17'
Claire Bernard <i>violon</i>	— entracte	
Marie-Anne Hovasse <i>alto et déclenchement électronique</i>	Jean Denis Michat <i>Kardia</i> (2002) Flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle et harpe	15'
Luc Dedreuil <i>violoncelle</i>	Création	
Éric Lechartier <i>trombone</i>	Tristan Murail <i>Winter Fragments</i> (2000) Flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, clavier électronique et vidéo	15'
Marie-Cécile Milan <i>piano</i>	Commande de Collectif et Compagnie d'Annecy	
Christophe Truand <i>harpe</i>		

*Informatique, image et son, Collectif et Compagnie**Vidéo, Hervé Bailly-Bazin**Réalisation du logiciel de Winter Fragments et spatialisation de Bois flotté, Nicolas Sordet**Réalisation informatique Nicolas Sordet et Philippe Moëne Loccoz*

Les séquences vidéos projetées dans le cadre de ce concert sont extraites du DVD Tristan Murail/Hervé Bailly-Bazin/Les Temps Modernes produit par Accord/Universal.

fin du
concert :
21 h 15

Jonathan Harvey
Ricercare una Melodia
 (1984)

« Ricercare » signifie littéralement chercher, et dans l'usage musical, cela désigne un mouvement fugué, plutôt strict. Ici, un canon à cinq voix est obtenu par un système de retards électroniques. Quand la mélodie est « trouvée », le canon procède par augmentation, à intervalle d'octave. L'œuvre est écrite pour Jonathan Impett et John Whiting.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Tristan Murail
Bois Flotté
 (1996)

Une musique qui explore l'intérieur des sons marins : vagues, houle, ressac. Il ne s'agit pas ici d'une métaphore poétique, mais bien, littéralement, d'exploration : le matériau musical provient en effet de l'analyse spectrale de ces sons. L'analyse est « dynamique » car le mouvement est ici l'élément primordial. L'aspect le plus troublant de ce travail est la révélation que ces sons de nature « chaotique » recèlent en fait des structures organisées qui font sens musical. Le compositeur peut ainsi s'emparer des sons qui passent à sa portée, les sculpter, les modeler à sa convenance, en révéler les structures cachées : comme un sculpteur pourrait s'emparer de « bois flottés ». Aspects techniques : les sons ont été analysés avec le programme Audiosculpt. Les données d'analyse sont ensuite traduites en notation musicale grâce au programme Patchwork. À ce stade, le compositeur peut intervenir, sélectionner les moments intéressants des sons analysés, transformer les données, les simplifier ou les enrichir... Puis ces données, maintenant sous forme « symbolique », servent à l'élaboration de la synthèse et de la partition instrumentale. L'écriture intervient donc à l'intérieur même de la synthèse ; elle peut modifier les sons eux-mêmes, par exemple les « accorder » entre eux, ou bien les contraindre à entrer dans un cadre harmonique préexistant.

Tristan Murail

Jean-Denis Michat
Kardia
 (2002)

Œuvre nouvelle, du grec « Kardia » : cœur.

Jean-Denis Michat

Tristan Murail
Winter Fragments
 (2000)

Le titre *Winter Fragments* est à la fois clin d'œil au festival où la pièce fut créée (Sons d'hiver) et l'expérience d'un « vrai » hiver dans la nature, précisément là où nous habitons maintenant, au nord de New York, dans une région de lacs et de petites montagnes. Devant la maison, le lac était gelé, il y avait soixante centimètres de neige tout autour. Le plus souvent, le soleil brillait, une lumière intense baignait la maison qui est ouverte de toutes parts sur la nature. Parfois, une violente tempête de neige se levait puis, le silence et la lumière éblouissante revenaient. Voilà (peut-être !) les « fragments d'hiver ». Il y a ici la présence de sons électroniques qui se fondent à l'ensemble. J'essaie ainsi de renouveler l'expérience de *Bois Flotté* pour petit ensemble et sons synthétiques, mais dans un style et un vocabulaire musical et sonore assez différents. Ce qui est en jeu, c'est à la fois la perception, le sentiment engendrés par ces objets, l'effet psychologique produit par leur succession, et les distorsions dans la perception du temps qui sont créées par la qualité de ces objets choisis ainsi que par leurs rapports immédiats...

Tristan Murail, Propos recueillis par Damien Pousset, Éditions Henry Lemoine, In Sit

Fabrice Pierre, direction

Harpiste et chef d'orchestre, Fabrice Pierre a suivi l'enseignement de Pierre Jamet pour la harpe et de Paul Ethuin et Franco Ferrara pour la direction d'orchestre. En 1980, il est nommé chef assistant de l'ensemble Intercontemporain auprès de Pierre Boulez et Peter Eötvös et, en 1984, il remporte le Premier Prix du Concours International de harpe Marie-Antoinette Cazala à Gargilesse (France). Il est nommé alors professeur de harpe au CNSMD de Lyon, où il est également, depuis 1997, directeur musical de « l'Atelier du xx^e siècle ». Fabrice Pierre mène une double carrière de chef d'orchestre et de harpiste, consacrant une majeure partie de ses activités à la musique de chambre. Il est régulièrement invité dans les grands festivals internationaux (Kuhmo, Prades, Portogruaro...) et a enregistré pour diverses firmes.

Les Temps Modernes

Créé en 1993, l'ensemble Les Temps Modernes, formation à géométrie variable, se consacre essentiellement à la musique de chambre d'aujourd'hui. Autour d'une organisation souple, sans chef, l'ensemble mêle en toute liberté œuvres du répertoire et créations. Outre sa mission liée à la musique de chambre contemporaine, l'ensemble poursuit des objectifs pédagogiques précis en direction du public, des jeunes interprètes et des nouveaux compositeurs. L'ensemble est l'invité de nombreux festivals et saisons : festival 38^e Rugissants, Aujourd'hui Musique, Musique en Scène, Why Note, Théâtre de la Renaissance (Oullins), Les Concerts du Conservatoire (Lyon), Présence du Conservatoire de Chambéry, festival La Bâtie (Genève), festival Les Musiques à Marseille... Les musiciens des Temps Modernes collaborent avec des compositeurs comme Gilbert Amy, Tristan Murail, Rainer Boesch entre autres. L'ensemble reçoit depuis ses débuts le soutien de la DRAC Rhône-Alpes et depuis 1995 celui de la SACEM.

Hervé Bailly-Basin, vidéo

Né en 1958, il a suivi des études d'art et de philosophie. Il vit dans la région d'Annecy, où il participe depuis de nombreuses années à l'activité du studio Collectif & C^{ie}. Ses recherches picturales des années 80 l'ont amené à employer les techniques alors émergentes de l'infographie. Le projet d'une « poursuite de la peinture par d'autres moyens » s'est trouvé bientôt dépassé par la possibilité, désormais acquise, de fondre en une même substance ces images d'origine photographique et des motifs produits ex nihilo. L'enregistrement des états transitoires de l'image/tableau suscitera, à partir de 1994, la réalisation d'œuvres séquentielles, mêlant la synthèse numérique à des matériaux issus de prises vidéo. « Quand l'immobilité se brise, le silence se déchire » : ainsi se trouve posée la question de la relation image-son, traitée sur le mode de l'interactivité technologiquement assistée grâce à la coopération de Philippe Moëne-Loccoz, ou dans le registre poétique des « correspondances » synesthésiques, avec la complicité de Tristan Murail.

Philippe Moëgne-Loccoz, *réalisation informatique*

Il pratique la scène très jeune au sein de groupes de musiques de jazz, de musique traditionnelle, et entre en classe de composition électroacoustique au Conservatoire de Genève en 1979 (Rainer Boesch). Il suit une classe d'analyse du xx^e siècle avec Philippe Albéra, participe à de nombreux stages avec Guy Reibel, Jean-Pierre Drouet, Luc Ferrari et rencontre Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Tristan Murail, Thierry Blondeau. Il participe à des groupes d'improvisation tels que le « Trio Collectif » et « Solstice » à Annecy/Genève et pratique depuis plusieurs années la composition assistée par ordinateur. Le dispositif interactif « Irlis » permet la transformation d'images vidéo en sons en temps réel. Ces travaux sont menés au studio Collectif & C^{ie} à Annecy, en relation avec l'Université de Savoie. Ses tournées de concerts l'ont conduit au Canada, Pays-Bas, Suisse, Espagne, Suède, Finlande, USA, festivals de Genève La Bâtie, Archipel...

Nicolas Sordet, *réalisation informatique*

Nicolas Sordet est né à Genève en 1958. Très tôt en contact avec la musique (piano), il s'intéressera vite à l'improvisation. Il commence à pratiquer la composition et la musique électroacoustique au studio Espaces, à Genève, dirigé par Rainer Boesch. Parallèlement, il mène un cursus universitaire (licence en linguistique). Il s'initie à la programmation afin de développer des modèles compositionnels sur différents micro-ordinateurs. Cette ouverture vers les exécutions en temps réel le conduira à divers concerts et présentations, en particulier en France, Allemagne, Hollande et Suisse. Depuis les années 90, il enseigne l'électroacoustique au Conservatoire populaire de Genève, à l'Institut Jacques Dalcroze et est responsable d'un cours de musique informatique à l'Université de Genève.



MERCREDI 25 SEPTEMBRE 22^H30

SPHOTA

ÉPISODE RÉSONANT (2002)
CRÉATION

POÈME MUSICAL, SONORE ET VISUEL

Conception et direction artistique **Samuel Sighicelli**
en collaboration avec **Benjamin Dupé**

Mathieu Fèvre

Clarinette et clarinette basse

Benjamin Dupé

Guitare acoustique sonorisée

Samuel Sighicelli

Piano et clavier

Benjamin de la Fuente

Violon sonorisé

Coproduction Sphota – Musica

Avec le soutien de La Muse en circuit et de Serti SA

fin du
concert : —
minuit

Le Théâtre National de Strasbourg accueille Musica pour ce spectacle.

Épisode résonant
(2002)

Épisode résonant s'apparente, dans sa forme, à l'opéra. De l'opéra au sens traditionnel, *Épisode résonant* garde l'idée de dramaturgie et la mise en œuvre de différents modes d'expression (bribes de texte, mise en scène, image) mais dont la raison d'être est finalement la musique. Dans son élaboration, *Épisode résonant* emprunte le chemin inverse de l'opéra classique. La musique, centre de gravité, inspire les nécessités et les contenus du texte, de la mise en scène et des images au lieu d'être générée par ces derniers. C'est elle qui engendre la dramaturgie. Ainsi, pas de « livret », mais des chapitres, des titres, des bribes, impressions et associations d'idées. Le dramatique n'est plus qu'un véhicule métaphorique du musical. À la différence du théâtre musical, les musiciens ne jouent pas des personnages que la mise en scène théâtraliserait. Ils sont les musiciens de la fosse, de l'ombre, en tant que tels. Ce qui à l'opéra était la fosse devient ici la scène, la scène devient l'écran, une échappée. Dans *Épisode résonant*, le genre « opéra » est à la fois le prétexte et le contexte qui vont favoriser un jeu sur les langages musicaux, les différents niveaux de perception du son musical et leur relation avec l'image au sens large.

Ensemble Sphota**Samuel Sighicelli**, *piano et clavier*

Pianiste et claviériste, compositeur et improvisateur, Samuel Sighicelli est né en 1972. Il a obtenu des Premiers Prix des classes de composition et improvisation générative (CNSMD de Paris). l'ensemble Court-Circuit, l'itinéraire-GRM, l'orchestre National de Lyon, Les Percussions de Strasbourg, ARIAM-Île-de-France, Radio France lui ont passé des commandes. Il a notamment collaboré avec le cinéma et réalisé des « films-concertants » (travaux audiovisuels accompagnés en direct par des musiciens). Il s'est produit comme improvisateur dans de nombreux festivals français.

Benjamin Dupé, *guitare acoustique sonorisée*

Benjamin Dupé, guitariste, interprète et improvisateur, est né en 1976. Outre ses Premiers Prix des classes de guitare et improvisation générative (CNSMD de Paris), il est lauréat des Concours Internationaux Guerrero (Madrid, 2000) et SPAG (Paris, 94). Il collabore avec le monde du théâtre, notamment pour *Le Cid* représenté au festival d'Avignon en 1998-1999 (composition et interprétation). Il s'est produit en France, Angleterre, Italie, Autriche, Espagne, Belgique, Suisse, Slovaquie, États-Unis, Russie et au Japon. Il enseigne l'improvisation au Cefedem Île-de-France et au CFMI de Lille.

Mathieu Fèvre, *clarinette et clarinette basse*

Clarinetiste-interprète et improvisateur, Mathieu Fèvre est né en 1978. Il remporte les Premiers Prix des classes de clarinette, musique de chambre et improvisation générative (CNSMD de Paris), et est titulaire du CA de clarinette. Il a été membre de l'Académie du xx^e siècle (1999) et de l'Académie d'Aix-en-Provence (2000) dirigées par Pierre Boulez. Il travaille notamment avec l'ensemble Intercontemporain.

Benjamin de la Fuente, *violon sonorisé*

Violoniste-compositeur et improvisateur, Benjamin de la Fuente est né en 1969. Il obtient les Premiers Prix des classes de composition et improvisation générative au CNSMD de Paris, et est pensionnaire à la Villa-Médicis de Rome en 2001. Il a également participé au cursus de composition et informatique de l'Ircam. Benjamin de la Fuente a reçu des commandes de l'ensemble TM+, du Théâtre du Châtelet, de l'Orchestre National de Lyon, des Percussions de Strasbourg, de l'itinéraire, ADIAM-1978... Il s'est également produit comme improvisateur dans de nombreux festivals français.

JEUDI 26 SEPTEMBRE 18^H

RÉCITAL ROLF HIND, PIANO

James Dillon

Spleen (1980)

10'

Alexandre Scriabine

Sonate n° 9 (1913)

10'

James Dillon

The Book of Elements Vol. 1 (1996-97)

12'

Alexandre Scriabine

Sonate n° 10 (1913)

9'

James Dillon

The Book of Elements Vol. 4 (2002)

16'

Création

Commande Musica

Concert enregistré par France Musiques

fin du
concert: —
19h15

La DRAC Alsace accueille Musica.

James Dillon
Spleen
(1980)

« Des Cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement.
Ainsi que des spirits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement »
Charles Baudelaire

Le titre de l'œuvre provient du cycle de poèmes *Spleen* appartenant aux *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Dans *Spleen et Idéal*, Baudelaire présente la puissance de la mémoire (*idéal*) contre le cours inexorable du temps (*spleen*). « Et le Temps m'engloutit minute par minute, Comme la neige immense un corps pris de roideur. »

Walter Benjamin dans son étude sur le poète, a parlé de ce *spleen* qui « expose le moment qui fuit, dans toute sa nudité ». Baudelaire tente d'énoncer cette « temporalité nue » par le biais d'une aura complexe d'associations, ce qu'il a appelé « la théorie des correspondances ». Mon œuvre, en un seul mouvement, est construite sur divers états de continuité et discontinuité prédéterminés. Les processus musicaux dérivent de ces états. Certains suivent la variation continue, d'autres se figent sous une série de contraintes – les deux déterminations étant séparées par la « violence » d'une incision, ce que Lacan appelle « la coupure » entre différents ordres du discours. C'est l'énergie, l'impact de la coupure qui définit la temporalité de *Spleen* : quelque chose rôde autour d'un événement quand est rendu palpable le « moment qui fuit », dans son état de fragilité. Rien d'abstrait dans cette perception, c'est aussi concret que le froid de la « neige immense ».

Spleen est dédié à Michael Finnissy qui en donna la création le 9 décembre 1980 à Londres.

James Dillon, traduit de l'anglais

Alexandre Scriabine
Sonate n° 9
(1913)

Scriabine appelait cette sonate *Poème satanique*, et comparait son ambiance à celle d'un cauchemar où le rêveur est hanté par des visions démoniaques : le sous-titre de *Messe Noire* qu'on lui donne souvent reste donc dans le même ordre d'idées, – bien que non attribuable au compositeur. Cette sonate se caractérise par une unité dans la progression. C'est une lente préparation à la culmination de la dernière partie. On retrouve à plusieurs reprises les indications imagées en français, à côté d'indications italiennes usuelles. L'introspection de l'exposition des premiers thèmes notés « légendaire », puis « mystérieusement murmuré », « sonoriste » et « avec une langueur naissante », laisse d'autant mieux exploser l'éclat final de l'*Allegro Molto* et de l'*Alla Marcia*.

Alexandre Scriabine
Sonate n° 10
(1913)

Cette dernière sonate de Scriabine fut composée en 1913. À l'inverse du démonisme qui hantait la précédente, celle-ci est « un hommage mystique à la Nature et à l'Éros cosmique ». On l'a parfois nommée la *Sonate des insectes*, sur la base de l'interprétation du compositeur lui-même : « Les insectes sont nés du soleil qui les nourrit. Ils sont les baisers du soleil, comme ma 10^e Sonate qui est une sonate d'insectes. Le monde nous apparaît comme une entité quand nous considérons les choses de cette façon... ». Scriabine aura ici recours aux trilles et trémolos pour traduire les frémissements exaltés de la vie. Des motifs brefs se succèdent, doux et purs au début, avant d'être repris et variés sous un embrasement sonore et harmonique au centre de la sonate. Le morcellement des cellules conduira vers la coda langoureuse et la reprise, pianissimo, des mesures initiales de l'œuvre.

James Dillon
The Book of Elements,
Vol. 1
 (1996-1997)
Vol. 4
 (2002)

The Book of Elements consiste en cinq livres pour le piano, chacun d'une durée de quinze à dix-sept minutes, avec un nombre variable de pièces par volume. Le premier comprend onze pièces brèves, en référence aux *11 Bagatelles Opus 119* de Beethoven. Ce nombre est aussi le début d'une suite descendante de nombres premiers : onze pièces pour le Volume I, sept pièces pour le Volume II, cinq pièces pour le Volume III, trois pièces pour le Volume IV, et une seule pièce pour le Volume V. Le titre se réfère à une double lecture du mot « élément » : d'une part, comme en chimie, il s'agit d'une substance irréductible. D'autre part, c'est l'élément qui est le fondement et principe de toute chose, comme dans les anciennes croyances. De la mythologie celte au langage de la Chine moderne, il y a bien cinq dimensions, le nord, le sud, l'est, l'ouest, et le centre, le lieu de l'un. La cosmologie orientale compte également cinq éléments, l'air, l'eau, la terre, le feu, et le vide, un néant générateur. Je voulais initialement créer une série d'éléments musicaux irréductibles, un matériau à partir duquel je pourrais construire un cycle d'œuvres de dimensions différentes. Assignant un volume à chacun des éléments, j'ai, par définition, lié à la construction, une série d'images extra-musicales. Dans le premier volume, la forme aphoristique détermine les éléments exposés à une sorte d'enjouement intertextuel, dans la lignée d'une réflexion sur la transparence au clavier. À l'intérieur des onze pièces elliptiques qui forment ce premier volume, il y a un certain nombre de symétries, de paires croisées conçues pour maintenir l'unité au sein d'une constellation hétérogène et épigrammatique d'œuvres. La traversée des cinq livres, depuis la série de miniatures du premier, jusqu'au mouvement unique du dernier, suggère en elle-même une narration (Mallarmé avait imaginé que le but de l'univers était la création Du Livre). La miniature musicale suscite une fascination particulière puisqu'elle referme des expressions et attitudes sans préparation. La question de la forme est ici très intéressante : c'est le lieu où les notions de « l'organique » au XIX^e siècle commencent à s'effondrer. La miniature musicale est d'abord et avant tout mélancolique : un commencement, un perpétuel commencement. Les *Bagatelles* de Beethoven, les suites pianistiques de Schumann, le dernier Brahms et Schoenberg suivent une lignée qui pourrait remonter aux suites des virginalistes anglais (Gibbons, Byrd, Bull...). Les problèmes des relations surgissent : les regroupements de pièces apparemment individuelles établissent-ils un lien au-delà du simple voisinage ? Les cinq livres sont, au départ, une commande de Roger Woodward et du festival du Printemps de Sydney en 1997, à qui ils sont dédiés avec tout le respect et l'admiration pour une créativité infatigable. Le Volume IV est une commande de Musica pour Rolf Hind.

James Dillon, traduit de l'anglais

Rolf Hind, piano

Né à Londres, Rolf Hind a étudié dans sa ville natale ainsi qu'à Los Angeles. Il est apparu dans de nombreux festivals en Europe, comme à Bruxelles, Oslo, Copenhague, Darmstadt, Vienne, Strasbourg, Paris. Il joue avec les orchestres la BBC, de la Radio suédoise, de la Radio Danoise, avec l'Orchestre Philharmonique de Munich, l'Orchestre de chambre de Vienne, l'Orchestre de la SWR, le London Sinfonietta, la Junge Deutsche Philharmonie, notamment. De nombreux compositeurs lui ont dédié leurs concertos pour piano, comme David Sawer, Unsuk Chin, Bent Sorensen et il a souvent interprété les œuvres pour piano de Ligeti, Messiaen, Kurtág, Adams. Il consacre également beaucoup de son temps à la composition et ses propres œuvres comme *The Horse Sacrifice* ont été enregistrées par la BBC. Il est également professeur à la Guildhall School of Music and Drama.

JEUDI 26 SEPTEMBRE 20^H

QUATUOR ARDITTI

Violon **Irvine Arditti**
 Violon **Graeme Jennings**
 Alto **Dov Scheindlin**
 Violoncelle **Rohan de Saram**

Mary Finsterer*Sequi* (2001)

16'

Première française**Jonathan Harvey***String Quartet n° 3* (1995)

18'

Louis Andriessen*Tuin van Eros* (2002)

14'

Création*Co-commande Musica/Royal Festival Hall/De IJsbreker*

entracte

James Dillon*String Quartet n° 3* (1998)

18'

Jonathan Harvey*String Quartet n° 2* (1988-1989)

15'

fin du
 concert :
 21 h 45

Mary Finsterer
Sequi
 (2001)

Composé pour le Quatuor Arditti, *Sequi* a été créé en novembre 2001 au festival International de Melbourne. Le titre de la pièce, en latin, signifie « suivre » et se réfère aux procédés qui développent l'idée du calme au milieu de l'agitation : un mouvement rapide s'inscrit dans une forme évoluant lentement. J'ai commencé *Sequi* après la naissance de mon premier enfant, et l'œuvre a été évidemment influencée par cet événement extraordinaire et fondamental. Une telle expérience fait réfléchir à l'instinct naturel qui nous guide à travers les moments cruciaux de l'existence. La pièce tente de dégager les éléments fondamentaux qui émergent de petites structures et se développent en formes amples et cohérentes. Ceci est rendu possible par un parcours à travers des structures tonales et par le recours à un langage micro-tonal qui donne forme et direction à l'œuvre en tant que totalité.

Mary Finsterer, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
String Quartet n° 3
 (1995)

Dans ce troisième quatuor, il y a une dialectique entre la texture flottante et fragmentée de la surface et une structure souterraine, qui est très strictement répétitive. Un nombre de « thèmes » (dix ou vingt lorsqu'ils se combinent pour produire des doubles) sont constamment juxtaposés de manière différente ; ils ne sont développés qu'à de très spécifiques moments. Mais chacun de ces « thèmes » est quelque peu sans substance. C'est comme si le son normal des cordes avait été placé sous un microscope, ou qu'un vif rayon de lumière était diffracté et dispersé par un prisme. Souvent le matériau approche la frontière du silence. Il y a des thèmes, par exemple, sur des glissandi jetés, sur des trilles dans les harmoniques, des *col legno battuto* ou encore, une octave « sol » constamment infléchie par des micro-tons, ce dernier thème provenant d'une improvisation que j'avais enregistrée avec la violoncelliste Francis-Marie Uitti. La forme peut être ainsi décrite : exposition de la plupart des thèmes, avec des silences ; répétition de l'exposition sur une pédale de triton au violoncelle, avec un développement croissant ; climax ; deux nouveaux « thèmes » sont combinés avec les anciens ; conclusion « dansée » avec le *col legno battuto* qui domine. Comme pour mes quatuors précédents, celui-ci est écrit pour le Quatuor Arditti, qui fut une source permanente d'inspiration.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Louis Andriessen
Tuin van Eros
 (2002)

Tuin van Eros (Jardin d'Eros, Jardin des Délices) est basé sur une idée insolite, voire complètement fautive pour un quatuor à cordes : il s'agit d'une pièce pour un violon solo accompagné par trois autres instruments. En composant cela, je me suis rendu compte que cette idée n'était pas éloignée des fondements du quatuor à cordes, les premières œuvres de Haydn dans ce domaine. Mais ma pièce ne sonne pas comme du Haydn. Le titre provient d'un long et beau poème d'amour en cinquante quatrains écrit par Jan Engelman en 1934. J'ai suivi le sentiment du poème assez librement dans la musique, mais la structure du texte se retrouve de façon stricte : la pièce contient autant de mesures que le poème de syllabes. L'œuvre dure douze minutes et est écrite pour le Quatuor Arditti. Elle est dédiée à la mémoire de mon frère Jurriaan, compositeur.

Louis Andriessen, traduit de l'anglais

James Dillon
String Quartet n° 3
 (1998)

Le médium « quatuor à cordes » est tel que la nature de son répertoire tourne autour d'un double centre de gravité : l'homogénéité du son d'une part, et la possibilité d'une complexité discursive d'autre part. Au départ, un jeu avec les caractéristiques numérológicas du chiffre quatre s'est engagé dans différentes directions. Je suis parti du symbole de la « croix » et du croisement des frontières, ou de matériau, dans un sens génétique comme un chiasme. J'ai ensuite considéré les quatre mouvements du quatuor comme une prolongation des quatre points cardinaux de la croix ; cette métaphore m'a donné deux axes d'intersections qui relient les mouvements I et IV, ainsi que les mouvements II et III. Suivant ces axes et simultanément, deux types de modèles musicaux dominant. Tout d'abord un simple archétype de danse lié aux structures répétitives et périodiques. Ensuite, un matériau plus complexe, asymétrique et irrationnel. Ces deux types dérivent l'un par rapport l'autre, par la graduelle transformation de l'un dans l'autre, par infiltration, par contraste ou parallélisme. Tous les matériaux thématiques proviennent de ces modèles et sont présents sous forme élémentaire dans le premier mouvement, avant d'être développés par les trois autres mouvements.

L'œuvre est une commande du festival de Donaueschingen (1998) pour le Quatuor Arditti.

James Dillon, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
String Quartet n° 2
 (1988-89)

Ce quatuor en un mouvement est entièrement généré par l'innocente mélodie à l'unisson qui apparaît dans les débuts de l'œuvre. Après avoir écrit cette mélodie, je l'ai analysée (le premier pas pour s'éloigner de l'innocence) et j'ai utilisé sa structure fondamentale, plus ou moins un modèle sur des septièmes de dominante, afin de bâtir la pièce comme un tout. La mélodie grandit en sagesse par l'ornementation, par le rayonnement des doublures, ou en développant ses segments (dans les passages où un instrument joue l'attaque et un autre le « corps » même de la note), et en absorbant violemment les explosions d'énergie et d'émotion.

L'œuvre est une commande du Quatuor Arditti.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Quatuor Arditti

Depuis sa création en 1974 par Irvine Arditti, le quatuor est devenu mondialement célèbre pour son interprétation de la musique d'aujourd'hui et du répertoire du début du xx^e siècle. Sauf exception, il a travaillé avec chacun des compositeurs dont il a joué la musique ; les membres de l'ensemble considèrent cette proximité avec les auteurs comme indispensable à l'évolution de leur travail d'interprètes. Souhaitant encourager les compositeurs, sans distinction de styles, à écrire pour le quatuor à cordes, le Quatuor Arditti a créé, au cours des dix dernières années, des œuvres de Georges Aperghis, Philippe Boesmans, Gavin Bryars, Silvano Bussotti, John Cage, Elliott Carter, Luis de Pablo, Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, Mauricio Kagel, György Kurtág, Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis... D'autre part, le quatuor poursuit une série d'enregistrements d'œuvres écrites au xx^e siècle et plus de quinze disques ont déjà paru à ce jour.

JEUDI 26 SEPTEMBRE 22^H30

PROMETHEUS ENSEMBLE

HOMMAGE À STEFAN WOLPE

Direction **Etienne Siebens**
Ténor **Michael Bennett**
Baryton **Richard Lloyd Morgan**
Basse **Kurt Gijzen**
Chœur **Capella di Voce**

Etienne Siebens, <i>contrebasse</i>	Hanns Eisler	
Carlos Bruneel, <i>flûte et piccolo</i>	<i>Ouverture zu einem Lustspiel</i> (1948)	5'
Benjamin Dieltjens, <i>clarinette et clarinette basse</i>	George Antheil	
Peter Merckx, <i>clarinette et clarinette basse</i>	<i>Symphony for five instruments</i> (1923)	15'
Rudy Haemers, <i>saxophones</i>	Stefan Wolpe	
Franky De Kuyffer, <i>trompette</i>	<i>Blues-Marsch</i> (1929)	8'
Guido Liveyns, <i>trombone</i>	Kurt Weill	
Otto Derolez, <i>violon</i>	<i>Three songs from Happy End</i> (1929)	10'
Katrien De Bièvre, <i>violon</i>	<i>Bilbao-song, Das Lied vom Brantweinhändler, Song von Mandelay</i>	
Paul De Clerck, <i>alto</i>	— entracte	
Geert De Bièvre, <i>violoncelle</i>	Stefan Wolpe	
Carlo Willems, <i>percussion</i>	<i>Schöne Geschichten</i> (1928-29)	25'
Piet Kuijken, <i>piano</i>	Opéra de chambre en version concertante	
Marc Caluwaerts, <i>piano</i>	Première française	
Koen Walraevens, <i>accordéon</i>		
Ghislain Slingeneyer, <i>banjo</i>		
Dirk Noyen, <i>basson</i>		
fin du concert : —		
minuit		

La FNAC est partenaire de Musica.

**Hommage
à Stefan Wolpe**

l'ensemble Prometheus nous fait le portrait de Stefan Wolpe ou plutôt un portrait de groupe, à la fin des années 20.

À l'avant-plan, trois compositeurs allemands (Stefan Wolpe, Kurt Weill, Hanns Eisler), un pianiste et compositeur américain, George Antheil et enfin, l'écrivain Bertold Brecht. À l'arrière-plan, un paysage d'une inquiétante étrangeté. Nous sommes à Berlin à un moment particulièrement sombre de l'histoire allemande. La République de Weimar est en train de se désintégrer, la ville est le théâtre d'événements violemment contrastés : remous sociaux, succès des cabarets, montée du nazisme. Pendant que les valeurs en bourse dégringolent, on s'étourdit la nuit au rythme du tango ou du charleston – comme si, la fin du monde étant proche, tout était devenu égal. Dans ce contexte d'insécurité matérielle et d'instabilité politique, les artistes ont le sentiment d'être en porte-à-faux par rapport au monde. Une question les hante tous : quel rôle peut jouer l'artiste dans la société ? Au lendemain de la guerre 1914-1918, cette question était déjà présente, mais elle n'avait pas la même portée. De jeunes artistes comme Wolpe se révoltaient alors contre l'enseignement traditionnel ou l'inertie du public fréquentant les expositions et les salles de concert. Être « moderne », c'était être « anti » : anti-bourgeois, anti-académique, anti n'importe quoi. À la fin des années 20, le système des valeurs bascule insensiblement sous la pression des circonstances : les compositeurs Weill, Eisler et Wolpe s'accordent pour combattre les injustices sociales, mais sont divisés sur la question des rapports entre l'artiste et le public. Aux yeux d'Eisler et de Weill, la défense d'un art « moderne » devient suspecte. Être « moderne », c'est être élitiste. Le mot d'ordre, clamé haut et fort par Weill, est que l'art « doit rester simple ». Eisler, membre du parti communiste comme Wolpe, reprochera à celui-ci de ne pas se mettre à la portée du peuple, d'écrire une musique trop complexe.

Stefan Wolpe
Schöne
Geschichten
 (1928-1929)

À l'époque où Kurt Weill compose sa comédie, Stefan Wolpe écrit ses *Belles histoires* (*Schöne Geschichten*), dans l'esprit de cabaret du *Pierrot lunaire*. L'opéra de chambre de Wolpe consiste en une série de plaisanteries et d'histoires populaires énoncées en différents dialectes allemands, le yiddish inclus. L'origine de la pièce est le cabaret expressionniste du *Pierrot Lunaire* de Schoenberg et le Théâtre Bauhaus d'Oskar Schlemmer. Sur un ensemble de sept pièces, seule la cinquième fait intervenir l'effectif au complet. La musique de ces scènes comiques est richement diversifiée. Elle intègre parfois des thèmes dodécaphoniques et demeure d'une complexité et d'une virtuosité éprouvantes pour les musiciens.

1. La Science

Un acteur clame que « trois fois sept font vingt-et-un! À la rigueur, vingt-deux. ». Une allusion amusante aux 3 fois 7 poèmes du *Pierrot Lunaire*?

2. La Religion

Cette scène est une plaisanterie yiddish.

3. La Loi

Rencontre entre Monsieur Meyer et Monsieur Sapin. Le comique de la conversation repose sur des jeux de mots. Monsieur Meyer ouvre la conversation en ces termes : « Ah, bonjour monsieur Sapin...! Comme vous me semblez droit! »

4. L'Éducation

Chez un libraire, un client est à la recherche de l'intégrale de Balzac en douze volumes, avec les illustrations érotiques du Marquis de Bayros. Les uns après les autres, les employés se présentent au comptoir puis se retirent, embarrassés. Finalement le propriétaire arrive tandis qu'entre un policier. Atterré, le client déclare vouloir acheter une poignée de clous.

5. L'Amour

En patois hambourgeois, c'est l'histoire farfelue d'un épicier parti en voyage d'affaires à Paris et qui tombe sur une racoleuse. Il ne connaît pas le français et retourne à Hambourg avec un message d'amour que la fille a griffonné sur un morceau de papier. Incapable de le déchiffrer, l'épicier finit par l'utiliser pour allumer la pipe de son parrain.

6. La Philosophie

Dialogue entre deux Juifs sur le sens de la vie.

7. Le Patriotisme

La scène finale, sinistrement prémonitoire, montre ces deux Juifs pendus à un gibet tandis qu'un général fouille dans ses notes pour ne pas oublier d'entonner les « hourrah! » à l'adresse de son commandant suprême.

Prometheus Ensemble

L'ensemble Prometheus est un ensemble flamand de musique de chambre, créé en 1992 à l'initiative du contrebassiste Étienne Siebens. L'ensemble fonctionne avec une constitution variable, au gré des nécessités. L'accent est mis sur des œuvres peu connues mais de grande valeur, datant de la première moitié du xx^e siècle. L'ensemble travaille également avec des compositeurs contemporains tels que Wim Henderickx, Peter Maxwell Davies, Iannis Xenakis, George Crumb, Brian Ferneyhough. L'ensemble Prometheus collabore volontiers à des projets multidisciplinaires. En 1993, il joua *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg avec un film de Eric de Kuyper qui fut suivi en 1994 d'une production de théâtre musical de Peter Maxwell Davies et d'Igor Stravinsky. L'ensemble Prometheus est l'hôte de festivals en Belgique et à l'étranger, comme le festival van Vlaanderen, le festival Ars Musica, le festival hollandais November Music, le festival Octobre en Normandie et le festival de Covent Garden. À partir de 2002, l'ensemble Prometheus est en résidence à Flagey (Bruxelles).

Étienne Siebens, direction

À l'âge de dix-sept ans, Étienne Siebens fait son entrée de contrebassiste sur la scène internationale. Il remporte plusieurs prix nationaux et internationaux et partage la scène avec des grands musiciens comme le Quatuor Orlando, Heinrich Schiff, Isabelle Van Keulen et Youri Egorov. En 1989, Étienne Siebens décide d'étudier la direction d'orchestre et choisit comme maître, le Hollandais Lucas Vis, une autorité dans le domaine de la musique contemporaine. Après trois ans d'études, il crée son propre ensemble et dirige fréquemment des concerts orchestraux.

Michaël Bennett, ténor

Il a entamé son éducation musicale en tant que choriste à l'Abbaye de Westminster et a poursuivi des études à l'Université de Dunham et au Royal Northern College of Music. À deux reprises, il a participé au Festival d'Aix-en-Provence : dans la production de Yoshi Oida (*Curlew River* de Britten), et dans celle de Mark Minkowski pour *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi. Michaël Bennett défend régulièrement la musique contemporaine, et a participé aux productions suivantes : *Renard* de Stravinsky, l'Oratorio *Ombline* d'Ahmed Essyad, *le Village du Louveteau* de Guo Wenijing, *The Lighthouse* de Maxwell Davies.

Richard Llyod Morgan, baryton

Richard Llyod Morgan a été élevé au Nigeria et a étudié aux Universités d'Oxford et de Cambridge, avant d'entreprendre une carrière de chanteur. Il a fait ses études en Europe, dans le rôle de Nick Shadow (*The Rake's Progress* de Stravinsky). En 1989, il chante le rôle-titre dans *Nabucco* de Verdi pour le Chelsea Opera Group et depuis lors, il est invité dans les salles les plus prestigieuses (Glyndebourne, Scottish Opera, The Royal Opera House, Covent Garden). Il a fait ses débuts à Amsterdam dans la production de Pierre Audi pour *Kopernikus* de Claude Vivier.

Kurt Gijzen, basse

Après ses études à l'Institut Lemmens de Louvain et au Conservatoire de Maastricht, Kurt Gijzen devient en 1995 membre de l'Opera Studio du Staatsoper de Hambourg. En 1997, il a reçu le Prix de Wilhelm Oberdörfer pour ses mérites en tant que jeune chanteur d'opéra. Il a interprété entre autres Martino dans *L'Occasione fa il Ladro* de Rossini, Tom dans *Un Ballo in maschera* de Verdi, Fiesque dans *Maria di Rohan* de Donizetti. Il est actuellement membre libre de la W.D.R de Cologne.

VENDREDI 27 SEPTEMBRE 20^H30

THREE TALES

OPÉRA VIDÉO DE STEVE REICH
ET DE BERYL KOROT

NOUVELLE ŒUVRE

Musique **Steve Reich**
Vidéo **Beryl Korot**

Direction **Bradley Lubman**
Ensemble Modern et **Synergy Vocals**

Décors et mise en scène **Nick Mangano**

Projection vidéo **Jack Young**

Lumières **Matthew Frey**

Costumes **Anita Yavich**

Directeur technique **Steven Ehrenberg**

Ingénieur du son **Norbert Ommer**

Coordination technique **Stefan Buchberger**

Logiciel son **Ben Rubin**

Three Tales a été créé le 12 mai 2002 à Vienne lors des Wiener Festwochen.

Hindenburg a été commandé par l'Opéra de Bonn, avec le soutien de la Ville de München et de la Fondation pour la Culture de la Deutsche Bank

Coproduction : Wiener Festwochen, Holland Festival d'Amsterdam, Settembre Musica de Turin, Festival BITE : 02 / Barbican Centre de Londres, Festival Musica de Strasbourg, Festival d'Automne à Paris / Cité de la Musique, Centro Cultural de Belém (Lisbonne), Hebbel-Theater de Berlin, Next Wave Festival / Brooklyn Academy of Music (New York), Festival de Spoleto (États-Unis)

fin du
concert : —
22 h

**Musica assure
pour son public
le voyage aller-retour
à Baden-Baden.**

Avec le concours du Festspielhaus de Baden-Baden et le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace - Ministère de la Culture et de la Communication.
Avec le soutien à Musica du programme Culture 2000 de l'Union Européenne dans le cadre du Réseau Varèse.

La Fondation France Télécom parraine cet opéra.

Steve Reich et Beryl Korot
Three Tales
 (2002)

Le compositeur Steve Reich et l'artiste vidéo Beryl Korot ont conçu *Three Tales*, un opéra vidéo sur des documents digitalisés. Les trois parties sont liées à trois événements historiques du xx^e siècle, relatifs à la technologie et à ses prolongements futurs : *Hindenburg*, l'écrasement du zeppelin allemand sur New Jersey en 1937 ; *Bikini*, les essais de la bombe atomique sur l'atoll de Bikini entre 1946 et 1952 ; *Dolly*, la brebis clonée en 1997 et les aboutissements des recherches génériques et de la robotique. *Three Tales* est une œuvre de théâtre musical dans laquelle les films d'archives, les métrages vidéos, les interviews filmées, les photographies, les textes sont recréés à l'ordinateur, transférés sur support vidéo et projetés sur un grand écran. Les musiciens et les chanteurs sont en scène et l'ensemble expose les conséquences physiques, éthiques et religieuses de la technologie d'aujourd'hui.

Ensemble Modern

L'ensemble Modern a été fondé il y a vingt ans par de jeunes musiciens solistes dédiés à la musique contemporaine. C'est le premier ensemble professionnel de ce type formé en Allemagne. En résidence à Francfort depuis 1985, il s'est constitué en société autonome en 1987. Ce sont les musiciens eux-mêmes, aujourd'hui au nombre de vingt et un, qui prennent les décisions – d'ordre financier comme artistique – et en assument donc les responsabilités.

L'ensemble travaille en étroite collaboration avec les chefs d'orchestre et les compositeurs les plus réputés : Peter Eötvös, Heinz Holliger, John Adams, Hans Zender, Jonathan Nott, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Louis Andriessen et George Benjamin... Cette étude intensive en commun garantit l'authenticité des œuvres. La qualité de ses interprétations de la musique contemporaine assure à l'ensemble Modern une renommée mondiale. Il donne environ cent concerts par an dans les salles européennes les plus prestigieuses, tant dans le cadre de concerts d'abonnements (Berlin, Alte Oper de Francfort, Konzerthaus de Vienne) qu'en tant qu'invité régulier des festivals les plus importants (festival d'Automne à Paris, Holland Festival, Edinburgh International Festival...). Ses tournées l'ont amené à se produire en Russie, au Japon, en Australie, en Amérique du Sud et aux États-Unis.

Son répertoire, toujours ouvert à de nouvelles perspectives, comprend aussi bien les classiques du xx^e siècle que des créations de jeunes compositeurs ; il accueille aussi le jazz, la musique pour ballet, le théâtre musical et les projets musique et vidéo. Il a ainsi collaboré avec des artistes aussi différents que Frank Zappa (*The Yellow Shark*), Ornette Coleman, Anthony Braxton, Bill Viola (*Edgard Varèse, Déserts*) et Heiner Goebbels (*Eisler-material* et *Schwarz auf Weiß*).

L'ensemble a enregistré trente disques, représentatifs de l'éclectisme de son répertoire. En janvier 2000 sont parus deux nouveaux volumes : *Traffic Continues* de Fred Frith et la 4^e *Symphonie* de Charles Ives avec l'ensemble Modern Orchestra placé sous la direction de John Adams.

L'ensemble Modern reçoit, par le biais du Deutsche Ensemble Akademie e.V., le soutien de la ville de Francfort, du Land Hessen, de la fondation culturelle des Länder de l'Allemagne, du GEMA-Stiftung et de la GVL.

Bradley Lubman, direction

Bradley Lubman, compositeur et interprète a dirigé régulièrement des œuvres de John Adams, Pierre Boulez, Luciano Berio, Elliot Carter, Steve Reich. Il a travaillé avec des orchestres et ensembles importants comme l'Orchestre de la Radio de Saarbrücke et de Francfort, l'Orchestre de la Radio Finlandaise, le Rochester Philharmonic, l'ensemble Modern, le Steve Reich Ensemble, l'Asko Ensemble... Sa musique a été présentée aux États-Unis et en Europe par le Cygnus Ensemble, le Guild Trio, le Pittsburgh New Music Ensemble. Depuis 1997, il est professeur de direction d'orchestre à la Eastman School of Music (Rochester, New York), et dirige le Eastman Musica Nova Ensemble.

Synergy Vocals

Les Synergy Vocals apparaissent pour la première fois sur scène en 1996, lors d'un concert au Barbican pour l'anniversaire de Steve Reich. Les quatre voix féminines de *Tehillim* amorçaient une grande carrière dans le domaine de la création, avec des œuvres de John Adams, Louis Andriessen, Luciano Berio, James Wood. Elles ont donné des concerts avec l'ensemble Modern, Ictus, le BBC National Orchestra of Wales, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'ensemble Intercontemporain, le London Sinfonietta, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de Lyon... lors de concerts dans les grands festivals de création comme Huddersfield, Klangspuren Schwarz, Ars Musica, le Festival d'Édimbourg, le Festival du Schleswig-Holstein...

Nick Mangano, décors et mise en scène

Nick Mangano a étudié à l'Université de Columbia avant de participer, comme acteur puis comme metteur en scène, à des spectacles pour Broadway. Il a par ailleurs travaillé étroitement avec des théâtres comme le Classic Stage Company (CSC), l'American Conservatory Theatre (ACT), l'Eureka Theatre Company. Il a également enseigné à l'Université de Yale, au Collège de Santa Fe et dirige un département de mise en scène à l'Université de Cincinnati. C'est lui qui a signé le dispositif pour la tournée aux États-Unis d'Amérique, en Europe et au Japon, de l'opéra de Steve Reich et Beryl Korot, *The Cave*, ainsi que pour la première américaine de *Hindenburg* à Spoleto.

Jack Young, projection vidéo

Jack Young a travaillé activement dans des projets multimédias depuis 1977. Il a participé ainsi à des œuvres retentissantes comme *The Cave* de Steve Reich et Beryl Korot, *Moby Dick* et *Other Stories* de Laurie Anderson, *BiPed* de Merce Cunningham, *Dust* de Robert Ashley, *Invention of Love* de Tom Stoppard, ainsi qu'à de nombreux spectacles de Mikhail Baryshnikov.

Pour plus de détails, se référer au complément de programme.

VENDREDI 27 SAMEDI 28 SEPTEMBRE

LES NUITS ÉLECTRONIQUES DE L'OSOSPHERE

À PARTIR DE MINUIT

LE 27

- GOTAN PROJECT
- CHRISTOPHE
- F COM (AVRIL *live*, SCAN X *live*, LAURENT GARNIER DJ set)
- DOCTOR L, *live*
- M83
- ANDREA PARKER, *remix live des œuvres de Reich*
- SOUL DESIGNER AKA FABRICE LIG, DJ set
- CURTIS, DJ set
- TELEPOPMUSIC
- NINJA TUNE
- VADIM, *live*
- SAYAG JAZZ MACHINE
- PEUPLE DE L'HERBE
- SMITH & MIGHTY

LE 28

- EZEKIEL
- LEE SCRATCH PERRY
- ALEC EMPIRE, *live*
- DJ KRAFT
- SULPHURIC SALIVA, *live*
- PALEIDROME (MANU LE MALIN, TORGULL, APHASIA, JOYSTICK, JEFF BOCK)
- DJ JOSHUA
- MICROPOINT (AL CORE, MC YOUTHMAN, THIERRY "Ex no one is innocent", DID'S)
- NILLS PETER MOLVAER
- DJ CAM, *live*
- MEHDI, *live*
- TARWATER
- MAXWELL IMPLOSION
- COSMO VITELLI, DJ set
- "UHT° ALLNIGHT LONG" (UHT°, DJ BEN, DJ CLICK, SISTA SCOTIE, BLACK SIFICHI, K-MILLE, NINA KORTA)
- KID LOCO, *live*
- BUMCELLO
- LAURENT HO AKA H COM O
- DAVID CARRETA
- THE HACKER
- ALEXANDER KOWALSKI
- HEIKO LAUX

www.ososphere.org

SAMEDI 28 SEPTEMBRE 18^H

ICTUS

Direction **Georges-Elie Octors**
 Cor **Bruce Richards**
 Hautbois et cor anglais **Piet Van Bockstal**
 Harpe **Annie Lavoisier**

- Gery Cambier, *contrebasse*
 Geert De Bièvre, *violoncelle*
 Paul Declerck, *alto*
 François Deppe, *violoncelle*
 Jean-Luc Fafchamps, *clavier*
 Toon Fret, *flûtes*
 Jean-Luc Plouvier, *piano*
 Dirk Noyen, *basson*
 Gerrit Nulens, *percussion*
 Alain Pire, *trombone*
 Philippe Ranallo, *trompette*
 Igor Semenoff, *violon*
 George van Dam, *violon*
 Janna Van Mechelen, *flûtes*
 Michael Weilacher, *percussion*
 Takashi Yamane, *clarinettes*
 Jan Herinckx, *régie plateau*
- Jonathan Harvey**
Death of light, light of death (1998) 15'
 Hautbois, harpe et trio à cordes
- Tristan Murail**
L'Esprit des dunes (1993-1994) 16'
 Ensemble et électronique
- entracte
- Tristan Murail**
Mémoire/Érosion (1975) 16'
 Cor et neuf instruments
- Jonathan Harvey**
Wheel of emptiness (1997) 13'
 Ensemble et électronique

Concert enregistré par France Musiques

fin du
 concert : —
 19h20

France 3 Alsace accueille ce concert.

Jonathan Harvey
Death of light,
light of death
 (1998)

Chacune des cinq figures du retable d'Issenheim de Grünewald est commentée par la musique. Le terrible sens de la catastrophe qui règne sur cette peinture parle spécialement à la sensibilité de notre temps. Aucune autre crucifixion n'aura sans doute semblé aussi dévastatrice, la Lumière ayant disparu. Néanmoins, dans le coin opposé à ceux qui pleurent les souffrances, apparaît Jean Baptiste, figure surgie de la mort. Il montre, malgré toutes les apparences, que les Évangiles seront écrits (il les tient en main) et ainsi, il désigne la mort de Jésus comme un chemin vers l'espoir. Dans la mort elle-même, l'ultime sens peut être trouvé prophétiquement par ceux qui ont des yeux pour voir – un message pour toutes les religions, tous les croyants et les non-croyants. Cette œuvre est une commande de Colmar et fut créée lors du concert du Vendredi Saint de 1998, au Musée Unterlinden où se trouve le retable d'Issenheim.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Tristan Murail
L'Esprit des dunes
 (1993-94)

Cette pièce, écrite à la mémoire de Giacinto Scelsi et Salvador Dali, est une commande de l'Ircam, réalisée dans les studios de l'Institut avec Serge Lemouton et Leslie Stuck, assistants musicaux. Elle a été créée le 28 mai 1994 à l'espace de projection de l'Ircam par l'ensemble Intercontemporain dirigé par Pascal Rophé.

Dans *L'Esprit des dunes*, le désert est évoqué tant pour ses résonances psychologiques que pour les analogies techniques. C'est la première fois dans l'œuvre de Murail qu'est faite une allusion spécifique à la musique d'autres cultures ; le matériau sonore dont dérive la pièce est en effet extrait de musiques traditionnelles de Mongolie et du Tibet, deux régions marquées, chacune à leur manière, par les déserts – le désert de Gobi, en Mongolie, et les régions montagneuses, rocailleuses et faiblement peuplées du Tibet. L'œuvre porte une double dédicace « à la mémoire de Giacinto Scelsi et Salvador Dali » ; l'intérêt particulier porté par Scelsi à la vie intérieure des sons, qui se manifestent avec le maximum d'évidence dans des pièces radicales comme *Quatre pièces sur une seule note*, trouve un écho dans l'évolution mélodique et timbrale complexe qui se dégage des hauteurs individuelles produites par la technique du chant harmonique mongol. La dédicace à Dali n'est toutefois pas une allusion aux nombreuses évocations de ces vastes étendues désertiques pleines d'aliénation que l'on trouve si fréquemment dans les peintures de Dali, mais fait référence à *Visions de Haute Mongolie*, cet étrange film de l'artiste, dans lequel un objet isolé – l'embout métallique d'un stylo – devient le centre de focalisation, et est magnifié à un degré tel qu'il donne lieu à l'évocation des mondes intérieurs à part entière, offrant souvent une ressemblance frappante avec certains paysages désertiques de Mongolie et d'ailleurs – autre parallélisme avec Murail, qui, de l'intérieur même des spectres sonores instrumentaux et vocaux, construit de véritables univers mélodiques. Le compositeur a également évoqué un phénomène bien connu dans le désert de Gobi : celui de sons mystérieux ressemblant fortement à des voix, et probablement provoqués par la friction des grains de sable que le vent pousse l'un contre l'autre. Ainsi, dans sa pièce, de façon métaphorique, comme les mongols le disent du désert de Gobi : « le désert chante ».

Julian Anderson – traduit de l'anglais par Dominique Lebeau

Tristan Murail
Mémoire/Érosion
 (1975)

Cette pièce est née de l'observation du processus électronique de la classique « boucle de réinjection » : deux magnétophones sont reliés par une boucle qui court de l'un à l'autre – le premier enregistre les sons injectés, le second, quelques secondes plus tard, les lit et les renvoie au premier où ils se mélangent aux nouveaux sons injectés, et ainsi de suite à l'infini. Au bout d'un certain temps, les sons se déforment, s'érodent, à force d'être copiés, mélangés, recopiés. Dans *Mémoire/Érosion*, on trouvera une simulation purement instrumentale de ce processus. Les sons émis par le cor sont repris, comme en canon, par tous les instruments successivement, au bout d'un laps de temps qui varie au cours de l'œuvre. Ceci confère à la pièce une certaine périodicité, une base rythmique, et en même temps construit une trame qui évolue lentement, sous l'effet de l'injection d'éléments nouveaux par le cor. C'est le système de mémoire. Mais la mémoire est perturbée par le phénomène de l'érosion : les imitations sont modifiées sans cesse, par arasement, par bourgeonnement, par prolifération, par dérive à l'intérieur du son lui-même. Ainsi naît un second principe dynamique de l'œuvre, celui de l'entropie, qui tend à faire retourner la musique à l'état de bruit (comme le souffle et les parasites s'accumulent sur une bande magnétique sans cesse recopiée).

Tristan Murail

Jonathan Harvey
Wheel of Emptiness
 (1997)

Wheel of Emptiness est une tentative de réconcilier une musique fluide et presque chaotique avec des objets séparés, discrets, sans liens les uns avec les autres, mais qui suivent un modèle répétitif. « Subjectif » et « objectif » : telle est la dialectique qui est à la fin transcendée. D'un point de vue technique, l'harmonie est basée sur une séquence modulante d'additions de spectres resserrés, comme dans mes autres œuvres récentes. Les micro-tons sont soutenus par un sampler dans l'ensemble qui joue le spectre, le plus souvent en adoptant la figure d'une vague roulant sans cesse. La notion bouddhiste de « vide » m'occupait l'esprit.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Ensemble Ictus

Ictus est un ensemble de musique contemporaine installé depuis 1994 à Bruxelles, dans les locaux de la compagnie de danse Rosas. Sa programmation se promène sur un très large spectre stylistique. Afin de compenser cet éclectisme, de proposer un enjeu à chaque concert, de faire de chacun d'eux un moment structuré dans le temps, Ictus privilégie les concerts thématiques (la transcription, le temps feuilleté, le nocturne, l'ironie, musique et cinéma...) et les concerts-portraits (Magnus Lindberg, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Franco Donatoni, George Benjamin, Steve Reich, Toshio Hosokawa...).

Ictus propose chaque année, en collaboration avec la Société philharmonique de Bruxelles et le Kaaitheater, une série de concerts qui rencontrent un public large et varié. Depuis avril 2000, l'ensemble organise un séminaire international annuel de composition dans ses propres locaux. En quelques saisons, il s'est par ailleurs largement affirmé sur la scène internationale et la plupart des grands festivals l'ont déjà accueilli.

Georges-Élie Octors, direction

Né en 1947, Georges-Élie Octors a fait ses études au Conservatoire Royal de Bruxelles. Soliste à l'Orchestre national de Belgique en 1969 et membre de l'ensemble Musiques Nouvelles dès 1970, il dirige cette formation de 1976 à 1991. Il a également dirigé des formations symphoniques, des orchestres de chambre et des ensembles de musique contemporaine en Belgique et à l'étranger. Directeur musical de l'ensemble Ictus et membre fondateur du quatuor du même nom, il est par ailleurs enseignant au Conservatoire royal de Bruxelles et à PARTS, l'école de danse d'Anne Teresa De Keersmaeker. Georges-Élie Octors a dirigé les créations mondiales de divers compositeurs, parmi lesquels Kaija Saariaho, Michael Jarrell, Éric Gaudibert, Luca Francesconi, Pierre Bartholomé, Philippe Boesmans, Henri Pousseur, Claude Ledoux, Toshio Hosokawa et Thierry De Mey. Il est régulièrement invité par les grands festivals contemporains et a signé de nombreux enregistrements discographiques. En septembre 2000, il a dirigé pour Musica la création de *Die Hamletmaschine-oratorio* de Georges Aperghis.

Bruce Richards, cor

Né à Kalamazoo au Michigan, il étudie le cor avec Neill Sanders et Johnny Pherigo à l'Université du Western Michigan et avec Franci Orval à l'Université des Arts de Philadelphie. De 1988 à 1991, il joue avec l'Orchestre Symphonique de Delaware. Il est cor soliste de l'Orchestre Philharmonique de Liège depuis 1991. Il est aussi cor solo de l'ensemble de Musique contemporaine Ictus à Bruxelles. Depuis 1992, il est membre du Liège Horn Quartet.

Piet Van Bockstal, hautbois et cor anglais

Né le 5 mai 1963 à Deinze (Belgique), il complète ses Premiers Prix pour hautbois, cor anglais et musique de chambre au Conservatoire Royal de Bruxelles par des études privées à Berlin et à Londres. Lauréat de divers concours internationaux, il devient premier hautbois solo à l'Orchestre Philharmonique des Flandres en janvier 1985. Il joue régulièrement en soliste avec différents orchestres en Belgique et à l'étranger dans des concertos du répertoire et contemporains (Zimmermann, Carter, Francesconi). Il est membre fondateur de divers ensembles de musique de chambre (Ictus, Ensemble Arcane). En 1993, il devient label manager pour BMG-Ariola Belgium.

Annie Lavoisier, harpe

Née à Reims, élève de Brigitte Sylvestre puis de Francis Pierre, Annie Lavoisier est l'une des plus jeunes harpistes de sa génération à être initiée au répertoire contemporain. Sa participation aux Rencontres de La Rochelle en 1977 orientera sa carrière d'une manière décisive. Elle est lauréate de grands concours internationaux (France 1980, Israël 1982, Munich 1983, Genève 1986), 3^e Prix du Concours international M.A Cazzala, 5^e Prix du concours international d'Israël en 1982 et Prix Spécial pour la meilleure interprétation de l'œuvre contemporaine. Elle est aussi l'une des dernières élèves du grand Maître français Pierre Jamet, interprète ayant connu Claude Debussy. En 1987, elle crée la classe de harpe au Lemmensinstituut de Leuven. Elle se produit dans les grands concertos du répertoire et a pu faire découvrir en Belgique et à l'étranger les œuvres moins connues du répertoire de musique de chambre avec harpe.

SAMEDI 28 SEPTEMBRE 20^H

ORCHESTRE DE PARIS

Direction **John Axelrod**Piano **Ian Pace****Tristan Murail***Gondwana* (1980)

16'

Pascal Dusapin*À Quia* (2002)

Concerto pour piano et orchestre

30'

Première française*Co-commande Orchestre de Paris – Festival Beethoven de Bonn – Musica**Création à Bonn le 7 septembre 2002*

entracte

Kaija Saariaho*Nymphaea Reflection* (2001)

22'

Marc-André Dalbavie*Color* (2002)**Première française***Commande de l'Orchestre de Paris*

17'

Concert enregistré par France Musiques

fin du

concert :

22 h

Avec le soutien de la SACEM et de la Fondation Ernst von Siemens.***Les Dernières Nouvelles d'Alsace, la Fondation France Télécom et la Société Générale, partenaires de Musica, parrainent le concert de l'Orchestre de Paris.***

Tristan Murail
Gondwana
 (1980)

Gondwana est le nom d'un continent mythique, un continent englouti, dans les légendes de l'Inde. Ce nom a été repris par les géologues pour désigner un continent primordial qui, par le phénomène de la dérive des continents, s'est désagrégé et dont Madagascar, le Deccan et l'Antarctique sont actuellement des morceaux épars. Ce titre m'a été suggéré par les structures sonores que l'on trouve dans la pièce, cloches et vagues, cloches se métamorphosant en vagues, allusions à l'orage, au souffle des tempêtes, sourds mouvements sismiques – sans qu'il n'y ait pour autant aucune intention descriptive. On ne distinguera pas des parties clairement différenciées, mais des mouvements, des processus de changements qui emporteront l'auditeur d'un paysage sonore à un autre. Ce qui n'exclut pas quelques effets de rupture (effets de seuil ou retournements de tendance brutaux). L'orchestre agit souvent comme un énorme synthétiseur. Il construit des sons complexes par addition de composantes instrumentales. Les accords résultants sont souvent si « fondus » qu'ils seront perçus plus comme des timbres que comme des harmonies. C'est ainsi que sont fabriqués les larges « sons de cloche » qui ouvrent la partition. Pour la première fois, j'ai généralisé ici l'usage des spectres inharmoniques construits grâce à une technique dérivée de l'informatique musicale, la « modulation de fréquence ». Les processus d'évolutions que l'on peut appliquer aux spectres de modulation de fréquence fournissent très naturellement les sonorités de cloches, les formes de vagues, les mouvements ascendants ou descendants, les traits fulgurants que l'on rencontre tout au long de la pièce, ou encore le son de cloche à l'envers qui la termine.

Tristan Murail

Pascal Dusapin
À Quia
 (2002)

Réduire quelqu'un « à quia » nous dit le dictionnaire, c'est le mettre dans l'impossibilité de répondre, réfuter tous ses arguments. Être « à quia », c'est ne plus savoir que répondre, éprouver un grand embarras, une lassitude profonde, etc. Réduire quelqu'un « à quia » : quand, dans les discussions scolastiques, qui avaient lieu en latin, un des argumentateurs ne trouvait rien à répondre aux questions dont son adversaire le pressait, involontairement, il ânonnait quia quia quia, sans rien trouver de plus. De là l'expression passée dans notre langue. Pour ce concerto pour piano (Mais qu'est-ce donc un concerto aujourd'hui ?), je n'ai pas délibérément tenté de mettre à quia le piano ou l'orchestre mais simplement de mettre en scène musicale l'extrême tension des rapports qui naissent spontanément dès que « ces deux-là » se confrontent. Ainsi, celui qui ne cesse d'être « à quia » n'est sans doute jamais celui que l'on croit mais alternativement l'un et l'autre. En somme, celui qui écrit...

Pascal Dusapin

Kaija Saariaho
Nymphea Reflection
 (2001)

Le point de départ de *Nymphea Reflection* est né de l'idée d'arranger mon quatuor à cordes intitulé *Nymphea*. En travaillant concrètement à cette pièce, j'ai réalisé qu'un arrangement traditionnel serait impossible et qu'il me serait nécessaire de trouver un point de départ totalement nouveau. J'ai fini par trouver un concept formel consistant en six parties, ayant chacune un caractère bien distinct. J'ai nommé ces six parties d'après leur nature expressive : *Sostenuto*, *Feroce*, *Dolcissimo*, *Lento espressivo*, *Furioso* et *Misterioso*. J'ai commencé par préserver certaines textures propres aux cordes du quatuor et décidé de faire en sorte que l'orchestration simule un traitement électronique plutôt que d'employer de véritables procédés électroniques. Dans la dernière partie, j'utilise un poème d'Arseniy Tarkovsky, chuchoté par les instrumentistes, afin d'y apporter un effet sonore. La lecture de ce poème me semble être une meilleure préparation pour l'écoute de cette pièce que mes vaines tentatives visant à retracer les éléments ayant participé à sa composition.

Kaija Saariaho

Texte
Nympha Reflection

*Now Summer is gone
And might never have been.
In the sunshine it's warm.
But there has to be more.*

*It all came to pass,
All fell into my hands
Like a five-petalled leaf,
But there has to be more.*

*Nothing evil was lost,
Nothing good was in vain,
All ablaze with clear light
But there has to be more.*

*Life gathered me up
Safe under its wing,
My luck always held,
But there has to be more.*

*Not a leaf was burned up
Not a twig ever snapped
Clean as glass is the day,
But there has to be more*

Arseniy Tarkovsky
(poème traduit par Kitty Hunter-Blair)

Voilà fini l'été
Comme s'il n'avait pas été.
Il faisait chaud au soleil.
Seulement ça ne suffit pas.

Tout ce qui pouvait m'arriver,
Comme une feuille à cinq doigts
Dans mes mains est tombé droit.
Seulement ça ne suffit pas.

Mal ni bien qui sont nés
En vain n'ont pas été perdus,
Tout brûlait de clarté.
Seulement ça ne suffit pas.

La vie nous prenait sous son aile,
Qu'elle nous sauve et préserve,
J'ai eu bien sûr de la veine.
Seulement ça ne suffit pas.

Il n'a pas consommé les feuilles,
Il n'a pas cassé les branches.
Le jour comme un carreau lavé.
Seulement ça ne suffit pas.

Arseniy Tarkovski
(traduit de l'anglais par Christian Mouze)

Marc-André Dalbavie
Color
(2002)

On pourrait dire de *Color*, pour reprendre un terme de la sphère picturale, qu'il s'agit d'un trompe-oreille. Commencée en juin 2001, la composition fut achevée en novembre. Selon les mots de Marc-André Dalbavie, l'œuvre incarne un glissement stylistique qui l'éloigne de sa concentration antérieure sur l'harmonie pour intégrer un élément d'intérêt mélodique. Il utilise une sorte de *cantus firmus*, « mélodie fixe » au sens médiéval du terme, pour articuler une structure avec des éléments de passacaille ou chaconne.

John Axelrod, direction

Natif de Houston (Texas), diplômé de l'Université de Harvard, John Axelrod a étudié la composition auprès de Peter Lieberson, Ivan Tcherepnin et Léonard Bernstein, le piano, le jazz ainsi que la direction d'orchestre avec notamment Christoph Eschenbach, Ilya Musin, Gustav Meier, Daniel Lewis, Mendi Rodan et Jorge Mester. John Axelrod est le fondateur et le Directeur artistique et musical de l'Orchestre à Houston. Il est premier chef invité du Cracovia Sinfonietta en Pologne et a dirigé avec un grand succès l'Orchestre Symphonique National de Lituanie au festival de musique du Schleswig-Holstein en 2000, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Frankfurt, l'Orchestre Symphonique de Düsseldorf, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre de Bretagne, l'Orchestre Lamoureux... John Axelrod a dirigé de nombreuses premières et créations mondiales (John Adams, Astor Piazzolla, John Corigliano). Il a composé un cycle de mélodies sur des poèmes de James Fenton, Dylan Thomas et Walt Whitman et mène de front de nombreuses activités professionnelles dans le domaine musical : conseiller artistique pour *BMG/RCA* et *Atlantic Records*, éditeur pour *Rondor Music International*, organisateur de concert, producteur de disques, journaliste musical.

Orchestre de Paris

Créé en 1967 à l'initiative d'André Malraux, Ministre des Affaires culturelles, et de Marcel Landowski, le jeune orchestre succède à l'illustre Société des Concerts du Conservatoire. L'orchestre a joué sous la direction des chefs les plus célèbres (de Abbado à Ozawa, de Bernstein et Boulez à Kubelik ou Giulini, de Celibidache et Karl Boehm à Haitink, Mehta ou Maazel...) et accompagné les plus grands solistes. Son vaste répertoire couvre le monde symphonique et l'opéra, embrasse toutes les traditions et les époques, et fait une place importante à la création contemporaine par des commandes ou des créations en France. En septembre 2002, l'Orchestre de Paris inaugure sa nouvelle résidence parisienne au Théâtre Mogador. L'Orchestre de Paris s'est produit dans nombre de villes françaises et s'est également fait applaudir dans le monde entier : en Europe (des États de l'Union jusqu'à la Russie), mais aussi aux États-Unis où l'orchestre a remporté un triomphe lors de sa 10^e tournée en janvier 2002 sous la direction de Christoph Eschenbach, en Amérique latine (Argentine, Brésil, Mexique), en Orient, Proche ou Extrême (Turquie, Israël, Iran, Inde, Corée, Japon). Après Herbert von Karajan qui succéda à Charles Munch en tant que Conseiller musical (1969-1971), Sir Georg Solti (1972-1975), Daniel Barenboïm (1975-1989), qui donna à l'Orchestre le Chœur qui lui manquait, Semyon Bychkov (1989-1998) et Christoph von Dohnányi, Conseiller artistique pendant deux saisons de 1998 à 2000, c'est une nouvelle ère qui s'est ouverte avec la nomination de Christoph Eschenbach, Directeur musical de l'Orchestre de Paris depuis septembre 2000.

Ian Pace, piano

Biographie voir p. 135

SAMEDI 28 SEPTEMBRE 22^H30

ICTUS

AIRS D'OPÉRA DE
TOM WAITS ET KURT WEILL

Gery Cambier
*contrebasse,
basse électrique*
Dirk Descheemaeker
clarinette, saxophone alto

Fabian Fiorini
contractor

Dirk Noyen
basson

Ludo Mariën
accordéon

Michel Massot
tuba, trombone

Gerrit Nulens
percussion

Tom Pauwels
guitare électrique, banjo

Jean-Luc Plouvier
piano, clavier

Philippe Ranallo
trompette

Igor Semenov
*violon, guitares électriques
et acoustiques*

Michael Weilacher
percussion

Tom Bruwier
éclairage

Alex Fostier
son

Orchestration **François Deppe, Jean-Luc Fafchamps, Fabian Fiorini**Chant : **Kris Dane** pour Tom Waits,
Maria Husmann pour Kurt Weill**Tom Waits**Black Rider*(Tom Waits / William Burroughs)**Lucky Day, ouverture**Black Rider**Just the right Bullets**T'ain't no sin**Briar and the rose**I'll shoot the Moon**Carnival*Franks Wild Years*Hang on St-Christopher**Innocent when you dream**Yesterday is here**Way down in the hole**Frank's Theme***Kurt Weill**Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*Alabama Song**Jenny*Dreigroschenoper*Barabara Song**Zuhälter**François Villon**Mackie Messer**Aria der Lucy*Happy End (Kurt Weill / Bertold Brecht)*Surabaya Johnny**Fürchte dich nicht* (choir)Lady in the dark (Kurt Weill / Moss Hart)*My Ship*Miscellaneous*Yukali**Au fond de la Seine**Nana's Lied*

Projet créé le 4 mai 2002 au Concertgebouw de Bruges dans le cadre de Bruges 2002,
capitale culturelle européenne.

fin du
concert : —
minuit
trente

La Fondation France Télécom et la FNAC sont partenaires de Musica.

Tom Waits
songs from
The Black Rider,
Frank's Wild Years

Kurt Weill
songs from
Mahagonny,
Dreigroschen Opera,
Happy End,
Lady in the Dark

Tom Waits a écrit deux opéras, dont l'un avec William Burroughs. Opéras de la cour des miracles, traumatiques de bout en bout. Ictus en présente des « arias » de concert, avec le bluesman américo-belge Kris Dane. Filiation et contraste avec des airs d'opéras de Kurt Weill, période allemande (mais sans fascination fétichiste pour le « cabaret de Weimar ») et période américaine (les vraies œuvres maudites de Weill : ses injustifiables slows hollywoodiens). Le bluesman américain y met en perspective le compositeur berlinois : même génie mélodique subtilement asymétrique, même sens du décalage troublant dans l'harmonie, et même façon d'exploiter les trois thèmes de la vocalité populaire : révolte, plainte amoureuse, ivresse. Weill incarne à merveille ce versant de la modernité qui se refuse à reconsidérer les fondations, et se contente de les disposer *de travers*. C'est une poésie diagonale, elle parle de vies boiteuses et d'amours défaites : on n'a pas le cœur, on n'a pas le temps, d'y attaquer frontalement le grand art.

Kurt Weill : « Disons que c'est un style sérieux-ironique. Car l'ironie aussi est sérieuse dans *l'Opéra de quat'sous*. C'est par erreur qu'on l'a interprété de manière purement parodique... »

« Je n'ai pas été expulsé d'Allemagne comme certains autres musiciens, mais je n'y serais pas le bienvenu si j'y retournais, sauf, bien sûr, si je me décidais à visiter un camp de concentration. En Allemagne, je suis connu comme bolchéviste de la culture, ma musique est anti-allemande, anti-aryenne. Ils l'appellent musique de l'asphalte parce qu'elle sent la grande ville, ce qui pour moi est un grand compliment. » (Décembre 1936)

Ce projet a demandé un double travail d'arrangement : transcription libre des parties instrumentales de Waits (semi-improvisées sur disque) et réduction (tout aussi libre) pour ensemble de chambre des partitions orchestrales de Weill. Ont trempé leur plume dans l'encre la plus saturnienne, trois compositeurs belges : François Deppe, Fabian Fiorini, Jean-Luc Fafchamps.

Ensemble Ictus
Biographie voir p. 120

Maria Husmann, chant

Née à Flensburg, en Allemagne, elle débute à quatorze ans au Théâtre municipal de cette ville avant d'étudier le Lied (notamment avec Aribert Reimann). À 22 ans, elle débute dans *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Hambourg, où elle est ensuite engagée. De 1980 à 1986, elle est membre de l'Opéra de Stuttgart. Maria Husmann a collaboré avec Achim Freyer, Götz Friedrich, Kurt Horres, Jean-Louis Martinoty, GianCarlo del Monaco, Peter Palitzsch, Peter Zadek, etc. Depuis 1986, elle travaille dans de nombreuses productions contemporaines : *Die Soldaten* (Bernd Alois Zimmermann), *Lulu* (Alban Berg), *Johnny spielt auf* (Ernst Krenek), *Gespensersonate* (Aribert Reimann) et *Dantons Tod* (Gottfried von Einem). En 1993, elle débute au théâtre dans *Baal* de Brecht au Berliner Ensemble. Elle collabore activement avec les compositeurs George Crumb, Philip Glass, Hans-Werner Henze, György Kurtag, Aribert Reimann, Hans Zender et donne des concerts avec, notamment, Claudio Abbado, le Scharoun-Ensemble, l'ensemble Intercontemporain, le Münchner Philharmoniker, le Gustav Mahler Jugendorchester, le Bayerisches Staatsorchester, le Gewandhausorchester de Leipzig, la Staatskapelle de Dresde.

Kris Dane, chant

Kris Dane a commencé sa carrière par un étonnant disque de rock *Fe is a Male Mystic*, entièrement composé, joué, chanté et produit par lui, dans un style âpre et nu. On le compara immédiatement à Jeff Buckley, puis à Prince. Un second album en 1999 (*Boy*, 26) et une intense expérience de la scène internationale ont depuis lors consolidé son parcours. Il s'est produit avec le trio de jazz Aka Moon, puis dans *Wintermärchen* de Philippe Boesmans et Luc Bondy à La Monnaie.

Jean-Luc Fafchamps, orchestration

Après des études musicales au Conservatoire de Mons complétées par une licence universitaire et quelques expériences dans le domaine du spectacle, Jean-Luc Fafchamps s'est peu à peu orienté vers la musique contemporaine. Son activité de pianiste le conduit à se produire avec le Bureau des Pianistes, en duo avec Jean-Luc Plouvier, avec le Quatuor et l'ensemble Ictus ou en soliste. Il a enregistré des œuvres de Morton Feldman, Luciano Berio, Franz Liszt, Paul Bowles et Luigi Dallapiccola. Il a accompagné en direct plusieurs chorégraphes de Wim Vandekeybus et d'Anne Teresa de Keersmaeker, ainsi que des nombreux chanteurs. Volontairement autodidacte en tant que compositeur, il s'est adonné aussi bien à l'élaboration de musiques de scène qu'à la composition de musique pure. Son octuor à Cordes *Attrition* lui a valu un prix à la Tribune des Jeunes Compositeurs de l'Unesco. Il a enseigné le piano et la musique de chambre, et est actuellement professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Mons.

Fabian Fiorini, orchestration

Fabian Fiorini est né à Liège en 1973. Études musicales aux Conservatoires de Bruxelles et Liège. Il s'implique parallèlement dans le jazz et la musique contemporaine. Il reçoit des commandes du Bureau des Arts, de l'ensemble Musiques Nouvelles, d'Ictus et de l'Autre Trio, le *Ricercar Consort* (un large projet pour violes de gambe et électronique). Il a travaillé et enregistré avec Aka Moon, Octurn, Garrett List, Guy Cabay et a écrit plusieurs musiques pour le cinéma et la scène. Comme pianiste, il a participé à l'opéra de Philippe Boesmans, *Wintermärchen*, mis en scène par Luc Bondy (1999).

François Deppe, orchestration

François Deppe est né en 1964 à Lille (France). Il est le collaborateur privilégié de Thierry De Mey depuis de nombreuses années, ainsi que d'Anne Teresa de Keersmaecker pour plusieurs productions de Rosas. Violoncelliste et compositeur, il fait partie du groupe Maximalist! dès sa création en 1984. Il est aujourd'hui membre de l'ensemble Ictus qui se produit fréquemment aux côtés de Rosas. François Deppe est diplômé du Conservatoire de Bruxelles et de la Hochschule für Musik de Freiburg. Sa longue fréquentation des meilleurs compositeurs de notre époque, de Kurtág à Ligeti, de Kagel à Huber en fait un observateur aux avant-postes de la musique du xx^e siècle. Il a donné de nombreuses pièces pour violoncelle en première audition.

RÉCITAL IAN PACE, PIANO

James Dillon*The Book of Elements Vol. 3 (2001)*

16'

Tristan Murail*Territoires de l'oubli (1977)*

25'

entracte

Richard Barrett*Invention 6 (1982)*

6'

Tristan Murail*Cloches d'adieu, et un sourire... (1992)*

5'

Brian Ferneyhough*Opus contra Naturam (1999-2000)*

17'

fin du
concert :
12 h 30**La DRAC Alsace accueille Musica.****Avec le soutien du British Council.**

James Dillon
The Book of Elements,
Vol 3
 (2001)

Ce troisième volume du *Livre des Éléments* comprend cinq pièces. La miniature musicale compresse l'espace d'action et trace un geste qui contient sa propre « coupure ». L'ambiguïté et la fragilité de la forme apporteront toujours quelque chose de cette délicieuse tristesse associée aux espaces désertés ; la rupture agit là où l'oreille pouvait s'attendre à la cohérence. Le style, comme « caractère » se réfère à un mode d'expression, depuis le stylos latin, cet instrument pointu pour écrire sur la cire, et nous rappelle la relation entre modalité et expression. Le mot « caractère » lui-même vient du grec : « graver ou couper », un acte qui comporte un élément de violence. Les caractères émergent de l'interaction entre les événements dans l'espace musical, par les mouvements, les répétitions, les inflexions, les durées.

Ce volume est une commande de la Biennale de Berlin 2001 pour Ian Pace.

James Dillon, traduit de l'anglais

Voir aussi notice p. 99

Tristan Murail
Territoires de l'oubli
 (1977)

En réaction contre une écriture percussive du piano, courante à l'époque, *Territoires de l'oubli* renoue avec une certaine conception « lisztienne » de la virtuosité. Le piano y est considéré avant tout comme un ensemble de cordes résonantes ; la percussion des marteaux n'est que l'indispensable inconvénient qui permet de les mettre en vibration, directement ou par sympathie. Les sons vibrent jusqu'à extinction naturelle, car la pédale est enfoncée pendant toute la pièce, sans jamais être relevée. Leur résonance décrit des *territoires* successifs, délimités par l'oubli des fréquences qui s'éteignent. Le piano est aussi traité comme une sorte d'orchestre virtuel, démultiplié par des chambres d'écho imaginaires. Les phénomènes et processus sonores continus, possibles à l'orchestre mais non au piano, sont symbolisés par des systèmes de répétitions, des figures de virtuosité, des jeux de nuances superposées.

Le timbre et l'harmonie sont en relation étroite : les hauteurs sont souvent choisies en fonction des résonances naturelles du piano, qu'elles renforcent ou contrarient, selon le sens de l'évolution (vers plus de simplicité, ou vers plus de complexité). En plus de difficultés pianistiques de caractère traditionnel, l'interprète doit contrôler sur de longues périodes la lente évolution de couches sonores qui se tuilent ou se superposent.

Tristan Murail

Richard Barrett
Invention 6
 (1982)

L'Invention 6 a été écrite en 1982. Les cinq œuvres qui la précèdent, tout comme ce que j'avais écrit auparavant, avaient été abandonnées. Qu'est-ce qui m'a conduit à considérer *L'Invention 6*, comme le début de mon activité de compositeur ? Peut-être sa densité ; peut-être ses processus de caractérisation dans lesquels trois couches musicales divergent peu à peu ; peut-être la façon dont la couche centrale, précédemment en danger de se voir submergée par les autres, parvient à dominer, mais en se noyant elle-même dans des gammes chromatiques « sans signification ». Depuis lors, j'ai sans doute trouvé des moyens plus élaborés et poétiques pour détruire mes matériaux.

Richard Barrett, traduit de l'anglais

Tristan Murail
Cloches d'adieu,
et un sourire...
 (1992)

Peu après la disparition d'Olivier Messiaen, la revue allemande *Musiktexte* réunit en une sorte de « tombeau musical » des textes et courtes pièces écrits en hommage au grand compositeur. C'est donc dans ce cadre que *Cloches d'adieu, et un sourire...* a été composé. C'est une petite pièce sans prétention, qui reprend quelques aspects (la conduite du discours et les trois notes finales, « l'adieu ») d'une des premières œuvres de Messiaen, son prélude pour piano *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*. J'ai tenté d'y mêler, entre autres allusions, quelques échos des cloches qui jouent dans beaucoup de mes propres œuvres, auxquels répondent résonances lumineuses et grappes d'accords aux tonalités souriantes, car le « Sourire » des dernières œuvres de Messiaen a su triompher pour toujours des « angoisses et larmes » d'autrefois...

Tristan Murail

Brian Ferneyhough
Opus contra Naturam
 (1999-2000)

Cette pièce est une partie de mon projet d'opéra *Shadowtime*, conçu autour de la mort de l'influent philosophe de culture germano-juive Walter Benjamin, à la frontière espagnole en 1940. Cette pièce joue un rôle clé dans l'opéra, en ce sens qu'elle représente la transformation de Benjamin lors de sa descente « orphéenne » aux Enfers, aux portails desquels il est accueilli, sur des accords de fanfares répétitives et sclérosantes, par une assemblée de démons et par les ombres sauvages de personnages historiques (dont certains, à ce moment-là, vivaient encore). *Opus Contra Naturam* est un terme tiré de l'alchimie de la Renaissance et se réfère à l'un des moments essentiels de la transition/transformation qui symbolise cette discipline de l'arcane. La pièce peut être accompagnée par la projection d'un film muet où se superposent de manière chaotique des scènes de cabaret berlinois fin de siècle, des labyrinthes médiévaux et des images de l'environnement très dissimulateur du Las Vegas d'aujourd'hui. Formellement, la pièce est composée d'une large partie centrale formée de fragments désordonnés et bruyants et encadrée par un introit lyrique et un hymne processionnel final, ces deux derniers étant accompagnés, dans l'opéra, par des citations de plain-chant déformées et superposées. En accord avec ces images hallucinatoires, le segment central est une transcription, un commentaire et une prolongation d'un ensemble totalement désordonné et prolixe de matériaux assemblés en l'espace de plusieurs mois sous la forme du journal intime musical ou de vestige d'une mémoire outrageusement autonome. Peu de choses ont été faites pour suggérer de faux critères de cohérence : étant donné sa fascination pour le désordre ordonné de manière surréaliste des passages parisiens, j'imagine que Benjamin lui-même n'aurait pas été tout à fait insensible à cette stratégie esthétique.

Brian Ferneyhough, traduit de l'anglais

Ian Pace, piano

Né en Angleterre en 1968, il étudie à la Chetham's School of Music, au Queen's College d'Oxford et à la Juilliard School à New York. Il mène une carrière internationale active à travers la Grande-Bretagne, l'Europe et les États-Unis ; la musique contemporaine y tient une place privilégiée. Dans ces seules quatre dernières années, il a créé plus de cent pièces pour piano solo. Ian Pace est l'invité de nombreux festivals et manifestations en Europe. Particulièrement proche du compositeur Michael Finnissy, il donne en 1996 une série de concerts autour de son œuvre complète pour piano. Il présente ensuite celles d'Howard Skempton et de Christopher Fox. En 1999, ses programmes sont centrés autour de Morgan Hayes, Lukes Stoneham, Paul Rhys et Alwynne Pritchard. Directeur artistique de l'ensemble Topologies, il joue régulièrement avec d'autres musiciens et d'autres formations, tout particulièrement le Quatuor Arditti. Également enseignant et musicologue, il écrit régulièrement dans diverses revues musicales et a co-publié l'ouvrage intitulé *Uncommon Ground : The Music of Michael Finnissy*.

DIMANCHE 29 SEPTEMBRE 16^H

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Emmanuelle Ophele, Sophie Cherrier, <i>flûte</i> Didier Pateau, <i>hautbois</i> Alain Damiens, Alain Billard, <i>clarinette</i> Pascal Gallois Paul Riveaux, <i>basson</i> Jean-Christophe Vervoitte Jens McManama, <i>cor en fa</i> Antoine Curé,	Direction Jonathan Nott	
Jean-Jacques Gaudon, <i>trompette</i> Benny Sluchin, Jérôme Naulais, <i>trombone</i> n.n., <i>tuba</i> Michel Cerutti Samuel Favre, Vincent Bauer, <i>percussion</i> Hidéki Nagano, <i>piano</i> n.n., <i>piano</i> Ashol Sarkissjan, Hae-Sun Kang, <i>violon</i> Christophe Desjardins, Odile Auboin, <i>alto</i> Pierre Strauch, n.n., <i>violoncelle</i> Frédéric Strochl, <i>contrebasse</i> Frédérique Cambreling, <i>harpe</i>	Bruno Mantovani <i>Le sette Chiese</i> (2002) Création <i>Co-commande Ensemble Intercontemporain - Musica</i>	33'
	— entracte	
	Christophe Bertrand <i>Yet</i> (2002) Création <i>Commande de l'ensemble Intercontemporain</i>	15'
	Pierre Boulez <i>Dérive 1</i> (1984) Flûte, clarinette, vibraphone, piano, violon et violoncelle	6'
	<i>Dérive 2</i> (1989-2002) Cor anglais, clarinette, basson, cor, marimba, vibraphone, piano, harpe, violon, alto et violoncelle	14'
	Concert enregistré par France Musiques	
fin du concert :		
17 h 45		

Avec le mécénat de la Fondation France Télécom.

La SACEM et la Fondation Ernst von Siemens soutiennent Musica.

Bruno Mantovani
Le sette Chiese
 (2002)

Le sette Chiese apparaît comme une œuvre singulière dans ma production. Par sa longue durée, par son effectif (un grand ensemble divisé en quatre groupes spatialisés), par le temps que j'ai mis pour l'écrire (plus de six mois, ce qui est exceptionnel pour moi), et par son inspiration architecturale, cette pièce se distingue de toutes les autres qui composent mon catalogue. De la juxtaposition abrupte d'éléments contradictoires ou de la référence aux musiques populaires (notions caractéristiques de mon langage), il ne reste quasiment rien ici. Au contraire : c'est l'introspection, la sobriété, la raréfaction du matériau qui sont de mise. Je me suis inspiré du complexe des « sept églises » de Bologne (un ensemble architectural unique en son genre, commencé au premier siècle de notre ère, et achevé à la fin de la Renaissance, composé de diverses bâtisses littéralement « encastées » les unes dans les autres). L'originalité architecturale de l'ensemble ainsi que sa fonction religieuse ont été sources de réflexions sur l'espace et sur sa poésie. L'œuvre que j'ai écrite, d'une durée de trente-sept minutes, confronte en effet quatre groupes (deux ensembles quasiment symétriques fonctionnant généralement dans un principe d'antiphonie, plus un trio formé des instruments les plus graves au fond de la scène, et six musiciens disposés en arc de cercle et en hauteur). L'espace ainsi occupé est traité dans des dimensions diverses : le conflit, l'occupation progressive, la focalisation, la fragmentation, la globalisation. Ces divers principes sont déjà un moyen de rythmer la forme, à travers les deux suites réunissant neuf mouvements contrastés.

Bruno Mantovani

Christophe Bertrand
Yet
 (2002)

Yet est une commande de l'ensemble Intercontemporain ; cette pièce est dédiée à Pascal Dusapin. Par « Yet » (de l'anglais *déjà*) il faut entendre le concept d'anticipation ; en effet, la première section de l'œuvre, à la manière de certaines pièces de Steve Reich est un concentré des événements à venir : tous les éléments structurels, moteurs des sections suivantes y sont présentés, et seront développés plus tard, dans un ordre différent. Dans cette première section, tout est présenté, raccourci, esquissé, mais rien n'y est dit. Ces éléments, si opposés voire antagonistes qu'ils puissent être, sont unifiés par un nombre limité de champs harmoniques, qui circulent tout au long de la pièce, par une énergie « dramatique » sans cesse présente, voire croissante ainsi que par un dénominateur commun, l'utilisation de l'espace scénique et le possible des trajectoires qui s'y développe comme partie intégrante de la composition. Cette utilisation de l'espace se traduit évidemment par une orchestration particulière en quatre groupes de cinq musiciens, chaque groupe étant constitué de deux couples d'instruments et d'un instrument seul et par une disposition appropriée des couples autour d'un axe central formé par les instruments non dédoublés. La structure architecturale est fondée sur le schéma formel du tanka japonais (aba/bb) éclaté sur plusieurs strates selon le modèle fractal : en résulte une imbrication de nombreuses et courtes sous-sections marquées par des éléments simples et reconnaissables (comme les interventions des wood-blocks) qui jouent sur la mémoire de l'auditeur et lui permettent de percevoir le cheminement de l'œuvre.

Christophe Bertrand

Pierre Boulez

Dérive 1

(1984)

Dérive 2

(1989-2002)

Plus qu'aucun autre titre, *Dérive* exprime bien le principe de germination qui caractérise la pensée musicale de Pierre Boulez. Reprenant souvent un fragment d'œuvre ancienne qu'il greffe pour donner « naissance à une autre plante », le compositeur se place délibérément dans le sillage de la plante originelle de Goethe dont parle souvent Webern, « toujours autre et, cependant, toujours la même ». Ainsi, *Dérive 2* s'inscrit dans une série de pièces : *Messagesquise* (1976), *Répons* (1981-1986) et *Dérive 1* pour six instruments (1980-1984), construites sur un même matériau harmonique issu du nom de Paul Sacher, le dédicataire de *Messagesquise*. Étude sur les périodicités, *Dérive 2* explore de façon systématique les décalages rythmiques, les superpositions de vitesses différentes, les changements de tempi, en référence aux recherches menées sur le temps musical et la polyrythmie aussi bien par György Ligeti qu'Elliott Carter. « En réfléchissant à certaines pièces de Ligeti, écrit l'auteur, j'ai ressenti le besoin de me consacrer à un travail presque théorique sur le problème des périodicités [...] ; et j'ai pu découvrir des phénomènes rythmiques qui ne me seraient jamais apparus spontanément ». En deux parties jalonnées par la signalétique sonore du cor bouché qui revient par trois fois, *Dérive 2* entretient, dans une texture continue, des microcosmes de patterns [cellules] rythmiques et d'ostinati paradoxaux trouvant dans la coda – extrêmement rapide en style de toccata – leur aboutissement final.

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du xx^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical aujourd'hui Jonathan Nott et donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. Riche de plus de 1800 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première moitié du xx^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Ircam. Depuis son installation à la Cité de la Musique, en 1995, l'ensemble sensibilise tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la Cité de la Musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs.

Jonathan Nott, direction

Né en 1962 à Solihull en Grande-Bretagne, il fait ses études au Collège Saint John à Cambridge et étudie le chant au Royal Northern College of Music de Manchester. Il est Kapellmeister à l'Opéra de Francfort en 1989 puis à l'Opéra d'État de Wiesbaden, avant d'être directeur général de la musique pour cette ville. Directeur musical de l'ensemble Intercontemporain depuis 2000, Jonathan Nott dirige par ailleurs de nombreux orchestres symphoniques, parmi lesquels l'Orchestre Philharmonique de Bergen, l'Orchestre de la Radio de Stockholm, l'Orchestre Symphonique du WDR de Cologne et celui du SWR de Stuttgart. Reconnu pour son vaste répertoire symphonique et d'opéra, il participe également à la création d'œuvres de compositeurs (Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough et Michael Jarrell...). Directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Lucerne depuis 1997, Jonathan Nott est aussi directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Bamberg depuis 2000. Au cours de la saison 2001-2002, il a dirigé pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin et celui du Gewandhaus de Leipzig.

DIMANCHE 29 SEPTEMBRE 20^H

RETOUR DÉFINITIF ET DURABLE DE L'ÊTRE AIMÉ

ÉLECTRO-LECTURE

Texte **Olivier Cadiot**
Mise en scène **Ludovic Lagarde**
Son **Gilles Grand**

Dramaturgie **Anita Kerzmann**
Lumières **Sébastien Michaud**
Costumes **Virginie** et **Jean-Jacques Weil**
Avec la participation artistique d'**Odile Duboc**, *chorégraphe*

Comédiens : **Valérie Dashwood, Philippe Duquesne, Laurent Poitrenaux**

Dispositif informatique réalisé dans les studios de l'Ircam
Assistant musical, Emmanuel Poletti
Ingénieur du son, David Bichindaritz

Coproduction : Compagnie Ludovic Lagarde, Théâtre National de la Colline, Théâtre de la Manufacture – Centre Dramatique National de Nancy, La Comédie de Clermont-Ferrand – Scène Nationale, Ircam – Centre Georges Pompidou

En co-réalisation avec le festival « C'est dans la Vallée » et la Mairie de Sainte-Marie-aux-Mines. Avec la collaboration de la Fédération Hiéro Colmar et de l'Office du Tourisme du Val d'Argent.

fin du
spectacle : —
21 h 45

**Musica assure
pour son public
le voyage aller-retour
à Sainte-Marie-aux-Mines.**

Avec le soutien de la FNAC.

**Retour définitif
et durable
de l'être aimé**
(2002)

Ma collaboration avec Ludovic Lagarde a débuté en 1993 avec la commande de *Sœurs & frères*, pièce pour cinq acteurs. J'abordais le théâtre via l'expérience de l'opéra (*Roméo & Juliette* avec Pascal Dusapin) et de la poésie (*L'Art poétique*), en proposant une pièce qui essayait de faire dialoguer des formes proches de la poésie sonore et du chant. Passant de formes brèves à des textes plus narratifs, j'ai répondu à la deuxième commande en 1997 par un livre *Le Colonel des Zouaves*. C'est paradoxalement en confiant au théâtre une forme moins préparée et plus « littéraire » que le travail s'est ouvert. En voulant faire entendre un texte par tous les moyens, le théâtre nous a obligé à utiliser le son, la chorégraphie, la performance. Il nous réconciliait avec des formes musicales et expérimentales, qui devenaient là un peu plus les outils efficaces d'un récit qu'un simple choix formel. Le théâtre rendait lisible et plus explicite l'équilibre spécial entre le silence et le bruit du livre. Il fallait commencer par le monologue, qui en rétrécissant les contraintes, intensifiait les méthodes. La troisième commande devrait nous permettre d'expérimenter le même projet mais polyphonique et en espace.

Cette pièce poursuit la série des aventures de Robinson (après *Futur, ancien, fugitif* et *Le Colonel des Zouaves*) mais cette fois-ci pas d'île, ni de caisses retrouvées sur la plage, pas de château anglais ni d'affaire d'espionnage, juste un cerveau autodidacte qui essaie de s'en sortir au mieux avec pour seul bagage des idées inadéquates et des livres mal compris.

Le héros, déçu par la ville, restera au début accroché sur un balcon pour éviter une fête épuisante et traversera une campagne polluée en essayant d'esquiver une série de personnages pénibles, appartenant vraisemblablement à la même famille. Pour s'en sortir il décide de devenir un saint et part à la rencontre d'un spécialiste à la retraite, ça se termine mal. Au passage on apprendra des règles de sports inconnus, une technique d'explosion du passé dans le présent et des méthodes infaillibles de retour en amour.

Olivier Cadiot

Le texte de *Retour définitif et durable de l'être aimé* est publié aux Éditions POL et bénéficie de l'aide à l'écriture du Ministère de la Culture et de la Communication.

La Compagnie Ludovic Lagarde est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication – Drac Île-de-France

Olivier Cadiot, *auteur*
Biographie voir p. 63

Ludovic Lagarde, *mise en scène*

De 1982 à 1985, il suit des études théâtrales à la faculté de Censier. Il devient assistant à la mise en scène de Christian Schiaretti à la Comédie de Reims. De 1991 à 2000, il a notamment signé les mises en scène pour Samuel Beckett, pour *l'Hymne* de Gyorgy Schwajda, pour *Le Petit monde de Georges Courteline*, *Sœurs et frères* d'Olivier Cadiot (commande d'écriture), *Platonov et Ivanov*, d'Anton Tchékov, *Celui qui dit oui, celui qui dit non* de Bertold Brecht, *Le Colonel des Zouaves* d'Olivier Cadiot, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht. En 2001, il a mis en scène *Maison d'arrêt* d'Edward Bond au Théâtre National de Strasbourg et *Cadmus et Hermione* un opéra de Lully pour le festival d'Ambronay. Il a réalisé des ateliers au sein de l'École du Théâtre National de Strasbourg et de l'École de la Comédie de Saint-Étienne, et dirigé différents stages avec des comédiens professionnels.

Gilles Grand, *son*

Après avoir pratiqué plusieurs années le saxophone et la guitare, Gilles Grand va se spécialiser dans les musiques contemporaines et multiplier les travaux de recherches sonores numériques. Il a collaboré à différentes créations du chorégraphe Dominique Bagouet. Depuis 1999, il est enseignant à l'École d'Art de Lyon et intervient régulièrement en tant que compositeur à la Villa Arson à Nice ainsi qu'à l'École des Beaux Arts de Montpellier. Il a réalisé plusieurs compositions et participé à l'élaboration du travail sonore pour *Le Colonel des Zouaves*, mis en scène par Ludovic Lagarde. En 2002, il est compositeur en recherche à l'Ircam Centre Pompidou.

Anita Kerzmann, *dramaturgie*

Après des études de littérature allemande et française à Heidelberg et à Paris, Anita Kerzmann connaît ses premières expériences de théâtre au Nationaltheater de Mannheim et au Schauspiel de Francfort. Depuis 1999, elle travaille à la Schaubühne am Lehniner Platz à Berlin sous la nouvelle direction artistique de Thomas Ostermeier et Sasha Waltz où elle a initié un cycle de lectures de jeunes auteurs de théâtre. Elle a travaillé avec Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig et David Giesemann. Après une première collaboration avec Olivier Cadiot et Ludovic Lagarde dans le cadre du Festival international des nouvelles écritures dramatiques à la Schaubühne, elle participe, en 2002, aux différentes étapes de création de *Retour définitif et durable de l'être aimé*.

Valérie Dashwood, *comédienne*

Élève au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de 1993 à 1996, elle y suit l'enseignement de Dominique Valadié, Daniel Mesguich et Stuart Seide. Au théâtre, elle a travaillé avec Stuart Seide, Daniel Jeanneau, Emmanuel Demarcy-Mota, Eric Ruf, Jean-Luc Paliès, Jean-Luc Revol. Par ailleurs, elle a fait des stages avec Anatoli Vassiliev pour *l'École des maîtres* et Claude Régy pour un travail sur Ibsen. À la télévision, elle a travaillé avec Jean-Pierre Granier-Deferre, Jean-Yves Pitoume. Au cinéma, elle a travaillé avec Frédéric Jardin (*Les frères Sœurs*).

Laurent Poitreux, *comédien*

Après les ateliers de G. Bouillon et C. Amouroux au CDR de Bourges et les cours de J.L. Cochet, il a poursuivi sa formation d'acteur au Théâtre en Actes, école dirigée par Lucien Marchal. Au théâtre, il a travaillé avec Ludovic Lagarde, Daniel Jeanneteau, Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Christian Schiaretti, Thierry Bédard. Avec Didier Galas, il a créé un tour de chant *Les Frères Lidonne* et une compagnie « L'ensemble Lidonne ». Au cinéma, il a travaillé avec Claude Mouriéras, Malika Saci et Olivier Hemon, Alexis Charrier.

Philippe Duquesne, *comédien*

Il a suivi sa formation de comédien au Théâtre en Actes, école dirigée par Lucien Marchal. Au théâtre, il a travaillé avec Jacques Bonnaffé, Jérôme Deschamps, Thierry Bédard, Christian Schiaretti. Au cinéma, il joue avec Jean-Pierre Sentier, Dominique Cheminal, Karl Zéro, Philippe Lioret, Michel Deville, Jean Becker, Manuel Poirier, Pierre Salvadori, Christophe Loissillon, Laurence F. Barbosa, Pierre Dugowson, Jérôme Cornuau, Stéphane Brize, Jean-Marc Barr, Benoît Jacquot et Jonathan Demme. On le retrouve à la télévision aux côtés de Philippe Lallement, de La compagnie Deschamps et de Patrick Lamain.

Odile Duboc, *chorégraphe*

En 1989, c'est avec le succès d'*Insurrection* qu'Odile Duboc et sa compagnie Contre Jour rencontrent le grand public. En 1990, elle est nommée à la tête du Centre Chorégraphique National de Franche-Comté (Belfort Sochaux). Elle multiplie alors les créations et répond à de nombreuses commandes, notamment pour le ballet de l'Opéra de Paris et le Ballet du Rhin. Elle rencontre Ludovic Lagarde pour *Le Colonel des Zouaves* d'Olivier Cadiot en 1997, puis en 1998 lors de la création d'un *Cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht. Odile Duboc reçoit en 1999 le Prix de la chorégraphie de la SACD. En septembre 2001, elle a participé au côté de Ludovic Lagarde à la réalisation de l'opéra *Cadmus et Hermione* de Lully dirigé par Christophe Rousset et créé dans le cadre du festival de musique baroque d'Ambronay.

Virginie et Jean-Jacques Weil, *costumes*

Ils expriment leur talent de stylistes dans des univers différents : concepteurs de collections de prêt-à-porter et créateurs de leur propre griffe (Moloko), ils s'impliquent également sur le plan pédagogique dans différentes écoles d'Art et BTS. Du côté du théâtre, ils ont créé les costumes, entre autres, pour les mises en scène de Ludovic Lagarde, dont *Le Colonel des Zouaves*, *Le Cercle de craie caucasien* et *Cadmus et Hermione*.

Ircam, *technique*

Biographie voir p. 203

MARDI 1^{ER} OCTOBRE 18^H

LE PETIT CHAPERON ROUGE

SPECTACLE MUSICAL

DE GEORGES APERGHIS (2002)

Durée : 1 heure

D'après le conte de **Charles Perrault**.

Ensemble Reflex :

Saxophone **Pierre Lambla**

Clarinette **Pierre Lassailly**

Piano **Sophie Liger**

Violon **Fanny Paccoud**

Piano **Hélène Schwartz**

Clarinette **Mathieu Steffanus**

Commande de la Philharmonie de Cologne créée le 7 avril 2002.

Co-réalisation à Strasbourg Musica - Théâtre Jeune Public.

THÉÂTRE JEUNE PUBLIC / GRANDE SCÈNE

MERCREDI 2 OCTOBRE 15^H

LE PETIT CHAPERON ROUGE

La Fondation France Télécom parraine Le Petit Chaperon Rouge.

Georges Aperghis
Le Petit Chaperon Rouge
 (2002)

« Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eut su voir. » Les conteurs de tout temps s'accordent là-dessus, ainsi que sur le fait qu'en passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup. Sur la suite des événements, les avis sont partagés – des frères Grimm à Tomi Ungerer. Georges Aperghis reprend dans sa pièce de théâtre musical *Le Petit Chaperon Rouge* la version écrite la plus ancienne du conte : c'est en 1697 que Charles Perrault introduit la belle enfant au chaperon rouge dans l'histoire de la littérature. Contrairement aux Frères Grimm, il renonce au Happy End. Aucun chasseur ne sauve le Chaperon Rouge et la Grand-Mère du ventre du Loup. À la place, une moralité avertit les jeunes filles de se méfier des animaux féroces et roublards. Georges Aperghis met en musique cette ancienne version du conte. À l'aide d'instruments, de voix et de corps, l'ensemble Reflex en réinvente chaque facette. Aperghis ne change rien au texte, mais déconstruit l'histoire morceau par morceau. Chaque événement est passé à la loupe. Les mêmes passages apparaissent à plusieurs reprises dans des contextes sonores et différents, parfois de façon illustrée, parfois d'une manière plus abstraite. Cependant l'action reste fluide comme un rêve d'enfant : les personnages se transforment constamment, les uns deviennent les autres, s'échangeant masques et rôles. Soudain le loup porte un chaperon rouge et le Petit Chaperon Rouge un visage de loup. Des images énigmatiques apparaissent et disparaissent. Un tuba joue seul, le piano droit se transforme en castelet, un chou entre en scène, un bâton de rhubarbe et un poireau l'en font ressortir. La connexion se fait dans les têtes des spectateurs. Des thèmes récurrents jouent avec la mémoire du public et provoquent des associations diverses. En soixante minutes, Georges Aperghis nous fait découvrir la poésie grinçante cachée dans ce conte.

Ensemble Reflex

Pierre Lambla, *saxophone*

Né en 1974, Pierre Lambla a effectué ses études musicales au CNR de Strasbourg. Après avoir débuté au violon, il change pour le saxophone classique avant de compléter son cursus d'histoire de la musique, de direction d'ensembles à vent, et de tuba. Son champ d'activité est fortement imprégné par la musique contemporaine qu'il pratique en improvisation ou à travers la composition. Depuis sa rencontre avec Georges Aperghis, lors de la résidence de ce dernier au Conservatoire, il a participé à la création de plusieurs de ses spectacles : *Strasbourg Instantanés I et II*, puis *Veillée* pour le festival Musica. Parallèlement, il enseigne le saxophone dans des écoles musique de la région de Strasbourg.

Pierre Lassailly, *clarinette*

Pierre Lassailly débute ses études musicales à Arles avec Jean Lamm puis entre au Conservatoire de Strasbourg où il poursuit sa formation auprès d'Armand Angster, Pierre-Alexandre Huber et d'autres. Depuis son obtention en 1998 du diplôme d'études musicales improvisées, il s'adonne à la musique de chambre, la création d'œuvres contemporaines (notamment avec Gérard Pesson, Ahmed Essyad) ou encore la chanson (au sein du groupe Gudule). Sa rencontre avec Georges Aperghis en 1996 l'a amené à participer à plusieurs de ses spectacles (*Strasbourg Instantanés I et II*, *Veillée*) et, plus récemment, à la musique de scène de *Orestie*.

Sophie Ligier, piano

Sophie Ligier étudie le piano à l'École Nationale de Musique de Gennevilliers avec J. Bourges-Maunoury, puis à Strasbourg avec Michel Gaechter, où elle étudie également le clavecin, l'improvisation, la technique vocale, et la direction de chœur. Elle a joué sous la direction d'Armand Angster – *Pierrot Lunaire* de Schoenberg en février et octobre 1999, et a participé à deux spectacles de Georges Aperghis : *Strasbourg Instantanés I et II* (festival Musica 1998), et *Veillée*, l'année suivante. Parallèlement, elle enseigne le piano en école de musique.

Fanny Paccoud, violon

Née en 1977, elle effectue ses études musicales au CNR de Strasbourg dans les classes de Philippe Lindecker, Armand Angster et Denis Dercourt. Actuellement, elle poursuit son apprentissage auprès de Nicolas Miribel. Elle se produit au sein de divers ensembles de musique de chambre (en particulier avec le Quatuor Istrati et en duo avec le pianiste Michel Gaechter), et de musique contemporaine, ainsi que dans plusieurs spectacles de théâtre musical. Avec Georges Aperghis, elle a ainsi participé aux créations de *Strasbourg Instantanés I et II* et *Veillée* au festival Musica. À l'Atem, elle a participé à la création de *Forever Valley* de Gérard Pesson (2000).

Hélène Schwartz, piano

Hélène Schwartz, née en 1978, est diplômée du Conservatoire de Musique de Strasbourg, où elle étudie, outre le piano et la musique de chambre, le clavecin, la technique vocale, l'improvisation, et l'histoire de la musique. Depuis sa rencontre avec Georges Aperghis en 1996 et sa participation aux créations *Strasbourg Instantanés I & II* et *Veillée* au festival Musica à Strasbourg, le théâtre musical occupe une place importante dans son activité de musicienne, ainsi que la conception et l'interprétation de musiques pour le théâtre, comme pour les *Ascensions de Cyrano* mis en scène par Jean-Pierre Rossfelder. Elle se produit aussi en concert en chant et en piano, dans un répertoire de musique écrite (classique, contemporaine) et improvisée.

Mathieu Steffanus, clarinette

Né en 1977, Mathieu Steffanus étudie au CNR de Metz puis au CNR de Strasbourg où il travaille la clarinette, la clarinette basse et la musique de chambre auprès d'Armand Angster. Il est également diplômé du CNSMD de Paris. Outre ses activités de chambriste, et au sein d'orchestres divers, il est engagé dans la musique actuelle : membre régulier de l'ensemble strasbourgeois Linea, il a ainsi pu travailler avec György Kurtag, Klaus Huber, Younghi Pagh-Paan. Il a aussi joué en 1997 et 1998 dans *Strasbourg Instantanés I et II* de Georges Aperghis.

MARDI 1^{ER} OCTOBRE 20^H

ENSEMBLE VOCAL LES JEUNES SOLISTES

<i>sopranos</i>	Direction Rachid Safir	
Caroline Chassany	Violon solo Noëmi Schindler	
Isabelle Fallot		
Anne-Marie Jacquin		
Brigitte Peyré		
	Jonathan Harvey	
<i>mezzo-sopranos</i>	<i>Marahi</i> (1999)	9'
Sophie Dumonthier	<i>How could the soul not take flight</i> (1996)	15'
Daïa Durimel		
Sandra Raoulx		
Maryseult Wiczorek	Brian Ferneyhough	
	<i>Missa Brevis</i> (1969)	13'
<i>ténors</i>	— entracte	
Pascal Bourgeois	Jonathan Harvey	
Adrian Brand	<i>sweet / winterhart</i> (2001)	10'
Serge Goubioud	Violon et ensemble	
David Lefort	<i>Dum transisset sabbatum</i> (1995)	4'
Etienne Vandier	<i>Missa Brevis</i> (1995)	14'
<i>barytons</i>		
Grégoire Fohet-Duminil		
Cyrille Gautreau		
Jean-Christophe Jacques		
Jean-Louis Paya		

fin du
concert : —
21 h 30

Musica dédie ce concert
à la mémoire
de Marcel Rudloff.

**La Direction régionale de la Caisse des Dépôts et Consignations parraine
le concert des Jeunes Solistes.**

La Fondation France Télécom est partenaire de Musica.

Jonathan Harvey
Marahi
(1999)

Marahi est un hymne d'adoration à la divinité féminine incarnée par la Vierge Marie et la déesse bouddhique Varahi. L'amour divin y est exprimé au sein de trois règnes : le règne angélique (accords parfaits majeurs), le règne humain (lignes monodiques) et le règne animal (bruit). Chants et soutras passent de l'un à l'autre, à part égale. Cette œuvre s'inscrit dans un rituel.

Marahi est une commande de l'ensemble vocal SWR de Stuttgart pour le Deutscher Evangelischer Kirchentag, 1999.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
**How could
the soul
not take flight**
(1996)

Andrew Harvey, traducteur de ce poème et de quelques 5000 poèmes de Rumi, a écrit dans son livre éclairant sur le XIII^e siècle soufi (*The Way of Passion*): « André Malraux a dit que le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas. Et Teilhard de Chardin, peu de temps avant sa mort, que l'humanité a atteint le point où il faudrait se décider entre suicide et adoration. » Rumi est l'un des plus grands poètes mystiques. Il est aussi, je le crois, parmi tous les poètes et figures spirituelles que nous connaissons, le maître suprême de l'adoration. Ainsi, aujourd'hui, alors que nous avons besoin d'inspiration pour aimer le monde que nous détruisons, alors que nous avons perdu notre identité divine, ses responsabilités et son extase, rien n'est plus précieux qu'un témoin comme Rumi, guide pour la gloire de Dieu, de l'âme et pour la nécessité d'une religion d'amour qui transcende tous les dogmes et recouvre toute la création. *How could the soul not take flight* pour double chœur est un modeste hommage à Rumi et à sa vision.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Brian Ferneyhough
Missa Brevis
(1969)

Les douze chanteurs sont répartis en trois groupes égaux qui s'échangent un même matériau, chantent ensemble ou s'opposent les uns aux autres. Avant sa *Missa Brevis*, Ferneyhough avait déjà présenté deux solutions radicalement opposées au problème des grandes structures : soit le développement de formes monolithiques et cycliques, soit celui de mosaïques discursives. Le compositeur insère également un élément neuf : des sections « libres » quant à la coordination entre les groupes de chanteurs. Au départ d'une écriture « fixée » dans le *Kyrie*, l'œuvre présente ensuite (deuxième chœur de l'*Amen* du *Gloria*) un matériau qui n'est pas déterminé du point de vue des hauteurs ; suivent des fragments non mesurés dans le *Benedictus*, pour arriver à une indépendance absolue des différents groupes dans l'*Agnus Dei* final. La *Missa Brevis* doit être entendue comme une composition abstraite, à laquelle l'apparition occasionnelle d'un fragment de texte compréhensible apporterait une couleur particulière. Le style imitatif de l'ouverture du *Gloria*, le duo de ténors dans le *Benedictus*, autour duquel les voix de femmes tissent de lents mélismes libres, comme dans un cantus firmus orné, sont de remarquables adaptations contemporaines de procédés issus de la Renaissance. Ils sont le reflet de la fascination de Ferneyhough pour l'art et la science de la Renaissance, et plus spécialement pour la musique de Thomas Tallis.

D'après Andrew Clements, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
sweet/winterhart
 (2001)

Le titre montre que deux textes ont été utilisés, appartenant à des cultures différentes : le monde élisabéthain de Shakespeare, et le monde de l'Europe centrale après l'holocauste, qui est celui de Paul Celan. Celan a lu dans Shakespeare un reflet de son milieu complexe et sombre. Il a traduit, notamment, le *Sonnet cinq* de Shakespeare. L'original et sa traduction sont ici juxtaposés pour mettre en perspective notre temps et celui de Shakespeare. Celan, qui perdu ses parents dans un camp d'extermination nazi, écrivait en allemand bien que né en Roumanie et vivant à Paris. Il est difficile de se représenter la tension dans l'esprit de Celan quand il se battait pour atteindre l'authenticité dans la langue allemande : la traduction devient presque un soulagement, lui permettant de dire plus facilement l'indicible. Le sonnet est une mystérieuse méditation sur le temps qui passe, à l'image de l'été renversé par l'affreux hiver, mais pourtant préservé comme essence, sous la forme d'un parfum. Un symbole sonore de l'espoir malgré le désespoir. Dans l'hiver de Celan, l'essence des fleurs n'est pas, comme chez Shakespeare, « douce et parfumée » (sweet) mais "winterhart" (hiver, en anglais et dur, résistant, en allemand). Pour lui, après tout ce qui s'était passé, « doux » était devenu imprononçable. Dans ma mise en musique, le violon solo est une image du processus de distillation de ce qui devient de plus en plus éthéré.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Dum transisset
sabbatum
 (1995)

L'œuvre se réfère à la musique des trois Marie dans mon opéra *Passion and Resurrection*, qui célèbre l'éclosion vocale, ses effusions et ses mélismes. C'est un motet chanté non par trois femmes, mais par un chœur en latin, pour présenter objectivement de cette façon le matin augural d'un printemps éclairé par le soleil, ce moment où l'on peut penser que le pouvoir surnaturel du christianisme a commencé.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Missa Brevis
 (1995)

Missa Brevis est une forme classique, sobre et sans *Credo*, prévue pour un usage liturgique. Elle a été écrite pour le chœur a capella de l'Abbaye de Westminster à Londres de 1995. Les trois figures musicales principales représentent la gloire de Dieu, la compassion de Jésus et la souffrance humaine.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Les Jeunes Solistes

Créer un ensemble en mesure de couvrir l'ensemble du répertoire de la polyphonie vocale de la Renaissance à nos jours : tel fut le but de Rachid Safir lorsqu'il lance en 1988 Les Jeunes Solistes. Cet ensemble est constitué de chanteurs professionnels aux sensibilités stylistiques multiples. L'activité des Jeunes Solistes met en regard des œuvres d'époques différentes et établit des collaborations durables entre les chanteurs et les compositeurs. Les Jeunes Solistes ont à leur actif de nombreux enregistrements et concerts de musique ancienne et contemporaine en France, sur des scènes comme le festival d'Ambronay ou le Festival d'Automne à Paris, et à l'étranger à Madrid, Rome, Venise, Salzbourg, Vienne, Genève, Lucerne, Witten, Bruxelles, Amsterdam, Tampere, Yokohama, Valencia, Bath... Depuis janvier 2001, Les Jeunes Solistes sont installés comme ensemble résidant à la Fondation Royaumont. L'ensemble Les Jeunes Solistes est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France.

Rachid Safir, direction

Rachid Safir fonde en 1988 l'ensemble professionnel Les Jeunes Solistes afin de permettre à de jeunes chanteurs d'unir travail polyphonique et rôle de soliste. Directeur du Centre d'Art Polyphonique de Paris Île-de-France de 1989 à 1997, il a assuré la mise en place de formations pédagogiques de haut niveau consacrées à l'enseignement du chant et à l'enseignement de la direction de chœur. Pédagogue, il a enseigné la musique d'ensemble aux CNSMD de Lyon et de Paris. La presse et les nombreux compositeurs qui ont écrit pour Les Jeunes Solistes sont unanimes quant à l'excellence de cet ensemble, instrument précieux au service de l'art vocal.

Noëmi Schindler, violon

Née à Zurich, après des études de violoncelle, elle entreprend l'étude du violon à Paris, Lausanne et Winterthur où elle travaille successivement avec Ami Flammer, Pierre Amoyal et Aïda Stucki-Piraccini. Elle obtient en 1993 le Premier Prix de Virtuosité au Conservatoire de Lausanne et en 1995 le Solistendiplom au Conservatoire de Winterthur. Premier Prix au concours UBS en 1995, Noëmi Schindler donne depuis lors de nombreux concerts en soliste dans les répertoires classique et contemporain en Europe et en Asie. Elle a créé de nombreuses œuvres écrites à son attention comme les *Concertos pour violon* de Bernard Cavanna (Victoire de la Musique 2000), Dominique Lemaître, *Dhipli Zyia* de Iannis Xenakis, *D'ailleurs* de Camille Roy... Avec le violoncelliste Christophe Roy et l'accordéoniste Pascal Contet, elle fonde le trio Allers-Retours, formation centrée sur les musiques d'aujourd'hui.

MERCREDI 2 OCTOBRE 18^H

RÉCITAL

ARNE DEFORCE,

VIOLONCELLE

Richard Barrett

Ne songe plus à fuir (1985-1986)

12'

Jonathan Harvey

Curve with plateaux (1982)

10'

James Dillon

Eos (1998)

10'

entracte

Richard Barrett

Blattwerk (2002)

Violoncelle et live electronics

Création

Co-commande Musica - Bruges 2002, capitale culturelle européenne

30'

Live electronics: Richard Barrett, CRFMW

En coproduction avec le Centre de Recherches et de Formations musicales de Wallonie (CRFW).

fin du
concert:
19h30

La DRAC Alsace accueille et soutient Musica.

Richard Barrett
Ne songe plus à fuir
 (1985-86)

Le titre *Dream no more of fleeing* est celui d'une peinture de Roberto Matta ; cette œuvre est la deuxième d'une série intitulée *After Matta*. La peinture en question dépeint un environnement sombre dans lequel de vagues formes humaines, indistinctes, sont perçues au milieu d'une atmosphère orageuse et dans un tourbillon de particules lumineuses. Certains de ces êtres s'embrassent désespérément, d'autres couvrent leur visage sous le coup de l'angoisse et de la terreur, d'autres encore se tiennent alignés, debout, comme d'anciens monuments... Cette peinture semble directement liée à la dénonciation franche et permanente par Matta du régime fasciste de son pays natal, le Chili.

Richard Barrett, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Curve with plateaux
 (1982)

Cette œuvre s'inspire du modèle d'une personnalité humaine. Au bas du registre du violoncelle règne le niveau physique, bras, jambes, muscles, confronté au monde de la matière. Ensuite, dans le registre du ténor, se trouve le niveau de la passion et de l'émotion. Plus haut se trouve celui de la pensée, devenant encore plus fin et subtil lorsqu'on atteint l'extrême aigu du violoncelle, où est suggéré le niveau de la transcendance et de la spiritualité (do suraigu comme un souffle). La ligne mortelle s'infléchit alors en retournant vers son point de départ, jusqu'à une coda dans le style d'une marche funèbre.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

James Dillon
Eos
 (1998)

« Eos est la déesse grecque de l'aube – la romaine Aurora. Chez Homère, elle est vêtue de jaune, doigtée de rose et son char traverse le ciel chaque matin. Favorite d'Apollon, la blonde déesse de l'aurore ouvre largement les portes nacrées de l'orient du bout de ses doigts roses, puis fuse à travers le ciel pour annoncer l'arrivée de son maître. Parmi les beaux jeunes hommes qu'elle prit pour amants, Céphale, Orion et Tithonos, dont elle a un fils, Memnon. Il a été dit que ces légendes sont un euphémisme de la mort, la vie étant au plus bas à l'aube, non pas une absence de chaleur, mais une présence de non-chaleur.

L'une des personnifications de l'aurore est Minerve (ou Athena), dérivation de Daphné, du sanscrit Dahana, ou Ahana (la lumière du point du jour), qui incarne la lumière céleste qui illumine et donne la connaissance, car en sanskrit, le même mot signifie à la fois éveiller et savoir. »

Cette œuvre est dédiée à Rohan de Saram et Annette Wolde.

James Dillon, dans la préface à la partition

Richard Barrett
Blattwerk
 (2002)

Blattwerk pour violoncelle et "live electronics" comprend cinq parties principales, toutefois jouées sans interruption. Elles se succèdent comme des scènes dans lesquelles le violoncelliste se confronte à différentes séquences de l'environnement sonore. La première (*foreshadow*) n'engage pas le violoncelliste live, alors que la deuxième (*folio*) est destinée au violoncelle amplifié seul. Dans la troisième (*foliage*), l'instrument est entouré par des fragments et des images de lui-même transformés, enregistrés et recomposés par le programme informatique avec un minimum d'intervention humaine. Elle débute par l'enregistrement de la première partie, graduellement remplacé par le matériel de la seconde, avec une « lacune » qui permet au violoncelliste de réagir spontanément à l'environnement généré par l'informatique. Dans la quatrième partie (*foliation*), ces lacunes

prennent l'ascendant sur le texte écrit qui devient intermittent. Une partie active est alors confiée au musicien en charge de l'électronique. La cinquième partie (*fossil*) retourne brusquement à la notation précise pour violoncelle, à présent inscrit dans un ensemble de violoncelles pré-enregistrés. Il n'est pas indispensable que l'auditeur se préoccupe de savoir si la musique est ou non écrite dans tel ou tel passage, ou simplement jouée en opposition au temps réel. Pour moi, de telles questions surviennent lors d'une lecture plus approfondie et ne sont en rien prescrites par l'expérience musicale elle-même. Je les mentionne pour démystifier les impénétrables activités sur la scène, qui risquent de nous distraire du mystère réel.

Richard Barrett, traduit de l'anglais

Arne Deforce, *violoncelle*

Arne Deforce, né à Ostende en Belgique en 1962, a étudié aux Conservatoires Royaux de Gand et de Bruxelles. Son champ d'intérêt couvre les grandes avant-gardes historiques, de l'Ars Nova au modernisme du xx^e siècle. Son engagement pour la musique contemporaine inclut le partenariat direct avec les compositeurs-interprètes de la live electronics que sont Richard Barrett, Karlheinz Essl, au sein des studios Logos Foundation, et du CRFMW de Liège. Il a ainsi travaillé spécialement l'application électronique pour des œuvres de Brian Ferneyhough, Gunther Steinke, Karlheinz Stockhausen, et Jonathan Harvey tout en participant aux improvisations expérimentales avec support vidéo. De 1993 à 2000, il fut l'un des moteurs de l'ensemble Champ d'Action (Anvers), et se passionna alors pour les œuvres extrêmes que sont celles de Wolfgang Rihm, Iannis Xenakis, John Cage, Alvin Lucier, Giacinto Scelsi. Il est apparu dans de nombreux festivals et lieux de concerts (FLEA Festival de New York, Musique Echange de Montréal, Octobre en Normandie, Ars Musica de Bruxelles, Fondation Gulbenkian et Musica Viva de Lisbonne, Toho University de Tokyo...). Il est professeur au Conservatoire de Bruges, propose des master-classes et des conférences sur la musique contemporaine, et élabore le vaste projet musical et éditorial, *Cello Odyssey*.

CRFMW

Fondé en 1970 à l'initiative de Henri Pousseur et de Pierre Bartholomée, dirigé par Pascal Decroupet de 1996 à 2001 et placé depuis lors sous la direction conjointe de Marie-Isabelle Collart et de Claude Ledoux, le Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie développe des projets propres (festival des Images sonores...), accueille chaque année des projets mixtes de compositeurs à réaliser dans ses studios (Roberto Doati, Paulo C. Chagas, Fausto Romitelli, Riccardo Nova, Richard Barrett, Michel Fourgon...) et assiste des interprètes, des ensembles ou des orchestres dans la réalisation d'œuvres recourant aux transformations de sons en direct ou à la bande magnétique. Ses activités sont réalisées avec l'aide de la Communauté Wallonie-Bruxelles (Direction Générale de la Culture, Service de la Musique).

Richard Barrett

Biographie voir p. 207

MERCREDI 2 OCTOBRE 20^H

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE STRASBOURG

ORCHESTRE NATIONAL

Direction **Jan Latham-Koenig**
Violon **Tedi Papavrami**

Jonathan Harvey*Persephone Dream* (1972)**Première française**

16'

Stuart MacRae*Concerto pour violon* (2001)**Première française**

27'

entracte

Olivier Messiaen*Hymne* (1932)

12'

Bernd Alois Zimmermann*Photoptosis* (1968)

11'

Concert enregistré par France Musiques

fin du
concert :
21 h 30

La Région Alsace parraine le concert de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Jonathan Harvey
Persephone Dream
 (1972)

Perséphone, la ravissante fille de Déméter, cueillait des fleurs dans une prairie lorsque la terre s'ouvrit tout à coup et Hadès, Dieu de la mort, l'emporta aux enfers. Déméter partit à la recherche de sa fille, frappant dans sa colère la récolte d'infertilité. Quand elle finit par la trouver, la joie de leurs retrouvailles fut rehaussée par le retour de la fertilité. Cette légende constituait le sujet des mystères d'Eleusis, fêtes de la Grèce antique d'une grande portée religieuse. *Persephone Dream* repose sur les quatre accords du début de la pièce. Tout ce qui suit consiste en une reproduction de l'un de ces accords ou d'une partie d'entre eux. Ainsi, ce qui est accompli en quelques secondes au début constitue également la forme, reproduite un grand nombre de fois, de l'ensemble de la pièce, qu'on peut entendre dans la lente marche de l'harmonie et les obsessions d'intervalles de la mélodie. Entre le moment où l'apogée final retentit et la fin, ainsi que dans certaines strates de la texture tout entière, seule est utilisée la musique du début dans sa forme intacte, non fragmentée, comme une sorte d'allusion à ce qui peut relier les fragments. On pourrait comparer cela à une structure organique dotée d'une moelle épinière produisant différents types de cellules.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Stuart MacRae
Concerto pour violon
 (2001)
 1 Giusto
 2 Largo e Mesto
 3 Animoso
 4 Malinconico

L'idée même d'un soliste debout face à l'orchestre crée une tension. Plutôt que de les considérer comme deux caractères qui s'opposent, je désirais les doter chacun de plusieurs caractères, certains en commun, d'autres propres au soliste ou à l'orchestre. Il en résulte l'absence de rapport clairement défini entre les deux mais une souplesse qui permet à chacun de ressortir à différents moments. La majeure partie de la pièce est donc un ensemble d'idées plutôt qu'un dialogue. Cependant, la musique de l'orchestre « s'épuise » passablement vers la fin du *troisième mouvement*. Et le *quatrième mouvement* libère le violon, malgré les tentatives réitérées et de plus en plus oppressantes de l'orchestre pour s'imposer. L'idée m'est apparue alors que je me promenais le long des falaises du sud des Cornouailles. Malgré le vent et les vagues qui s'abattaient avec violence sur les rochers, il émanait de cet endroit un grand calme que j'ai essayé de reproduire dans cette pièce. La partie de la flûte alto repose sur un *In Nomine* de William Byrd. La pièce provient du *In Nomine Broken Consort Book* qui comprend des œuvres écrites par plus de vingt compositeurs pour l'ensemble Recherche.

Stuart MacRae

Olivier Messiaen
Hymne
 (1932)

Cette œuvre très vivante est remarquable par ses effets de couleur. Un thème « en coup de vent » s'enchaîne à une ample mélodie des violons avec sourdine. Le second thème, après une gradation en crescendo, apparaît bientôt sous sa forme complète dans une lumière vive autour de la tonique ré, puis en mi bémol. Ces deux éléments seront repris et développés, avant la réexposition. Une dernière et robuste apparition du thème principal, en si majeur, dans l'éclat des cuivres fait office de coda « sur des bleus violets et verts s'élevant jusqu'au rouge et or ». Elle constitue un hommage à peine déguisé du jeune compositeur à son maître Paul Dukas, dont il égale l'éclat orchestral.

D'après Harry Halbreich, Olivier Messiaen, éditions Fayard/SACEM

Bernd Alois Zimmermann
Photoptosis
(1968)

Le titre du prélude pour grand orchestre *Photoptosis* peut être traduit par « pénétration ou explosion de lumière ». Zimmermann a expliqué que ce processus fait référence aux changements que subissent les surfaces colorées en fonction de la manière dont la lumière y pénètre. La dernière œuvre de Zimmermann écrite pour orchestre seul, a été inspirée par les fresques murales monochromes d'Yves Klein dans le Musiktheater im Revier de Gelsenkirchen. Un seul mouvement, d'un monolithisme impressionnant, conduit en crescendo vers une explosion de lumière. Une première section développe le jeu tenu des cordes en quart de tons, et provoque l'effet de statisme par de microstructures très rapides. Dans la deuxième partie, au centre de l'œuvre, le compositeur fait usage de citations par de brefs épisodes : finale et scherzo de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, *Premier Concerto brandebourgeois*, célesta de *Casse-Noisette* de Tchaïkovski, ainsi que deux thèmes de lumière empruntés au *Poème de l'extase* de Scriabine et au *Prélude* de Parsifal. La troisième section conclusive est constituée d'un crescendo massif, et sans répit vers la lumière éblouissante.

Orchestre Philharmonique de Strasbourg

Fondé en 1855, l'OPS a été nommé orchestre national en 1994 par le Ministère de la Culture. En 1996, le Forum européen de la culture lui a décerné le Prix européen d'orchestre symphonique.

L'orchestre doit sa réputation aux chefs prestigieux qui se sont succédé à sa direction : Hans Pfitzner, Otto Klemperer, Georges Szell, Hans Rosbaud, Ernest Bour, Alceo Galliera, Alain Lombard, Theodor Guschlbauer et, depuis 1997, Jan Latham-Koenig. Il a de plus reçu, en tant que chefs invités, des personnalités comme Ernest Ansermet, Charles Munch, Wilhem Furtwängler ou Édouard Colonne, tandis qu'Hector Berlioz, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Gustav Mahler, Richard Strauss, Pierre Boulez et Witold Lutoslawski venaient le diriger dans leurs propres œuvres.

Réunissant cent douze musiciens, il s'est acquis une renommée internationale grâce à ses nombreuses tournées en Europe, au Japon et en Amérique du Sud, ses enregistrements et ses prestations télévisées. Invité régulièrement par les grands festivals, il donne plus de trente concerts par an dans sa ville et assure une mission de décentralisation au niveau régional. Partenaire de l'Opéra national du Rhin, il est actif dans la vie musicale strasbourgeoise, notamment lors du festival Musica et du festival de juin.

Jan Latham Koenig, direction

Né en Angleterre en 1953, Jan-Latham Koenig a des ascendants français, danois et polonais. Il fait des études au Royal College of Music de Londres. Après avoir remporté de nombreux prix de piano et de direction ainsi que le « Gulbenkian Fellowship », il entame une carrière de pianiste. En 1976, il crée un ensemble à géométrie variable. En 1982, il décide de se consacrer uniquement à la direction d'orchestre et se produit dans les radios scandinaves, avant d'être engagé par toutes les grandes formations européennes. Il aborde en même temps le répertoire lyrique sur les scènes italiennes. En 1988, il fait ses débuts à l'Opéra de Vienne, dont il devient l'invité permanent à partir de 1991. Toutes les grandes scènes l'accueillent maintenant de Covent Garden à Berlin, de Hambourg à Rome, de Lisbonne à l'Opéra National Paris-Bastille ou à Santiago du Chili. De 1989 à 1992, Jan-Latham Koenig est directeur musical de l'Orchestre de Porto, qu'il a fondé. En 1997, il est nommé directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et de l'Opéra du Rhin. Il assure les représentations de *Die Tote Stadt* au Châtelet et a également dirigé en Chine et au Japon.

Tedi Papavrami, violon

Tedi Papavrami est né à Tirana (Albanie). Il commence l'étude du violon à quatre ans avec son père, Robert Papavrami. Enfant prodige, il interprète le premier *Concerto* de Paganini à onze ans. À l'initiative du flûtiste Alain Marion, il est invité en France et suit l'enseignement de Pierre Amoyal au CNSMD de Paris puis à Lausanne. Tedi Papavrami remporte en 1985 le Prix du Concours International Rodolfo Lipitz et en 1986, le Premier Prix de violon au CNSMD de Paris. En juin 1992, la SACEM lui décerne le Prix Georges Enesco, et en septembre 1993, il remporte le Premier Prix du Concours International Sarasate ainsi que le Prix Spécial du Public. Tedi Papavrami a donné de nombreux concerts en récital et en soliste avec les grands orchestres internationaux. Il a mené une tournée avec l'Intégrale des *Caprices* pour violon seul de Paganini et se produit régulièrement en musique de chambre. Parallèlement à ses activités de musicien, Tedi Papavrami est depuis 2000 le traducteur de l'écrivain albanais Ismail Kadare pour les éditions Fayard. La réalisatrice Josée Dayan l'a engagé pour une adaptation télévisuelle des *Liaisons Dangereuses* aux côtés de Catherine Deneuve, Nastassja Kinski et Ruppert Everett.

MERCREDI 2 OCTOBRE 22^H30

LOOPS, UN PORTRAIT DE STEVE REICH ICTUS

Steve Reich

Laurence Cornez <i>orgue électronique</i>	<i>Violin Phase</i> (1967) Violon et bande	17'
Jean-Luc Faichamps <i>orgue électronique</i>	<i>Phase Patterns</i> (1970) Quatre orgues	15'
Gerrit Nulens <i>percussion, orgue électronique</i>	<i>Electric Counterpoint</i> (1987) Guitare électrique et bande	11'
Tom Pauwels <i>guitare</i>		
Jean-Luc Plouvier <i>orgue électronique</i>	<i>Nagoya Marimba</i> (1994) Deux marimbas	5'
George Van Dam <i>violon et clavier</i>		
Michael Weilacher <i>percussion</i>	<i>New York Counterpoint</i> (1985) Clarinette live et dix clarinettes sur bande	11'
Takashi Yamane <i>clarinette</i>	<i>Four Organs</i> (1970) Quatre orgues et maracas	15'
Tom Bruwier <i>éclairages</i>	<i>Clapping Music</i> (1972) Deux percussionnistes	6'
Alex Fostier <i>son</i>		

fin du
concert : —
minuit

France 3 Alsace accueille ce concert.

Avec le soutien de la FNAC.

Violin Phase (1967)	<p>Steve Reich</p> <p><i>Violin Phase</i> appartient à cette série d'œuvres de jeunesse, dans lesquelles le retour du modèle subit un constant déphasage. Cette technique est finalement une variation des formes du canon. Dans le <i>Violin Phase</i>, l'interprète joue en même temps qu'une, deux puis trois reproductions de lui-même sur la bande, démultipliant le modèle. Tous les déphasages graduels compliquent la vie de l'interprète qui accélère légèrement le tempo de son exécution contre celui de la bande immuable.</p> <p style="text-align: right;"><i>Steve Reich, traduit de l'américain</i></p>
Phase Patterns (1970)	<p>Comme le sous-entend le pluriel du titre, un grand nombre de motifs apparaissent. Le morceau est, du début à la fin, plus qu'un habituel processus minimaliste de déphasage et comporte au contraire des ruptures de motif. La technique consiste à faire jouer les quatre orgues comme des instruments à percussion et annonce déjà les évolutions ultérieures du compositeur. La musique minimale au sens strict du terme s'acheva avec <i>Phase Patterns</i>.</p> <p style="text-align: right;"><i>D'après Volker Straebel, traduit de l'allemand</i></p>
Electric Counterpoint (1987)	<p>Il existe une grande diversité dans les moyens de composition. La plupart de mes pièces ont été écrites au piano ou au clavier électrique. Je me sers habituellement d'une bande magnétique multipiste pour entendre et tester les détails contrapuntiques. Récemment j'ai utilisé un sampler plein à craquer de sons de guitare pour écrire <i>Electric Counterpoint</i>. En effet, un piano aurait donné une impression complètement fautive du son que j'obtiendrais à la guitare, et surtout avec plusieurs guitares superposées.</p> <p style="text-align: right;"><i>Steve Reich, traduit de l'américain</i></p>
Nagoya Marimba (1994)	<p><i>Nagoya Marimba</i> est assez similaire à mes morceaux des années 60 et 70 parce qu'on y trouve des motifs qui se répètent sur les deux marimbas, décalés d'un temps ou davantage, ce qui crée une série de canons à deux parties à l'unisson. Cependant, ces motifs sont plus développés du point de vue mélodique, changent fréquemment et chacun n'est pas en général répété plus de trois fois, comme dans mes œuvres plus récentes. Ce morceau est bien plus difficile à jouer que mes anciennes œuvres et exige deux virtuoses.</p> <p style="text-align: right;"><i>Steve Reich, traduit de l'américain</i></p>
New York Counterpoint (1985)	<p>La pièce prolonge les idées de <i>Vermont Counterpoint</i> de 1982 où un soliste joue contre lui-même, repris sur une bande pré-enregistrée. Ici, le soliste a enregistré dix parties de clarinette et une partie de clarinette basse, auxquelles il s'ajoute. <i>New York Counterpoint</i> est en trois mouvements : rapide, lent, rapide, joués sans interruption. Le changement de tempo est abrupt dans une relation du simple au double. La pièce est écrite en 3/2 devenant 6/4 puis 12/8. Comme souvent lorsque j'écris avec ce type de mesure, il y a une ambiguïté entre le fait d'entendre trois groupes de quatre croches ou quatre groupes de trois croches. Dans le dernier mouvement, la clarinette basse accentue l'une ou l'autre de ces possibilités alors que la clarinette, au-dessus, ne change pas essentiellement. Ces changements d'accents varient la perception de ce qui, de fait, ne change pas.</p> <p style="text-align: right;"><i>Steve Reich, traduit de l'américain</i></p>

Four Organs
(1970)

En août 1969, j'eus l'idée que si l'on faisait vibrer ensemble un groupe de notes en un accord répété, on pourrait allonger progressivement une note à la fois, jusqu'à ce que l'augmentation progressive des durées produise une sorte de musique au ralenti. Je projetais de jouer à l'orgue un accord répété, et ensuite de tenir plus longtemps l'une puis plusieurs de ces notes. Au lieu d'une horloge digitale (ou binaire) commune, je pensais utiliser un musicien produisant une pulsation constante au moyen d'une crécelle (maracas) afin de permettre aux organistes de compter ensemble tout en tenant leurs notes de plus en plus longtemps.

Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*. Christian Bourgois 1981.

Clapping Music
(1972)

J'ai composé *Clapping Music* par désir de créer un morceau de musique qui ne ferait appel à aucun instrument à part le corps humain. Je pensais d'abord que ce serait un morceau reposant sur la technique du déphasage, mais cette dernière s'avéra inappropriée car elle introduisait un processus musical difficile qui n'était guère à sa place au sein d'une manière aussi simple de produire du son. La solution consista à donner un rôle fixe à l'un des interprètes, en lui faisant répéter le même motif d'un bout à l'autre du morceau, tandis que le second, démarrant à l'unisson avec le premier, répète ce motif plusieurs fois, puis le déplace abruptement d'un temps en avant, puis d'un autre temps, puis d'un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'ils se retrouvent à l'unisson avec le premier interprète. La différence entre ces changements soudains et les déphasages progressifs des autres morceaux est la suivante : lorsqu'on joue selon un processus de phase, on entend le même motif se déplacer par rapport à lui-même, et les premiers temps de l'une et l'autre voix sont de plus en plus éloignés l'un de l'autre. Ici, les changements soudains créent l'impression d'une série de variations de deux motifs différents dont les premiers coïncident. *Clapping Music* marque la fin de mon recours au processus de déphasage progressif.

Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*. Christian Bourgois 1981.

Ensemble Ictus

Voir biographie p. 120

JEUDI 3 OCTOBRE 18^H

TRIO FIBONACCI

Violon **Julie-Anne Derome**
 Violoncelle **Gabriel Pryn**
 Piano **André Ristic**

Jonathan Harvey

<i>Vers</i> (2000)	3'
<i>Tombeau de Messiaen</i> (1994)	9'
<i>Flight-Elegy</i> (1989)	10'
Première française <i>Piano Trio</i> (1971)	14'

entracte

Michael Finnissy

<i>Necessary and more detailed Thinking</i> (2000)	2'
<i>Independence Quadrilles</i> (1982)	4'

Wolfgang Rihm

<i>Fremde Szene II</i> (1984)	22'
-------------------------------	-----

fin du
 concert :
 19h30

La DRAC Alsace accueille ce concert.

Michael Finnissy
**Necessary and more
detailed Thinking**
(2000)

Necessary and more detailed thinking a été écrit pour Linda Ashworth, quand elle acheva son travail à la tête de l'Orchestre de Chambre de la Radio Hollandaise. L'œuvre fait la paire avec *ik zal u*, écrit pour l'anniversaire de Marijke Verberne. Durant de nombreuses années, nous avons joué tous les trois ensemble, des trios pour piano, violon et violoncelle. Mes pièces, des portraits en un certain sens, sont courtes.

Michael Finnissy, traduit de l'anglais.

Michael Finnissy
Independence Quadrilles
(1982)

Le quadrille est une danse sociale, en cinq figures, ou sections, du XIX^e siècle. La pièce a été écrite initialement pour Linda Ashworth (violon) et Marijke Verberne (violoncelle) et moi-même au piano. J'ai également fait une autre version en changeant l'instrumentation (flûte, alto et piano), et en réécrivant beaucoup de la musique pour la libérer d'une coordination verticale et créer une indépendance tangible. Finalement, lorsque j'ai voulu restaurer l'instrumentation initiale, j'ai ajusté le tout, principalement en réduisant. Cette dernière version est dédiée à Andrew Toovey.

Michael Finnissy, traduit de l'anglais.

Jonathan Harvey
Piano Trio
(1971)

Mon trio pour piano a été écrit pour mes collègues du département de musique de la Southampton University. Je voulais écrire une pièce qui mette en valeur le talent de mes amis. J'ai, par exemple, pu écrire des passages reposant sur la compréhension mutuelle des membres de ce groupe, dans lesquels les musiciens jouent dans des tempi différents lors de brefs passages et se retrouvent tout de suite après. L'œuvre se base sur l'obsessionnel retour d'une cellule de trois ou quatre notes qui va former une série de douze sons. J'ai divisé le tout en trois mouvements contrastés. Le premier, *Song*, bref et lyrique, oppose des fragments joués par les cordes en octave et le piano jouant des lignes complètes beaucoup plus rapidement. Dans le mouvement suivant, *System*, je brise cela en quatre textures dans lesquelles les sonorités se mêlent. Les caractéristiques diverses des textures se contaminent mutuellement. Le troisième mouvement, *Rite*, débute par une représentation en accords de la série, qui sonne comme une sorte de choral fantomatique. Ainsi s'achèverait la trajectoire du deuxième mouvement, dont il était naturel de sortir par une culmination et un retour au choral pour le piano. Le tout fait partie de la grande trajectoire de l'œuvre qui s'étend jusqu'à la répétition des sons aigus caractéristiques du premier mouvement.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Vers
(2000)

Suivant la double signification du mot « vers », c'est un vers qui nous conduit à une brève citation de mon œuvre *Bhakti* et qui nous mène aussi vers une nouvelle idée improvisée de la forme. *Bhakti* était une commande de Pierre Boulez et de l'Ircam. C'est en l'honneur de son 75^e anniversaire qu'une série de courtes pièces pianistiques fut commandée à treize compositeurs de huit pays. Ceci était ma contribution.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Tombeau de Messiaen
(1994)

Cette œuvre est un modeste hommage répondant à la mort d'une grande présence musicale et spirituelle. Messiaen était un « proto-spectral », ce qui veut dire, qu'il était fasciné par la couleur des séries harmoniques et leurs distorsions, en y puisant de quoi construire son jeu prismatique avec la lumière. La partie enregistrée de ma pièce est composée des sons du piano qui suivent entièrement la série des harmoniques naturels. Le piano tempéré réel se joint à celui de la bande et distord cette série, ne lui appartenant jamais entièrement, ne s'en séparant jamais entièrement. Écrite pour Philip Mead, l'œuvre lui est dédiée ainsi qu'à Jake Harvey Tavener, né dix heures avant la fin de la composition du *Tombeau de Messiaen*.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Jonathan Harvey
Flight-Elegy
(1989)

Flight-Elegy est une élégie pour le violoniste et pilote de la RAF, Peter Gibbs. Je l'ai bien connu quand il fut premier violon du BBC Scottish Orchestra, dans lequel j'ai également joué. Il avait fière allure et était plutôt redoutable pour les chefs d'orchestre. Il pouvait jouer quelquefois des concertos pour violon, « comme un ange », bien qu'il manifestât occasionnellement d'étranges défauts. Il gardait une passion pour l'aviation, lui faisant souvent préférer les décollages aux engagements musicaux. Il utilisait rarement avec une carte, préférant plonger pour se repérer ; de fait, il montrait un certain désintérêt pour les lois de l'aviation, aimant parfois voler sous les ponts... Il mourut dans des circonstances mystérieuses. Il s'envola depuis un bras de mer en Écosse mais ne revint jamais. Son corps fut retrouvé plus tard sans égratignure, ni trace de sel, à une centaine de yards à l'intérieur des terres, mais l'avion n'aura laissé aucune trace.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Wolfgang Rihm
Fremde Szene II
(1984)

Rihm a qualifié ses trois *Fremde Szenen* « d'essais pour trio avec piano ». Il prend ses distances par rapport aux œuvres cycliques et en plusieurs mouvements des modèles classiques. On relève dans ce cycle des allusions à Schumann, son compositeur de prédilection, sans qu'il ne soit jamais question de citations. Dans *Fremde Szene 2*, d'un tempo « rapide (et vacillant) » on reconnaît les passages d'accords et les figures typiques d'accompagnement tonal semblables à celles que Robert Schumann utilise bien souvent au piano. Ces réminiscences fragmentaires de cadences surgissent sans cesse pour disparaître à nouveau. Ainsi, au milieu du morceau, la mélodie s'accroche plusieurs fois à trois notes et, amplifiée par ces passages d'accords, elle s'élève à nouveau. L'auteur a indiqué dans la partition : « Cinq fois en tout. À chaque répétition : de plus en plus rapide ». Plus tard, lorsque ce passage revient, on retrouve encore cette écriture musicale qui avance sans répit. À côté des techniques de cassure, de coupure et de retournement subit, *l'intensification* et *l'éruption* sont les principes structurels qui déterminent le *Trio* et le caractère « monstrueux » de l'œuvre.

Trio Fibonacci

Le trio, basé à Montréal, s'est formé en 1998 et défend la musique d'aujourd'hui sous la forme du trio avec piano, sans négliger les solos et duos dans leurs concerts. En quelques années d'existence, le trio Fibonacci a gagné une reconnaissance internationale pour son travail sur les compositeurs comme Tore Takemitsu, Jonathan Harvey, Richard Barrett, Bernd Alois Zimmermann, Charles Ives, Mauricio Kagel. Ils ont également créé des œuvres d'auteurs canadiens, ainsi que de Michael Finnis. Des tournées de concerts les ont menés dans toute l'Angleterre, notamment au festival de Huddersfield, en Argentine, au Brésil, en Chine et au Japon, à Paris, Berlin et Rome. Leur enregistrement monographique de la musique de Jonathan Harvey a été acclamé par la critique.

JEUDI 3 OCTOBRE 20^H

ACCENTS EN ALSACE

D'APRÈS GERTRUDE STEIN
CRÉATION

Pour le Pays entièrement, une pièce par lettres 25'
Comédiens **Geoffrey Carey** et **Coralie Seyrig**

entracte

Accents en Alsace, une tragédie raisonnable 60'
Opéra vidéo

Musique **Marc-Olivier Dupin**
Mise en scène et mise en image **Élizabeth Lennard**
Adaptation du texte de **Gertrude Stein** et livret **Danielle Mémoire, Élizabeth Lennard**
Costumes **Dice Kayek**
Montage, image **Ermano Corrado**
La Mère (*M^{me} Schimmel, M^{me} Zumsteg*) Blandine Arnould – La Sœur (*M^{me} Schimmel, Louisa / Liesla Zumsteg*) Amel Brahim-Djelloul – Le Soldat Schemil / le Frère (*le jeune Zumsteg*) Christophe Ferveur – Le Père (*M. Schimmel, M. Zumsteg*) Jean-Christophe Jacques
Percussion, Gabriel Benlolo et Laurent Fraiche
Récitant, Geoffrey Carey

fin du

spectacle :
21 h 50

Production (la mêlée) : Cécile Espérou-Kenig

Les pièces *Accents en Alsace* et *Pour le Pays entièrement* sont contenues dans *Geography and Plays* de Gertrude Stein.

Remerciements : La Galerie Les Filles du Calvaire (Paris), Gabriel des Forêts, Louise Corrado, Andrew et Leslie Cockburn, Agnès Deleforge, Calman A. Levin, Odile Gozillon-Fronsacq, Dominique Belloir, Marie-Ange Rousseau.

Merci à Alexis Poliakoff pour sa collaboration et la mise à disposition de sa collection de soldats de plomb.

Les archives sont issues de : ECPA (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense), Impérial War Museum (Londres), United States National Archives and Records Administration (Washington DC), Pôle-Image Haute-Normandie Mission Mémoire Audiovisuel (Images : André Noufflard Collection, Henriette Guy-Loé et Geneviève Noufflard), United States Library of Congress Motion Picture Television and Sound Division (Washington DC), Archives Départementales du Bas-Rhin (Collection Hiller).

Coproduction la mêlée, MC 93 Bobigny et Musica.

Avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – DMDTS, Aide à la création d'œuvres dramatiques –, du Ministère de la Défense – Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives –, de l'Agence Culturelle d'Alsace, du Fonds de Création Lyrique (FCL), de la Spedidam et de l'Adami.

Co-réalisation à Strasbourg Musica – Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg

**Pour le Pays
entièrement,**
une pièce par lettres

Accents en Alsace,
une tragédie raisonnable

La confrontation des genres fonde depuis toujours l'élan des créations d'Élizabeth Lennard. *Accents en Alsace*, opéra vidéo et *Pour le Pays entièrement*, prologue parlé et mis en image, œuvres de Gertrude Stein, constituent une création interdisciplinaire. En 1995, Élizabéth Lennard inaugure un travail photographique autour du paysage français qui la conduit à Gertrude Stein ; l'utilisation de planches-contacts, agrandies et traitées en tant qu'une seule image pour représenter un paysage, est toute proche de l'idée de série, telle qu'elle est développée par Gertrude Stein dans l'une de ses premières pièces *A List*. En prolongement de son travail de photographe/plasticienne, Élizabéth Lennard réalise une mise en espace et en images de ce texte (Galerie des Filles du Calvaire, Paris 1995). La notion toute steinienne, qu'une pièce peut créer ou recréer l'impression d'une « géographie » dans l'espace, est ce qui unit étroitement le prologue *Pour le Pays entièrement* et l'opéra vidéo *Accents en Alsace*. Dans le premier, un homme et une femme écrivent des lettres, l'un à l'autre, à des connaissances, communes ou non. Un écran de tulle placé devant les protagonistes est comme une page blanche sur laquelle est projetée le texte des lettres qu'ils écrivent, ou, en contrepoint du texte, des images vidéo de rues, plans de ville, feuilles, asphodèles...

Le livret, adaptation de l'œuvre éponyme de Gertrude Stein, constitue la matière à partir de laquelle le film est réalisé. Ce dernier constitue à son tour la charpente sur laquelle Marc-Olivier Dupin s'est appuyé pour composer la musique de l'opéra. La représentation scénique est le lieu de confrontation dans un même espace et dans le même temps de ces créations en chaîne. En 1918, juste après l'armistice, Gertrude Stein se porte volontaire, avec sa compagne Alice B. Toklas, auprès du Comité américain pour l'aide aux blessés français. Gertrude Stein savait conduire, avait sa propre voiture, avait étudié la médecine et outre l'anglais, elle parlait également le français et l'allemand. Elles sont envoyées en Alsace où elles organisent la distribution de l'aide aux réfugiés de guerre. C'est ce séjour en Alsace au service des blessés de guerre qui inspire à Gertrude Stein le sujet d'*Accents en Alsace*, un soldat alsacien a déserté l'armée allemande et rejoint la Légion étrangère...

Élizabéth Lennard et l'écrivain Danielle Mémoire ont déjà collaboré à la traduction d'œuvres de Gertrude Stein et s'accordent pour récuser l'idée convenue d'une écriture intraduisible ou ne présentant qu'un intérêt « musical ». L'écriture de Danielle Mémoire propose une approche de la langue française similaire à celle de Gertrude Stein vis-à-vis de l'anglais ; pour ces deux auteurs, la nécessité d'écrire n'existe que dans la tentative de renouvellement de la langue.

L'expérimentation tentée par Élizabéth Lennard est de capter la réalité, à travers la vidéo (caméra dv) et de remettre « l'objet réel » en rapport avec les paroles steiniennes. Les deux montages sur DVD qu'elle crée à partir d'images d'archives filmiques de l'Alsace pendant la Première Guerre Mondiale, associées à des images suggérées par le texte, tournées en Alsace aujourd'hui, sont, projetées simultanément sur deux écrans de tulle, et constituent un film, fil conducteur et environnement scénographique des chanteurs, récitants et instrumentistes. Le film, à la fois implicite et insistant, souligne le contexte du livret mais à travers son propre regard de vidéaste.

Lors de la première collaboration entre Élizabéth Lennard et Marc-Olivier Dupin pour le film documentaire sur Édith Wharton (1864–1937), ce dernier a composé une musique correspondant à l'espace littéraire du film, contemporain d'Édith Wharton mais inscrit dans l'époque actuelle. De cette association est née le désir d'une œuvre commune où la création se fait par rebonds successifs et s'élabore dans un va-et-vient d'une écriture à l'autre (littéraire, filmique, musicale). C'est de *Geography and Plays* qu'est extrait *Accents en Alsace* dont la matière phonique – accents, voix, échos de comptines – a naturellement

retenu l'intérêt de Marc-Olivier Dupin. C'est une musique mosaïque qu'il compose, s'inspirant des références classiques et romantiques du livret, mais au-delà, trouvant des allusions au choral luthérien, au lied et à la chanson française, à l'opérette. Par extension, l'univers sonore s'apparente à la musique pour l'image, à la comédie musicale et même aux bandes-sons de dessins animés. Deux récitants, quatre chanteurs et des percussions discrètes et volubiles constituent les acteurs d'une polyphonie qui aimerait s'inspirer (entre autres...) de la *Carmen* de Spike Jones par la gestion virtuose d'un tempo rapide et le passage au travers de paysages sonores éphémères, colorés et contrastés.

Gertrude Stein

Femme de lettres américaine établie à Paris dès 1903. Elle a joué un grand rôle dans les mouvements littéraires et artistiques d'avant-garde. Elle est notamment un des premiers collectionneurs des œuvres d'Henri Matisse et de Pablo Picasso. Elle a exploré avec l'écriture ce que certains de ses contemporains ont découvert en peinture et en musique. Gertrude Stein écrit ses premières pièces de théâtre dans les années 1910. Toute la démarche théâtrale de Gertrude Stein est de « réinventer » l'écriture dramatique et sa représentation scénique. Tout d'abord, les prises de parole s'inscrivent abstraitement dans un espace-temps clos sans notion de progression (*What Happened A Play*). Puis au fil des années de recherches et d'expérimentations, les voix se répondent pour fonder une interaction des discours qui fait du théâtre, le théâtre.

Élizabeth Lennard, *mise en scène et mise en image*

Élizabeth Lennard est une artiste aux multiples facettes, photographe/plasticienne, vidéaste et réalisatrice de film, elle a également signé des mises en scène théâtrales. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions personnelles notamment au Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, au Kunsthalle d'Ingolstadt, à la Galerie Thackerey & Robertson de San Francisco, ou collectives comme à la FIAC 1999, Art Bruxelles, ARCO 98 (Madrid), Paris Photo (Carrousel du Louvre), Caisse Nationale des Monuments Historiques, Hôtel de Sully. Elle a réalisé des installations vidéo pour des expositions ainsi que des documentaires diffusés à la télévision, *Edith Wharton* (FR3), *Tokyo Melody*, *Duo avec Katia et Marielle Labèque*, *Rencontre avec Gisèle Freund*. Ses dernières créations photographiques, inspirées de l'œuvre de Gertrude Stein, ont donné lieu à plusieurs expositions ; elle a mis en scène *A List*, *Counting her dresses*, *He said it*, *Objects lie on a table*, *Every Afternoon*, *If I told him, a completed portrait of Picasso*, toujours de Gertrude Stein.

Danielle Mémoire, *adaptation du texte de Gertrude Stein et livret*

Danielle Mémoire est auteur de plusieurs romans, publiés chez POL : *Modèle Réduit*, *Bis Repetita*, *Les Personnages*, *Le Printemps du Corpus* et *Fautes que j'ai faites*. Elle a également traduit de l'anglais *Paris introuvable* de Karen Gordon. Elle a collaboré avec Élizabeth Lennard pour les adaptations de *Counting her Dresses* de Gertrude Stein et *Dame de la mer* de Susan Sontag. Elle est co-auteur avec Élizabeth Lennard d'*Edith Wharton*, documentaire pour la série *Un siècle d'écrivains* (FR3).

Geoffrey Carey, *récitant et comédien*

Geoffrey Carey a suivi une formation de comédien au Conservatoire National Supérieur d'art Dramatique de Paris. Acteur au théâtre, il travaille notamment avec Roger Planchon, Jean-Claude Fall, Pascal Rambert, Gilberte Tsai, Stanislas Nordey, et plus régulièrement avec Claude Régy et Bruno Meyssat. Il participe en 2001 à la création de *Shake* mis en scène par Dan Jemett, pièce qui sera en tournée lors de la saison 2002/ 2003. Il joue dans des spectacles de danse avec les chorégraphes Jean Gaudin, Régine Chopinot et Charles CréAnge, mais aussi pour le théâtre musical, *Nothing special* d'Andy Warhol au Burg Theater de Vienne dans une mise en scène de Stefan Müller ou encore dans l'opéra de Pascal Dusapin, *To be Sung*. Il est assistant de Luc Bondy dans ses mises en scène d'opéra (*Macbeth* de Verdi), mais il joue aussi pour des spectacles. Au cinéma ou à la télévision, on a pu le voir dans des réalisations de Wim Wenders, Raoul Ruiz, Luc Besson, Josée Dayan, Bob Wilson, Jacques Demy et Thomas Gilou.

Coralie Seyrig, *comédienne*

Coralie Seyrig, comédienne au cinéma, à la télévision mais aussi au théâtre, a fait des études de théâtre avec Stella Adler à New York. Parmi les nombreux réalisateurs avec lesquels elle travaille, on note Robert Enrico, Gérard Gozlan, Caroline Huppert, Chantal Akerman, Éric Rochant, Michel Drach, Brigitte Rouàn et Pascal Thomas. Avec Philippe Adrien, elle a joué *L'Effet Sade* et a participé à de nombreuses créations sous la direction de Simone Benmussa, Jean-Louis Jacopin, Françoise Merle, Michel Fagadau, Alfredo Arias, Jean-Luc Tardieu. Depuis 1996, elle participe aux créations scéniques d'Élizabeth Lennard (*A List, An Object on the table* de Gertrude Stein).

Jean-Christophe Jacques, *chant*

Jean-Christophe Jacques poursuit tout d'abord une formation classique au CNR d'Aubervilliers (piano, basson, écriture), puis musicologique (DEA de musicologie à Paris VIII, Premier Prix d'esthétique dans la classe de Rémy Stricker au CNSMD de Paris). Il se consacre ensuite au chant et obtient le Premier Prix au CNR d'Aubervilliers dans la classe de Daniel Delarue. Il participe alors à plusieurs ensembles vocaux et chœurs professionnels, tels que Les Jeunes Solistes, Almasis, le Pôle d'art vocal de Bourgogne et le chœur de l'Opéra Bastille. En tant que soliste, Jean-Christophe Jacques se produit dans divers oratorios (*Requiem*, de Mozart et de Duruflé ; *L'oiseau a vu tout cela*, de Henry Sauguet ; *Cantates et Magnificat* de Bach ; *Te Deum* de Charpentier et de Delalande) et, récemment, baryton solo pour la création de *A* de Brice Pauset, pour les *Élégies* de Philippe Fénelon. Il aborde également l'opéra dans des œuvres de Weill, Purcell, Poulenc, et tient le rôle titre dans *Michael Kohlhaas*, de Marc Olivier Dupin.

Blandine Arnould, *chant*

Née en 1979 à Paris, Blandine Arnould commence la musique à l'âge de dix ans dans des chœurs d'enfants, notamment à la Maîtrise de Paris dont elle fût soliste pendant cinq ans. Après un prix du CNR de Paris, elle entre au CNSMD de Paris en 2000 et est actuellement dans la classe de Peggy Bouveret. Dans le domaine lyrique, elle a interprété les rôles de Suzanne dans les *Noces de Figaro* de Mozart, la Baronne dans la *Vie Parisienne* d'Offenbach, et la Première Dame dans la *Flûte Enchantée* de Mozart.

Amel Brahim-Djelloul, *chant*

Née en 1975 à Alger, Amel Brahim-Djelloul a connu le monde musical dès sa plus tendre enfance. Elle commence d'abord par le violon au Conservatoire puis à l'Institut National de Musique d'Alger. Ce n'est qu'en 1995 qu'elle débute le chant avec Abdelhamid Belferouni. Elle suit les master-classes de Noëlle Barker et Lorraine Nubar et rejoint en septembre 1998 la classe de chant de Frantz Petri à l'ENM de Montreuil. Elle entre ensuite au CNSMD de Paris auprès de Peggy Bouveret. En 2001, dans un projet de Radio France et de la Radio algérienne, elle interprète au Théâtre National Algérien (Alger) des œuvres du compositeur oublié Francisco Salvador-Daniel. La même année, elle interprète également à Paris des chants scandinaves de Grieg, des cantates de Bach ainsi que *la Petite Messe Solennelle* de Rossini.

Christophe Ferveur, *chant*

Débutant ses études de chant au CNR de Bordeaux, Christophe Ferveur poursuit sa formation sur Paris auprès de grands maîtres de l'opéra tels que Mady Mesplé, Rachel Yakar, ou encore Jocelyne Taillon. Il remporte deux concours de chant – dont le Concours Européen Lyrique de Duos de Bagnière – et commence dès lors sa carrière aussi bien en France qu'à l'étranger (Tokyo, Londres, Barcelone, Bruxelles, Zurich, La Haye, New York). Désormais, il partage son activité entre, d'une part, certaines productions avec des ensembles de chambre prestigieux comme Les Arts Florissants, Akademia, Philidor, sous la direction de William Christie, Françoise Lasserre, F. Bazola et d'autre part, le vaste répertoire soliste de l'Opéra (Gounod, Mozart, Offenbach, Bizet) outre les œuvres sacrées de Bach, Haendel, Haydn, Berlioz, Fauré, Saint-Saëns, Puccini. Son travail spécifique sur le répertoire baroque l'amène à interpréter les rôles de « Taille » et de « Haute-Contre », soliste de nombreuses œuvres profanes et sacrées de Rameau, Lully, DeLalande, Charpentier... Enfin, passionné par la création d'œuvres contemporaines, il collabore régulièrement avec des compositeurs vivants.

Gabriel Benlolo, *percussion*

Gabriel Benlolo est actuellement en 4^e année d'études de percussions au CNSMD de Paris (professeur Michel Cerutti). Il a remporté auparavant le Premier Prix de percussions au CNR d'Aubervilliers-La Courneuve. En 2000, il remporte la bourse Aïda et joue en qualité de percussionniste solo, sous la direction de Michel Plasson avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse. Il joue, en solo la création de Marc-Olivier Dupin écrite pour *La Marmite* de Plaute, mise en scène par Brigitte Jaques. Il participe, toujours en qualité de percussionniste solo, à la tournée européenne du Gustav Mahler Orchestra, sous la direction de Pierre Boulez, Ivan Fischer, Franz Welser-Molt et Stefan Anton Reck. Il joue également en Suisse et avec l'Orchestre de Radio France.

Laurent Fraiche, *percussion*

Laurent Fraiche a étudié au CNSMD de Paris (professeur Michel Cerutti). Il a suivi précédemment l'enseignement de Michel Gastaud, de Sylvio Gualda et de Jacques Prez. En 1998, il remporte le Prix de Percussions de la Ville de Paris. En 2001 et 2002 il joue avec l'Orchestre Philharmonique et l'Orchestre national de Radio-France, avec l'ensemble Orchestral de Paris et l'ensemble Intercontemporain en 2001. En 1999, puis en 2001 pour la reprise, il participe à la création de *Michael Kohlhaas*, opéra de Marc-Olivier Dupin.

JEUDI 3 OCTOBRE 22^H30

MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE

Luc Ferrari

Presque rien n° 2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple (1977) 22'

Daniel Teruggi

Rituel électroacoustique de l'apprenti(e) (2002) 40'

Création

Projection du son : Daniel Teruggi

Coproduction Musica – Groupe de Recherches Musicales (GRM).

fin du
concert : —
23h40

Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg accueille Musica.

Luc Ferrari
Presque rien n° 2,
ainsi continue la nuit
dans ma tête multiple
 (1977)

Presque rien n° 1 de Luc Ferrari, maintenait l'attention de l'auditeur aux aguets du jour qui se lève : les bruits de ressac, les formes sonores indistinctes, faisait sentir la nuit encore présente. Pour cette « restitution réaliste la plus fidèle possible d'un village de pêcheurs qui se réveille », Luc Ferrari avait placé ses micros au bord de la fenêtre de la maison qu'il habitait, face à la Mer Adriatique. Sept ans plus tard, en 1977, *Presque rien n° 2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple*, inverse la proposition. Cette fois, les micros et le magnétophone ne sont plus fixes : ils vont à la rencontre des éléments du paysage sonore. En outre, le compositeur commente son errance, ses déplacements et ses recherches, à mi-voix : la visite est guidée et on perçoit la présence du chasseur de sons. Le paysage de la nuit, grillons, oiseaux, cloche loin, insectes, devient paysage intérieur, un fantôme, un délire cauchemardesque d'orage, de pluie et de notes électroniques. Luc Ferrari, après avoir terminé l'œuvre, a hésité avant de livrer *Presque rien n° 2*, si intime.

D'après Daniel Caux

Daniel Teruggi
Rituel électroacoustique
de l'apprenti(e)
 (2002)

Les francs-maçons prennent l'engagement de ne pas « aspirer au repos » dans la société qu'ils cherchent à améliorer. Il est pourtant un domaine où ils ont pu s'assoupir : la musique. Au conservatisme auditif qui a vu tant d'amateurs se réfugier dans la répétition du classé, le classique, depuis le début du xx^e siècle, s'ajoute un autre phénomène, l'ombre tutélaire du plus grand des compositeurs maçonniques, Mozart. Comme les cantates sont pour les uns musique, mais pour les autres objets de leur foi, le frère Mozart se voit fraternellement assassiné dans les loges par d'improbables magnétophones et interrompu en dépit de toute considération de phrase ou de cadence. On est loin de cet avant-gardisme des Lumières où prédomina dans les loges un nouvel instrument, la clarinette, au point que Paganini même dut sacrifier à elle dans la colonne d'harmonie de son temple. Rares auront été les compositeurs maçonniques depuis. Le xx^e siècle ne retient que Jean Sibelius et, dans le domaine spontané, Duke Ellington. Des francs-maçons de la loge Les Frères réunis à l'Orient de Strasbourg (Grand Orient de France), ont souhaité doter leur rite principal, celui de l'initiation de l'apprenti, d'une musique digne du nouveau siècle. Plus ancien atelier de Strasbourg en exercice, cette loge renoue avec le geste qui vit Rouget de Lisle, enflammé par le « génie d'une nuit », comme dit Stefan Zweig, composer la future *Marseillaise* à partir de l'appel d'une affiche et d'une réminiscence d'opéra comique. Il l'harmonisa sur place avec son frère autrichien Pleyel, prochain facteur de pianos français. Daniel Teruggi a honoré cette demande. Le compositeur, directeur du Groupe de Recherches Musicales, n'est pas maçon. Mais, rital d'Argentine, il a appris de deux dictatures le prix de la liberté que chérissent les maçons. Quant au reste, cela relève du mystère de la création qui voit le protestant Le Corbusier réussir un couvent dominicain ou le communiste Picasso orner des palais. La dramaturgie sur laquelle l'auteur a travaillé, et qui sert au titrage de l'œuvre, relève d'ailleurs de la merveille comme de la banalité, celle de toute forme d'acceptation, acte d'amour voire coït, cet « infini à la portée des caniches » de Céline. Tout est dans le vécu et rien n'est à voir, sinon un décevant voyeurisme dont l'époque s'épuise enfin.

1. Le testament
2. La préparation
3. Le seuil
4. Le premier voyage
5. L'épreuve de l'eau
6. Le deuxième voyage
7. L'épreuve de l'air
8. Le troisième voyage
9. L'épreuve du feu
10. L'avertissement
11. La lumière
12. L'instruction
13. La bienvenue
14. La chaîne d'union
15. La sortie

Daniel Teruggi a accepté comme un jeu le caprice du Prince, en fait des durées qui tiennent compte de la taille moyenne des temples où évoluent les protagonistes. Est même prévu que chaque articulation peut être répétée ad libitum et interrompue à tout moment, grâce à un diminuendo ou *shunt*. Le compositeur assume ainsi la maladresse des officiants, d'autant plus vive que le propos électroacoustique évite souvent les articulations du discours. D'autres pièces plus brèves visent à personnaliser certains moments du rite, même lorsque plusieurs impétrants se succèdent. L'origine « concrète » du GRM a même permis de concevoir deux ou trois atmosphères plus descriptives sans craindre les risques de la musique à programme. Daniel Teruggi a bâti son *Rituel* comme Bach ses cantates, extrayant, récupérant ou laissant extraire des éléments de ses œuvres antérieures, en particulier *The Shining Space*, *Cristal Mirages* et *Les Images symphoniques*. Le hasard de ce premier montage a généré ses bonheurs et ses incongruités qu'il a retravaillés en profondeur et complétés par une matière originale. Ce passage de l'artistique au fonctionnel est l'un des éléments forts de cette création, à l'enseigne de ces inexorables cantates qu'écoutait et reprenait en chœur la foule dimanche après dimanche. Ici, l'artiste s'est impliqué dans l'attente de la cité plutôt que de s'abandonner au splendide isolement d'une composition anonymement subventionnée.

Jean Vermeil

Daniel Teruggi, *Rituel électroacoustique de l'apprenti(e)* – Éditions La Muse en circuit.
Parution d'un CD coproduit par Daniel Teruggi – La Muse en circuit – Les Éditions maçonniques de France.

VENDREDI 4 OCTOBRE 18^H

ENSEMBLE LINEA

Direction **Jean-Philippe Wurtz**
 Clarinette basse solo **Armand Angster**

Jean-Luc Menet, <i>flûte</i> Olivier Touratier, <i>flûte</i> Heidi Braesch, <i>hautbois</i> Matthieu Steffanus, <i>clarinette</i> Thomas Monod, <i>clarinette</i> Frédéric Hechler, <i>cor</i> Renaud Leipp, <i>cor</i> Thierry Spiesser, <i>trombone</i> Marie Marzullo, <i>trompette</i> Namjeong Kim, <i>violon</i> Daniel Kroh, <i>violon</i> Agnès Maison, <i>alto</i> Yannik Lefort, <i>violoncelle</i> Renaud Malaury, <i>violoncelle</i> Marc Fischer, <i>contrebasse</i> Élodie Adler, <i>harpe</i> Hervé Schaal, <i>piano</i> Vincent Vergnais, <i>percussion</i> Yragael Eunfer, <i>percussion</i> Antoine Pecqueur, <i>basson</i>	Younghi Pagh-Paan <i>U-Mul « Le Puits »</i> (1991-1992)	10'
	Jonathan Harvey <i>Hidden Voice n°1</i> (1995) Première française	7'
	Michael Jarrell <i>Essaims-Cribles</i> (1986-1988) Clarinete basse et ensemble	20'
	— entracte	
	Oliver Schneller <i>Aqua vit</i> (2000)	8'
	Tristan Murail <i>Le Lac</i> (2001)	22'

fin du
concert :
19 h 30

France 3 Alsace accueille Musica.

Avec le soutien de la SACEM.

Younghi Pagh-Paan
U-Mul « Le Puits »
 (1991-1992)

Pour moi le puits est dans une société, le centre du village. On ne peut pas garder l'eau pour soi, elle doit être partagée. C'est pourquoi j'ai nommé cette pièce symboliquement *U-Mul*. Il y avait aussi une autre raison : Maître Eckhart a dit : « L'âme de chaque être humain est très profonde, aussi profonde qu'une fontaine sans fond ». J'ai condensé les deux pensées en une seule œuvre : d'une part la nécessité du partage avec son prochain, d'autre part la nécessité de vivre « en profondeur ». Les petites sections sont « conduites » par le percussionniste, qui est par ailleurs l'élément vivant autour de la fontaine. Le timbre des instruments est influencé par la musique coréenne, le rythme aussi mais ce n'est pas de l'imitation. Pour les cordes, j'ai utilisé un accord principal qui persiste. Plutôt qu'une pensée motivique européenne, j'ai élaboré une hétérophonie.

Youngi Pagh-Paan, entretien avec Pierre Michel

Jonathan Harvey
Hidden-Voice n° 1
 (1995)

Hidden Voice crée son propre instrument à cordes avec sourdine. Le violon, puis l'alto, enfin le violoncelle, chantent un ardent secret, celui du langage originel de l'enfance, celui du divin. La musique demeure féminine et délicate sur les autres cordes sans sourdine. Les vents jouent plutôt des ombres évoquant un rituel. Les deux cors, deux violoncelles et les carillons sont la voix du Maître, ou du professeur. Elle se dissout n'étant plus nécessaire. Deux ou trois accords lents la caractérisent. L'intérieur de soi, l'extérieur de soi et le guide spirituel : tels sont les trois caractères musicaux de l'œuvre. Cette pièce est une commande de l'ensemble Sinfonia 21, auquel je la dédie.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Michael Jarrell
Essaims-Cribles
 (1986-1988)

J'ai toujours été attiré par la danse et souvent j'ai souhaité écrire une musique de ballet. J'entends par là une musique conçue pour la danse et, si possible, écrire en collaboration avec un chorégraphe. Cette collaboration porterait avant tout sur les questions de forme et de structure. Le ballet de chambre *Essaims-Cribles* constitue un premier pas dans cette voie. Bien que réalisé sans chorégraphie, il a été conçu pour la danse. Pour cela, je suis parti de la représentation du mouvement, de figures géométriques, de description d'images. Toutefois, ces recettes restent personnelles et pour une création dansée, le chorégraphe conserverait bien sûr sa liberté d'interprétation. Je pense néanmoins que la relation avec une musique écrite pour ballet ne pourra pas être la même qu'avec une musique imaginée par le chorégraphe, qui lui plaît et qui l'attire. Je pense que l'échange serait alors plus fort et plus profond.

Michael Jarrell

Oliver Schneller
Aqua vit
 (2000)

En écoutant attentivement l'écoulement goutte-à-goutte de l'eau traversant un espace clos, on peut souvent distinguer les clusters de brèves mais distinctes hauteurs. Cela est provoqué par la corrélation entre le volume et la vitesse de l'eau ainsi que par les particularités acoustiques (le formant) de l'espace qu'elle traverse. Utilisant l'analyse spectrale par ordinateur, j'ai isolé certaines de ces hauteurs, à partir de sources diverses, et quantifié les intervalles de leur apparition afin d'obtenir une série de modèles rythmiques et mélodiques avec lesquels j'ai composé. La forme de la pièce suit le zoom d'une caméra imaginaire. Partant du niveau d'une molécule d'eau, elle prend du recul jusqu'à s'achever sur la vision de l'horizon de l'océan.

Oliver Schneller, traduit de l'anglais

Tristan Murail
Le Lac
 (2001)

Au nord de New York s'étend une région de parcs et de réserves naturelles, parsemés de lacs, de collines et de forêts. J'y habite une maison largement ouverte sur l'extérieur : des arbres, un lac, la vie partout, et la parfaite mobilité des éléments. Chaque jour, chaque heure, le lac propose une lumière, un état d'âme, différents. Toujours présent, toujours changeant, il reflète et magnifie le mouvement incessant des saisons et des climats. C'est le lieu géométrique des pensées et des regards, un modeste symbole de l'univers. À l'image du lac, la partition est bâtie sur peu d'éléments, infiniment changeants : l'analyse acoustique des sons de pluie battant le lac, un grondement de tonnerre stylisé, un cri d'oiseau non identifié, la texture électronique des grenouilles au printemps, une mélodie d'accords. Ces éléments sont traités comme des objets musicaux abstraits ; ils sont modifiés, filtrés, distordus, harmonisés ou « accordés » les uns sur les autres ; ils sont utilisés pour leur pure valeur sonore et musicale – c'est-à-dire pour leur impact psychologique. Il ne s'agit donc pas d'une tentative de description, d'une musique à programme. Du modèle naturel, ce qui est surtout retenu, c'est le jeu de la permanence et de l'impermanence, les mouvements et sautes d'humeur, la logique de l'inattendu, l'ordre et la simplicité nichés au sein du chaotique et du complexe.

Tristan Murail

Ensemble Linea

L'ensemble Linea est né en 1994 sous l'impulsion de son fondateur, Jean-Philippe Wurtz. Son principe de géométrie variable, du répertoire soliste au grand ensemble dirigé, lui permet d'aborder une très grande partie de la littérature des xx^e et xxi^e siècles. L'ensemble fait une large place à la création, notamment par le biais de collaborations approfondies avec de jeunes créateurs (Franck Yeznikian, Jamilya Jazybeckova..), mais défend aussi les grands noms (Ivo Malec, disque Motus récompensé par un Diapason d'Or en janvier 2000) et les classiques du xx^e siècle (Schoenberg..). L'ensemble mène de plus en plus une politique artistique visant à donner le jour à des projets construits, centrés autour d'une réflexion ou d'une personnalité (portraits de Ivo Malec, Klaus Huber, Younghi Pagh-Paan et la musique traditionnelle coréenne...). L'ensemble s'impose dans les grands festivals français et européens comme Musica (Strasbourg), Musiques en Scènes (Lyon)... L'ensemble Linea est subventionné par la DRAC Alsace, la Ville de Strasbourg, la SACEM et la Spedidam. Linea remercie le magasin Rythmes & Sons qui lui a fourni gracieusement les instruments de percussion.

Jean-Philippe Wurtz, *direction*

Jean-Philippe Wurtz fait ses études au Conservatoire National de Région de Strasbourg, où il obtient les Premiers Prix de piano, musique de chambre, analyse, harmonie, contrepoint. Il poursuit ses études à la Musikhochschule de Karlsruhe et reçoit aussi les conseils d'Ernest Bour. Parallèlement, il se perfectionne auprès de Peter Eötvös (l'International Eötvös Institute). Dans le cadre de cette formation, il est amené à diriger les ensembles Asko et Contrechamps. En 1995, il fonde l'ensemble Linea, dédié à la musique du xx^e siècle. En 1994, il est l'assistant de Kent Nagano à l'Opéra de Lyon. En avril 1996, il dirige l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine lors d'un concert consacré à Varèse. Entre 1997 et 1999, il est l'assistant de Friedemann Layer à l'Orchestre Philharmonique de Montpellier, qu'il dirige régulièrement. Il se produit notamment avec l'Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon, l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, l'Orchestre des Pays de Loire, l'ensemble Alternance, le Kammerensemble Neue Musik Berlin. Il a travaillé aux opéras de Lyon, de Montpellier, d'Anvers et de Paris-Bastille.

Armand Angster, *clarinette basse, solo*
 Biographie voir p. 80

VENDREDI 4 OCTOBRE 20^H

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Direction **Pierre-André Valade**
Ingénieur du son **Jan Panis**

Tristan Murail

Le Partage des eaux (1995)
Commande de Radio France

25'

entracte

Jonathan Harvey

Madonna of Winter and Spring (1990)
Orchestre, synthétiseurs, électronique
Première française

37'

Concert enregistré par France Musiques

fin du
concert :
21 h 45

Avec le soutien de la SACEM.

Tristan Murail
Le Partage des eaux
 (1995)

C'est avec *Le Partage des eaux* que j'ai commencé l'étude des sons très complexes — sons bruités, sons naturels. Les sons analysés dans *Le Partage des eaux* proviennent de phénomènes naturels : une vague se brisant doucement sur la grève, un effet de ressac. Ils inspirent les formes et les sonorités de la pièce, parfois de manière directe, par exploitation des données d'analyse, parfois de façon métaphorique. L'un des objets musicaux, souvent entendu sous diverses apparences dans la partition, provient ainsi de l'analyse spectrale dynamique du son de la vague se brisant. Cet objet est manipulé, transformé, dilaté ou comprimé, de multiples façons ; il contient des harmonies-timbres étrangement colorées, étrangement cohérentes. Très ralenti, il devient l'élément lent mélodico-harmonique, un peu obsessionnel, qui jalonne la pièce, souvent interrompu par d'autres structures musicales. Le « ressac », tel qu'il est lui aussi révélé par l'analyse spectrale, s'entend à trois reprises. Le reste des structures musicales de la pièce — celles qui proviennent du regard métaphorique, et d'autres, d'origine plus abstraite — donne souvent lieu à de puissants mouvements d'orchestre, que l'instrumentation choisie rend possible : bois par quatre, six cors... J'ai cherché un son d'orchestre qui soit à la fois nouveau, et qui renoue, d'une certaine façon, avec l'époque de la « grande orchestration » (l'orchestre de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles). Les sons synthétiques ont pour rôle de compléter l'orchestre (simulation d'une harpe ou d'un vibrapone en quarts de ton, par exemple), ou bien de préciser, d'enrichir ou de lisser les trames sonores. Ils ne se perçoivent pas en tant que tels, ils sont totalement intégrés dans l'orchestration. J'y vois les premiers pas du concept d'orchestre assisté par ordinateur... *Le Partage des eaux* : ce titre peut s'entendre de multiples manières — métaphorique (l'analyse acoustique des mouvements aquatiques), géographique (la ligne de partage des eaux), psychologique (les ruptures de la vie)... Toutes ces interprétations me conviennent, à l'exception d'une seule : non, il ne s'agit pas d'un poème symphonique ayant pour sujet le passage de la Mer Rouge par les Hébreux fuyant Pharaon!

Tristan Murail

Jonathan Harvey
Madonna of Winter and Spring
 (1990)
 I. Conflit
 II. Descente
 III. Profondeurs
 IV. Marie

Madonna of Winter and Spring, pour orchestre, synthétiseurs et électronique a été composé en hommage à Marie, mère de Jésus. La pièce peint l'action de sa douce et bienfaitrice influence sur les forces autoritaires, brutales ou découragées. Il y a quatre parties principales : *Conflit*, *Descente*, *Profondeurs*, *Marie*. *Conflit* s'ouvre avec sept attaques fracassantes séparées par une sorte de respiration monstrueuse. Ces sept accords fournissent presque exclusivement l'harmonie de toute l'œuvre, le matériel étant tiré de ces hauteurs. *Profondeurs*, cependant, les transposera une neuvième mineure plus bas, et *Marie* les rehaussera tous du même intervalle. *Conflit* introduit les vingt mélodies qui domineront dans la pièce. Plutôt que des mélodies, ce sont des gestes, des figures comme des ostinatos. Elles forment une chaîne sur le modèle A, AB, B, BC, C, CD, et ainsi de suite, la dernière reconduisant au début. Cette chaîne circulaire permet à la mélodie de moduler ou d'effectuer des sauts. *Conflit* se préoccupe surtout du travail thématique, et utilise des figures mémorables jouant les uns contre les autres et développant ainsi un discours. *Descente* suit la culmination tournoyante de *Conflit*. C'est uniquement un simple élément issu de l'une des sept harmonies, et descendant lentement vers les profondeurs. Il se noie dans les sons graves joués sur les synthétiseurs, avec une participation réduite de l'orchestre. *Descente* est essentiellement une transition vers *Profondeurs*. Cette troisième partie se maintient dans le registre grave avec ses notes supérieures strictement gelées sur une pédale de mi bémol et fa dièse, axes où se miroitait l'harmonie de *Conflit*. Cet état d'hibernation se souvient des mélodies du passé sans que rien ne bouge. La partie finale, *Marie*, est aussi aiguë que la précédente était grave. Une nouvelle mélodie est née. Une forme fluide apparaît sous diverses couleurs, et prend le dessus, tout en étant soutenue par les mélodies précédentes. Les synthétiseurs

dominant à la fin. J'ai pu expérimenter des types élaborés de réverbération, souvent utilisés pour geler un fragment du son alors que l'orchestre poursuit sa route. Certains instruments passent par la modulation en anneaux, d'autres sont amplifiés. Le tout est projeté dans deux circuits de haut-parleurs, pour « peupler » l'espace. Ceux qui ont vu les ciels peints de Tiepolo avec leurs chérubins volants, par exemple, comprendront cette image.

Jonathan Harvey, traduit de l'anglais

Orchestre Philharmonique de Radio France

Myung-Whun Chung est le directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Radio France depuis le 1^{er} mai 2000. Créé en 1978, l'orchestre a, dès ses premières années, invité des chefs tels que Kirill Kondrachine, Ferdinand Leitner, Charles Mackerras, Yuri Temirkanov, Giuseppe Sinopoli, John Eliot Gardiner, Roger Norrington ou Michael Tilson Thomas. Gilbert Amy se consacra plus spécifiquement au répertoire contemporain et Emmanuel Krivine devint le premier chef invité de 1981 à 1983. Marek Janowski, qui a assuré la direction musicale de l'orchestre à partir de 1989, investit le répertoire germanique (intégrale de Beethoven et de Bruckner, opéras de Schubert, tétralogie de Wagner). Parallèlement, l'Orchestre est resté fidèle à sa tradition de pionnier pour les œuvres du xx^e siècle (John Adams, George Benjamin, Luciano Berio, Elliott Carter, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Hans Werner Henze, Magnus Lindberg, Witold Lutoslawski, Philippe Manoury, Olivier Messiaen, Tristan Murail, Iannis Xenakis...). L'Orchestre Philharmonique s'est produit avec les plus grands chefs dans de prestigieuses salles de concert, lors de ses tournées : Royal Albert Hall, Royal festival de Londres, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, Festspielhaus de Salzbourg, Schauspielhaus et Philharmonie de Berlin, Gewandhaus de Leipzig, Suntory Hall de Tokyo, Teatro Colon de Buenos Aires.

Pierre-André Valade, direction

Pierre-André Valade est né à Brive en 1959. Après une carrière de flûtiste qui l'amène à se produire dans le monde entier, il fait ses débuts comme chef d'orchestre en 1990. L'année suivante, il fonde avec le compositeur Philippe Hurel l'ensemble Court-circuit dont il est depuis lors le directeur musical, et se consacre alors exclusivement à la direction d'orchestre. Il fait ses débuts symphoniques en 1996 avec la *Turangalila Symphonie* d'Olivier Messiaen (Perth, Australie). En 1998, il reçoit de nombreuses invitations en Europe parmi lesquelles celle du festival *Sounding the Century* organisé à Londres par la BBC. Il a dirigé le London Sinfonietta au Bath Festival, mais aussi au South Bank de Londres pour le soixante-quinzième anniversaire de Pierre Boulez (*sur Incises*). Durant l'année 2000, Pierre-André Valade dirige les principaux ensembles européens voués au répertoire du xx^e siècle et fait ses débuts avec le BBC Symphony Orchestra au Barbican Centre de Londres. Invité fréquent de Musica, il apparaît également dans de nombreux festivals internationaux en Europe et aux États-Unis d'Amérique, comme le Festival d'Aldeburgh, le Festival de Lucerne, le Festival Ultima d'Oslo...

VENDREDI 4 OCTOBRE 22^H30

KAT ONOMA

Retour à Musica du groupe mythique conduit par Rodolphe Burger pour un concert à l'Opéra national du Rhin.

Rodolphe Burger

Voix, guitare

Philippe Poirier

Guitare, saxophone

Guy Bickel

Trompette

Pascal Benoît

Batterie

Pierre Keyline

Basse

Marco De Oliveira

Programmation

Co-réalisation Musica – Opéra national du Rhin.

fin du
concert : —
minuit

Avec le mécénat de la Fondation France Télécom et le soutien de la FNAC.

Kat Onoma

Kat Onoma veut dire en grec, « comme son nom l'indique », « à la lettre de son nom ». Pris à la lettre, donc, qu'est-ce que ce nom indique ?

1) Ce groupe n'a pas de nom propre, il n'est la propriété de personne, même pas de son propre nom, puisqu'il n'a pas de nom. Comme le même nom l'indique aussi, c'est bien le nom d'un groupe, mais il renvoie seulement à la fonction de tous les noms de groupes : un groupe qui se nomme Rolling Stones ou Osiris, par exemple, fait entendre qu'il est en effet comme son nom l'indique. Donc, que sa musique a ce sens, va dans ce sens. Kat Onoma fait entendre qu'il n'a aucun sens de ce genre. Sa musique est sans intention, et sans message.

2) Ce qui veut dire à son tour : sans autre sens que de musique. Ce qui veut dire, comme son nom l'indique : musique, pas discours. Musique, discrétion du langage. Les mots derrière les notes, même si chantés devant, les notes et les timbres mêlés à eux, lâchant du sens par bribes, par battements, du sens voilé, du sens pressenti (comme son nom l'indique). Discrétion musicale : même pas minimaliste, mais un maximum de minimum, "noise reduction", réduction de l'effet. On dirait plutôt musique à toucher, tact, "Takt", approche mesurée – essayez donc le mot "rhythm" prononcé en anglais, et vous trouverez des lèvres et des oreilles comme son nom l'indique. Kat Onoma n'indique rien que son propre rythme : une longue, trois brèves, le mètre dit « péan » dont le nom désigne aussi un hymne, une forme de chœur, à côté du dithyrambe.

3) Musique, comme ses noms l'indiquent, country, pop, rock'n roll, soul, blues, phrase, basse, boucle, music at loose end, ballade loin des poèmes et des peintures, des images et des noms, loin du bruit de fond mais vers le fond des bruits, souffles et placements, coups balancés, bribes de mondes, ni vite, ni fort, ou très rarement car on est déjà dedans. Comme s'ils vous confiaient leur musique. Comme si c'était une conversation, avec vous entre eux, l'espace d'un temps, le temps d'un espacement.

Et pourquoi en grec ? Parce que péan, parce que flûte et lyre, Apollon et Dionysos.

Jean-Luc Nancy

Kat Onoma

Kat Onoma est composé de Rodolphe Burger (guitariste et chanteur), Philippe Lamiral Poirier (guitariste, saxophoniste), Guy Bix Bickel (trompettiste), Pierre Keyline (bassiste), Pascal Benoît (batteur et chanteur). La grande aventure du groupe, c'est la tentative de marier des textes très écrits, très aboutis, littéraires, en français ou en anglais, avec des rythmes rock entêtants. Une combinaison entre littérature et imaginaire velvetien, un équilibre entre délires bluesy, guitares lynchiennes, trompette à la Miles Davies (l'art de Guy Bickel!), envolées free-jazz. Le collectif qui s'est appelé « Dernière Bande » s'apparente moins au groupe rock qu'à une formation de jazz, à géométrie variable, permettant les échappées en solitaire. Ainsi Rodolphe Burger a-t-il pu investir la langue minoritaire des Welches, sur les hauteurs vosgiennes, en compagnie d'Olivier Cadiot, ou s'est confronté au cinéma, en créant une musique live pour un film de Tod Brownings. Dès ses débuts, Kat Onoma adopte à son style contemplatif et retenu des reprises inattendues : *Take a Message to Mary* des Everly Brothers, *Wild Thing* des Troggs. En 1988, *Cupid* sort le groupe de l'ombre, sans cacher des influences new-yorkaises. Avec *Stock Phrases*, un an plus tard, le groupe plonge la poésie décalée dans une mouvance proche du rock américain. Kat Onoma atteint sa plénitude avec *Billy The Kid* en 1992, composé autour des textes du poète américain Jack Spicer. En 1997 le premier enregistrement live, le double *Happy Birthday Public*, mêle atmosphère acoustique et déchirement électrique. L'album récent *Kat Onoma*, a digéré les expériences en solo de chacun, et rassemble des textes de Thomas Lago et Olivier Cadiot, des chœurs gospel, un quatuor à cordes... La longévité de Kat Onoma, repose précisément sur sa science des déplacements.

SAMEDI 5 OCTOBRE 17^H

LES ANNÉES MAXIMALIST ! 1984-1989

RÉSIDENCE THIERRY DE MEY,

SOLISTES ET ENSEMBLES DU CONSERVATOIRE
NATIONAL DE RÉGION DE STRASBOURGConception et préparation **François Deppe** et **Thierry De Mey**

Katarina Marcingerova, <i>piano</i>	Peter Vermeersch <i>Scrub</i>	6'	Thierry De Mey <i>Palilalie</i> (1984)	4'
Cécile Steffanus, <i>piano</i>	Saxophone ténor, clarinette basse		Saxophone ténor, clarinette basse	
Véronika Gnezdilova, <i>violoncelle</i>	Peter Vermeersch Thierry De Mey		Walter Hus <i>Muurwerk</i> (1987)	13'
Johann Epenoy, <i>saxophone</i>	<i>Contre Six – Tegen Zes</i> (1986)	7'	Clarinette, saxophone alto, clarinette basse et saxophone baryton	
Christophe Rieger, <i>saxophone</i>	Saxophone, clarinette, clarinette basse, violoncelle, deux pianos			
Jean-Louis Marchand, <i>clarinette basse</i>	Thierry De Mey		Eric Sleichim <i>Hymne</i> (1989)	6'
Jean-François Charles, <i>clarinette</i>	<i>Palindrome</i> (1989)	8'	Saxophone baryton solo	
	Huit clarinettes Jean-Louis Marchand, Alain Artale, Clara Keiper, Laurent Will, Joanne Baltès, Vincent Hering, Pascal Zumstein, Alexandre Jung		Thierry De Mey Peter Vermeersch <i>Habanera</i> (1983)	16'
	Peter Vermeersch <i>Kwintet</i> (1985)	8'	Clarinette, saxophone, violoncelle, clarinette basse, deux pianos	
	Saxophone ténor, clarinette, clarinette basse, violoncelle, piano			

Co-réalisation Conservatoire National de Région de Strasbourg - Musica

fin du
concert :
18 h 30**France 3 Alsace accueille ce concert.****La Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace – Ministère de la Culture
et de la Communication – et la SACEM soutiennent la Résidence Thierry De Mey
au Conservatoire National de Région de Strasbourg.**

**Peter Vermeersch
Scrub**

Au rugby, ce terme désigne la mêlée, ce moment indécis et confus où les deux équipes s'affrontent épaules contre épaules. Deux forces s'exprimant en sens contraires, s'annulent mutuellement : titre métaphore pour cette pièce où s'affrontent les « circular breathing » des protagonistes.

**Thierry De Mey
Contre Six – Tegen Zes**
(1986)

« Mis en boucle », un motif rythmique à six temps encadre l'évolution tantôt austère et brutale, tantôt volubile et exubérante des différentes combinaisons de timbres : les instruments s'associant au sein d'autres pulsations rythmiques (5,7...) en conflit avec le mètre répété par la machine, d'où le titre « *Contre Six* ».

**Thierry De Mey
Palindrome**
(1989)

« Palindrome » se dit d'une phrase que l'on peut lire indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche, tout en gardant un sens identique. Comme « élu par cette crapule » ou « In girum imus nocte et consumimur igni » (En cercle nous allons dans la nuit et sommes consumés de feu). Le défi musical de cette pièce développe cette idée sous forme d'un labyrinthe mélodico-harmonique où les huit voix se reflètent en s'emboîtant les unes dans les autres.

**Peter Vermeersch
Kwintet**
(1985)

La pièce la plus radicalement monolithique du programme. Aucune concession accordée au mode unique, unissons stricts, démarrages et arrêts brutaux... Un hommage irrévérencieux au mouvement *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen.

**Thierry De Mey
Palilalie**
(1984)

« Palilalie » est le terme savant pour désigner le bégaiement. La phrase musicale est énoncée par bribes et se fraie un chemin au détour de divers modes de reprises, bouclages, jeux d'écho et décalages. Plus qu'un dialogue de personnes atteintes de bégaiement, c'est la technique musicale du haut Moyen-Âge, le « hoquetus » qui est ici le modèle d'inspiration. Au XIII^e siècle, le chœur se répondait note à note, divisé dans les ailes symétriques de la cathédrale gothique ; l'assistance au milieu devait bénéficier d'un réel effet de spatialisation, l'invention de la stéréophonie, en quelque sorte. La pièce est écrite, au choix des interprètes, pour deux ensembles ou deux instruments solistes, symétriques mais non identiques ; la version pour clarinette basse et saxophone alto répond parfaitement à cette exigence.

**Walter Hus
Muurwerk**
(1987)

Cette pièce a été écrite par le pianiste compositeur Walter Hus, pour la chorégraphie du même nom de Roxane Huilman, qui se déroulait dans son intégralité appuyée contre un mur de briques ; contrainte forte pour la danse à laquelle le compositeur répond par la déclinaison du « iambe » initial.

**Eric Sleichim
Hymne**
(1989)

Hymne est une des « portes » de *Poortenbos*, suite pour quatuor de saxophones en trois mouvements et neuf portes (1989). Les trois mouvements de la suite traitent différents mécanismes de polyphonie et ont une approche unilatérale de la matière thématique. Ces trois mouvements joués en quatuor sont précédés par neuf portes. Chaque porte focalise un événement musical précis qui, englouti par l'amalgame sonore, passe inaperçu dans les rouages de la suite. Trois espaces servent de chambre de résonance aux portes jouées acoustiquement, en solo, duo ou trio, tandis qu'un quatrième espace livre le quatuor jouant avec amplification les trois mouvements de la suite.

Thierry De Mey
Habanera
(1983)

Cette pièce, écrite pour le final de la chorégraphie *Rosas dans't Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker marque le début de la collaboration de Thierry de Mey avec la chorégraphe. Le motif rythmique de la *Habanera* y est déconstruit et présenté sous forme d'ostinato obstiné en décalages progressifs, sur lesquels s'enchaînent différents processus compositionnels (accumulation, canon, hoquets, interpolation, etc.). La rigueur implacable des formes musicales, véritable « mur structurel », est sensée servir de tremplin à l'engagement physique des interprètes.

François Deppe, *conception et préparation*
Biographie voir p. 131

Ensembles du CNR de Strasbourg
Biographie voir p. 77

SAMEDI 5 OCTOBRE 20^H

LE SCORPION

MUSIQUE DE MARTIN MATALON (2002) ET PROJECTION
DU FILM *L'ÂGE D'OR* DE LUIS BUÑUEL (1930)

CRÉATION

SPECTACLE DE CLÔTURE

Les Percussions de Strasbourg

Jean-Paul Bernard
Claude Ferrier
Bernard Lesage
Keiko Nakamura
François Papirer
Olaf Tzschoppe

Piano **Dimitri Vassilakis**

Technique, Ircam
Assistant musical, Tom Mays
Ingénieur du son, Frédéric Prin

Adaptation musicale **Martin Matalon**

Restauration du film (1993), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou avec le soutien de la Fondation GAN pour le cinéma.

Conseiller scientifique et cinématographique, Jean-Michel Bouhours (M.N.A.M./ C.C.I.)

Post-synchronisation, Emmanuel Jacomy, comédien – Micky Sébastian, comédienne.

Post-production et mixage, Frédéric Prin (Ircam)

Restauration des dialogues originaux, Tom Mays, Romain Mules, Axel Röbel (Ircam)

Commande de l'Ircam-Centre Pompidou et des Percussions de Strasbourg.

Production Ircam avec la collaboration du M.N.A.M./ C.C.I. – Centre Pompidou pour la copie du film et le soutien du programme Culture 2000 de l'Union Européenne dans le cadre du Réseau Varèse.

Co-réalisation à Strasbourg Musica – Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg

fin du
spectacle : —
21 h 15

Avec le soutien de la SACEM.

Le Scorpion
(2002)

Après *Metropolis* de Fritz Lang (présenté à Musica en 1997) et *Le Chien Andalou* (du même Luis Buñuel), le compositeur argentin Martin Matalon crée à Musica sa troisième partition accompagnant un film ancien. Celui-ci, *L'Âge d'Or* réalisé par Luis Buñuel sur un scénario qu'il co-signa avec Salvador Dalí, fit scandale et fut immédiatement censuré pour atteinte à l'ordre moral. Patiemment restauré par le Musée National d'Art Moderne de Beaubourg, il jouit d'une nouvelle vie à laquelle la musique de Matalon, pour piano solo, percussions et électronique, commandée par l'Ircam et les Percussions de Strasbourg, donne un éclat particulier. Ce film, tourné en 1930, fut aussi le premier long-métrage parlant tourné en France : aussi, une des prouesses du compositeur fut d'intégrer dans la musique la partie sonore (bruitages et paroles) imaginée par le cinéaste espagnol. L'objectif de Martin Matalon n'est pas d'améliorer l'accompagnement musical choisi par le réalisateur, mais de proposer une autre lecture, destinée à relire le film, en concert, sous un éclairage particulièrement actuel. Dans l'écriture musicale, Martin Matalon s'inspire notamment du vif intérêt (d'ailleurs présent dans la bande sonore originale du film) de Luis Buñuel pour la musique pour percussion. Son village natal, Calanda (Province d'Aragon en Espagne) est célèbre pour sa gigantesque fête qui réunit chaque année tous les tambours du village. La partie électronique de l'œuvre, réalisée dans les studios de l'Ircam, propose différentes extensions « virtuelles » des instruments de percussion : traitements et synthèses sonores, extensions mélodiques et harmoniques, spatialisation...

Luis Buñuel

Luis Buñuel est né à Calanda (Aragón), le 22 février 1900. En 1917, il entame des études de lettres puis d'entomologie à Madrid. Il participe à des mouvements avant-gardistes et participe à l'organisation de la première manifestation surréaliste en Espagne. En 1924, il arrive à Paris et rejoint Picasso, Manuel de Falla, Eugenio d'Ors, Manuel Angeles Ortiz, Joaquín Peinado, Benito Perojo... Sa première mise en scène date d'avril 1926, *Le Retable de Maître Pierre* de Manuel de Falla, à Amsterdam. Peu après il décide de faire du cinéma et intègre l'école de Jean Epstein dont il devient l'assistant pour *Maupart* et *La Chute de la Maison Usher*. En 1929, il produit et met en scène son premier film, avec la collaboration de Salvador Dalí, *Un Chien Andalou*. Cela lui permet de rencontrer le mouvement surréaliste. En 1930, il réalise *L'Âge d'Or*, qui sera interdit à la suite d'attentats provoqués par l'extrême droite. Après un bref séjour hollywoodien il s'éloigne du mouvement surréaliste, puis part rejoindre l'Espagne républicaine. L'anémie de l'industrie cinématographique espagnole l'amène à créer la Filmófono, une société de production. Chargé de « missions diplomatiques » par le gouvernement espagnol, il s'exile à New York, lorsque Franco triomphe. Il est engagé de janvier 1941 à juin 1943 au Museum of Modern Art mais devra démissionner pour des raisons politiques. Il retrouve les membres du mouvement surréaliste exilés et s'installe au Mexique en 1946. Suivront des films souvent qualifiés d'alimentaires, hormis *Los Olvidados* et *Él. Viridiana*, coproduction hispano-mexicaine tournée à Madrid, provoque la démission du directeur de la cinématographie espagnole. Le grand retour en France s'opère en 1963 avec *Le Journal d'une femme de chambre*. Les œuvres emblématiques de Luis Buñuel se succèdent *Belle de jour*, *La Voie lactée*, *Tristana*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, *Le Fantôme de la liberté*, *Cet obscur Objet du désir*. Luis Buñuel meurt en 1983.

Dimitri Vassilakis, piano

Né en 1967, il commence ses études musicales à l'âge de sept ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire de Paris, auprès de Gérard Frémy. Il obtient un Premier Prix de piano, ainsi que des Prix de musique de chambre et d'accompagnement. Il a également suivi les conseils de György Sebok et Monique Deschaussées. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe (Festival de Salzbourg, Mai Florentin), Afrique du Nord, Extrême-Orient, Amérique. Il entre à l'ensemble Intercontemporain en 1992. Son répertoire comprend entre autres, le *Concerto pour piano* de György Ligeti, *Oiseaux exotiques* et *Un Vitrail et des oiseaux* d'Olivier Messiaen, la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez, *Eonta* et *Evryali* de Iannis Xenakis, *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen, *Petrouchka* d'Igor Stravinsky. Il crée *Incises* de Pierre Boulez en 1995 et participe à l'enregistrement de *Répons* du même compositeur.

Les Percussions de Strasbourg

Strasbourg, 1962 : six musiciens de formation classique se réunissent autour de l'idée commune de fonder un groupe de musique de chambre pour instruments à percussion et de proposer des récitals d'œuvres écrites expressément pour lui. Leur objectif est que les instruments à percussion, quelle que soit leur origine – occidentale, orientale ou africaine – sortent des répertoires dans lesquels la tradition les a confinés et qu'ils donnent enfin à entendre une note « moderne ». Fait unique dans les annales du concert, le groupe inaugure le « récital de percussion ». Rapidement, il suscite l'écriture d'un répertoire nouveau et se retrouve dédicataire de créations de Messiaen, Xenakis, Stockhausen, Serocki, Aperghis, Ballif, Cage, Dufourt, Kabelac, Mâche, Donatoni...

La direction artistique prise aujourd'hui par les héritiers des membres fondateurs s'appuie sur une réflexion autour de cet héritage même. Comment fallait-il poursuivre cette aventure prodigieuse ? Plusieurs éléments de réponse viennent déterminer les choix artistiques : parmi eux, les créations de jeunes compositeurs ; la réinterprétation, avec un regard nouveau d'œuvres du répertoire ; la pluralité et l'éclectisme, qui permettent d'élargir le champ artistique et de se placer dans des situations inhabituelles (échanges avec d'autres ensembles, croisements avec le théâtre, la danse...); la formation du jeune public et des jeunes musiciens ; une réflexion autour de la forme du récital de percussion dont le programme de cette année est une concrétisation.

Les Percussions de Strasbourg sont soutenues par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS), la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace (DRAC), la Région Alsace, la Ville de Strasbourg et le Conseil Général du Bas-Rhin.

Ircam

Fondé en 1969 par Pierre Boulez, l'Ircam est une institution musicale associée au Centre Pompidou. Depuis janvier 2002, Bernard Stiegler en est le directeur. Chercher, créer et transmettre : autour de ces pôles, l'Ircam réunit en un même lieu scientifiques et musiciens. Cette institution mène des recherches fondamentales sur les apports de l'informatique, de la physique et de l'acoustique à la problématique musicale et provoque des échanges internationaux avec les grandes institutions universitaires ou de recherche. La mise au point d'outils logiciels vient enrichir l'invention des compositeurs invités dans les studios de l'Ircam. Leurs œuvres sont ensuite présentées au public, à Paris et en tournées, dans le cadre de saisons musicales organisées conjointement avec l'ensemble Intercontemporain. Chaque année, l'Ircam organise son propre festival, Agora, qui associe la création musicale à d'autres disciplines artistiques (danse, théâtre ou cinéma). En outre, la médiathèque informatisée met à la disposition des chercheurs, étudiants et mélomanes

LES COMPOSITEURS

Patricia Alessandrini

Patricia Alessandrini commence ses études de composition à l'Université de Columbia à New York où elle travaille avec Tristan Murail et Thea Musgrave. Elle participe à plusieurs cours d'été où elle étudie avec André Bon, Betsy Jolas et Marco Stroppa. Elle travaille actuellement dans la classe d'Ivan Fedele, au Conservatoire National de Strasbourg. Elle a participé à différentes académies telles que l'Académie Chigiana avec Franco Donatoni (Sienne, 1995), le Centre Acanthes 2002/Ircam. Elle est candidate pour un doctorat de composition à l'Université de Princeton.

Louis Andriessen

Compositeur hollandais né en 1939, Louis Andriessen étudie d'abord avec son père, le compositeur Hendrick Andriessen, puis au Conservatoire Royal de La Haye et enfin avec Luciano Berio à Milan et Berlin. Si Stravinsky demeure le modèle de Louis Andriessen, ce dernier a exposé ses propres convictions dans une série de pièces de grande envergure, où il traite des problèmes suivants : les relations entre musique et politique dans *De Staat* (1972-1976), musique et temps dans *De Tijd* (1980-1981), musique et vitesse dans *Snelheid* (1982-1984), musique et substance dans *De Materie* (1985-1988), musique et mort dans *Trilogie van de Laatste Dag* (1997). Ces « œuvres-concepts », comme il les appelle, marquent un tournant dans l'attitude de Louis Andriessen quant à sa conception du rôle du compositeur dans la société. Durant les années soixante et soixante dix, il se mettait au service d'idées militantes, composait des œuvres « politiques » et descendait dans la rue avec un ensemble à vent par lui-même fondé : *De Volharding* (La Persévérance). Aujourd'hui, le compositeur se considère comme une personnalité communicante plutôt que chargée d'un rôle social. Co-auteur d'un livre sur Stravinsky (*L'Horloge apollinienne*), Louis Andriessen collabore volontiers avec d'autres artistes, comme le cinéaste Peter Greenaway (*Mis for Man, Music and Mozart, Rosa, Writing to Vermeer*) ou le chorégraphe Robert Wilson (*De Materie*). Son œuvre couvre un large spectre de genres et de problématiques : de la musique de chambre et concertante à la musique de film et pour le théâtre, en passant par la musique électronique.

George Antheil

L'œuvre de George Antheil, qui se nommait lui-même « le mauvais garçon de la musique », se caractérise par une grande vitalité rythmique, une saveur harmonique et une vigueur mélodique. Né le 8 juillet 1900 à Trenton (New Jersey), il étudie sous la direction de Constantin Von Sternberg, Ernest Bloch et Clark Smith au Philadelphia Conservatory. En 1922, il part en Europe poursuivre sa carrière de pianiste concertiste, jouant nombre de ses œuvres telles *Mechanisms, Airplane Sonata* et la *Sonate Sauvage*. Les émeutes qui accompagnaient souvent ses concerts accrurent sa notoriété. À Berlin, il rencontre Stravinsky qui influença énormément le style de ses compositions. La communauté artistique parisienne, avec Joyce, Pound, Yeats, Satie et Picasso, soutint George Antheil en tant que porte-parole musical de ses idées modernistes. Son principal succès demeure *Ballet mécanique*, véritable œuvre de référence pour ensemble de percussions. Bouleversant les conventions dans un spectacle qui comportait des hélices d'avion, elle fit beaucoup de bruit lors de sa création américaine en 1927 au Carnegie Hall. Par la suite, George Antheil intègre des éléments néo-romantiques et néo-classiques. En 1936, il s'installe à Hollywood et commence à écrire des musiques de film. Les vingt dernières années de George Antheil furent très fertiles. En effet, il composa quatre symphonies ainsi que plusieurs opéras, dont l'œuvre burlesque *Volpone*.

Georges Aperghis

Compositeur grec né en 1945, installé en France depuis 1963, Georges Aperghis étudie la percussion et la direction d'orchestre auprès de Pierre Dervaux. Ses premières œuvres sont marquées d'une part par le sérialisme, d'autre part par les recherches de Iannis Xenakis. Ses convictions le rapprochent cependant de John Cage, de Mauricio Kagel et du théâtre. À partir de 1970, il s'attache aux rapports de la musique et de la scène. Il partage depuis 1976 son travail en trois grands domaines : le théâtre musical d'abord, avec la création de l'ATEM (Atelier Théâtre et Musique), la musique de chambre et l'orchestre pour lesquelles il n'abandonne pas son goût de l'expérience et d'une certaine provocation, l'opéra enfin. Il signe en 1996, à Strasbourg, son septième ouvrage, *Tristes Tropiques*. Compositeur prolifique, Georges Aperghis construit une œuvre qui défie les classifications, sérieuse et empreinte d'humour, nourrie de la tradition et libre des contraintes institutionnelles. Il sait ouvrir des horizons inespérés de vitalité et d'aisance à ses interprètes et réconcilie habilement le sonore et le visuel.

Œuvres : *Die Wände haben Ohren* (1972), *Pandemonium* (1973), *Jacques le Fataliste* (1974), *Histoire de loups* (1976), *Récitations* (1978), *Liebestod* (1981), *L'Écharpe rouge* (1984), *Conversations* (1985), *Énumérations* (1987), *Six tourbillons* (1989), *Jojo* (1990), *H* (1992), *Sextuor* (1993), *Simulacre III* (1995), *Tristes Tropiques* (1996), *Zwielicht* (1999), *Machinations* (2000), *Die Hamletmaschine-oratorio* (1999-2000)...

Richard Barrett

Richard Barrett est né à Swansea en 1959. Se consacrant tout d'abord à la génétique, qu'il étudie à l'University College de Londres, il se tourne vers la composition en 1980 et se forme auprès de Peter Wiegold, Brian Ferneyhough et Hans-Joachim Hespos. En 1986, il est lauréat du Kranichsteiner Musikpreis de Darmstadt où il a enseigné. La musique de Richard Barrett a été sélectionnée à plusieurs reprises lors de « De Week van Hedendaagse Muziek » (Gaudeamus) et a été jouée dans de nombreux pays européens par des interprètes tels que le Quatuor Arditti, L'ensemble Modern, Accroche Note, ... Richard Barrett est l'auteur de deux importants cycles de compositions : *After Matta* (6 œuvres) et *Fictions* (11 œuvres). En 1992, l'ensemble Asko lui a commandé *Ruin* pour 16 musiciens. Richard Barrett a écrit de nombreux articles – tant sur sa musique que celle d'autres compositeurs – pour des revues musicales spécialisées ; il collabore notamment à *The Wire* et à la *Contemporary Music Review*. Il est co-responsable avec Roger Redgate de l'ensemble Expose et, depuis quelques années, a étendu son activité à l'improvisation "live electronics". Établi à Berlin, il retrouve régulièrement l'ensemble Elision (Australie), pour élaborer ses spectacles musicaux les plus ambitieux comme *Opening of the mouth* sur Paul Celan ou encore *Dark Matter* en 2001.

Christophe Bertrand

Né en 1981, il étudie le piano au CNR de Strasbourg notamment avec Michèle Renoul et Laurent Cabasso. Il obtient la médaille d'or de piano et la médaille d'or de musique de chambre à l'unanimité, après avoir étudié avec Armand Angster. Il travaille avec des compositeurs comme Ivan Fedele, Pascal Dusapin, Gualtiero Dazzi, Ramón Lazkano, dont il joue des œuvres notamment lors du festival Musica. Il s'est produit avec Accroche Note, et est le pianiste de l'ensemble In Extremis. Il étudie la composition dès 1996 avec Ivan Fedele au CNR de Strasbourg, et obtient en 2000 le diplôme de composition. Il participe au cursus annuel de composition et d'informatique musicale 2000-2001 de l'Ircam, où il rencontre notamment Philippe Hurel, Tristan Murail, Brian Ferneyhough et Marco Stroppa. Ses pièces, interprétées entre autres par des ensembles tels que l'ensemble Intercontemporain, Accroche Note, l'ensemble Avanti!, sont jouées dans différents festivals internationaux (comme Gaudeamus ou Musica – qui a notamment programmé cinq pièces dans son édition 2000) ainsi qu'à l'Ircam. Des ensembles comme Les Percussions de Strasbourg ou l'ensemble Intercontemporain lui passent des commandes. Il obtient en 2001 la Mention d'Honneur du festival Gaudeamus pour *Treis*.

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), il suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. En 1946, nommé Directeur de la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault, il compose la *Sonatine* pour flûte et piano, la *Première Sonate pour piano* et la première version du *Visage nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Dès lors, sa carrière de compositeur s'affirme. En 1953 naissent les Concerts du Petit Marigny qui prendront l'année suivante le nom de *Domaine musical*, dont il assurera la direction jusqu'en 1967. En 1966, sur l'invitation de Wieland Wagner, il dirige *Parsifal* à Bayreuth, puis *Tristan und Isolde* au Japon. En 1971, il prend la direction de l'Orchestre Philharmonique de New York. Parallèlement, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres, fonction qu'il assume de 1971 à 1975. À la demande du président Georges Pompidou, il accepte de fonder et de diriger (1977-1992) l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). En 1975, l'État crée l'ensemble Intercontemporain (EIC) et confie sa présidence à Pierre Boulez. En 1976, il est invité à Bayreuth pour diriger la tétralogie de Wagner (mise en scène Patrice Chéreau) pour la célébration du centenaire du *Ring*. Nommé en 1976 professeur au Collège de France, il est également l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Parallèlement, il s'associe à d'autres projets importants pour la diffusion de la musique, telles les créations de l'Opéra de la Bastille et de la Cité de la musique à la Villette.

Œuvres : *Le Soleil des eaux* (1948-1965), *Le Marteau sans maître* (1953-1955/1957), *Pli selon pli* (1957-1962/1984/1989), *Éclat* (1964), *Répons* (1981-1988), *Dialogue de l'ombre double* (1985), ...explosante-fixe... (1991-1995), *Incises* (1994), *Anthèmes II* (1997), *Sur Incises* (1998)...

Marc-André Dalbavie

Marc-André Dalbavie est né en 1961. Après ses études au CNSMD de Paris (1980-86) où il obtient plusieurs Premiers Prix, il collabore durant cinq ans au département de recherche musicale de l'Ircam. Il étudie également la direction d'orchestre avec Pierre Boulez de 1987 à 1988. Dès 1982, il s'intéresse, avec quelques compositeurs de sa génération, aux potentialités de la musique spectrale, celles offertes notamment par le timbre et le processus. Il enrichit ces techniques avec des procédés polyphoniques et rythmiques (vitesses, métriques...); il développe également des principes formels de récurrence, intègre des phénomènes d'hétérogénéité et de spatialité par l'usage qu'il fait de l'électronique, et exploite en outre les applications de l'informatique musicale et de l'acoustique. Si les années 80 ont été pour lui celles du timbre et de la couleur (*Miroirs transparents*, *Diadèmes...*), les années 90 seront celles de l'espace et du lieu. Le compositeur s'attache

à appliquer à la création musicale la notion d'œuvre in situ, ainsi qu'à décliner les possibilités offertes par la spatialité générée par l'écriture orchestrale. Marc-André Dalbavie est professeur d'orchestration au CNSMD de Paris.

Œuvres : *Les Paradis mécaniques* (onze musiciens, 1981-1983), *Les Miroirs transparents* (orchestre, 1985), *Interludes* (violon, 1988), *Instances* (orchestre, 1991), *Seuils* (ensemble, 1991), *Tactus* (neuf musiciens, 1994), *Non lieu* (chœur et ensemble, 1997), *Interlude pour hautbois* (1998)...

Thierry De Mey

Thierry De Mey est compositeur, réalisateur de cinéma et percussionniste. Déjà très présente dans ses études (percussions, entre autres avec Fernand Schirren) et dans ses réalisations cinématographiques, sa réflexion musicale aboutit en 1983, à sa première composition, écrite pour *Rosas danst Rosas* d'Anne Teresa De Keersmaeker. Il fonde alors l'ensemble Maximalist! qui se produit régulièrement sur les scènes belges et internationales. À partir de 1988, Thierry De Mey aborde des recherches sur la voix et le texte. C'est ainsi qu'il écrit *L'Ombre de l'avion*, courte pièce de théâtre qu'il interprète aux côtés de Josse De Pauw et Wim Vandekeybus. Thierry De Mey et Wim Vandekeybus conçoivent *Le Poids de la main*, confrontation sur scène de douze danseurs et douze musiciens. En 1992, il compose la *Suite pour violon seul*, créée par Irvine Arditti et *Récidives* présenté par l'ensemble Ictus. En juin 1993, il participe au stage de musique informatique de l'Ircam. Plus récemment, il a composé pour Anne Teresa De Keersmaeker : *Kinok* (1994), *Amor constante más allá de la muerte* (1994) et *Tieppeke* pièce pour violoncelle et film (*Woud*).

James Dillon

Compositeur anglais né en 1950 à Glasgow, James Dillon commence la musique en jouant dans des ensembles traditionnels de cornemuses écossais et dans des groupes de rock. Il étudie la musique, l'acoustique et la linguistique à Londres, mais ne suit pas de véritables cours de composition. Les influences principales que l'on retrouve dans ses premières œuvres sont celles de Varèse et de Xenakis. Plus de la moitié des commandes qu'il reçoit proviennent d'Europe, dont le premier *Trio à cordes* pour l'ensemble Recherche (Allemagne), *Vernal Showers* pour le Nieuw Ensemble (Pays-Bas), *L'Évolution du vol* pour le Festival Antwerpen 1993, *Blitzschlag* pour Radio France et une pièce pour l'ensemble 2e2m. Il travaille régulièrement avec le Quatuor Arditti, Music Projects/London, Accroche Note (Strasbourg) et Cikada (Norvège). Ses œuvres sont également interprétées par l'ensemble Intercontemporain, Musikfabrik, Contrechamps, Champ d'action et le Oslo Sinfonietta, et présentées à Musica, au festival de La Rochelle, à Ars Musica à Bruxelles, aux Journées musicales de Donaueschingen, à Ultima à Oslo, aux cours d'été de Darmstadt, à la Biennale de Venise et au Festival d'automne à Paris. Depuis presque quinze ans, James Dillon réalise un cycle *Nine Rivers*, qui une fois achevé comprendra neuf compositions explorant les relations entre flux et turbulence : *East 11th St NY 10003* (1982), *L'ÉCRAN parfum* (1988), *Viriditas* (1993-1994), *La Femme invisible* (1989), *La Coupure* (1989-...), *L'Œuvre au noir* (1990), *Eileadh sguaipe* (1990), *Introitus* (commande de l'Ircam, 1989-1990) et *Oceanos* (1985-...).

Œuvres : *String Trio* (1990), *Evening Rain* (1981), *Via Sacra* (1999), *Violin Concerto* (2000), *The Book of Elements* (1997-2002).

Franco Donatoni

Compositeur italien né en 1927 à Vérone, mort le 17 août 2000 à Milan. Il apprend le violon à partir de sept ans et se consacre à la musique immédiatement après ses études secondaires. Il étudie tout d'abord avec Ettore Desderi et Lino Liviabelle avant de se perfectionner auprès d'Ildebrando Pizzetti à l'Académie Santa Cecilia de Rome. En 1951, il suit les cours d'été de Darmstadt. À partir de 1953, Franco Donatoni enseigne dans différentes institutions italiennes et au DAAD de Berlin. D'abord influencé par Bartók, Hindemith et Stravinsky, il rencontre Bruno Maderna, puis se familiarise avec le courant avant-gardiste de Darmstadt. Au cours des années 1960-1961, il concentre ses recherches sur le matériau et compose des pièces de musique de chambre. Les années suivantes sont caractérisées par une tendance au négativisme, comme en témoignent les procédés utilisés dans ses œuvres, dans lesquelles l'expérience de décomposition aboutit à une désacralisation totale de la créativité. Ses dernières compositions dénotent à la fois un retour progressif à la musique vocale et une nouvelle tendance gestuelle, que l'on trouve surtout dans les œuvres de musique de chambre, ainsi qu'une influence du jazz (*Hot, Blow*, 1989).

Œuvres : *Musica* (1955), *Composizione* (1955), *Tre improvvisazioni* (1956), *Quartetto* (1958), *Sezioni* (1960), *Asar* (1964), *Black and White* (1964), *Divertimento II* (1965), *Souvenir* (1967), *Etwas ruhiger im Ausdruck* (1967), *Orts* (1969), *Duo pour Bruno* (1974-1975), *L'ultima sera* (1980), *Le Ruisseau sur l'escalier* (1980), *The Heart's Eye* (1981), *Arpège* (1986), *La Souris sans sourire* (1988), *In Cauda II* (1994), *In Cauda III* (1996), *Alfred Alfred* (1998)...

Marc-Olivier Dupin

Marc-Olivier Dupin a étudié au CNSMD de Paris où il a obtenu les prix d'écriture, d'analyse, d'orchestration, d'alto et de direction d'orchestre. En tant qu'altiste, il a participé à l'enregistrement d'*Éclat/Multiples* de Pierre Boulez avec l'EIC en 1981, et fait beaucoup de musique de chambre. De 1985 à 1993, il est successivement directeur des conservatoires de Villeurbanne, Créteil et Aubervilliers. De 1993 à 2000, il dirige le CNSMD de Paris et assure le secrétariat général de l'Association européenne des conservatoires. Compositeur, auteur de musique pour le théâtre, l'opéra, la télévision et le cinéma, Marc-Olivier Dupin a écrit plus d'une centaine d'œuvres. Pour le théâtre, il collabore régulièrement depuis 1986, avec Brigitte Jacques, notamment pour *Angels in America* de Tony Kushner, et pour de nombreuses pièces de Pierre Corneille et, plus récemment, pour *Ruy Blas* à la Comédie Française (automne 2001) et la *Marmite de Plaute* (2001/2002). Auteur de nombreuses musiques de courts-métrages de fiction, il a ainsi déjà collaboré avec Élisabeth Lennard, pour Edith Wharton. À la demande du Louvre et d'ARTE, il écrit et dirige en 2001 la partition du film muet, *Salomé*, de Charles Bryant, et travaille à celle de *Nana* de Jean Renoir. Avec l'auteur et metteur en scène Ivan Grinberg, il a créé deux opéras pour enfants *La Reine des gourdes* (1989), *La Pension du Diable* et un opéra *Michael Kohlhaas* (2000).

Pascal Dusapin

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin étudie les arts plastiques, les sciences de l'art et l'esthétique à l'Université de la Sorbonne. Il suit les séminaires de Iannis Xenakis de 1974 et 1978, est boursier de la Villa Médicis à Rome entre 1981 et 1983 et compositeur en résidence à l'Orchestre national de Lyon en 1993 et 1994. Lauréat de la fondation de la Vocation en 1977, il obtient deux ans plus tard le Prix Hervé-Dugardin (SACEM) et en 1993 le Prix de l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que celui du Syndicat de la critique et le Grand Prix de la Musique du Ministère de la Culture. Son catalogue compte près de soixante-dix œuvres, écrites pour orchestre, solistes ou ensembles, ainsi que quatre opéras (*Roméo & Juliette*, *Medeamaterial*, *To Be Sung* et *La Melancholia*). Ses grandes pièces d'orchestre *Assai* (1985) et *Haro* (1986) ont été chorégraphiées par Dominique Bagouet. En 2000, le festival Musica a présenté les œuvres lyriques de Pascal Dusapin, ainsi que les *Études* pour piano, dont deux en création.

Œuvres : *L'Homme aux liens* (1978), *Musique fugitive* (1980), *Niobé* (1982), *Quatuor à cordes n°1* (1982-1983), *To God* (1985), *Anacoluthe* (1987), *Roméo & Juliette* (1990), *Medeamaterial* (1992), *La Melancholia* (1992), *Aria* (1992), *Quad* (1997), *Celo* (1996), *Quatuor à cordes n° 4* (1997), *Granum Sinapis* (1992-1997), *Dona Eis* (1998), *Sept études pour piano* (1999-2001), *A Quià* (2002)...

Peter Eötvös

Né en 1944 en Transylvanie, il suit entre 1949 et 1958 une formation musicale très large : piano, violon, percussion, flûte. À l'âge de 14 ans, il est admis par Zoltán Kodály à l'Académie de Musique de Budapest pour étudier la composition. Son développement musical est marqué par Pal Kardos, Janos Viski, Albert Simon, György Kurtág, Béla Bartók, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Miles Davis. Dès l'âge de 16 ans, il compose pour le cinéma et le théâtre. Entre 1966 et 1968, il étudie à la Musikhochschule de Cologne. De 1968 à 1976, il travaille avec l'ensemble Stockhausen puis, de 1971 à 1979, au studio de la WDR de Cologne. C'est pendant cette période que sa réputation de compositeur et de chef d'orchestre se constitue. Directeur musical de l'ensemble Intercontemporain de 1978 à 1991 et chef principal invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC de 1985 à 1988, il dirige des concerts symphoniques et des opéras partout dans le monde et travaille avec des metteurs en scène tels que Klaus-Michael Grüber, Robert Altman, Robert Wilson... En 1991, il fonde l'Institut Eötvös pour la formation et perfectionnement des jeunes chefs d'orchestre. Il enseigne à Karlsruhe, à Cologne et au Séminaire International Bartók de Szombathely en Hongrie. Il est actuellement directeur de l'Orchestre de chambre de la Radio Hollandaise à Hilversum. Il a fait de nombreux enregistrements, (notamment des œuvres de Harrison Birtwistle, Hugues Dufourt, Philippe Fénelon, György Kurtág, György Ligeti, Magnus Lindberg, Bruno Maderna, Philippe Manoury, Arnold Schoenberg...). Son opéra *Trois Soeurs* a été créé à Lyon en mars 1998.

Œuvres : *Kosmos* (1961), *Radames* (1975-1997), *Drei Madrigalkomödien* (1963-1990), *Windsequenzen* (1975-1987), *Chinese Opera* (1986), *Korrespondenz* (1992), *Psychokosmos* (1993), *Atlantis* (1995), *Shadows* (1996), *Trois Soeurs* (1997), *le Balcon* (2002)...

Hanns Eisler

Autodidacte, puis élève de Schoenberg à Vienne, et à Berlin à partir de 1925, Hanns Eisler (né à Leipzig en 1898, mort à Berlin-Est en 1962), était un musicien politiquement engagé dont les œuvres, à caractère critique marxiste, échappèrent très tôt aux salles de concert. Le théâtre, le cinéma l'attirèrent : il put y faire valoir ses talents évidents de « propagandiste » (ses *Massenlieder*, ses cantates et balades sur des textes de Bertold Brecht, avec lequel il collabora longtemps, ses musiques de films). En 1933, Hanns Eisler quitta l'Allemagne nazie, voyagea à travers l'Europe, à Londres et Copenhague - puis vécut aux États-Unis, à Hollywood, continuant à écrire (*Deutsche Sinfonie* en 1937, *Quatorze manières de décrire la pluie* en 1940) et, surtout, à approfondir son expérience cinématographique (le livre *Composing for the Films*, en collaboration avec TW Adorno, en 1947). En 1948, il dut s'exiler à nouveau, à la suite de la campagne anticomuniste de McCarthy, pour s'installer d'abord à Vienne puis, en 1952, à Berlin-Est, où ses compositions « socialistes » lui valurent d'être comblé d'honneurs (il fut notamment l'auteur de l'hymne officiel de la RDA). En dépit des simplifications harmoniques de son style volontairement prolétarien, Hanns Eisler n'a jamais renié les techniques dodécaphoniques souples adaptées à son écriture suivant les besoins.

Ivan Fedele

Né à Lecce (Italie) en 1953, Ivan Fedele étudie le piano avec Bruno Carino et Ilonka Deckers, l'harmonie et le contrepoint avec Renato Dionisi, la composition avec Azio Corghi au Conservatoire Giuseppe-Verdi de Milan. Il se perfectionne ensuite en composition auprès de Franco Donatoni à l'Accademia Santa Cecilia de Rome, où il obtient son diplôme en 1982. Parallèlement, il étudie les sciences humaines à la faculté de philosophie de Milan. Il a reçu des commandes de l'ensemble Intercontemporain, de Radio France (deux concertos : pour piano et pour violoncelle), de l'Ircam, de l'Orchestre national de Lyon, de l'Orchestre de Paris, de Musica et de l'ensemble Contrechamps. Outre la musique de chambre et la musique symphonique, il a composé pour la radio italienne (*Orfeo al cinema Orfeo*, 1994 et *Barbara mitica*, 1996), pour le film *La Chute de la maison Usher* réalisé par Jean Epstein en 1928 et pour l'installation interactive du Studio Azzurro de Milan au New Metropolis d'Amsterdam. Actuellement, Ivan Fedele enseigne la composition à Côme et au CNR de Strasbourg.

Œuvres : *Chiari* (1981), *Primo Quartetto d'archi* (1981), *Oltre Narcisso* (1982), *Ipermnestra* (1984), *Epos* (1989), *Mixtim* (1989-1990), *Duo en résonance* (1991), *Concerto pour piano et orchestre* (1993), *Richiamo* (1993-1994), *Coram* (1995), *Scena* (1997-1998), *Concerto pour violon* (1998-1999), *Maja* (1999)...

Luc Ferrari

Luc Ferrari est né à Paris en 1929 de parents corse et marseillais. C'est un légendaire facteur de sons. Au Groupe de Recherches Musicales, créé par Pierre Schaeffer, on n'évoquait pas le nom de Luc Ferrari sans souligner l'originalité et la qualité de facture de ses sons. Luc Ferrari a ouvert également une voie diamétralement opposée aux études de Pierre Schaeffer, mais tout aussi riche, réhabilitant les bruits réalistes et l'anecdote, annonçant un « art acousmatique » qui s'écarte au plus loin d'une utopique musique pure pour se rapprocher d'un art radiophonique (dont Pierre Schaeffer cherchait à s'éloigner). Aussi, Luc Ferrari fut-il à l'occasion un as du *Hörspiel* et du reportage musicalisé, mi-radio, mi-musique. Par ailleurs, selon Luc Ferrari, placer des micros dans la nature au petit matin, et enregistrer tout simplement le crescendo de la vie qui s'éveille, c'est faire une œuvre : il l'a fait (*Presque rien*). Mais Luc Ferrari n'est pas qu'un esthète ou un provocateur souriant, c'est un personnage social : « Puisque la musique sur support peut parler, eh bien qu'elle dise quelque chose, qu'elle milite pour de justes causes ». Luc Ferrari est donc le contraire du compositeur en direct avec l'au-delà, c'est un compositeur égalitaire.

Œuvres : *Fragments d'un journal intime* (1980-82), *En un tournement d'amour* (1986), *Cahier du soir* (1991-92), *Pénétration harmonique* (1995).

Brian Ferneyhough

Né en Angleterre en 1943, il reçoit une première formation musicale dans un contexte populaire (fanfares ou brass bands) avant de s'orienter très vite vers la composition. Diplômé de l'École de Musique de Birmingham, il poursuit des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès du compositeur Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968. Il s'installe à Bâle pour y travailler avec Klaus Huber (1969-1971), dont il devient l'assistant à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brigau, puis il enseigne la composition à Fribourg (1973 à 1986), à Darmstadt, à la Civica Scuola di Musica de Milan, à La Haye et à l'Université de Californie à San Diego. Depuis septembre 1990, il dirige la session de composition Voix Nouvelles à l'abbaye de Royaumont. Sa musique, extrêmement complexe, trouve son fondement dans la pensée sérielle des années 1950-1960 et la bouscule pour construire un matériau à haute densité, base d'une expressivité radicale.

Sa musique a été jouée partout dans le monde et fait l'objet d'une programmation régulière dans tous les grands festivals de musique contemporaine comme ceux de Bruxelles, Darmstadt, Donaueschingen, Helsinki, Hollande, Huddersfield, La Rochelle, Londres, Metz, Milan, Middelburg, Paris, Royan, Strasbourg, Venise et Varsovie. Il prépare un opéra sur la figure de Walter Benjamin.

Œuvres : *Sonates pour quatuor à cordes* (1967), *Epicycle* (1968), *Missa Brevis* (1969), *Firecycle Beta* (1969-1971), *Time and Motion Study III, II et I* (1974, 1976, 1977), *Funérailles I et II* (1980), *les Carceri d'Invenzione* (1982-1987), *Quatuor à cordes n° 4* (1990), *Allgebrah* (1996), *The Doctrine of Similarity* (1999-2000) ...

Michael Finnis

Né à Londres en 1946, il étudie la composition et le piano au Royal College of Music, puis en Italie. Il crée le département de musique du London School of Contemporary Dance et travaille, en tant que compositeur, avec de nombreuses compagnies de danse britanniques. Il enseigne successivement dans plusieurs collèges et universités. Compositeur prolifique et curieux de toutes sortes de musiques, il est fasciné par les structures mathématiques. Ses œuvres sont jouées et radiodiffusées dans le monde entier. Longtemps président de la Société Internationale de Musique contemporaine, il en est maintenant membre honoraire. Également pianiste au terme de nombreuses compositions, il promeut les jeunes compositeurs britanniques en les jouant et en leur commandant des œuvres. Lorsqu'elle ne choisit pas l'introspection ou le regard vers le passé (chant grégorien, folklore), sa musique, en particulier les transcriptions pour piano, est d'une virtuosité folle.

Œuvres : *Lost Lands* (1977), *Celi* (1984), *String Trio* (1986), *Red Earth* (1988), *Obrecht Motetten* (1989-92), *Blessed Be* (1992), *The Undivine Comedy* (1994), *The History of Photography in Sound* (2000), ...

Mary Finsterer

Née à Canberra (Australie) en 1962, elle a étudié auprès de Brenton Broadstock et de Riccardo Formosa à Melbourne, et de Louis Andriessen à Amsterdam. Elle détient une maîtrise de musique de l'Université de Melbourne et poursuit actuellement ses études doctorales. À quatre reprises, elle a représenté l'Australie aux ISCM World Music Days Festivals (Autriche 1991, Allemagne 1995, Angleterre 1998 et Roumanie 1999). Ses œuvres ont été jouées dans plusieurs festivals nationaux et internationaux, dont le Holland Festival, Pittsburgh Music Lives, Adelaide, Sydney, Nextwave et Sydney Spring Festivals. L'Australian Chamber Orchestra, Aequator, le Pittsburgh New Music Ensemble, le Nouvel Ensemble Moderne, l'ensemble Modern, l'ensemble Intercontemporain, l'Ircam et de prestigieux orchestres d'Australie, d'Europe, du Canada et des États-Unis (Melbourne, Sydney, Waso et Queensland) lui ont commandé des œuvres.

Œuvres : *Sentence for dinner* (1986), *Madam he* (1988), *Cyme* (1988), *Continuum* (1991), *Catch* (1992), *Nextwave fanfare* (1992), *Omaggio alla Pieta* (1993), *Ceres* (1995), *Constans* (1995), *Nix* (1995), *Ether* (1998), *Quicksilver* (1998), *Pascal's Sphere* (2000), ...

Philip Glass

Né à Baltimore le 31 janvier 1937, Philip Glass découvre la musique dans l'atelier de réparation de radio de son père. À l'Université de Chicago, il prépare une licence de mathématiques et de philosophie et consacre son temps au piano ainsi qu'à des compositeurs tels Ives et Webern. À dix-neuf ans, Philip Glass, bien déterminé à devenir compositeur, va à New York suivre les cours de la Juilliard School. Il se passionne pour les compositeurs non-conformistes Harry Partch, Charles Ives, Henry Cowell et Virgil Thomson. Toujours en quête de sa propre voie, il entreprend deux ans d'études intensives à Paris sous la direction de Nadia Boulanger et découvre également la musique indienne. Après des recherches en Afrique du nord, en Inde et dans l'Himalaya, il retourne à New York et commence à appliquer les techniques orientales à sa propre musique. Cette époque culmine avec *Music in 12 Parts* et atteint son apogée en 1976 avec l'opéra *Einstein on the Beach* (en collaboration avec Robert Wilson), épopée de quatre heures et demie, considérée aujourd'hui comme l'un des événements marquants du théâtre musical du xx^e siècle. Depuis lors, les compositions de Philip Glass vont de l'opéra aux musiques de films en passant par la danse et des pièces pour le théâtre. *Low Symphony*, basée sur l'album *Low* de David Bowie ; la *Symphonie n° 2*, commande du Brooklyn Philharmonic ; l'opéra *The Voyage* ; la *Symphonie n° 3*, commande pour l'Orchestre de Chambre de Stuttgart ; *The Witches of Venice*, ballet de Beni Motressor et deux opéras d'après les films de Jean Cocteau, *Orphée* et *La Belle et la Bête*.

Jonathan Harvey

Né en 1939 à Sutton Coldfield dans le Warwickshire, Jonathan Harvey est d'abord choriste au collège Saint-Michaël de Tenbury entre 1948 et 1952, puis à Repton de 1952 à 1957. Il poursuit ensuite ses études à la faculté Saint-John de Cambridge. Sur les conseils de Benjamin Britten, il prend également des cours particuliers avec Erwin Stein et Hans Keller, ce qui lui permet de se familiariser très tôt avec l'école de Schoenberg. Dans les années soixante, il compose librement et subit des influences très diverses. De 1979 à 1980, chargé de cours à l'Université de Princeton, Jonathan Harvey a l'occasion de rencontrer Milton Babbitt. Cette rencontre, bien que brève, a une influence considérable sur son développement à venir tout comme l'analyse des grandes œuvres de Stockhausen. Il sort de ses années à Princeton apparemment plus assuré de ses objectifs musicaux, surtout pour la forme et l'harmonie, conséquence directe de ses travaux sur l'analyse de Schenker. Une invitation de Pierre Boulez à travailler à l'Ircam, au début des années 80, débouche sur quatre commandes. En 1993, l'English National Opera produit son opéra *Inquest of Love*. En 1994, il revient à Paris afin de réaliser une œuvre pour violoncelle et électronique (*Advaya*). Il compose également pour beaucoup d'autres types de formations : grand orchestre, ensembles de chambre, œuvres pour solistes. Il a écrit par ailleurs un large répertoire très varié pour chœurs, et de la musique sacrée.

Œuvres : *Inner Light 2* (1977), *Mortuos plango, vivos voco* (1980), *Passion and Resurrection* (1981), *Bhakti* (1982), *Inner Light 3* (1983), *Song Offerings* (1985), *Madonna of Winter and Spring* (1986), *Tendril* (1987), *String Quartet n° 2* (1988), *Ritual Melodies* (1990), *Cello Concerto* (1990), *Inquest of Love* (1991-1992), *Scena* (1992), *Advaya* (1994), *Concerto for percussion* (1997), *Death of Light/Light of Death* (1997-1998), *White as Jasmine* (1999), *Mothers shall not cry* (2000), *Mythic Figures* (2001)...

Heinz Holliger

Compositeur, hautboïste et chef d'orchestre suisse né en 1939, il fait ses premières études musicales aux Conservatoires de Berne et de Bâle (avec notamment Sandor Veress pour la composition) de 1955 à 1959. Au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il étudie le hautbois avec Émile Passagnaud et Pierre Pierlot, le piano avec Yvonne Lefébure. Enfin, il suit les cours de composition de Pierre Boulez à Bâle. Premier Prix du Concours international de Genève (au titre de hautboïste) en 1959, puis du Concours de Munich, il devient l'un des représentants les plus célèbres de son instrument dans le monde et suscite de nombreuses œuvres nouvelles pour le hautbois (Luciano Berio, Elliott Carter, Brian Ferneyhough, Witold Lutoslawski, etc.). Outre les concerts et tournées, l'enseignement (à Fribourg-en-Brisgau à partir de 1966) et la direction d'orchestre, Heinz Holliger est également associé aux activités de Paul Sacher à Bâle et Zurich. En tant que compositeur, il écrit pour son instrument, pour celui de son épouse, la harpe, mais se consacre aussi à toutes les formes d'expression vocales et chorales, ainsi qu'à des ensembles instrumentaux divers et à des solistes.

Œuvres : *Mobile* (1962), *Studie über Mehrklänge* (1971), *Die Jahreszeiten d'après Hölderlin* (1975-1979), *Va et vient* (1976-1977), *Not I* (1980), *Scardanelli-Zyklus* (1945-1985), *Gesänge der Frühe* (1987), *What Where* (1988), *Alb-Chehr* (1991), *Beiseit* (1991), *Zwei Trakl-Lieder* (1993), *Partita pour piano* (2000), ...

Walter Hus

Walter Hus, compositeur et pianiste belge, a écrit des œuvres chorales, vocales, orchestrales, des pièces pour ensemble et des musiques pour la scène. Après ses études aux Conservatoires de Gand et Bruxelles, il se produit dans des récitals de piano flirtant avec le free jazz (Belgisch Pianokwartet), le rock (Simpletones) et l'improvisation. Il collabore avec des peintres (Thuns), des artistes vidéastes (Marie André, Walter Verdin), et écrit des musiques pour le cinéma (Dominique Deruddere, Peter Greenaway). Avec le groupe Maximalist !, il parcourt le monde en compagnie des têtes de file de la danse belge (Anne Teresa De Keersmaeker, Discordia, Needcompany, Jan Ritsema, Wim Vandekeybus). Il a reçu des commandes d'Anvers, Capitale Culturelle de l'Europe en 1993, du Beursschouwburg, du Rode Pomp, du Singel, du festival des Flandres, du Hebbel Theater, du Kaaitheater, du festival Octobre en Normandie, entre autres. Sur un livret de Jan Decorte, Walter Hus a conçu une trilogie pour l'opéra, représentée en Belgique et en Europe et compose un cycle de vingt-quatre préludes et fugues pour piano.

Michael Jarrell

Né à Genève en 1958, il y poursuit des études musicales au Conservatoire Populaire de musique – notamment d'écriture dans la classe d'Éric Gaudibert –, complétées par divers stages aux États-Unis (Tanglewood, 1979). Il travaille ensuite la composition avec Klaus Huber à la Staatliche Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau. Son œuvre a reçu de nombreuses récompenses : Premier Prix au concours de composition Acanthes (1983), Beethovenpreis de la ville de Bonn (1986), Prix Marescotti (1986), Gaudeamus et Henriette-Renié (1988), Siemens-Förderungspreis (1990). Entre 1986 et 1988, il séjourne à la Cité des Arts à Paris et participe au stage d'informatique musicale de l'Ircam. Il est ensuite pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1988-1989, puis membre de l'Istituto Svizzero di Roma en 1989-1990. Compositeur-résident à l'Orchestre de Lyon d'octobre 1991 à juin 1993, il est depuis 1983 professeur de composition à la Hochschule für Musik de Vienne.

Œuvres : *In te, anime meus, tempora metior* (1982), la série *Assonances* (1983-1991), *Trei II* (1982-1983), *Trace-Écart* (1984), *Lysistrata* (1985), *Dérives* (1985), *Instantanés* (1988), *Conversions* (1988), *Congruences* (1988-1989), *Cassandre* (1994), *Zeitfragmente* (1998), *Abschied* (2001), ...

Betsy Jolas

Née à Paris en 1926, Betsy Jolas part avec sa famille en 1940 pour les États-Unis, où elle étudie l'harmonie et le contrepoint, l'orgue et le piano avant d'obtenir le diplôme du Bennington College. Elle revient à Paris en 1946 pour terminer ses études avec Darius Milhaud, Simone Plé-Caussade et Olivier Messiaen au CNSMD de Paris. De 1971 à 1974, elle a remplacé Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, où elle a été nommée professeur d'analyse en 1975 et professeur de composition en 1978. Elle a enseigné également dans les universités américaines de Yale, Berkeley, USC, San Diego, etc., ainsi qu'au Mills College (chaire Darius Milhaud). Sous toutes ses formes et acceptions, la voix – parlée, poétique, déclamée, chantée ou instrumentale – est le cœur d'incandescence de ses partitions, dans ses opéras (*Schliemann*, *Le Cyclope*), dans sa musique vocale de chambre, mais également dans sa musique instrumentale, et ses opéras sans voix (*D'un opéra de voyage*, *D'un opéra de poupée en sept musiques*). Lauréate du concours international de direction d'orchestre de Besançon (1953), elle a reçu de nombreux prix et distinctions en tant que compositeur.

Œuvres : *Cinq poèmes pour Jacques Dupin* (1959), *Figures* (1956-1965), *Diurnes* (1970), *Trois rencontres* (1973), *Le Pavillon au bord de la rivière* (1975), *Tales of a summer sea* (1977), *Liring Ballade* (1980), *Points d'or* (1982), *Le Cyclope* (1986), *Frauenleben* (1992), *Quatuor V* (1994), *Sigrancia-Ballade* (1995), *Trio sopra et solo facta* (1999)...

Stuart MacRae

Né à Inverness (Écosse) en 1976, Stuart MacRae obtient sa maîtrise en composition à la Guildhall School of Music and Drama, où il étudie avec Simon Bainbridge et Robert Saxton. En 1996, Stuart MacRae se retrouve finaliste de l'Atelier des Jeunes Compositeurs organisé par la Lloyd's Bank grâce à sa pièce orchestrale *Boreraig*, interprétée par le BBC Philharmonic Orchestra et Martyn Brabbins. En 1997, c'est encore le BBC Philharmonic Orchestra qui crée *The Witch's Kiss*, sous la direction de Sir Peter Maxwell Davies. Les compositions de Stuart MacRae ont notamment été interprétées par le Chamber Group of Scotland, le Law Brass Quintet, Sinfonia 21 et les BBC Singers. Depuis janvier 1999, Stuart MacRae est compositeur associé du BBC Scottish Symphony Orchestra. Dans le cadre du festival d'Aldeburgh, il a été joué par le Birmingham Contemporary Music Group sous la direction de Thomas Adès. Le *Concerto pour violon* de Stuart MacRae a été accueilli avec un grand succès tant critique que public lors de sa création aux BBC Proms 2001.

Œuvres : *Salm 42* pour chœur SATB, commande du Highland Festival ; *Three Pieces for Cello & Piano*, *Sinfonia*.

Clara Maïda

Après des études universitaires (licence de psychologie) et des études musicales (Prix de piano, composition, musique de chambre au CNR de Nice et de Marseille, diplôme d'État de professeur de piano), elle suit les master-classes de composition de George Benjamin, Magnus Lindberg et Tristan Murail (1994), de Harrison Birtwistle, Klaus Huber et Gérard Grisey (1995), les cours de Philippe Manoury (1992 et 1996) et d'Helmut Lachenmann (1999) au Centre Acanthes ainsi que les cours de Marco Stroppa au CNSMD de Paris (1999/2001). Elle suit également des cours d'informatique musicale (Ircam) et d'électroacoustique (CNR de Marseille) et de musique classique d'Inde du Nord. Elle est en résidence au GNEM de Marseille, en 1997 pour la création d'*lo*, en 1998 au sein du collectif INSIEME pour la création de *La Cage* et en 2000 pour la création d'*Inji*. Ses pièces ont été régulièrement jouées dans des festivals (GNEM, Marseille, festival Aix en Musique, Civica Scuola di Musica à Milan, Whitechapel Art Gallery à Londres, Printemps des poètes à Paris, Centre Culturel International de Cerisy en Normandie). Membre-fondateur du collectif de compositeurs et d'interprètes INSIEME, elle est, depuis 1999, responsable artistique du collectif INIJI dont les membres d'honneur sont Georges Bœuf, Helmut Lachenmann et Marco Stroppa.

Javier Torres Maldonado

Javier Torres Maldonado est né à Chetumal, au Mexique en 1968. Il a étudié au Conservatoire National de Musique du Mexique et au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Entre 1996 et 1999, il s'est perfectionné en composition avec Franco Donatoni (Accademia Chigiana di Siena, Accademia Superiore di Musica «Lorenzo Perosi»). Il a remporté de nombreux prix lors de concours de composition. En 1998, il est invité par l'Université de Montréal et par le Nouvel Ensemble Moderne en tant que représentant de l'Amérique Latine au Forum 98. Sa musique est jouée et commandée par plusieurs festivals internationaux, notamment la Biennale de Venise, la Semaine Mozart de Salzbourg, le Focus Festival de New York, le Tiroler Festspiele Erl, le Bay of Islands Festival de la Nouvelle Zelande, le Festival International de Nuova Consonanza de Rome et par des ensembles comme le Nouvel Ensemble Moderne, le Divertimento Ensemble, l'ensemble 175 East, l'Ex Novo Ensemble, l'ensemble San Francisco Contemporary Music Players. Actuellement, il étudie avec Ivan Fedele au CNR de Strasbourg.

Bruno Mantovani

Bruno Mantovani est né en 1974 en banlieue parisienne. Après des études de piano, de percussion et de jazz au Conservatoire de Perpignan, il entre en 1993 au CNSMD de Paris, où il remporte les Premiers Prix d'analyse, d'esthétique, d'orchestration, d'histoire de la musique et de composition. Il complète sa formation à Royaumont en 1995 auprès de Brian Ferneyhough et de Michael Jarrell, ainsi qu'à l'Université de Rouen, et à l'Ircam (cursus). Les œuvres de Mantovani ont été commandées par Radio France, l'ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de Paris, la WDR (radio de Cologne), ainsi que par plusieurs organismes et festivals. Certaines d'entre elles ont été primées lors de concours internationaux (*Concerto pour violon*, *Turbulences*, *D'un Rêve parti*, *Série noire*). En outre, Bruno Mantovani a reçu la bourse de composition de l'Académie des Beaux-Arts en 1997, une bourse de la fondation Nadia et Lili Boulanger en 1999, et le prix Hervé-Dugardin de la SACEM en 2000. À l'invitation de Peter Eötvös, il a résidé entre août et décembre 1999 à la maison des artistes d'Edenkoben (Allemagne) et pour la saison 2000-2001, il a été nommé compositeur en résidence au festival Octobre en Normandie.

Œuvres : *Paysage nocturne* (1997), *Double jeu* (1997), *L'Incandescence de la bruine* (1997), *Concerto pour violon et orchestre* (1997), *Jazz connotation* (1998), *Art d'écho* (1999), *Le Grand Jeu* (1999), *In nomine* (1999), *You are connected* (2000), *D'un rêve parti* (2000), *Troisième concerto* (2001), *Les Danses interrompues* (2001), *Appel d'air* (2001)...

Martin Matalon

Né en 1958 à Buenos Aires, (Argentine), Martin Matalon suit des études de composition à la Juilliard School of Music de New York. Il étudie parallèlement la direction d'orchestre avec Jacques-Louis Monod. En 1989, son opéra *Le Miracle Secret*, sur un texte de Jorge Luis Borges, est primé au concours Opéra Autrement et créé au festival d'Avignon. Cette même année, il fonde à New York l'ensemble Music Mobile dont il sera le directeur artistique jusqu'en 1996. Le Centre Georges Pompidou lui commande une musique originale, *La Rosa Profunda*, pour l'exposition consacrée à l'œuvre de Borges en 1992. Réalisée par l'Ircam, cette pièce a également été enregistrée sur disque. De 1993 à 1995, Martin Matalon travaille à l'Ircam pour la musique du *Tunnel sous l'Atlantique* sur des images virtuelles de Maurice Benayoun, et pour celle du film *Metropolis* de Fritz Lang. En 1996, le Centro de Cultura Contemporanea de Barcelone lui commande une musique originale pour *Un Chien andalou* de Luis Buñuel, et l'année suivante, *Rugged lines* pour une chorégraphie basée sur un texte d'Italo Calvino.

Olivier Messiaen

Né en 1908 à Avignon, il entre à onze ans au Conservatoire de Paris dans les classes de Jean et Noël Gallon, Marcel Dupré et Paul Dukas, et il obtient cinq Premiers Prix (contrepoint et fugue, accompagnement au piano, orgue et improvisation, histoire de la musique, composition). En 1931, il est nommé organiste à l'église de la Trinité, où l'on se presse bientôt pour entendre ses improvisations. Parallèlement, il se passionne pour le plain-chant, les rythmes de l'Inde et les chants d'oiseaux, dont il entreprend la notation et le classement méthodique. Avec André Jolivet, Yves Baudrier et Daniel Lesur, il fonde le groupe Jeune France qui a pour but de promouvoir la musique française moderne. Prisonnier pendant deux ans en Silésie, il est nommé en 1942 professeur au Conservatoire de Paris, où il enseigne successivement l'harmonie, l'analyse, l'esthétique, le rythme et la « philosophie musicale ». En 1961, il épouse la pianiste Yvonne Loriod, qui interprétera magistralement certaines de ses œuvres, notamment *Le Réveil des oiseaux*, et terminera l'orchestration de son *Concert à quatre*, œuvre commencée en 1992, peu avant son décès. La personnalité de Messiaen autant que son œuvre ont exercé sur la jeune musique une influence déterminante. Il eut comme élèves, entre autres, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis...

Œuvres : *Préludes* (1929), *Poèmes pour Mi* (1936), *Quatuor pour la fin du temps* (1941), *Visions de l'Amen* (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944), *Trois petites liturgies de la Présence divine* (1944), *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), *Quatre études de rythme* (1949-1950), *Livre d'orgue* (1951), *Le Réveil des oiseaux* (1953), *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), *Chronochromie* (1960), *Saint François d'Assise* (1975-1983), *Éclair sur l'Au-delà* (1992)...

Jean-Denis Michat

Né en 1971, Jean-Denis Michat mène de front deux activités musicales. Saxophoniste de formation, Premier Prix du CNSMD de Paris (1993), il est nommé dès l'âge de 25 ans professeur de saxophone au CNR de Lyon et promu un an plus tard professeur-assistant au CNSMD de Paris. Sa classe de troisième cycle au CNR de Lyon attire désormais des étudiants venus du Japon, des États-Unis et de toute l'Europe. Ses tournées l'emmènent au Japon, Canada et Europe pour des séries de récitals en sonate ou avec orchestre ainsi que pour les traditionnelles master-classes. Rapidement comblé par sa carrière instrumentale, son travail de composition prend un nouvel élan en 1996 : reprenant les études au CNSMD, il intègre les classes de composition, d'analyse, d'histoire de la musique et de nouvelles technologies. Joué par l'ensemble Itinéraire, les Temps Modernes ou l'ARCEMA, sa musique est très souvent liée à l'art vocal et théâtral. La dimension narrative de son travail est largement inspirée de sources littéraires diverses. Sa dernière pièce *Spiri* a été créée par l'Orchestre National du Capitole de Toulouse.

Tristan Murail

Tristan Murail est né au Havre en 1947. Après des études universitaires ponctuées par une licence de sciences économiques, un diplôme d'arabe classique et d'arabe maghrébin et un diplôme de l'Institut d'Études Politiques, il entre en 1967 au CNSMD de Paris, dans la classe d'Olivier Messiaen, où il obtient un Premier Prix de composition en 1971. Entre 1971 et 1973, il est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, où il rencontre Giacinto Scelsi, avant de collaborer en 1973 à la fondation de L'itinéraire et de développer différents jeux de claviers – ondes Martenot, orgues électroniques, synthétiseurs. Auteur d'articles sur la musique spectrale (*La Révolution des sons complexes*, *Spectres et lutins*), il poursuit ses recherches en composition assistée par ordinateur, enseignant jusqu'en 1997 l'informatique musicale sous la double égide du CNSMD de Paris et de l'Ircam, tout en participant à des conférences et à des séminaires internationaux, notamment à Darmstadt. Il vit actuellement à New York, où il enseigne à la Columbia University.

Œuvre : *Sable* (1974), *Mémoire/Erosion* (1976), *Treize couleurs du soleil couchant* (1978), *Gondwana* (1980), *Time and again* (1985), *Allégories* (1989), *La dynamique des fluides* (1991), *Attracteurs étranges* (1992), *L'Esprit des dunes* (1993-1994), *Le Partage des eaux* (1996), *Winter Fragments* (2000), *Le Lac* (2001),

Younghi Pagh-Paan

Younghi Pagh-Paan est née en 1945 à Cheonju (Corée du Sud). Après des études de théorie et de composition à la Seoul National University (1965-72), elle vient en République Fédérale Allemande, grâce à une bourse du D.A.A.D, et poursuit ses études à la Musikhochschule de Fribourg (1974-1979) : la composition avec Klaus Huber, l'analyse avec Brian Ferneyhough, la théorie avec Peter Förtig et le piano avec Edith Picht-Axenfeld. Son nom est connu à l'échelle internationale depuis la création mondiale à Donaueschingen en 1980 de son œuvre pour orchestre *Sori*. Elle a obtenu les distinctions suivantes : en 1978, le Prix du Jury pour *Man-Nam* (clarinette et trio à cordes) lors du 5^e Séminaire International des Compositeurs à Boswil (Suisse) ; le Prix musical NanPa en Corée ; en 1980, le 1^{er} Prix de la Ville de Stuttgart pour *Sori*. Depuis 1980-1981, elle est boursière de la Fondation Heinrich-Strobel Südwestfunk. Depuis 1985, elle est également boursière de la Fondation des Arts du Bade-Wurtemberg. Ses œuvres ont été jouées lors des plus importants festivals de musique contemporaine (Donaueschingen, Varsovie, Brême, Metz, Berlin, La Rochelle, Journées Mondiales de la Musique de la SIMC - Bruxelles, Aarhus, La Haye et Francfort 1987) et à l'occasion de concerts radiophoniques.

Steve Reich et Beryl Korot

Né à New York en 1936, Steve Reich a grandi en Californie et à New York. Enfant, il étudie le piano avant de se tourner vers la percussion. Il obtient une licence de philosophie en 1957, étudie la composition avec Hall Overton, puis à la Juilliard School, avec William Bergsma et Vincent Persichetti de 1958 à 1961. Au Mills College, il suit les cours de Darius Milhaud et de Luciano Berio. En 1970, une bourse de l'Institute for International Education lui permet de s'inscrire aux cours de percussion de l'Institut des Études africaines de l'Université du Ghana à Accra. Il travaille ensuite la technique des gamelans balinais à la Société Américaine des Arts orientaux à Seattle et à Berkeley, puis les formes traditionnelles de la cantilation des écritures hébraïques. En 1966, Steve Reich fonde son propre ensemble. En 1988, apparaît avec *Different Trains* un nouveau mode de composition. Steve Reich et Beryl Korot ont réalisé ensemble *The Cave*, « documentaire de théâtre musical » dont l'envergure est celle d'un opéra. Au fil des ans, Steve Reich a obtenu des commandes des grandes institutions musicales internationales. Ses œuvres, jouées par les orchestres les plus réputés, ont aussi été chorégraphiées (Anne Teresa De Keersmaeker, Jerome Robbins, Alvin Ailey, Lucinda Childs).

Œuvres : *It's Gonna Rain* (1965), *Come out* (1966), *Melodies* (1966), *Violin Phase* (1967), *Four Organs* (1969), *Phase patterns* (1970), *Drumming* (1971), *Octuor* (1979), *Tehillim* (1981), *The Desert Music* (1984), *New York counterpoint* (1985), *Electric counterpoint* (1987), *Different Train* (1988), *The Cave* (1993), *City Life* (1995), *Proverb* (1995), *Three Tales* (2001)...

Beryl Korot est une artiste internationalement reconnue pour ses travaux en art vidéo. Co-fondatrice de *Radical Softwares* (1970), la première revue interrogeant les œuvres vidéos, elle publie également *Video Art* avec Ira Schneider. Ses installations *Dachau* et *Text and Commentary*, intégrant peinture, écriture, par le biais des multiples canaux, sont des œuvres pionnières dans la création d'une narration non-verbale. Ses travaux ont été exposés notamment au Whitney Museum of American Art, au Massachusetts College of Art (1999), au Kolnischer Kunstverein (1989) au Neuen Berliner Kunstverein (1989), au Kunsthaus Zurich (1989), au Carnegie Museum of Art, au Jewish Museum of Art de New York (1988) au Musée des Beaux Arts de Montréal (1980), au San Francisco Art Institute (1981), à la galerie Leo Castelli, à la Documenta 6 de Kassel (1977). Elle s'est consacrée également à la peinture sur canevas de lin. De 1989 à 1993, Beryl Korot a travaillé pleinement avec Steve Reich pour *The Cave*, précédant la nouvelle œuvre en commun, *Three Tales*.

Wolfgang Rihm

Né en 1952, Wolfgang Rihm vit à Karlsruhe et à Berlin. Après avoir écrit ses premières compositions dès 1963, il fait des études de composition avec Karlheinz Stockhausen (1972-1973) à Cologne, puis avec Klaus Huber (1973-1976) à Fribourg-en-Brisgau, où il étudie la musicologie avec Hans Heinrich Eggebrech. Wolfgang Rihm reconnaît l'influence d'Anton Webern, Karlheinz Stockhausen et Morton Feldman et, plus tard celle de Wilhelm Killmayer, Helmut Lachenmann et Luigi Nono, à qui il a dédié plusieurs œuvres. Wolfgang Rihm a reçu de très nombreux prix et distinctions. Il enseigne à Darmstadt, Karlsruhe et Berlin.

Parmi son catalogue gigantesque : *Im Innersten* (1976), *Jakob Lenz* (1978), *Die Hamletmaschine* (1983-1986), *Dies* (1984), *Die Eroberung von Mexico* (1987-1991), *Séraphin* (1994), *In-Schrift* (1995), *Vers une symphonie fleuve IV* (1997-98), *Styx und Lethe* (1997-98), *Über die Linie* (1999),...

Kaija Saariaho

Compositrice finlandaise née en 1952 à Helsinki. Elle suit une année d'études à l'école des Beaux-Arts d'Helsinki, puis commence en 1976 des études de composition à l'Académie Sibelius d'Helsinki avec Paavo Heininen. En 1980 et 1982, elle suit les cours d'été à Darmstadt et y travaille avec Brian Ferneyhough ; elle étudie à Fribourg-en-Brigau avec Klaus Huber entre 1981 et 1983. Dès 1982, elle s'initie à la musique avec ordinateur à l'Ircam. Elle travaille également dans les studios d'Helsinki, de Stockholm et du GRM à Paris, ainsi qu'au studio de la fondation Ströbel à Fribourg. Ses œuvres témoignent alors d'une sensibilité très particulière pour le timbre, pour une écriture fondée sur le continuum sons-bruits, pour un sens harmonique raffiné. Kaija Saariaho s'enthousiasme pour la musique spectrale. Dans ses œuvres plus récentes, elle recherche avant tout l'intégration de la matière instrumentale et de l'informatique, par la transformation du son en direct. Elle s'est dirigée, dans le même esprit, vers l'utilisation des grandes formations orchestrales.

Œuvres : *Im Traume* (1980), *Verblendungen* (1984), *Lichtbogen* (1985-1986), *From the Grammar of Dreams* (1989), *Du cristal* (1989-1990), *Maa* (1991), *Amers* (1992), *La Dame à la licorne* (1993), *Trois Rivières* (1994), *Graal théâtre* (1995), *Château de l'âme* (1996), *Lonh* (1996), *Neiges* (1998), *Oltra mar* (1999), *Sept papillons* (2000), *L'amour de loin* (2000) ...

Oliver Schneller

Oliver Schneller est né à Cologne, et a étudié la musicologie, les sciences politiques et l'histoire à l'Université de Bonn et la composition au Conservatoire de New England à Boston. Il a participé aux master-classes de George Benjamin, Brian Ferneyhough, Vinko Globokar, Salvatore Sciarrino et Helmut Lachenmann. En 2002, il termine ses études doctorales auprès de Tristan Murail à l'Université de Columbia de New York. Présent dans les festivals de Aspen, Tanglewood, June in Buffalo, IFNM Darmstadt, et Acanthes, il a reçu des commandes de l'Ircam, de la Fondation Fromm à Harvard University, du National Flute Association, de l'Arts & Society à Boston, du CrossSound festival à Juneau (Alaska) et du Nouvel Ensemble Moderne (Canada). Ses *Œuvres* ont été interprétés par l'ensemble Modern, l'ensemble Ohrwald, Court-Circuit, le Whitman String Quartet et Speculum Musicae.

Eric Sleichim

Eric Sleichim (1958) a étudié aux Conservatoires de Bruxelles et de Liège. Après ses études, il se lance dans une carrière de compositeur et de saxophoniste très variée. Il est cofondateur de « Maximalist! » et membre de l'ensemble Ictus. En 1988, Eric Sleichim fonde le quatuor de saxophones Blindman, dont le nom se réfère au titre de la revue fondée par Marcel Duchamp *The Blindman* et reprend l'idée dadaïste d'un guide aveugle qui, à travers des expositions, commente les œuvres d'art au public. Depuis 1983, Eric Sleichim a signé des compositions pour de nombreux concerts, pièces de théâtre, chorégraphies, performances, films, vidéos, expositions et autres manifestations artistiques. À partir de 1994, Eric Sleichim se lance dans l'accompagnement "live" de films muets (*Steamboat Bill Jr.* de Buster Keaton, *La Chute de la Maison Usher*, de Jean Epstein). Eric Sleichim a également signé la musique des créations théâtrales pour Chantal Akerman, Josse de Pauw, Guy Cassiers, Jan Lauwers. Il a également composé pour les spectacles de danse, *I want to be Alaska* (1997) de Meg Stuart et *With/for/by* (1999) d'Elisabeth Corbett et Anne Teresa de Keersmaecker ainsi que pour des projets multimédias.

Œuvres : *Five Moments for Beuys* (1986) *Chambre d'amis* (1986), *Poortenbos* (1989), *Motus* (1991), *Aleatoric Variations 1* (1995-1996), *Verwicklungen/Les Anamorphoses* (1992), *Dust Makes Damage* (1998), *Announced Movements* (2000).

Igor Stravinsky

Né en Russie à Oranienbaum en 1882, mort à New York en 1971, il est l'une des figures les plus marquantes de la musique du xx^e siècle. La représentation à Paris en 1909 de son ballet *L'Oiseau de feu* constitue le point de départ d'une carrière internationale de compositeur extrêmement brillante, dont l'un des points les plus célèbres sera la création en 1913, sous l'égide des Ballets Russes, du *Sacre du Printemps*. Après avoir passé les années de la Première Guerre Mondiale en Suisse, il s'installe en France de 1920 à 1939, avant d'émigrer aux États-Unis au début de la Seconde Guerre Mondiale, pays où il demeurera jusqu'à sa mort. La prodigieuse faculté qu'il avait de s'adapter aux styles musicaux les plus divers, tout en conservant toujours sa personnalité et sa facture propres, a fait de lui un compositeur qui, après les premières œuvres très influencées par la musique russe du début du siècle, s'est attaché aussi bien à une écriture de type néoclassique qu'au jazz, à la polytonalité, ou même, à partir des années cinquante, à la musique sérielle. Figure emblématique de ce siècle, son apport au langage musical a été absolument décisif, en particulier dans le domaine du rythme comme dans celui des timbres et de l'orchestration.

Daniel Teruggi

Né en 1952, Daniel Teruggi étudie la composition musicale et le piano en Argentine. Il étudie en France à partir de 1977 au CNSMD de Paris dans la classe de Composition Electroacoustique et de Recherches Musicales. En 1983, il devient membre de l'INA-GRM (Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel) dont il deviendra le directeur artistique. Il est le directeur du GRM depuis 1997 et directeur de la Recherche à l'INA depuis 2001. Son champ particulier d'intérêt au cours de ces dernières années a été la relation entre la création des compositeurs et le développement de nouveaux outils. Il compose des musiques sur support, pour des petits ensembles et électronique ainsi que pour des instruments traités en temps réel. Le son acousmatique est au centre de ses préoccupations. Sa musique a été enregistrée sur différents labels européens et américains ; il est l'auteur de nombreux articles sur la musique acousmatique et la projection du son. Il est docteur en Art et Technologie à l'Université de Paris VIII en 1998. Il enseigne, à l'Université de Paris I Sorbonne, le travail du son associé aux arts plastiques. Il dirige un séminaire sur les nouvelles technologies et la musique à l'Université de Paris IV.

Œuvres : *Sphaera* (1988), *Instants d'Hiver* (1993), *Gestes de l'écrit* (1994), *Tempo Primo* (1995), *Variations Morphologiques* (1995), *Le Cercle* (1995), *Reflets Éphémères* (1997), *Fugitives Voix* (1997), *Images Symphoniques* (1998), *The Shining Space* (1999), *Symphonische Träume* (2000), *Gira Gira* (2001), *Voix légères sur des flots* (2001).

Edgar Varèse

Né à Paris en 1883 de père italien et de mère française, Edgar Varèse, entre dix et vingt ans, vit à Turin où il commence des études musicales ; mais en 1903 il rompt toute relation avec son père et monte à Paris, où il achève ses études avec Vincent d'Indy, Albert Roussel et Charles-Marie Widor. Très tôt, il écrit ses premières compositions ; il part pour Berlin ; il se fait apprécier par Ferruccio Busoni et par Claude Debussy, se trouve parmi les premiers auditeurs du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg et du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky jusqu'au moment où, en 1914, il quitte l'Europe pour les États-Unis : c'est là qu'il entame un nouvel itinéraire fascinant de compositeur-chercheur-innovateur absolument radical. Tout en se consacrant à la direction et à la diffusion de la musique contemporaine, il révèle à l'Amérique des compositeurs et des œuvres qu'elle ignorait. Edgar Varèse met la main parallèlement, avec *Amériques*, qu'il achèvera en 1922, à une série de compositions qui l'imposeront très rapidement comme l'un des représentants de la « nouvelle musique » les plus engagés et les plus avancés. Après une traversée du désert, les quinze dernières années de sa vie sont caractérisées par une vigoureuse reprise de son essor créatif, avec des chefs-d'œuvre que sont *Déserts* et *Nocturnal*, et par la pleine reconnaissance, sur le plan international et à titre définitif, de son extraordinaire importance en tant que compositeur. Il reçoit des commandes prestigieuses (entre autres, de la part du Corbusier, celle du *Poème électronique* destiné au pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958) et des distinctions honorifiques de plusieurs États. Edgar Varèse s'éteint en 1965 sans avoir réussi à réaliser son dernier projet, mettre en musique le texte d'Henri Michaux, *Dans la nuit*.

Peter Vermeersch

Peter Vermeersch né en 1958 à Waregem (Belgique) a fondé les groupes X-Legged Sally et Flat Earth Society, avec lesquels il a joué la plupart de ses œuvres, et a mené des expériences proches de l'improvisation et du jazz. Comme producteur, il a également un rôle actif sur la scène alternative de Bruxelles (groupe d'EUS). Dans les années quatre-vingt, il fait partie des ensembles post-modernes Union et Maximalist!, qui ont travaillé avec les compagnies de danse Rosas et Ultima Vez. Nombre de compositions consistent alors en "soundtracks" pour les spectacles (*Rosas danst Rosas*) mais Peter Vermeersch poursuit son travail de compositeur « classique », notamment avec l'opéra de *Oplosbare* et *The purple Cucumber* en hommage à Frank Zappa, ou plus récemment un quatuor à cordes, *Nachts Brede Opklaringen*. En 1996, *Music Hall* propose une forme de cabaret contemporain sur des textes du poète Paul Van Ostaijen. Du côté du théâtre, Peter Vermeersch compose la musique pour *Weg, Larf* et *Charms* ou encore de la musique pour le cinéma. Un projet, *Magnus*, réunit Tom Barman de dEUS et un musicien de la scène techno, C.J. Bolland. L'opéra *Heliogabal* (2002) est quant à lui destiné à la Flat Earth Society.

Kurt Weill

Élève de Ferruccio Busoni, Kurt Weill (1900-1950) commence sa carrière avec des œuvres dans lesquelles il suit une voie audacieusement expérimentale, expressionniste et abstraite (*Divertimento*, 1923 ; *Quatuor*, 1923). Il se tourne ensuite vers la scène en tant que champ principal de ses activités, adoptant une attitude plus réaliste et créant un nouveau type d'opéra allemand dans lequel il combine des éléments hétérogènes tels que le vieux singspiel, le jazz, la musique de cabaret... Il remporte, aux côtés de Bertold Brecht, un succès extraordinaire avec *Die Dreigroschenoper* (*l'Opéra de quatre sous*) et *Mahagonny*. L'accession au pouvoir du parti nazi en 1933 le contraint à émigrer d'abord en France et ensuite aux États-Unis où il entre dans le domaine de la musique de film.

Tom Waits

Thomas Alan Waits est né à Pomona, Californie, en 1949. Il s'intéresse très tôt à la musique et admire Bob Dylan. Il se met à jouer de la guitare, imprégné de culture Beatnik tout en lisant Jack Kerouac et la revue *Down Beat* (1968). Tom Waits entre dans le monde musical très jeune, en vivant de petits métiers. Ses performances sont remarquées par Herb Cohen (manager de Zappa, Buckley, Beefheart) qui lui signe son premier contrat à l'âge de 22 ans. Il entame des tournées intensives et rencontre Charlie Rich, Billy Preston, John Hammond et Franck Zappa... *The Heart of Saturday Night* (1974) et *Nighthawks at the Dinner* (1975) sont teintés de folk, de jazz-blues dans un style piano-bar, mais une certaine douceur, proche de la comédie musicale, de Frank Sinatra, Cab Calloway et Louis Armstrong, tempère le tout notamment pour *Foreign Affairs* (1977) et *Blue Valentine* (1978). La rencontre avec le cinéaste Francis Ford Coppola pour *One from the Heart* et avec la scripte Kathleen Brennan, sa future femme et collaboratrice, élargit son univers. Progressivement, son style musical adopte un genre plus proche de l'esprit punk, avec une curieuse combinaison d'instruments, percussions, orgues... Il travaille avec le guitariste Marc Ribot et Keith Richard. Il s'inspire non seulement de Kurt Weill et Nino Rota dans *Franks Wild Years* (1987) mais aussi du blues primitif de Guitar Slim dans *Bone Machine* (1992). Tom Waits a inventé un style basé sur la déconstruction, le bricolage, l'univers du théâtre et du cirque : *The Black Rider* (1993) en est le meilleur exemple, fruit de sa collaboration avec le metteur en scène Robert Wilson et le poète Williams Burroughs.

Stefan Wolpe

Stefan Wolpe est né à Berlin en 1902. En 1920, il fait de brèves études à la Hochschule der Künste et entretient une relation étroite avec Ferruccio Busoni. Dans ces années, il a divers contacts avec le Bauhaus à Weimar et le mouvement Dada tout en s'engageant politiquement, à l'instar de Kurt Weill. Ses compositions précoces se rattachent à l'écriture atonale d'Arnold Schoenberg, comme c'est le cas pour *Schöne Geschichten*. Par ailleurs il maîtrise bien le style "agit-prop" d'un Hanns Eisler. En tant que Juif et communiste convaincu, Stefan Wolpe voit venir le fléau du fascisme et le combat par tous les moyens dont il dispose. En 1933 il doit s'enfuir précipitamment de l'Allemagne et émigre en Palestine via Vienne, où il étudie brièvement avec Webern. Dans le monde musical de Jérusalem, il a bientôt la mauvaise réputation d'un « enfant terrible » dodécaphonique. Wolpe en tire les conséquences et boucle sa valise en 1938 pour l'Amérique. Stefan Wolpe s'empplit de tout ce que le New York florissant des années 50 offre : le Be-Bop ou l'expressionnisme abstrait. Mais il se retrouve dans une situation précaire au milieu d'un monde musical américain conservateur. Lorsque Stefan Wolpe tente de reprendre pied en Allemagne, on lui témoigne peu d'amour. Darmstadt, la Mecque de la nouvelle musique, est déjà aux mains de la jeune génération avec Boulez et Stockhausen. L'expressionnisme abstrait de Stefan Wolpe se heurte à l'incompréhension. À New York, Stefan Wolpe continue à développer son style jusqu'à un niveau de haute complexité. Ses élèves américains, dont Morton Feldman, lui témoigneront toujours un grand respect. Il élabore une technique de composition polyphonique, qui ne se développe pas, mais éclôt comme un instantané. Ses études de contrepoint approfondies (*Music for any instruments* 1944-1949) soutiennent l'expérience originale de la simultanéité où les éléments les plus hétérogènes peuvent se rencontrer. Ses dernières pièces comme la *Chamber Pieces n° 1 et 2* (1964-67) ou *From here on farther* (1969) adoptent un concept de forme close, tout en appartenant au monde de la polyphonie virtuose. Stefan Wolpe a eu une influence considérable sur Elliott Carter.

Bernd Alois Zimmermann

Né en 1918, il est élève jusqu'à 17 ans au couvent des Salvatoriens de Steinfeld, et sera profondément influencé par cette vie de retraite. Son amour de l'orgue le décide à se diriger vers la musique et il étudie à l'Académie de Musique de Cologne à partir de 1939. Après la guerre, il rencontre l'esthétique sérielle durant les cours d'été de Darmstadt avec René Leibowitz et Wolfgang Fortner. À partir de 1950, il est maître de conférence à l'Institut de musicologie de l'Université de Cologne. Il devient professeur de composition à l'École supérieure de musique de la cité rhénane. Bernd Alois Zimmermann est d'abord influencé par Hindemith, Stravinsky ainsi que par le jazz comme en témoigne le *Concerto pour violon* (1950). La cantate *Omnia tempus habent* (1957) est marquée par l'impact du dernier Webern dans l'écriture de Bernd Alois Zimmermann. C'est avec son chef-d'œuvre, l'opéra *Les Soldats* (1965), que le compositeur atteint sa pleine mesure dans l'extrême complexité de l'écriture sérielle et par la concrétisation d'un temps sphérique unifiant le passé, le présent et l'avenir. Parmi ses pièces majeures, le *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois* (1965-1966) et *l'Action ecclésiastique* pour deux récitants, basse et orchestre achevée en 1970, juste avant son suicide. Musicien fraternel, hypersensible, Zimmermann fut un humaniste chrétien profondément engagé, se décrivant comme « un mélange typiquement rhénan de moine (le mystique, l'ascète, l'introverti) et de Dionysos (le passionné, l'explosif, l'apocalyptique) ».

Œuvres : *Concerto pour violon* (1950), *Concerto pour trompette* (1954), *Perspektiven* (1954-1956), *Omnia tempus habent* (1957), *Antiphonen* (1962), *Die Soldaten* (1965), *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1965-1966), *Intercomunicazione* (1967), *Die Befristeten* (1967), *Photoptosis* (1968-1969), *Requiem pour un jeune poète* (1967-1969), *Action ecclésiastique* (1970)...

Depuis sa création en 1983, Musica est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Strasbourg, la Région Alsace et le Conseil Général du Bas-Rhin. Ces partenaires n'ont cessé de soutenir les vingt éditions du festival sur le principe non écrit mais fidèlement suivi de la parité entre l'État et les collectivités locales.

Le Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS)

Département des Affaires Internationales (DAI)

Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace (DRAC)

La Ville de Strasbourg

La Région Alsace

Le Conseil Général du Bas-Rhin

subventionnent Musica

La Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM)
Le Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales,
et l'Union Européenne dans le cadre de son programme Culture 2000, action 2
Le Fonds de Création Musicale (FCM)
La Fondation d'Entreprise France Télécom
La Société Générale
La Fondation Ernst von Siemens, Munich
La Caisse des Dépôts et Consignations, direction régionale d'Alsace
La FNAC Strasbourg
The British Council

soutiennent financièrement le festival

Les Dernières Nouvelles d'Alsace
 France 3 Alsace
 ARTE
 France Musiques
 Les Inrockuptibles
 Musica Falsa
 Le Parlement Européen
 Le Conservatoire National de Région de Strasbourg
 Les Musées de Strasbourg
 Le Théâtre National de Strasbourg (TNS)
 L'Opéra national du Rhin
 Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg
 Le Théâtre Jeune Public (TJP), Centre Dramatique National d'Alsace
 Le Festspielhaus de Baden-Baden
 Les Nuits Électroniques de l'Ososphère
 Le festival « C'est dans la Vallée » et la Fédération Hiéro à Colmar
 La Galerie Espace Suisse
 L'Agence Culturelle d'Alsace
 L'AFGES
 Parcus
 Les services de la Ville de Strasbourg

prêtent leur concours à Musica

**LA SACEM
À MUSICA
2002**

La SACEM poursuit son partenariat avec le festival et parraine une dizaine de concerts de la présente édition.

Nous avons choisi cette année de nous associer particulièrement aux concerts qui vont mettre en valeur des compositeurs de la nouvelle génération. Cette mission est assumée par le jeune ensemble Linea, basé à Strasbourg et par Accroche Note, autre collectif strasbourgeois qui donnera des œuvres de Clara Maïda, Bruno Mantovani et de Patricia Alessandrini remarquée au Centre Acanthes.

Mantovani encore, avec une création ambitieuse le 29 septembre, donnée par l'EIC, et Christophe Bertrand, dont la jeune carrière ne peut être dissociée de la fonction de découverte dévolue à Musica.

Avec Georges Aperghis, c'est un autre compagnon de route de Musica que la SACEM a le plaisir de saluer ; elle le retrouve avec ses *Jactations* très attendues, après lui avoir décerné cette année son Grand Prix pour sa création précédente : *Machinations*.

Partenaire de l'Orchestre de Paris pour la résidence de Marc-André Dalbavie, la SACEM parraine le concert où sera révélé en France *Color*, qui a été créé avec beaucoup de succès par l'Orchestre, au cours d'une récente tournée aux États-Unis.

Par ailleurs, dans le cadre du festival, la SACEM soutient cette année encore la résidence de Thierry De Mey au CNR de Strasbourg, son concert monographique interprété par les jeunes musiciens du Conservatoire et la réévaluation des années *Maximalist!*, donnée également dans le cadre de la résidence.

Manifestation européenne de référence pour la création musicale contemporaine, Musica continue grâce à l'énergie inépuisable de son équipe et à la fidélité de ses partenaires, publics, professionnels et privés, son travail indispensable de découverte et de mise en perspective des musiques d'aujourd'hui : il y rencontre l'adhésion d'un public nombreux, exigeant et disponible. Cette particularité strasbourgeoise n'est pas le moindre des charmes de ce beau festival.

**LA FONDATION
FRANCE
TÉLÉCOM**

« Il y a tant de voix à vous faire entendre »

Depuis 1987, la Fondation France Télécom fait émerger de jeunes chanteurs, entendre de nouvelles voix vers un public toujours plus large. Nous contribuons également à des actions pédagogiques pour le jeune public.

Nous encourageons toutes les étapes du travail musical : détection, formation, production, diffusion et enregistrements.

Nous soutenons des ensembles vocaux, des saisons musicales, des productions lyriques, des groupes de jazz, des ateliers musicaux et des festivals. C'est pourquoi, avec la direction régionale France Télécom Alsace, nous accompagnons depuis l'année 1999, les productions vocales du festival Musica.

Aux côtés de ceux qui font vivre et revivre l'art vocal, nous nous engageons pour que toujours plus de voix puissent partager leurs talents et leurs émotions.

**FONDATION
POUR
LA MUSIQUE
ERNST
VON SIEMENS**

On compare volontiers le Prix Ernst von Siemens à un Prix Nobel de la Musique, décerné à ce jour à une trentaine de musiciens et compositeurs illustres.

Ernst von Siemens, petit-fils de Werner von Siemens, le fondateur de la célèbre firme, était un grand ami des arts et un grand amateur de musique classique. Il a décidé de consacrer une partie de sa fortune personnelle à la création d'une fondation qui distinguerait et récompenserait l'œuvre d'un compositeur, d'un interprète ou d'un musicologue. Ce fut Benjamin Britten en 1973, puis Olivier Messiaen, Mstislav Rostropovitch, Herbert von Karajan... Cette année, le Prix a été décerné au chef d'orchestre autrichien Nikolaus Harnoncourt, 29e lauréat de la Fondation.

Les prix d'encouragement à la création acquièrent chaque année une notoriété croissante au niveau international et permettent à de jeunes compositeurs de se consacrer exclusivement à leur travail de création. Certains instituts de recherche musicale et certains éditeurs peuvent également bénéficier de ces aides, parfois sur plusieurs années, comme ce fut le cas à l'occasion de la publication des œuvres complètes d'Arnold Schoenberg ou des écrits de Carl Dahlhaus.

Cette année, le festival Musica obtient un prix d'encouragement à la création. Musica est un festival international avec un programme de musique contemporaine ambitieux. La Fondation Ernst von Siemens accorde un financement à trois œuvres qui ont fait l'objet de commandes et qui sont présentées dans le cadre de Musica 2002, ce sont les œuvres de Pascal Dusapin (concert de l'Orchestre de Paris), Christophe Bertrand et Bruno Mantovani (concert de l'ensemble Intercontemporain).



**ernst von siemens
musikstiftung**

**RÉSEAU VARÈSE
RÉSEAU EUROPÉEN
POUR LA CRÉATION
ET LA DIFFUSION
MUSICALES**

Le Réseau Varèse – créé en 1999 – réunit désormais dix-huit partenaires (festivals, théâtres et salles de concerts, structures musicales de recherche et de production), qui partagent un même objectif : promouvoir la création musicale et sa diffusion à travers l'Europe. La volonté d'organiser cet objectif au sein d'un Réseau dûment constitué, est née du souci de développer des collaborations européennes à long terme et de répondre concrètement à un besoin de coopération, de coproduction et de diffusion de projets artistiques.

Grâce au Programme Culture 2000 de l'Union Européenne, le Réseau Varèse a pu s'inscrire officiellement, dès 2000, dans le cadre des accords de coopération européenne et a bénéficié d'un financement pluriannuel. Chose rare, 95 % des subventions accordées par l'Union Européenne ont été directement affectés aux projets artistiques, les frais de fonctionnement du Réseau étant pris en charge par ses membres et la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace. En trois ans, une douzaine de réunions rassemblant l'ensemble des membres du Réseau a permis de coordonner et de soutenir douze programmes. Fort de cette maturité, le Réseau Varèse entend poursuivre et développer son action pour les trois années à venir. En particulier, il veut élargir la possibilité de diffusion des œuvres, grâce à la cooptation de quatre nouveaux membres représentant trois nouveaux pays, et inaugurer de nouvelles activités, notamment dans le domaine de la pédagogie, complémentaires à la promotion des programmes artistiques. Enfin, un rendez-vous annuel, ouvert au public, sera créé de manière à associer à une manifestation du Réseau Varèse un moment de réflexion sur les enjeux de la création artistique au sein de l'Union Européenne.

Membres du Réseau Varèse

Membres fondateurs :

Festival Musica, Strasbourg • Ircam, Paris • T&M, Nanterre • Konzerthaus, Berlin • Städtische Bühnen, Francfort • Festival RomaEuropa, Rome • Musica per Roma • Festival Ars Musica, Bruxelles • Festival Ultima, Oslo • Festival Musica Nova, Helsinki • South Bank Center, Londres • Festival d'Automne de Budapest • Hebbel Theater, Berlin • Huddersfield Contemporary Music festival.

Nouvelles structures associées en 2002 :

Casa da Musica, Porto • FestivalWien Modern • Societa Barattelli, L'Aquila • Théâtre Megaron, Athènes.

Projets artistiques aidés par le Réseau Varèse de 2000 à 2002

- Hommage à Wolfgang Rihm avec le Quatuor Arditti : Paris, Strasbourg, Oslo, Bruxelles
- Wolfgang Rihm, *Jagden und Formen* avec l'ensemble Modern : Strasbourg, Oslo, Huddersfield, Bruxelles
- Georges Aperghis, création de *Die Hamletmaschine-Oratorio* : Strasbourg, Bruxelles, Paris, Stuttgart, Athènes
- Kaija Saariaho, *From the Grammar of Dream* : Helsinki, Oslo, Londres, Huddersfield, Paris
- Heiner Goebbels, *Hashirigaki* : Rome, Berlin, Nanterre, Huddersfield
- Salvatore Sciarrino, *Lohengrin* : Berlin, Bruxelles, Strasbourg, Huddersfield, Nanterre, Oslo
- Salvatore Sciarrino, création de *Macbeth* : Paris, Francfort, Rome
- Steve Reich, *Three Tales* : Strasbourg, Paris, Berlin...
- Evan Parker Project : Oslo, Huddersfield, Paris
- Morton Feldman avec l'ensemble Recherche : Oslo, Huddersfield, Berlin, Paris
- Martin Matalon : *L'Âge d'Or* (film de Luis Buñuel) : Strasbourg, Paris, Oslo, Rome, Huddersfield
- Magnus Lindberg, *Autoportrait* : Helsinki, Paris, Huddersfield, Bruxelles

Le festival Musica bénéficie du soutien
du Fonds pour la Création Musicale dans
le cadre d'un contrat triennal 2002-2004

Christophe Urbain



**LA CAISSE
DES DÉPÔTS,
MÉCÈNE DE
LA MUSIQUE**

La musique est au cœur du mécénat culturel de la Caisse des dépôts et consignations.

A Paris, cet engagement se traduit principalement par un soutien permanent aux productions du Théâtre des Champs-Élysées.

En région, la Caisse des dépôts, acteur du développement local, participe activement au rayonnement et à la programmation de la vie musicale. Elle est le partenaire de plusieurs manifestations, parmi lesquelles les Chorégies d'Orange, le Festival de La Chaise-Dieu, le Festival Jazz In Marciac.

Dès 1992, la Caisse des dépôts lance l'opération « Campus en musique », expérience unique en France qui vise à sensibiliser les étudiants aux grandes œuvres classiques, en les invitant à des cycles de concerts présentés par les Orchestres régionaux, sur les lieux mêmes de la vie universitaire. Cette opération, initiée avec 5 régions, en concerne aujourd'hui 14, dont 22 villes.

Consciente que la sensibilisation à la musique s'acquiert au plus jeune âge, la Caisse des dépôts a décidé d'orienter une partie de son mécénat musical vers les jeunes publics. Que ce soit à Montpellier, à Metz ou à Mérignac, elle apporte son soutien aux actions développées localement en direction des publics scolaires. Ainsi, a-t-elle mis en place, en partenariat avec les Jeunesses Musicales de France et le Théâtre des Champs-Élysées, des cycles de concerts éducatifs destinés aux élèves des écoles franciliennes. Chaque année, 18 000 élèves accompagnés de leur instituteur, assistent à ces concerts après avoir suivi une initiation à l'œuvre présentée dans le cadre de leur école.

En Alsace, c'est dans cet esprit que la Caisse des dépôts soutient le festival Musica qui répond aux objectifs de découverte de formes nouvelles de musiques pour différents publics, ainsi qu'aux critères de création et d'exigence artistiques souhaités dans sa politique de mécénat culturel.

FNAC STRASBOURG

*Il n'y a pas
de chemin,
il n'y a
que le cheminement*

« À bien des égards, la musique est sans doute la pratique d'art qui a connu, depuis un siècle, les transformations techniques les plus considérables – à la fois du point de vue de ses procédés et de ses matériaux internes (de l'ensemble de ses valeurs sonores, et du point de vue de ses moyens de reproduction, d'amplification, de propagation, lesquels sont devenus aussi, à travers l'électronique, des moyens de création dont le nom « synthétiseur » a pu constituer une sorte d'emblème. En même temps, et par voie profondément de conséquence [...], l'ensemble des conditions sociales ou culturelles de la musicalité se sont modifiées ». (Jean-Luc Nancy – *Ascoltando* – préface, dans « *Écoute, une histoire de nos oreilles* » de Peter Szendy aux éditions de Minuit, 2001).

A sa façon cette citation, rencontrée au détour d'une page du catalogue de l'exposition « Sonic Process, une nouvelle géographie des sons » [www.sonic-process.org], présentée au Centre Pompidou à l'automne, souligne l'ampleur des enjeux. Reprenez les programmes des vingt premières éditions de Musica ou plongez dans vos souvenirs de concerts – en définitive les anniversaires ne servent qu'à cela – et vous verrez que ce festival en est le reflet.

Là, permettez un souvenir, profond et violent, le concert aux Ateliers SNCF à Bischheim en 1989, des œuvres de Luigi Nono et, entre autres, « No hay caminos, hay que caminar... ». « Il n'y a pas de chemin, il n'y a que le cheminement ». Cette phrase offerte au pèlerin sur un mur à Tolède dans un cloître du XIII^e siècle reste d'une actualité vive et brûlante. Où il est question d'effort et de mouvement, de plaisir dans l'effort.

Musica 2002 continue à cheminer, refuse l'autocélébration de circonstance, cherche encore et toujours à présenter le panorama le plus large des musiques d'aujourd'hui. Avec sa collaboration au festival « Ososphère », Musica s'ouvre aux musiques électroniques, ce vaste champ contemporain d'expérimentation sonore, fussent-elles souvent festives. Avec « C'est dans la Vallée », la pérégrination est plus inhabituelle. Musica, qui a su s'inscrire dans le paysage de la ville, voyage pour trois jours cette année vers une vallée, celle de Sainte-Marie-aux-Mines, en s'associant au jeune festival. L'occasion de voir notamment les retrouvailles de Rodolphe Burger et Olivier Cadiot et de fêter le retour sur les terres d'enfance de Rachid Taha.

Septembre, la rentrée en trois festivals. Autant de rendez-vous soutenus dès leur création par la Fnac, fidèle à son engagement pour la diversité musicale.

Partenaire de cheminement, la Fnac est heureuse cette année encore de participer à cette aventure collective. L'occasion pour nous de concrétiser une nouvelle fois nos engagements quotidiens et nos enthousiasmes, qu'ensemble nous partageons tout au long de l'année au sein de notre magasin.

Puissent nos curiosités partagées nous pousser plus avant sur le chemin, chaque jour neuf comme au premier.

Jean-Pierre Corre, directeur et l'équipe de la Fnac Strasbourg

**ARTE
ET MUSICA :**

*Dix ans
de complicité*

Vingt ans... Le festival Musica entre, sinon dans le plus bel âge de la vie, du moins dans celui de la maturité. Et sa cadette, ARTE, du haut de ses dix ans, est fière de célébrer avec lui cet événement, ici à Strasbourg. Car au delà de la coïncidence de date, cela fait dix ans qu'ARTE accompagne la musique contemporaine, via des documentaires dans notre émission *Musica*, le mercredi soir à 21 h 45, mais aussi par la diffusion de concerts ou d'opéras.

La musique contemporaine est pour une chaîne culturelle comme la nôtre un élément essentiel, permettant de sortir la chaîne du travail patrimonial qui est le sien pour aller aux sources de la création. Cela est d'autant plus important que ce genre est absent des autres écrans de télévision. Or la musique contemporaine ne peut vivre si elle ne rencontre pas son public. Les festivals, les salles de concert sont évidemment des moments essentiels, mais la télévision a un rôle de médiateur à jouer, et ARTE tient à remplir sa mission dans ce domaine.

Après un été 2002 marqué par l'œuvre de Peter Eötvös (diffusion des *Trois Sœurs*, mais aussi du documentaire *La Septième Porte* consacré à ce compositeur exceptionnel), nous nous engageons cette année avec John Adams (*La Mort de Klinghoffer*), et célébrerons bientôt à l'écran les anniversaires de György Ligeti et Karlheinz Stockhausen.

En nous associant au festival Musica, notamment lors de sa soirée de clôture, le 5 octobre, avec la diffusion de *L'Âge d'Or* de Luis Buñuel, remis en musique par Martin Matalon et accompagné par les Percussions de Strasbourg, nous sommes fiers de prolonger une longue tradition de partenariat entre ARTE et la musique contemporaine sous toutes ses formes.

*Jérôme Clément
Vice-Président d'ARTE
Président d'ARTE France*

**LE BEL ÂGE
DE MUSICA**

Le festival de musique contemporaine de Strasbourg a vingt ans cette année – c'est un bel âge, lorsqu'on songe à la mission assez inattendue que cette entreprise alors, en 1982, s'assignait: défendre les musiques de son siècle, le xx^e, et créer les conditions, à beaucoup d'égards inédites, d'une rencontre entre ces musiques et des publics véritables, réputés peu motivés par elles.

Ce fut, de l'un et l'autre point de vue, une très belle histoire, et qui engagea Strasbourg, encore une fois dans son histoire, au cœur de la scène musicale la plus vivante: le festival tisse à travers la scène européenne des réseaux d'extrême ambition et conviction professionnelles, y entraîna au fil des ans la fine fleur de nos jeunesses musicales strasbourgeoises et régionales, et mobilisa dans son sillage, patiemment et autant que possible, la ressource à tous points de vue considérable d'institutions musicales ou lyriques strasbourgeoises qui posent plus volontiers en gardiens jaloux de leurs moyens, de leur image, de leurs publics.

Peu d'entreprises culturelles régionales ont atteint un tel objectif: Musica a forgé au service de la ville et de la région, au service de leur identité contemporaine et à hauteur d'Europe véritablement – mais qui en mesure ici, et assez clairement, le prix? –, un outil artistique d'authentique rayonnement public et professionnel. Notre fierté est d'avoir été dès l'origine, avec les premiers publics du festival et au premier rang aujourd'hui de ses partenaires privés, au rendez-vous de notre festival d'automne: les Dernières Nouvelles d'Alsace écriront encore une fois, cette année, le journal de Musica.

Gérard Lignac
Président Directeur Général des DNA

Membres de l'association

Président

Rémy Pflimlin
*Directeur général
Société nationale
de télévision France 3*

Membres de droit

Fabienne Keller
Maire de la Ville de Strasbourg

Adrien Zeller
Président de la Région Alsace

Philippe Richert
*Président du Conseil Général
du Bas-Rhin*

Sylvie Hubac
*Directrice de la Musique,
de la Danse,
du Théâtre et des Spectacles
au Ministère de la Culture
et de la Communication*

Fernand Vandenbogaerde
*Inspecteur Général à la Direction
de la Musique, de la Danse,
du Théâtre et des Spectacles*

Jean-Luc Bredel
*Directeur régional
des Affaires culturelles d'Alsace*

Membres associés

Jean-Louis English
Theodor Guschlbauer
Détlef Kieffer
André Lobstein

Équipe de musica

Directeur général

Jean-Dominique Marco

Administrateur

Jérôme Cloquet
assisté de
Frédéric Bieber
et Eric Doll

Délégué de production artistique

Frank Madlener
assisté de
Audrey Jeanpert
attachée de production artistique

Relations publiques, partenariats et communication

Frédérique Payn
assistée de
Virginie Marco
et Ludivine Petit

Attachée de direction, billetterie et coordination

Magali Pagniez
assistée de
Muriel Roemer

Presse nationale et internationale

Opus 64
Valérie Samuel
Valérie Weill
attachées de presse

Presse régionale et internationale

Anne-France Befort
attachée de presse

Accueil artistes

Catherine Leromain
assistée de
Gaby Giraud, Levent Demir

Information-secrétariat

Marie Chauvière

Directeur technique

Didier Coudry

Régie générale

Thierry Cadin
Philippe Darnis
Dominique Gasser
Frédéric Goetz
Virginie Grosclaude

Électricité-éclairage

Thomas Boudik
Christine Denis
Daniel Knipper
Léa Kreutzer
Xavier Martayan
Edmond Matic
Pascal Mazeau
Guillaume Fender

Plateau

Laurent Mathias
Olivier Benoît
Vincent Gropengiesser
Louis Guerry
Raphaëlle Krattinger
Patrice Lelong
Paul Lienhard
Benoît Roland
Lionel Roumégous
Charles Strietzel
Jean-Paul Sublon

Son

Benoit Burger
Mathieu Pelletier
Marc Combas
Julien Rigaud

Scénographie

Philippe Klein

Instruments

Pianos Armand Meyer,
Ariam-Île-de-France
Newloc

Structures, grills techniques

FL Structures

Véhicules

Agrimod-Manuloc, Avis

Avec l'appui technique de

Allojob-entreprise d'insertion,
l'Agence Culturelle d'Alsace,
les services de la Communauté
urbaine de Strasbourg (Animation,
Éclairage, Espaces verts, Parc des
véhicules, Ateliers de menuiserie et
peinture). Société SACER, Rythmes
et Sons, Sicli

51 compositeurs
15 créations ◆
13 premières françaises ☼
122 œuvres

Patricia Alessandrini	206	Marc-Olivier Dupin	210
Wie bin ich froh	48	Accents en Alsace ◆	176
Louis Andriessen (1939)	206	Pascal Dusapin (1955)	210
Tuin van Eros ◆	102	À Quia ☼	124
George Antheil (1900-1959)	206	Peter Eötvös (1944)	211
Symphony for five instruments	106	Chinese opera	71
Georges Aperghis (1945)	207	Shadows	70
Volte-Face ☼	67	Hanns Eisler (1898-1962)	211
Print Music ◆	84	Ouverture zu einem Lustspiel	106
À Tombeau ouvert	84	Ivan Fedele (1953)	212
14 Jactations ◆	84	Erinni	48
Le petit Chaperon Rouge	148	Luc Ferrari (1929)	212
Jean-Sébastien Bach (1685-1750)	66	Presque rien n° 2, ainsi continue la nuit dans ma tête multiple	182
Transcription de la Sonate pour violon (Bwv1003) 66		Brian Ferneyhough (1943)	212
Richard Barrett (1959)	207	Opus contra Naturam	135
Ne songe plus à fuir	158	Missa Brevis	153
Blattwerk ◆	158	Michael Finnissy (1946)	213
Invention 6	134	Independence Quadrilles	172
Christophe Bertrand (1981)	208	Necessary and more detailed Thinking	172
Yet ◆	138	Mary Finsterer (1962)	213
Pierre Boulez (1925)	208	Sequi ☼	102
Dérive 1	139	Philip Glass (1934)	214
Dérive 2	139	Akhnaten ☼	56
Rodolphe Burger	63	Jonathan Harvey (1939)	214
en collaboration avec Olivier Cadiot	63	Mortuos plango, vivos voco	42
Hôtel Robinson ◆	62	White as Jasmine ☼	42
Marc-André Dalbavie (1961)	208	Chu ◆	53
Color ☼	125	Correspondances	52
Thierry De Mey (1956) (2 pièces en -)	209	Ricercare una Melodia	88
Mountain	76	String Quartet n° 2	103
Habanera	199	String Quartet n° 3	103
Contre 6	198	Wheel of emptiness	119
Palindrome	198	Dum transisset Sabbatum	153
Palilalie	198	Marahi	152
Balatum	76	How could the Soul not take flight	152
Passacaille et variations	76	sweet / winterhart	153
Silence must be!	76	Missa Brevis	153
Fase (Clapping Music)	76	Curve with plateaux	158
James Dillon (1950)	209	Persephone Dream ☼	162
The Book of Elements Vol. 1	99	Tombeau de Messiaen	173
The Book of Elements Vol. 3	134	Piano Trio	172
The Book of Elements Vol. 4 ◆	99	Vers	172
Eos	158	Flight-Elegy ☼	173
Spleen	98	Madonna of Winter and Spring ☼	190
String quartet n° 3	103	Death of light, light of death	118
Franco Donatoni (1927-2000)	210	Hidden Voice ☼	186
Ali	67		

Heinz Holliger (1939) Trema	215 66	Violin Phase Electric Counterpoint	168 168
Walter Hus (1959) Muurwerk	215 198	Wolfgang Rihm (1952) Fremde Szene II	220 173
Michael Jarrell (1958) Essaims-Cribles	215 186	Kaija Saariaho (1952) Nympha Reflection	221 124
Betsy Jolas (1926) Motet IV Ventosum vocant	216 48	Oliver Schneller (1966) Aqua vit	221 186
Stuart MacRae (1976) Concerto pour violon ♯	216 162	Alexandre Scriabine (1872-1915) Sonate n° 9 Sonate n° 10	98 98 98
Clara Maïda (1963) Holes and Bones ◆	216 52	Samuel Sighicelli en collaboration avec Benjamin Dupé	95 94
Javier Torres Maldonado (1968) Hemisferios Artificiales	217 49	Épisode résonant ◆ Eric Sleichim (1958) Hymne	221 198
Bruno Mantovani (1974) Haunted Nights Le sette Chiese ◆	217 53 138	Igor Stravinsky (1882-1971) Élégie	222 67
Martin Matalon (1958) Le Scorpion ◆	217 202	Daniel Teruggi (1952) Rituel électroacoustique de l'apprenti(e) ◆	222 182
Olivier Messiaen (1908-1992) Éclairs sur l'Au-Delà Hymne	218 44 162	Edgar Varèse (1883-1965) Intégrales	223 70
Jean Denis Michat (1971) Kardia ◆	218 88	Peter Vermeersch (1959) Scrumb Kwintet	223 198 198
Tristan Murail (1947) Treize couleurs du soleil couchant Winter Fragments Bois flotté L'Esprit des dunes Mémoire / Érosion Gondwana Territoires de l'oubli Cloches d'adieu, et un sourire... Le Partage des eaux Le Lac	219 52 88 88 118 119 124 134 135 190 187	Kurt Weill (1900-1950) Three songs from Happy End Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (extraits) Die Dreigroschenoper (extraits) Happy End (extraits) Lady in the dark (extraits)	223 130 130 130 130 130
Younghi Pagh-Paan (1945) U-Mul « Le Puits »	219 186	Tom Waits (1949) Black Rider Franks Wild Years	224 130 130
Steve Reich et Beryl Korot Three Tales ♯	220 112	Stefan Wolpe (1902-1972) Blues-Marsch Schöne Geschichten ♯	224 106 107
Steve Reich (1936) Phase Patterns Clapping Music Four Organs Nagoya Marimba New York Counterpoint	220 168 169 169 168 168	Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) Sonate pour alto Photoptosis	225 66 163

ACCROCHE NOTE	49	LATHAM-KOENIG Jan, <i>chef d'orchestre</i>	164
ANGSTER Armand, <i>clarinettiste et chef d'orchestre</i>	80	LAVOISIER Annie, <i>harpe</i>	121
ANZOLINI Dante, <i>chef d'orchestre</i>	58	LEHN Thomas, <i>live electronics</i>	81
ARNOLD Blandine, <i>comédienne</i>	178	LENNARD Élizabeth, <i>metteur en scène</i>	177
AXELROD John, <i>chef d'orchestre</i>	126	LES JEUNES SOLISTES	154
BAILLY-BAZIN Hervé, <i>vidéo</i>	89	LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG	203
BARRETT Richard, <i>live electronics</i>	207	LES TEMPS MODERNES	89
BENLOLO Gabriel, <i>percussion</i>	179	LETERME Vincent, <i>pianiste</i>	85
BENNETT Michael, <i>ténor</i>	108	LLOYD Morgan Richard, <i>baryton</i>	108
BRADLEY Scott, <i>décors</i>	59	LOVENS Paul, <i>percussion</i>	81
BRAHIM-DJELLOUL Amel, <i>comédien</i>	179	LUBMAN Bradley, <i>chef d'orchestre</i>	113
BURGER Rodolphe, <i>guitariste et voix</i>	63	MANGANO Nick, <i>décors et mise en scène</i>	113
CADIOT Olivier, <i>déclenchement électronique</i>	63	MÉMOIRE Danielle, <i>librettiste</i>	177
CAREY Geoffrey, <i>comédien et récitant</i>	178	MOËNNE Loccoz Philippe, <i>réalisation informatique</i>	90
CAROLI Mario, <i>flûtiste</i>	72	NOTT Jonathan, <i>chef d'orchestre</i>	139
CAMBRELING Sylvain, <i>chef d'orchestre</i>	45	OCTORS Georges-Élie, <i>chef d'orchestre</i>	120
CAPELLA DI VOCE, <i>chœur</i>	105	ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU SWR BADEN-BADEN ET FREIBURG	45
CRFMW, <i>électronique</i>	159	ORCHESTRE LÉONARD DE VINCI / OPÉRA DE ROUEN	73
DANE Kris, <i>chant</i>	131	ORCHESTRE DE PARIS	126
DASHWOOD Valérie, <i>comédienne</i>	143	ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE STRASBOURG	164
DEFORCE Arne, <i>violoncelliste</i>	159	ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE	191
DE KEERSMAECKER Anne Teresa, <i>chorégraphe</i>	77	PACE Ian, <i>pianiste</i>	135
DE OLIVEIRA Marco, <i>basse</i>	61	PAPAVRAMI Tedi, <i>violoniste</i>	164
DEPPE François, <i>conception</i>	131	PEINTRE Lionel, <i>baryton</i>	85
DIETERLEN Arnaud, <i>batterie</i>	61	PELZIG Daniel, <i>chorégraphe</i>	59
DUBOC Odile, <i>chorégraphe</i>	144	PIERRE Fabrice, <i>chef d'orchestre</i>	89
DUQUESNE Philippe, <i>comédien</i>	144	POITRENAUX Laurent, <i>comédien</i>	144
ENSEMBLE ICTUS	120	PROMETHEUS ENSEMBLE	108
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN	139	QUATUOR ARDITTI	103
ENSEMBLE LINEA	187	RICHARDS Bruce, <i>corniste</i>	120
ENSEMBLE MODERN	112	SAFIR Rachid, <i>chef de chœur</i>	154
ENSEMBLE REFLEX	148	SALLABERGER Oswald, <i>chef d'orchestre</i>	72
ENSEMBLES ET SOLISTES DU CNR DE STRASBOURG	77	SCHINDLER Noëmi, <i>violoniste</i>	154
FACHAMPS Jean-Luc, <i>orchestration</i>	131	SEYRIG Coralie, <i>comédienne</i>	178
FERVEUR Christophe, <i>comédien</i>	179	SIEBENS Etienne, <i>chef d'orchestre</i>	108
FIORINI Fabian, <i>orchestration</i>	131	SORDET Nicolas, <i>réalisation informatique</i>	90
FRAICHE Laurent, <i>percussion</i>	179	SPHOTA	95
FUCHS Wolfgang, <i>saxophoniste et clarinettiste</i>	81	STROSSER Geneviève, <i>altiste</i>	67
GUSEN Kurt, <i>basse</i>	109	SYNERGY VOCALS	113
GRAND Gilles, <i>son</i>	143	TERUGGI Daniel, <i>projection du son</i>	222
HIND Rolf, <i>pianiste</i>	99	TRIO FIBONACCI	173
HUSMANN Maria, <i>chant</i>	130	VALADE Pierre-André, <i>chef d'orchestre</i>	191
Ircam, <i>électronique</i>	203	VAN Bockstal Piet, <i>hautbois</i>	120
JACQUES Jean-Christophe	178	VASSILAKIS Dimitri, <i>pianiste</i>	203
KAT ONOMA	195	WURTZ Jean-Philippe, <i>chef d'orchestre</i>	187
KERZMANN Anita, <i>dramaturgie</i>	143	YAMANE Takashi, <i>clarinette</i>	72
KOMSI Anu, <i>soprano</i>	45	YOUNG Jack, <i>projection vidéo</i>	113
KUBLER Françoise, <i>soprano</i>	80	ZIMMERMAN Mary, <i>metteur en scène</i>	58
LAGARDE Ludovic, <i>metteur en scène</i>	143		