




MUSICA

FESTIVAL INTERNATIONAL
DES MUSIQUES D'AUJOURD'HUI
STRASBOURG

16 SEPT 8 OCT 2006

sacem 

MUSICA 20

- **MUSICA**
- Cité de la Musique et de la Danse
1, place Dauphine
BP 90048
F-67065 Strasbourg Cedex
tél. : +33 (0)3 88 23 46 46
e-mail : info@festival-musica.org

- Directeur de publication
Jean-Dominique Marco

- Rédaction
Antoine Gindt

- Coordination et suivi
Mafalda Kong-Dumas

- Contributions
Philippe Albèra, Esteban Buch, Catherine Clément, Malika Combes, Eric De Visscher, Anne Gindt, Dr. Egbert Hiller, Martin Kaltenecker, Stéphane Malfettes, Berno Odo Polzer, Corinne Schneider, Elisabeth Schweeger

- Secrétariat d'édition
Camille Vier, Benoît Walther

06

■ Conception graphique
■ Poste 4

Photographie
Frantisek Zvardon,
Châteaux de Ribeauvillé

Impression
Ott Imprimeur

© Musica 2006 - SACEM
Licences de spectacle : 2-128734/3-125657

Programme publié le 22 juin 2006, susceptible
de modifications. Vous pouvez vous référer à
notre site internet (www.festival-musica.org)
et aux programmes du soir distribués à l'entrée
des manifestations.

4	Le mot des partenaires institutionnels
6	Édito Rémy Pflimlin, Président Jean-Dominique Marco, Directeur
9	Cent ans sans solitude Antoine Gindt
10	L’Affiche
12	Les compositeurs et les œuvres
16	La vérité des œuvres face à l’Histoire Philippe Albèra
21	Programme du sam 16 et dim 17 sept
24	<i>Gurrelieder</i> , les délices de l’anachronisme Esteban Buch
27	Programme du jeu 21 au dim 24 sept
30	Schöllhorn / Pesson, portrait croisé Martin Kaltenecker
40	Bruno Mantovani de tous côtés Antoine Gindt
49	Programme du mer 27 sept au dim 1 ^{er} oct
56	Notre siècle en chantant Eric de Visscher
67	Programme du jeu 5 au dim 8 oct
70	Les quinquas règnent en maîtres Antoine Gindt
79	L’Amour est né au douzième siècle Catherine Clément
84	Les partenaires
91	Les actions pédagogiques
92	Discographie
93	L’équipe
94	Les lieux
96	Infos pratiques
97	Tarifs
98	Vente et réservations
99	Calendrier

LES PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

Cela fait maintenant 24 ans que le festival Musica, aux premiers jours de l'automne, fait vibrer la ville de Strasbourg, en faisant dialoguer, dans une programmation exigeante, les œuvres clés de l'histoire musicale de la seconde moitié du XX^e siècle et les créations les plus contemporaines.

Rendez-vous désormais essentiel pour les professionnels, les amoureux de la musique, les amateurs et les curieux, chaque année plus nombreux, il est une remarquable illustration de cette rencontre féconde du patrimoine et des écritures contemporaines que j'appelle de mes vœux.

Le festival est également un acteur majeur du soutien à la création musicale : cette année, un partenariat avec l'Opéra national du Rhin permet au jeune compositeur français Bruno Mantovani de créer son premier opéra, dans le cadre d'une commande musicale de l'État.

L'aide à la création est une mission fondatrice de la politique musicale du ministère de la culture. Au cours des deux dernières années, j'ai réaffirmé ce soutien, en donnant notamment la priorité à l'accompagnement des compositeurs, dont je souhaite qu'ils jouent un rôle accru dans la vie artistique de notre pays.

Pour la première fois cette année, une même convention lie le Festival à l'ensemble de ses partenaires publics, consacrant la solidité de leur alliance et la pérennité de leur engagement en faveur de la création.

Je souhaite à toute l'équipe de Musica et à tous les musiciens un franc succès pour cette édition 2006 et au public de très belles découvertes.

Renaud Donnedieu de Vabres

Ministre de la Culture et de la Communication

Musica contribue indéniablement à la stature européenne mais aussi internationale de la création artistique dont la Région Alsace est porteuse. Cette tribune offerte aux plus grands compositeurs et interprètes de la musique contemporaine est une source de fierté ; elle nous renvoie aussi à l'obligation qui est faite aux pouvoirs publics de soutenir toutes les formes artistiques en voie d'émergence.

L'édition de cette année se propose d'aborder le thème, ô combien d'actualité, « Moderne héritage ». Celui-ci a une résonance particulière en Alsace, qui est un territoire, à la fois respectueux de ses origines et de son histoire complexe, mais aussi en prise avec les évolutions du monde contemporain et, plus particulièrement, celles de la création et de l'ouverture aux nouvelles initiatives. Ce thème est un message que la collectivité régionale fait sien et je souhaite aux promoteurs de cette édition et aux artistes qu'ils accueilleront une pleine réussite dans leur entreprise.

Adrien Zeller

Président du Conseil Régional d'Alsace

Alors que les censeurs fustigent la musique d'aujourd'hui, lui reprochant de faire table rase de tout le passé, Musica, pour son édition 2006, a choisi pour thème « Moderne héritage ».

Les monumentaux *Gurrelieder* d'Arnold Schoenberg sont la parfaite illustration de cette problématique. En effet, si la majeure partie de l'œuvre peut être considérée comme une ô combien brillante, synthèse de l'histoire de la musique, des origines au post-romantisme le plus exacerbé, le « Sprechgesang » du narrateur dans la troisième partie ouvre toutes grandes les portes de l'avenir.

Et c'est cet avenir que nous vivons aujourd'hui, la musique du XXI^e siècle, qui se taille la part du lion dans ce foisonnant festival, avec pas moins de 36 créations mondiales et 26 premières françaises.

Les formations prestigieuses seront de nouveau au rendez-vous, avec le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, sous la direction du grand Michael Gielen, le Quatuor Arditti, le Chœur Accentus, les Neue Vocalsolisten de Stuttgart etc...

Bien sûr, les forces vives musicales de notre Ville ne seront pas en reste, puisque notre Orchestre philharmonique et les Percussions de Strasbourg assureront la création très attendue de *L'Autre côté*, opéra fantastique de Bruno Mantovani à l'Opéra national du Rhin, que l'Accroche Note présentera plusieurs concerts et que Rodolphe Burger assurera une des Nuits de Musica avec la complicité des élèves du Conservatoire National de Région de Strasbourg dans le cadre de sa résidence.

Enfin, il faut ajouter que 16 concerts auront lieu dans ce lieu privilégié qu'est l'Auditorium de la nouvelle Cité de la Musique et de la Danse, témoin de la vitalité et du dynamisme de notre Ville. Nous espérons que les strasbourgeois s'y sentiront chez eux.

Il ne nous reste plus qu'à formuler tous les vœux de succès pour cette 24^e édition de Musica qui s'annonce, une fois de plus, passionnante.

Fabienne Keller

Maire de Strasbourg

Robert Grossmann

Président de la Communauté Urbaine

Musica, cette année, s'inscrit dans le choc, la confrontation, avec pour thème « Moderne héritage » : aborder une telle dynamique entre deux musiques, contemporaine et classique, révolutionnaire et conservatrice, est un défi ambitieux que Musica relèvera par l'adhésion d'un public d'année en année plus averti. La cohérence dans la programmation donnera l'occasion à chacun de se plonger dans les sons de la création à partir de cette dynamique de duel entre nouveauté et ancienneté.

Dans ce dessein, Musica évoquera les œuvres d'Arnold Schoenberg, Luciano Berio, Bruno Mantovani et György Ligeti, alliant ainsi le travail de jeunes compositeurs et celui de leurs aînés.

La diversité des esthétiques présentées qui s'opposent autour d'une idée fédératrice, l'ancien et le moderne, démontre, s'il en était encore besoin, toute la vitalité et l'audace de ce festival international des musiques d'aujourd'hui, unique au monde.

Fort de son engagement en faveur de la musique, de toutes les musiques, le Conseil Général a souhaité s'associer à cette édition afin de permettre à chaque mélomane de se projeter dans l'univers du réel et de l'irréel, dans des lieux insolites, chargés d'histoire, à la rencontre de la création contemporaine, dans l'univers du temporel et de l'intemporel.

Philippe Richert

Président du Conseil Général du Bas-Rhin



ÉDITO

Musica s'est installé sur les bords de l'Ill, dans la nouvelle Cité conçue par Henri Gaudin, aux côtés du Conservatoire, située à la proue d'un quartier en devenant largement dévolu aux activités culturelles. Ce nouvel équipement est, à n'en point douter, le signe emblématique d'une politique dynamique et ambitieuse, celle d'une Ville qui veut mettre l'excellence artistique à la portée du plus grand nombre en favorisant particulièrement l'accès à la formation et à la diffusion de la musique, de la danse et de l'art dramatique.

Si Strasbourg a souhaité y associer Musica, c'est probablement qu'ici, contrairement à ce que l'on peut souvent observer ailleurs, la musique contemporaine n'effraie pas. Elle est au cœur même de la cité, l'un des moteurs de son importante activité culturelle. Ainsi, nombreux sont ceux qui se positionnent désormais dans leur démarche artistique et pédagogique par rapport à cette réalité et revendiquent une part de cette modernité en s'associant au festival à travers un véritable réseau de complicités et par de nombreuses réalisations. Car depuis maintenant plus de vingt ans, le festival, avec le soutien indéfectible de la Ville, la Région, le Département et l'État, trace inlassablement le sillon de la création musicale et se fait l'écho de la modernité dans une Alsace pourtant si profondément attachée à ses traditions et à ses héritages culturels des deux rives du Rhin.

Et c'est à la fois le paradoxe et peut-être son explication : il faut, pour savoir où l'on va, connaître d'où l'on vient, nourrir sa créativité et guider ses ambitions en n'ignorant rien de ses origines.

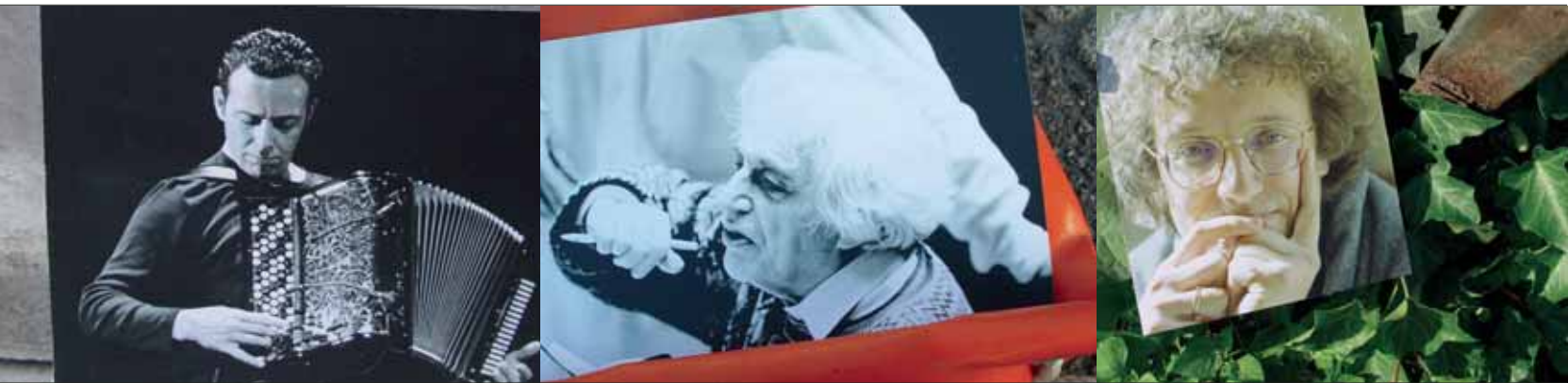
Fort de l'estime et de l'intérêt que lui portent les publics nombreux et curieux qui s'y croisent à l'automne et de la confiance sans cesse réaffirmée de ses partenaires institutionnels, Musica, toujours prêt à de nouvelles aventures, affiche une belle santé en continuant à se développer dans une conjoncture quelquefois morose. Ainsi, le festival offre-t-il cette année, un dense parcours musical qui court, du 16 septembre au 8 octobre, sur près de quatre semaines. Musica parie sur l'avenir avec soixante-deux œuvres en création ou en première française, soit, pour la première fois, plus de la moitié des œuvres présentées. Trente et un des soixante-sept compositeurs programmés ont moins de quarante ans. Une édition sous forme d'éloge de la jeunesse !

Car, la création musicale, après avoir longtemps payé le prix fort d'une marginalité consentie, révèle aujourd'hui, à travers ses jeunes compositeurs, une envie et une capacité à être reconnue par une sorte de pouvoir de séduction retrouvé. Et si le champ de la réflexion théorique est parfois délaissé, c'est au bénéfice d'une subtile exploitation du catalogue des sons, des

gestes et des formes créés par leurs aînés et accumulés tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle. L'heure n'est donc plus à la remise en cause de ce qui a été. Les grands maîtres de l'après-guerre, nés dans les années vingt, tels Berio, Stockhausen, Ligeti et Boulez, loin d'être contestés, servent encore aujourd'hui de modèle en inspirant respect et admiration. Ils restent les repères absolus de notre musique contemporaine. Ils ont ouvert les pistes et défriché les territoires que beaucoup de jeunes compositeurs cultivent aujourd'hui avec talent. Leur volonté de réformes, souvent radicales et inspirées, aura profondément bouleversé la musique de ces cinquante dernières années, fertilisant l'ardeur et l'imagination des générations suivantes.

Ainsi Musica 2006 donne-t-il à entendre comment la jeune génération gère ces acquis tout en inventant sa propre identité. Elle manie avec une grande diversité de styles, de formes et de genres ce qu'il faut bien nommer son héritage musical.

Parmi elle, Bruno Mantovani, âgé d'un peu plus de trente ans, est assurément l'un des plus doués. Décomplexé, il affiche l'insolent talent de celui qui a fait, à sa manière, la synthèse des avant-gardes dont il hérite tout en cultivant des filiations d'estime et d'admiration avec Arnold Schoenberg ou Pierre Boulez. Il est cette année à l'hon-





neur avec un important portrait incluant la création de son premier opéra, *L'Autre côté*, produit par l'Opéra national du Rhin et de sa première cantate profane.

Dans le même esprit, trois samedis matin seront consacrés à une douzaine de compositeurs émergents, âgés de 23 à 32 ans, servis par trois ensembles enthousiastes dans la relation qu'ils entretiennent avec eux, L'Instant Donné, Ictus et Accroche Note. Ils nous donneront à entendre leurs dernières partitions, pari nécessaire pour mesurer en toute convivialité les ambitions et talents de chacun.

Il serait vain de vouloir aborder en quelques lignes l'ensemble des fils que le festival noue cette année autour d'une grande diversité de manifestations, récitals, musique de chambre, concerts d'orchestre, de chœurs et ensembles vocaux, films en collaboration avec Arte, opéras et spectacles musicaux, jusqu'aux Nuits de Musica, chères aux noctambules amateurs de jazz. Le présent programme vous donnera, en quelques signatures avisées, matière à nourrir abondamment votre curiosité en vous indiquant les pistes de réflexion qui ont été les nôtres dans l'élaboration de cette édition.

Mentionnons toutefois en ouverture, le plaisir que Musica prend à partager avec le prestigieux festival de musique de

Lucerne et le très remarquable SWR Sinfonieorchester Baden-Baden/Freiburg dirigé par Michael Gielen, les « délices de l'anachronisme » des *Gurrelieder* d'Arnold Schoenberg. Présenté pour la première fois à Strasbourg, ce chef d'œuvre monumental de l'histoire musicale post-romantique du début du XX^e siècle s'achève sur une écriture résolument nouvelle. L'ouvrage, pensé dès 1900 par un Schoenberg alors âgé de vingt-six ans, ne sera finalement créé qu'en 1913, après le déclenchement de la révolution atonale du compositeur. Hommage conséquent de Musica à ce « jeune » compositeur d'alors, qui aura su s'extirper d'un environnement musical vieillissant pour s'inventer de nouveaux territoires inouïs et toujours d'actualité.

Et comme un écho lointain répondant au désespoir de Waldemar, ce roi privé de Tove, sa bien-aimée assassinée en son château de Gurre, Clémence, princesse de Tripoli, se lamente de la perte de Jaufred Rudel, qui se meurt pour elle dans *L'Amour de Loin*, opéra de Kaija Saariaho et d'Amin Maalouf, donné ici en clôture, en version concertante. De cet univers moyenâgeux où l'amour courtois est balayé par le souffle de la modernité, le festival en tire son visuel : celui du Château des Seigneurs de Ribeaupierre dont on raconte que l'un d'entre eux devint un jour, à leur demande, patron des musiciens. Depuis, chaque année, en

septembre, on y fête aux sons des tambourins et des fifres le jour des Ménétriers. Et si Musica s'y installe en contrebas par un clin d'œil en lettrines tapageuses, c'est pour rappeler de manière ludique que patrimoine et création ne s'opposent pas mais ne font finalement que témoigner du destin de l'humanité que l'homme tente, avec obstination, de sonder et de conjurer à travers l'art.

Alors que la faillite des idéologies du siècle dernier invite au relativisme généralisé et à toutes les subjectivités, à la jouissance immédiate de l'éphémère et au recyclage tous azimuts dans une société qui a perdu ses repères, être moderne aujourd'hui, c'est peut-être tout simplement savoir aussi renouer le fil avec le passé pour en tirer les bases d'un renouveau nécessaire et attendu.

Rémy Pflimlin
Président

Jean-Dominique Marco
Directeur



CENT ANS SANS SOLITUDE

Quand en 1913 sont créés ses *Gurrelieder*, poème d'amour post-romantique démesuré et anachronique, Schoenberg est déjà passé de l'autre côté. Le nouveau monde musical, celui qu'il a annoncé avec sa *Symphonie de chambre opus 9* dès 1906, puis avec *Pierrot lunaire*, créé en 1912 à Berlin, est en marche et fonde, sans retour possible, les révolutions multiples du siècle à venir.

En 2006, si un jeune compositeur tire son premier livret d'opéra de l'unique roman d'Alfred Kubin, illustrateur autrichien fameux et contemporain de Schoenberg, c'est, à l'évidence, le versant expressionniste de ce récit fantastique et visionnaire, écrit en 1908, qui l'inspire. Avec lui, par effet de génération, est posée à nouveau la relation à la modernité, construite et déconstruite au fil du temps.

Cette distance d'un siècle, **Bruno Mantovani** (né en 1974) l'apprécie donc en connaisseur. Il l'interroge à sa manière : la deuxième École de Vienne fait partie de ses références, comme il revendique son inscription personnelle dans une esthétique de synthèse, issue des avant-gardes. En conséquence, c'est la dramaturgie des œuvres qui occupe sa démarche, davantage que la question du renouvellement du matériau – dont il concède la difficulté – ou la transgression des genres – dont il s'accommode avec facilité. Opéra, quatuor à cordes, cantate, musique de chambre (y compris ses études pour piano) : le programme de cet automne est éloquent. Bruno Mantovani est d'une exemplaire rectitude, virtuose de ses propres enjeux stylistiques au sein du répertoire, défenseur de la grande forme contre la miniature.

Pour la première fois invité à Musica, **Johannes Schöllhorn** (né en 1962) traverse autrement le festival, avec un choix d'œuvres qui révèle une personnalité différemment imaginative. *Rondo* ou *Phosphor*, ses concertos pour violon et percussion – partitions dans lesquelles il joue de la forme et du matériau – encadrent une série de pièces qui proviennent d'un

détournement : Landini, Bach, Kowalski, Boulez... Schöllhorn démontre avec eux un sens de l'humour particulier et de la dérision. Beaucoup de respect aussi. Son héritage, venant finalement du même socle, produit d'autres effets. L'interprétation, la sensibilité sont à l'œuvre.

Musica 2006 est irrigué par effusion. Sujets et contre-sujets, concordances d'héritages, de filiations plus ou moins directes, d'influences multiples. Delta plutôt qu'embouchure. De manière emblématique, le rideau est levé sur un quatuor à cordes d'un genre nouveau, *Capt-Actions* associant accordéon et électronique, et se referme sur un autre chant d'amour, celui de Jaufré Rudel, troubadour du XII^e siècle convoqué dans *L'Amour de loin*. Ivan Fedele et Kaija Saariaho sont chacun libres et « sous influence », celle d'Alban Berg (son *Quatuor opus 3*, donné par le Quatuor Diotima), celle de Debussy peut-être. Le **quatuor à cordes** et **les voix** (solistes, chorales, a cappella ou lyrique) serpentent ainsi dans ces évolutions de langages, de formes et d'ascendances. S'y croisent les générations, les expériences, la jeunesse et la maturité d'aujourd'hui. Grand écart du temps entre technosphère et poésie aux codes anciens.

Le programme laisse affleurer, ou laisse s'entrevoir, des correspondances plus ou moins légitimes, rompues, rêvées. Celle de Hanns Eisler avec Schoenberg et celle de Heiner Goebbels avec Eisler ; plus surprenante, celle que Gérard Pesson, qui par ailleurs voisine fraternellement avec Schöllhorn, s'invente avec Berlioz. La création de *Panorama, particolari e licenza* sur le modèle d'*Harold en Italie* et, un peu plus tard, celle de *L'Art de la figue* qui réunit Bach et Francis Ponge nous instruit, grâce aux ensembles L'Instant Donné et Ictus, sur cet art de la transcription qui devient ici anamorphose.

Ces formes dérivées, au risque quelquefois qu'elles se perdent dans le recyclage, ont néanmoins leurs validités contestataires. De ces contestations qui ont bousculé

les cadres ; le corrosif et burlesque *Opéra de quatre notes* de Tom Johnson, fruit du minimalisme et du manifeste, nous le rappelle avec à propos, comme Georges Aperghis, en prise au matériau post-cagien du Quatuor Hélios, s'y embarque avec *Seul à Seuls*. Dans la résonance émanicipée des années 70, il subsiste effectivement la mémoire mêlée de l'engagement politique, esthétique, de l'inouï, du libertaire, de l'irrespect. Et jusqu'à ce *Naturale* que Luciano Berio illustre avec tant de brio et de classe, à la source du chant.

Selon Berio justement – à qui un autre ensemble, Remix, rend hommage – « *la tabula rasa*, en musique surtout, n'existe pas ». On sait son instruction, savante et populaire, son amour du verbe et du son, sa rigueur intellectuelle. À son corps défendant, le constat est désormais plutôt à la prolifération : enchevêtrement des arts, des artistes, des époques et essentielle question : que serait aujourd'hui une musique qui n'aurait pas subi l'électrochoc de sa génération, celle de Boulez, de Stockhausen, de Ligeti ? Une musique qui n'aurait pas vécu, même en filigrane, l'influence de ces bouleversements ? Pour ceux qui sont conviés ici, parions que la génération née dans les années 50 en bouscule désormais tenants et aboutissants, parions que celle qui lui succède en a déjà assimilé la donne. En début et en fin de festival, le *Concerto de chambre* de Ligeti et *Trans* de Stockhausen éclairent ces filiations, le cycle de Robert HP Platz, les partitions chorales de Wolfgang Rihm et de Georges Aperghis créent, elles, leurs propres espaces. Pour les plus jeunes compositeurs – Johannes Maria Staud, Enno Poppe, Pedro Amaral, Hector Parra ou Igor Ballereau... – il reste à investir un rapport plus évident à l'histoire pour faire fructifier toujours, de diverses manières, cet héritage moderne...

Antoine Gindt

L'AFFICHE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

→ RENVOI AU N° DE CONCERT

ORCHESTRES

Orchestre philharmonique de Liège → 37
Direction, Pascal Rophé

**Orchestre Philharmonique
du Luxembourg** → 23
Direction, Robert HP Platz

**Orchestre philharmonique
de Strasbourg** → II
Direction, Bernhard Kontarsky

**SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden / Freiburg** → 03
Direction, Michael Gielen

Young Janacek Philharmonic → 39
Direction, Jan Latham-Koenig

CHŒURS ET ENSEMBLES VOCAUX

Chœur Accentus → 19
Direction, Laurence Equilbey

Chœurs de l'Opéra national du Rhin → II
Direction, Bernhard Kontarsky

Chœur du CNR de Strasbourg → 39
Direction, Jan Latham-Koenig

Chor des Bayerischen Rundfunks → 03
Direction, Michael Gielen

Les Jeunes solistes → 28
Direction, Rachid Safir

MDR Rundfunkchor Leipzig → 03
Direction, Michael Gielen

Neue Vocalsolisten
Direction, Markus Creed → 07
Direction, Pierre Roullier → 10

SWR Vokalensemble → 07
Direction, Markus Creed

ENSEMBLES

Accroche Note → 14 ET 21

Ensemble Modern → 02 ET 16
Direction, Sian Edwards

Ensemble 2e2m → 10
Direction, Pierre Roullier

Ictus → 33 ET 34
Direction, Georges-Elie Octors

L'Instant Donné → 05, 09 ET 12

Les Percussions de Strasbourg → II

Remix Ensemble, Porto → 13

Élèves du CNR de Strasbourg → 26/27 ET 29
Préparation musicale, Armand Angster

MUSIQUE DE CHAMBRE

Quatuor Arditti → 32

Quatuor Danel → 01

Quatuor Diotima → 04

Quatuor Hélios → 36

Trio Modulations → 06

SOLISTES

Christophe Desjardins, alto → 12

Claire Désert, piano → 18

Anssi Karttunen, violoncelle → 22

Magnus Lindberg, piano → 22

Jan Michiels, piano → 25

Carolin Widmann, violon → 18

LES NUITS DE MUSICA

Aronas → 31
Aron Ottignon, David Symes,
Josh Green Evan Mannell

David Linx & Diederik Wissels 5tet → 20
David Linx, Diederik Wissels, Stéphane
Huchard, Christophe Wallemme,
David Venitucci

[em] → 08
Michael Wollny, Eva Kruse, Eric Schaefer

**Rodolphe Burger, James Blood Ulmer
& des élèves du CNR de Strasbourg** → 38

Wonderful World → 24
Guillaume de Chassy, Daniel Yvinec,
David Linx

MUSIC'ARTE

Hanns Eisler : une Histoire → 15
Film de Larry Weinstein

Heiner Goebbels - Komponist → 17
Film de Dagmar Birke

Le Petit chaperon rouge → 35
Avant-première du film
de Jean-Baptiste Mathieu

OPÉRAS ET SPECTACLES MUSICAUX

L'Autre côté → II

Création

Opéra fantastique en un prologue et deux actes d'après le roman d'Alfred Kubin *Die andere Seite*

Musique, **Bruno Mantovani**

Livret, **François Regnault**

avec la collaboration de **Bruno Mantovani**
(d'après la traduction de Robert Valançay
L'Autre côté, Éditions José Corti, 2000)

Direction musicale, **Bernhard Kontarsky**
Mise en scène, **Emmanuel Demarcy-Mota**
Dramaturgie, **François Regnault**
Scénographie et lumières, **Yves Collet**
Costumes, **Corinne Baudelot**

Kubin, **Fabrice Dalis**

Madame Kubin, **Maryline Falot**

Gautsch, Teretatian, l'Huissier, l'Américain,
Lionel Peintre

Le Coiffeur, **Avi Klemberg**

L'Éditeur, **Sylvia Vadimova**

Lampenbogen, le Médecin, **Robert Expert**

Son Excellence, Patéra, **Jean-Loup Pagésy**

Chœurs de l'Opéra national du Rhin
Orchestre philharmonique de Strasbourg
Les Percussions de Strasbourg

Éditions Henry Lemoine

Commande musicale de l'État / Opéra national
du Rhin / Fonds de création lyrique

Durée : 2h30

Consequenza → 13

Un hommage à Luciano Berio

Création

Soprano, **Alexandra Moura**

Remix Ensemble, Porto

Réalisation scénique, **Antoine Gindt**

Images vidéo, **Bruno Deville**

Lumière, **David Sobral**

Costumes et accessoires, **Ana Luena**

Collaboration artistique et assistante à la mise
en scène, **Élodie Brémaud**

Production Casa da Música, Porto / T&M, Paris
Commande aux compositeurs de la Casa da
Música, Porto

Avec le soutien du Réseau Varèse, réseau européen
pour la création et la diffusion musicales
subventionné par le Programme Culture 2000
de l'Union européenne

Luciano Berio

Canzoni Popolari et *O King*

13 pièces solo en création de P. Amaral, M. Azguime,
V. Baltakas, A. Chagas Rosa, L. Filipe, T. Hosokawa,
J. Laginha, J. Madureira, O. Neuwirth, V. Rua,
R. Saunders, J. M. Staud et L. Tinoco

Pascal Dusapin

Baisser de rideau

Commande Casa da Música, Porto

Durée : 1h15

Eislermaterial → 16

Musique et mise en scène, **Heiner Goebbels**
Scénographie et lumières, **Jean Kalman**
Ingénieur du son, **Norbert Ommer**
Chargé de production et régie générale, **Stephan
Buchberger**

Traductions, **Jean-Claude Poyet** et **Olivier Julien**

Ensemble Modern

Récitant, **Josef Bierbichler**

Commande Musica Viva, Munich

Coproduction Musica Viva / Bayerischer Rundfunk /
Hebel-Theater Berlin / Dresner Zentrum für
zeitgenössische Musik

Créé en mai 1998 au Festival Musica Viva, München

Durée : 1h05

Momo → 26/27 ET 29

Spectacle musical jeune public (5-8 ans)

Texte, **Leigh Sauerwein**

Musique, **Pascal Dusapin**

Mise en scène, **André Wilms**

Décor, **Nicky Rieti**

Costumes, **Élisabeth Tavernier**

Lumière, **Bernard Jamond**

Reprise de la mise en scène, **Richard Dubelski**

assisté de **Frédérique Michel**

Récitant et cymbalum, **Richard Dubelski**

Élèves du Conservatoire National de Région
de Strasbourg en alternance :

Violon, **Marie Oswald**, **Maj Michalina**

Clarinette, **Clara Keiper**, **Stéphanie Matz**

Violoncelle, **Marie Roskosz**, **Best Yildirim**

Mandoline/guitare, **Clémence Leh**, **Clément Tempo**

Préparation musicale, **Armand Angster**

Production T&M, Coproduction Carré Saint-

Vincent, Orléans / Maison de la Culture

d'Amiens, IFOB

Avec le soutien de la SPEDIDAM et de l'ADAMI

et du Réseau Varèse, réseau européen pour la

création et la diffusion musicales subventionné

par le Programme Culture 2000 de l'Union

européenne

Créé le 19 novembre 2002 à Nanterre

Durée : 40 min

L'Opéra de quatre notes → 30

Musique et texte, **Tom Johnson**

Mise en scène, **Paul-Alexandre Dubois**

assisté de **Jeff Kessler**

La soprano, **Anne Marchand**

La contralto, **Eva Gruber**

Le ténor, **Christophe Crapez**

Le baryton, **Paul-Alexandre Dubois**

La basse, **Kamil Tchamaev**

Le pianiste, **Denis Chouillet**

Chorégraphie, **Jeff Kessler**

Scénographie, **Didier Boulais**

Costumes, **Robin Chemin**

Régie générale, **Jean-Christophe Davergne**

Production Atelier lyrique de Franche-Comté

Coproduction Arcadi

Créé en mai 1972 à New York

Durée : 1h05

Seul à Seuls → 36

Quatre installations

Un spectacle de **Georges Aperghis**

Création

Composition et mise en scène, **Georges Aperghis**

Création vidéo, création lumière, mise en espace,

Daniel Lévy

Quatuor Hélios

Assistante à la mise en scène, **Émilie Morin**

Coproduction Association Cumulus – Festival

Why Note / Centre Culturel André Malraux –

Scène Nationale de Vandœuvre / Musica - festival

international des musiques d'aujourd'hui –

Strasbourg

Durée : 1h

L'Amour de loin → 39

Opéra en cinq actes de **Kaija Saariaho**

Présenté en version concertante

Sur un livret d'**Amin Maalouf**

D'après *La Vida breve* de **Jaufré Rudel**

Direction, **Jan Latham-Koenig**

Clémence, **Simona Mihai**

Le Pèlerin, **Anna Steffani**

Jaufré Rudel, **Peter Savidge**

Young Janacek Philharmonic

**Chœur du Conservatoire National de Région
de Strasbourg**

Créé le 15 août 2000 au festival de Salzbourg

Dans le cadre de francoffonies ! festival franco-
phone en France (16 mars-9 octobre 2006)

Durée : 2h

LES COMPOSITEURS ET LES ŒUVRES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

62 CRÉATIONS ^(C) ET PREMIÈRES FRANÇAISES ^(PF)
113 ŒUVRES
67 COMPOSITEURS

→ RENVOI AU N° DE CONCERT

Pedro Amaral

Portugal, 1972
Consequenza (2006) C → 13
Luminescences (2006) → 12

Georges Aperghis

Grèce, 1945
Seul à Seuls C → 36
Wölfli Kantata (2006) PF → 07

Yaeko Asano

Japon, 1980
Berg Stern Stein Sonne (2006) PF → 09
Libelle (Drongly) (2005) PF → 09

Miguel Azguime

Portugal, 1960
Consequenza (2006) C → 13

Noriko Baba

Japon, 1972
Pseudoscope II (2006) C → 09

Igor Ballereau

France, 1969
Yo no naka (En ce monde) (2006) C → 33

Vykintas Baltakas

Lituanie, 1972
Consequenza (2006) C → 13

Béla Bartók

Hongrie, 1881-1935
Deuxième sonate pour violon et piano (1923) → 18

Alban Berg

Autriche, 1885-1935
Quatre pièces pour clarinette et piano op. 5
(1913/1919) → 06
Quatuor à cordes op. 3 (1911) → 04

Luciano Berio

Italie, 1925-2003
Canzoni Popolari (1947) → 13
Due Pezzi (1951) → 18
Naturale, su melodie siciliane (1985) → 12
O King (1968) → 13
Sequenza XIV (2002) → 22

Christophe Bertrand

France, 1981
Haos (2003) → 25

Stéphane Borrel

France, 1974
Anachronie C → 09

Aureliano Cattaneo

Italie, 1974
Concertino (2001) → 10

Raphaël Cendo

France, 1975
Scratch Data (2004) → 34

António Chagas Rosa

Portugal, 1960
Consequenza (2006) C → 13

Josquin Desprez

France, vers 1450-1521
Miserere mei Deus (1504-1505) → 28

Cédric Dambain

Belgique, 1979
Blazec (2006) → 34

James Dillon

Grande-Bretagne, 1950
Quatuor à cordes n° 4 (2005) → 04

Pascal Dusapin

France, 1955
Consequenza (2006) C → 13
Momo (2002) → 26/27 ET 29
Quatuor à cordes n° 5 (2006) → 32

Ivan Fedele

Italie, 1953
Capt-Actions (2005) → 01

Beat Fehlmann

Suisse, 1974
Andria (2004) PF → 21

Laurent Filipe

Brésil, 1962
Consequenza (2006) C → 13

Luca Francesconi

Italie, 1956
I Voli Di Niccolò (2005) PF → 32

Heiner Goebbels

Allemagne, 1952
Eislermaterial (1998) → 16

Saed Haddad

Jordanie, 1972
Joie voilée (2006) C → 32

Arnulf Herrmann

Allemagne, 1968
Terzenseele (2006) PF → 02

Toshio Hosokawa

Japon, 1955
Consequenza (2006) C → 13

Klaus Huber

Suisse, 1924
Agnus Dei cum recordatione (1990-1991) → 28
Miserere Hominibus (2005) C → 28
Tenebrae (1967) → 23

Philippe Hurel

France, 1955
Cantus (2006) C → 14

Tom Johnson

États-Unis, 1939
L'Opéra de quatre notes (1973) → 30

Jana Kmitova

République Tchèque, 1976
Brieganfänge an Ursus (2005) PF → 34

Max Kowalski

Pologne, 1882-1953
Pierrot lunaire (1913/1993) → 05
(transcription de Johannes Schöllhorn)

Mário Laginha

Portugal, 1960
Consequenza (2006) C → 13

Michaël Lévinas

France, 1949
Quatuor à cordes n°2 (2005) PF → 04

György Ligeti

Hongrie, 1923
Concerto de chambre (1970) → 02

Magnus Lindberg

Finlande, 1958
Étude I (2001) → 22
Étude II (2004) PF → 22
Nouvelle œuvre (2006) PF → 22
Partia (2002) → 22

João Madureira

Portugal, 1971
Consequenza (2006) C → 13

Clara Maïda

France, 1963
...Who holds the strings... (2004) C → 32

Bruno Mantovani

France, 1974
Bug (1999) → 06
Cantate n°1 (2006) C → 10
Da Roma (2004) → 06
L'Autre côté (2006) C → 11
Little Italy (2004) → 06
Quatre études pour piano (2003) → 06 ET 25
Quatre pièces pour quatuor à cordes (2002-2005) → 01
Quelques effervescences (2006) C → 06

Misato Mochizuki

Japon, 1969
Moebius-Ring (2001) → 25
Terres rouges C → 04

Lara Morciano

Italie, 1968
Parola che mi manca (2006) C → 14

Sarah Nemtsov

Allemagne, 1980
Nouvelle œuvre (2006) C → 21

Olga Neuwirth

Autriche, 1968
Consequenza (2006) C → 13

Paulus Oomen

Pays-Bas, 1983
Aleph (2003-2006) C (nouvelle version) → 21
Fughetta on Bach-Cage (2002) PF → 34
Œuvre à déterminer PF → 34

Hector Parra

Espagne, 1976
Karst – Chroma II (2006) C → 37

Gérard Pesson

France, 1958
Cassation (2003) → 05
Cinq chansons (1999) → 05
In Nomine I et II (2001) → 05
« *L'Instant de l'eau...* » (2005) → 05
Instant tonné (2006) → 05
Panorama, particolari e licenza (2006) C → 12

Robert HP Platz

Allemagne, 1951
Horizont Architektur Kern I et II (2006) PF → 23
Liebeslied I, II et III C → 23

Enno Poppe

Allemagne, 1969
Knochen (2000) → 02

Wolfgang Rihm

Allemagne, 1952
Astralis (über die Linie III) (2001) PF → 19
Wölfl-Lieder (1982) → 23

Dominik Rodak

Autriche, 1981
Piano septet (2006) C → 21
Re-Beats (2002) PF → 09

Lucia Ronchetti

Italie, 1963
Pinocchio, una storia parallela (2006) PF → 10

Vítor Rua

Portugal, 1961
Consequenza (2006) C → 13

Kaija Saariaho

Finlande, 1952
L'Amour de loin (2000) → 39

Rebecca Saunders

Grande-Bretagne, 1967
Consequenza (2006) C → 13

Giacinto Scelsi

Italie, 1905-1988
Sauh IV (1973) → 28

Pey-Yu Shi

Chine, 1973
Trio (2002) PF → 09
Tsao-chieh (1999) PF → 09

Johannes Schöllhorn

Allemagne, 1962
L'Art de la figue (2006) C → 33
berstend-starr (1992) → 05
madria (1994) → 14
Phosphor (2006) PF → 37
Rondo (1997) → 02

Arnold Schoenberg

Autriche, 1874-1951
Farben opus 16 n°3 (1909) → 19
Friede auf Erden op. 13 (1907) → 19
Gurrelieder (1900-1911) → 03
Six petites pièces pour piano op. 19 (1911) → 06
Symphonie de chambre op. 9 (1906-1921) → 25
(transcription pour piano de Eduard Steuerman)

Robert Schumann

Allemagne, 1810-1856
Vier doppelchörige Gesänge op. 141 (1849) → 19

Claire-Mélanie Sinnhuber

Suisse / France, 1973
Nouvelle œuvre (2006) C → 21

Alessandro Solbiati

Italie, 1956
Nora (2006) C → 14

Miroslav Srnka

République Tchèque, 1975
Nouvelle œuvre (2006) C → 22

Johannes Maria Staud

Autriche, 1974
Bewegungen (1996) PF → 25
Configurations / Reflet (2002) PF → 02
Consequenza (2006) C → 13
Peras (2004) PF → 25
Towards a Brighter Hue (2004) PF → 18

Karlheinz Stockhausen

Allemagne, 1928
Trans (1971) → 37

Luis Tinoco

Portugal, 1969
Consequenza (2006) C → 13

Rolf Wallin

Norvège, 1957
Stream (1998) PF → 22

Jörg Widmann

Allemagne, 1973
Études II et III (1995-2002) PF → 18

MUSICA





La vérité des œuvres face à l'

Philippe Albèra analyse avec acuité l'apport des héritages.

Il en ressort une véritable interrogation sur les écritures d'aujourd'hui, les œuvres et leur récupération de la modernité.

« L'ART APPARTIENT À L'INCONSCIENT. »

ARNOLD SCHOENBERG

Histoire

I. C'est une condition de la modernité que d'établir un rapport critique avec l'héritage au nom d'une pensée autonome qui fixe ses propres critères. L'œuvre, détachée de ses anciennes fonctions sociales, ne repose plus sur les éléments d'un langage commun ou sur une quelconque « universalité », mais sur une construction intrinsèque. Elle vise moins un effet immédiat, la satisfaction d'une communication sociale harmonieuse, qu'elle n'est une forme de l'idéal, la visée d'un absolu. L'héritage, elle l'intègre en le disloquant et en le métamorphosant, opérations qui impliquent parfois une certaine ironie, cette forme de l'esprit née avec le romantisme. Ainsi, Beethoven, dans ses dernières fugues, pulvérise le modèle académique, transformant le sens et l'équilibre de la sonate ; mais il termine ses *Variations Diabelli* par un menuet, trait d'humour qui s'apparente au *Witz*. Ce qui est collectif ne s'incarne plus dans des formes de représentation stables ou confortables, comme l'art académique veut inlassablement en perpétuer le souvenir, mais à travers une quête individuelle qui soumet toute chose à la question : le poète ne parle plus au nom d'une communauté soudée, unitaire, représentée par ses figures domi-

nantes, il n'est plus la forme sensible de cette puissance qui a réduit l'horizon spirituel à un décorum accessoire, mais, dans des siècles de révolutions et de luttes des classes, il donne voix aux sans grades, aux « hommes sans qualités », ou au « purement humain » revendiqué par Wagner, traquant son *autre* dans les mondes intérieurs les plus enfouis et dans le contact avec les civilisations lointaines.

La synthèse historique réalisée par le jeune Schoenberg dans le travail même de l'écriture et de la construction des formes est inséparable d'un « contenu » définissant cette expressivité nouvelle, capable de percer la sentimentalité bourgeoise du post-romantisme finissant – celle qui verse dans le kitsch auquel même les œuvres suprêmement composées de Richard Strauss ne peuvent échapper ; elle le fait au nom d'une vérité qui dissout le moi héroïque ou seulement narcissique : « l'art », dit Schoenberg, « appartient à l'inconscient ». C'est là le lieu de l'universel ; c'est là que chante encore le nous. La revendication d'une forme qui pulvérise les schémas préétablis, et se présente comme « manifestation de la forme », est en puissance dans ses premiers opus, depuis la *Nuit transfigurée*, qui

met en jeu une relation d'amour transcendant les conventions sociales, jusqu'à la *Première Symphonie de chambre*, où le matériau de la musique à programme est condensé à l'intérieur de la forme pure. Schoenberg avait saisi dans quelle impasse conduisait la reprise des formules wagnériennes si prégnantes à son époque, et il les soumit au crible d'une écriture inspirée par la rigueur classicisante de Brahms : aux formes de représentation que sont les leitmotiv, vecteurs d'une libération formelle nécessaire en son temps, Schoenberg oppose les thèmes fonctionnels et plus abstraits de la forme stricte, avec leurs combinaisons contrapuntiques qui tiennent le moi à distance. La musique pense par elle-même et repense son passé. Elle épuise les formes de l'expression romantique qui avaient dégénéré en stéréotypes, et dont la musique de cinéma devait s'emparer au même moment, au profit d'une exploration des profondeurs conduisant à l'expression de l'angoisse, de la folie, de la non-réconciliation, mais aussi à la recherche d'une issue et d'une délivrance que l'on retrouve chez Rilke dans le mouvement qui nous conduit, dans les *Élégies*, de l'image du beau comme l'incarnation du terrible jus-

« L'ESTHÉTIQUE NÉOCLASSIQUE, [...] N'A PAS RÉSISTÉ AUX TRAGÉDIES DE L'HISTOIRE. »

qu'à l'évocation finale du bonheur sous la forme des chatons qui tombent. Les figures du Roi Waldemar et du fou dans les *Gurrelieder* préparent le terrain sur lequel évolueront aussi bien la femme égarée dans *Erwartung* que le poète crucifié des *Deuxième quatuor à cordes*, de la *Main heureuse* et du *Pierrot lunaire*, faisant subir au sujet hérité de Wagner ou de Mahler un véritable saut qualitatif. Mais si le retour de Pierrot dans sa patrie, sur fond de tierces quasi tonales, apparaît comme un geste ironique, où le passé est éclairé par la lumière blafarde du désespoir et de l'échec, le moi démultiplié qui part à l'assaut de *L'échelle de Jakob* finit par se dissoudre dans un espace cosmique que Schoenberg désirait figurer concrètement dans la disposition des sources sonores, et qu'il avait déjà évoqué métaphoriquement dans ce qui constitue la première page atonale de sa musique, le dernier mouvement de son *Opus 10*.

2. Les deux guerres mondiales, qui ont opéré des ruptures brutales dans l'évolution artistique du vingtième siècle, y ont provoqué des effets inverses. À la sortie de la Première, qui bouleversa la carte européenne, il y eut un mouvement général de retour au classicisme : le geste individuel, poussé à ses extrêmes dans la phase expressionniste, chercha une nouvelle alliance avec une communauté meurtrie par la guerre. Au-delà des différences techniques et esthétiques entre les multiples courants de l'entre-deux guerres, on décèle une recherche générale de distanciation expressive et d'objectivité dont Schoenberg lui-même était conscient. Toutefois, l'idée de la composition avec douze sons, celle d'un chromatisme fonctionnel capable de déboucher sur des formes dont la cohérence serait moins liée à la teneur expres-

sive de la musique que fondée dans l'organisation même des sons, est d'une toute autre nature que le jeu avec le langage et les formes du passé que Stravinsky avait inauguré dans *L'Histoire du soldat*, où il est pourtant dit clairement qu'« on n'a pas le droit de tout avoir » en ajoutant « à ce qu'on a ce qu'on avait ». La tentative schoenbergienne donne forme à l'évolution historique ; la démarche de Stravinsky est rétrospective. Le néo-classicisme est traversé par de multiples contradictions, auxquelles le Schoenberg sériel n'échappa pas lui-même. Ainsi, dans le sillage de Stravinsky, le Groupe des Six créa un art de salon dans lequel font irruption les musiques de la fête foraine, du cirque et du music-hall – une sorte de réconciliation sociale masquant les tensions réelles ; autour de Brecht, les compositeurs politiquement « engagés » visèrent plus radicalement une transformation des modèles aristocratiques et bourgeois dans le but de faire prendre conscience à un public populaire des enjeux politiques et de la nécessité d'un changement. Toutes ces musiques anti-romantiques, pénétrées par les formes et l'esprit du divertissement où se mêlent danses baroques, style galant et danses à la mode, furent balayées par la montée des fascismes, qui les rendit à leur futilité historique : il en resta peu de choses après la Seconde Guerre. L'esthétique néo-classique, fustigée par Messiaen et le groupe Jeune-France au milieu des années trente, n'a pas résisté aux tragédies de l'histoire que

des œuvres comme *Lulu*, *Moïse et Aaron* ou la *Cantate profane*, mais aussi les pièces condensées de Webern et de Varèse expriment avec une force qui reste inentamée.

La vérité des œuvres est liée à l'expression collective, fût-ce au cœur de l'individualisation la plus extrême, et fût-ce contre cette collectivité même. Les démarches enracinées dans des traditions populaires authentiques, comme celles de Bartók et Janáček, et dans une moindre mesure, celle de Szymanowski, échappèrent aux ravages du néo-classicisme comme à son destin parce qu'elles étaient nourries par un art collectif tout en assumant une modernité issue du romantisme. L'utilisation d'une tonalité élargie et de formes traditionnelles repensées prennent alors un sens différent, qui n'a rien à voir avec une quelconque restauration, et qui distingue le langage de ces compositeurs, dressé par essence contre l'esprit de l'époque, de celui d'un Hindemith par exemple, qui incarne justement cette époque, aussi proches soient-ils par ailleurs.

Il est significatif qu'après la Seconde Guerre, pour toute une génération, le néo-classicisme ait fait office de repoussoir. Boulez lui associa d'emblée l'académisme sériel. Le rapport à l'héritage immédiat fut dès lors extrêmement critique. Si des compositeurs comme Cage et Stockhausen, venus d'horizons complètement différents, mais dont les positions se rapprochèrent à la fin des années cinquante, postulèrent la nécessité d'une rupture radicale avec l'histoire, pour beaucoup d'autres, la musique nouvelle tissait des liens complexes avec elle. Même Boulez, qui fera plus tard « l'éloge de l'amnésie », et qui, au tout début des années cinquante, poussa l'expérience sérielle jusqu'à ses dernières conséquences, fonda ses positions sur un examen historique systématique. Plus tard, dans la démarche de compositeurs comme

« LE PASSÉ, POUR (LA GÉNÉRATION D'APRÈS GUERRE), FUT MOINS RÉVOQUÉ, [...] QUE RECONSTRUIT À PARTIR DU PRÉSENT. »

« LA VIRTUOSITÉ D'ÉCRITURE EST AINSI DEVENUE UN ÉLÉMENT SIGNIFICATIF DE LA CRÉATION MUSICALE RÉCENTE. »

Zimmermann ou Berio, le pluralisme stylistique, avec ses montages de citations, de styles et de références, n'a plus rien à voir avec le néoclassicisme des années vingt. De même, l'utilisation d'un matériau historique chez des compositeurs comme Ligeti et Kurtág a le sens d'une réaction vis-à-vis des falsifications de l'histoire et des manipulations idéologiques de l'héritage bartókien dues au régime stalinien hongrois : il s'agissait pour eux de sauver l'un et l'autre. Au sein de la génération suivante, Lachenmann, Holliger, Ferneyhough et Nunes, par des voies différentes, enrichissent cette confrontation dialectique avec l'histoire jusqu'aux plus infimes parcelles du matériau. Tous confirmèrent la position polémique de Schoenberg dans son fameux texte sur le style et l'idée : maintenir l'exigence des grandes musiques du passé à travers la cohérence interne des œuvres et d'un contenu « idéal ». Le passé, pour cette génération, fut moins révoqué, comme on l'a dit trop souvent en simplifiant la réalité, que reconstruit à partir du présent, une position déjà défendue en son temps par Nietzsche.

3. Mais comment poser la question de la filiation à propos de la musique la plus récente ? Elle hérite aussi bien du mouvement sériel et de ses prolongements dans la démarche individuelle de ses représentants, que des réactions qu'ils suscitèrent dans les années soixante-dix. Parmi ces réactions, trois grands courants se dégagent d'une opposition de principe à la pensée sérielle entendue comme représentative de la modernité d'après-guerre : le mouvement minimaliste américain, né de l'improvisation et de l'influence de certaines musiques extrême-orientales, procéda à une réduction brutale sur le langage,

revendiquant une transparence entre conception et réception qui transforme l'écriture en simple notation ; le mouvement spectral, né du travail avec les moyens électro-acoustiques, également méfiant vis-à-vis de l'écriture, explora les phénomènes internes du son dans l'idée de trouver de nouveaux fondements, de dégager de nouveaux possibles, au-delà (ou en-deçà) du chromatisme sériel ; les divers mouvements néos cherchèrent enfin à restaurer les « valeurs » traditionnelles en réclamant un droit à l'expressivité au sens conventionnel du terme : retour à des modèles qu'à la même époque Kagel manipulait de façon ironique. Il y eut dans ces différentes optiques des prises de position, de brèves investigations théoriques. On ne les retrouve pas au sein des générations qui suivent, comme si le champ de la réflexion théorique avait été délaissé au profit d'un savoir-faire qui touche aussi bien l'écriture instrumentale ou vocale que le maniement des moyens informatiques. La virtuosité d'écriture est ainsi devenue un élément significatif de la création musicale récente. L'héritage immédiat y est absorbé à travers la reprise de certains traits stylistiques, de gestes ou d'effets de surface, et non dans un rapport critique médiatisé par la réflexion. On a d'ailleurs cessé de débattre et de polémiquer entre compositeurs, laissant ce terrain aux ritournelles journalistiques sur « la musique contemporaine » en tant que concept générique (elles s'ap-

puient désormais sur des enquêtes sociologiques relayées par de pseudo-philosophes en mal d'humanisme).

L'absence d'un véritable travail critique, cet abandon d'une exigence qui traverse plus ou moins toute l'histoire de la modernité artistique depuis le premier romantisme allemand jusqu'à la génération de Boulez, celle d'une fusion de l'art et de la philosophie, ou si l'on préfère, de l'articulation entre intuition et réflexion, destinée à remplacer un faire simplement soumis aux normes de la tradition, apparaît comme une allégeance aux contingences sociales, une forme du conformisme. La création musicale, qui a longtemps payé le prix fort de sa marginalité, revendique aujourd'hui d'être reconnue, intégrée. Elle entre dans les institutions traditionnelles et investit ses formes les plus connotées comme le concerto ou l'opéra, exprimant un désir de réconciliation sociale qui anticipe sa réalité concrète et pénètre jusqu'au cœur même des conceptions compositionnelles. C'est ainsi que certaines formules réapparaissent de pièces en pièces, comme dans des productions de séries, l'originalité qui fondait le prestige des créations se dissolvant et se transformant en lieu commun. Les jeunes compositeurs, dans la plupart des cas, cherchent moins l'adéquation entre une image sonore inédite et une forme lui correspondant qu'une mise en place efficace du vaste répertoire de sons, de gestes et de formes que la musique nouvelle a accumulés dans les cinquante dernières années. C'est aussi vrai de l'emploi des moyens informatiques. Il existe même, dans certains cas, une versatilité déroutante, qui prend appui sur des références antinomiques allant d'un style daté à un style d'avant-garde : l'œuvre, calibrée en fonction de ses différents usages et de ses différents publics, n'est plus le lieu d'un absolu mais devient contingente. Dans ces écritures dérivées, dont une

« LA CRÉATION MUSICALE, QUI A LONGTEMPS PAYÉ LE PRIX FORT DE SA MARGINALITÉ, REVENDIQUE AUJOURD'HUI D'ÊTRE RECONNUE, INTÉGRÉE. »

« LA PRODUCTION D'ŒUVRES COMME FIN EN SOI A REMPLACÉ LES ENJEUX DE LA CRÉATION. »

oreille informée débusque sans trop de difficultés les sources, les procédés et les processus prévisibles remplacent les véritables développements. Et la « sonorité pleine » que Schoenberg associait aux « dieux et aux surhommes » redevient un critère positif ; elle va de pair avec une certaine proximité qui flirte parfois avec le monumental, dont la frénésie d'opéras est un élément central (l'aphorisme n'a plus beaucoup d'adeptes).

« C'EST LE TRIOMPHE DU STYLE ! »

Des compositeurs qui débutèrent par une attitude radicale, voire provocatrice, incarnent aujourd'hui une tendance que l'on pourrait qualifier de néostraussienne. Dans un tel contexte, la structure même de l'orchestre, que toute une génération tenta de remodeler en fonction d'une pensée autre, ne constitue plus un problème. Elle atteint, dans certaines œuvres, un rendement maximum, redevenant séduisante. Il existe aussi des compositeurs qui, à l'opposé, s'enferment dans des déconstructions sonores poussées à leurs plus extrêmes limites : elles ont le plus souvent un caractère maniériste, faute d'une réelle nécessité. C'est le triomphe du style ! En l'absence de pensée critique, ce sont les idées et les formes les plus conventionnelles qui refont surface, ou des gestes sans fondement. Est-ce pour les masquer que les compositeurs qui abordent la scène convoquent les figures tutélaires de la modernité comme celles de Kafka, Rimbaud, Brecht ou Genet, et jusqu'au personnage de Faust, tandis que dans le domaine lyrique la poésie de Celan est si souvent utilisée ?

On ne peut toutefois jeter la pierre aux jeunes compositeurs, si tôt accaparés par les multiples commandes d'ensembles, d'orchestres, d'opéras et de festivals à la recherche de créations. Ils sont courtisés par les institutions, qui ne représentent plus, comme autrefois, des citadelles à

abattre, mais bien plutôt des espaces à investir, de même que les générations qui les ont précédés ne suscitent pas l'opposition, mais le respect. Les identités ne se forment plus dans l'affrontement. Cela touche aussi des institutions comme l'Ircam, lieu de recherche et d'élaboration du nouveau. C'est que la production d'œuvres comme fin en soi a remplacé les enjeux de la création ; et le discours promotionnel recouvre trop souvent celui de la pensée. L'effondrement de la critique, dans le monde francophone, en est un symptôme, comme l'absence de « lignes » esthétiques bien affirmées dans la plupart des programmes de musique contemporaine. Désormais, tout s'équivaut. Il y a confusion des valeurs, perte de sens, et la notion même d'œuvre y laisse son aura. Cage l'avait contestée dans ses fondements en postulant la non-intentionnalité de l'acte compositionnel et en la soumettant aux jeux du hasard. Les tenants de ce qu'il est désormais convenu d'appeler les « musiques actuelles » ont entre-temps substitué au concept d'œuvre le terme de « produit », mettant ainsi le sceau de la conformité sociale sur les productions de l'esprit. Les improvisations, les installations sonores, les esthétiques du « cross-over », etc., formes d'intervention velléitaires dont le charme est éphémère, liquident le travail d'écriture par lequel, dans notre musique, se construit une pensée, et présente celui-ci comme dépassé, vieillot, traditionnel, voire académique. Quelques compositeurs résistent, pourtant, à la tentation de la facilité et de l'effet immédiat, à la mise sur le marché, si restreint soit-il, d'œuvres « qui fonctionnent ». Ils se concentrent de façon presque forcenée sur leur travail, avec la plus extrême minutie. Ils sont paradoxalement marginalisés par leur propre exigence, mais aussi limités par l'absence d'une véritable réponse sociale, un fait qui s'inscrit dans la dramaturgie de l'écriture elle-même. La condition postmoderne est inconfortable. La musique nouvelle n'y constitue plus un enjeu, ni esthétique, ni intellectuel, ni social. Tout au plus les créa-

tions entrent-elles dans le jeu de la concurrence qui marque tous les aspects de nos sociétés. Ce qui pouvait motiver des attitudes d'indifférence à l'égard du succès, dans l'esprit d'un Webern, une forme d'intransigence conçue comme le dernier prestige de l'artiste et le symbole de sa liberté intérieure, a disparu dans le brassage d'œuvres à la fois brillantes et sans portée. La dégradation sensible du milieu naturel propice à la musique la plus exigeante, confrontée à l'industrie de la culture de masse, cette bulle dont parle Ligeti et qui menace à tout moment d'exploser, conduit à une fausse effervescence qui s'épuise vite. Les rescapés de la Musique Nouvelle attendent – est-ce une forme de nostalgie ? – la venue de personnalités plus inconfortables capables d'offrir des mots nouveaux à la tribu, tout en se demandant si le temps de telles postures n'est pas révolu, faute d'un peuple qui porte les Grands-œuvres, comme le constatait Paul Klee il y a plus de cinquante ans...

Philippe Albèra, musicologue, fondateur de Contrechamps, Genève

MUSICA 2006

WEEK-END D'OUVERTURE

SAM **16** ET DIM **17** SEPT



Quatuor Danel

Concert enregistré par France Musique

Violons, **Marc Danel** et **Gilles Millet**

Alto, **Vlad Bogdanas**

Violoncelle, **Guy Danel**

Accordéon, **Pascal Contet**

Dispositif électroacoustique

La kitchen, **Thierry Coduys**

Système de captation gestuelle en temps réel

La kitchen, **Benjamin Thigpen**

Ingénieur du son La kitchen, **Jean Trébuchet**

Ivan Fedele

Capt-Actions (2005), 30'

Quatuor à cordes, accordéon
et dispositif de captation gestuelle

Producteur délégué, La Kitchen

— EXTRACTE —

Bruno Mantovani

Quatre pièces pour quatuor à cordes
(2002 / 2005), 40'

Bleu

Les Fées

L'Ivresse

BWV 1007

Fin du concert : 19h45

Rompu aux grandes intégrales (Beethoven, Bartók, Chostakovitch) autant qu'à la création (Dusapin, Rihm, Lachenmann...), le Quatuor Danel associe cette année deux démarches et inaugure le portrait que Musica consacre à Bruno Mantovani (lire « Mantovani de tous côtés », p. 40). Pour le jeune compositeur français, c'est « l'intuition qui a élaboré le discours, non la prédétermination. La matière a pris l'ascendant sur l'artisanat... ». Son rapport au quatuor, entamé en 2000 par le biais de ce cycle enfin achevé, il le mesure à l'histoire, avec liberté, dans le respect de la forme.

Ivan Fedele de son côté, est instruit depuis les années 80 par deux quatuors et plusieurs partitions associant le trio, le quatuor, voire le quintette à cordes. *Capt-Actions* est pour lui une composition d'un nouveau genre ; le mouvement des instrumentistes habillés de vêtements en fibre optique, relayé par des capteurs gestuels, interagit avec la spatialisation du son. Le quatuor, augmenté de l'accordéon, devient ainsi le relais idéal d'une musique (choré)graphique.

Forme intemporelle du quatuor à cordes

Deux obstacles *a priori* se présentent au compositeur devant la création pour quatuor à cordes. Le premier est le poids du répertoire, un répertoire riche et marqué par la figure de Beethoven. Le second procède de la « religion des cordes » dénoncée par Rudolf Kolisch¹ qui évoque le conservatisme des instrumentistes. Eu égard à l'évolution de la création musicale au XX^e siècle, on peut aussi naïvement être surpris de ce recours à une telle formation quand tout semble permis. La vitalité de la production dément pourtant ces présupposés. Cette tradition formelle n'est donc pas un obstacle à une création riche et inventive.

Écrire pour quatuor n'est cependant jamais anodin. L'acte est difficile, exigeant et correspond pour beaucoup au parachèvement

du métier de compositeur. Certains s'en approchent avec prudence, comme Bruno Mantovani qui l'aborde par un cycle de courtes pièces. Francesconi, lui, le traite avec ironie. James Dillon reconnaît les influences du répertoire occidental et du folklore écossais, dans la mesure où il faut lutter contre elles.

D'autres encore ne renient pas la filiation et modernisent la forme tout en subtilité. C'est ainsi l'exemple que donna Alban Berg avec son *Quatuor op. 3*. Créée en 1911 à Vienne, l'œuvre apparaît d'un classicisme scrupuleux, avec un premier mouvement de forme sonate et le second en rondo varié. Or, toute l'architecture de la pièce provient des détails des cinq premières mesures, le travail est fait par atomisation, la logique est

essentiellement dramatique, le tout réclamant une écoute totale.

C'est à ce quatuor que se réfère Ivan Fedele – avec une conception anhistorique de la création musicale – dans sa volonté d'humaniser une forme rigide qu'il élargit, y ajoutant un accordéoniste et un dispositif électronique. Cette rigidité, Pascal Dusapin en a pleine conscience. La sobriété des moyens ne permet-elle pas à la pensée de se concentrer ?

La diversité des approches est signe de richesse, ce qui ne manque pas d'attirer des formations qui deviennent alors compagnes de la création contemporaine. C'est en premier lieu le cas des Arditti, réellement spécialisés dans le répertoire des XX-XXI^e siècles et dédicataires depuis 1974 de plus de 200 œuvres !

Plus récent, le Quatuor Diotima – le nom est un hommage à Luigi Nono – se consacre également à ce répertoire et au travail avec les compositeurs, sans oublier la tradition classique et romantique, Haydn, Schumann, Brahms ou Dvorák.

Quant au Quatuor Danel, il embrasse quasiment tout le répertoire de la formation. Se plaçant dans le sillage des « grands Maîtres » (Quatuor Amadeus, Walter Levin, Hugh Maguire, Pierre Penassou), il donne aussi régulièrement des intégrales de Beethoven, Bartók et Chostakovitch.

Malika Combes, historienne

1/ Le violoniste Rudolf Kolisch (1896-1978), beau-frère de Schoenberg, fut à la tête d'un important quatuor à cordes qui porte son nom.

Ensemble Modern

Concert enregistré par France Musique

Direction, **Sian Edwards**

György Ligeti

Concerto de chambre (1970), 21'
I. Corrente (fliessend)
II. Calmo, sostenuto
III. Movimento preciso e meccanico
IV. Presto

Enno Poppe

Knochen (2000), 23'

— ENTRACTE —

Arnulf Herrmann

Terzenseele (2006), 15'
première française

Johannes Maria Staud

Configurations / Reflet (2002), 10'
première française

Johannes Schöllhorn

Rondo (1997), 18'

Fin du concert : 23h15



György Ligeti © Schott



Ensemble Moderne © Wonge Bergmann



Johannes Maria Staud © Manon Praetorius

Grâce à György Ligeti (1923) et son *Concerto de Chambre* (écrit en 1970), la deuxième moitié du XX^e siècle et l'ensemble instrumental possèdent leur partition de référence. Face à cet art du timbre et du temps, à sa dramaturgie acoustique exemplaire, comment la jeune génération se situe – ou ne se situe-t-elle pas ? Question à mille réponses, dont on attend avec intérêt qu'Enno Poppe (1969), Arnulf Herrmann (1968) et Johannes Maria Staud (1974), par effet de voisinage, apportent leurs contributions personnelles.

Johannes Schöllhorn, compositeur à l'honneur cette année, choisit quant à lui de la traiter par le *Rondo*, cette forme « épuisée » qui évolue, au détour de sa répétition, et donne naissance encore à une chose neuve. Écrit en 1997 pour violon et grand ensemble, le *Rondo* de Johannes Schöllhorn s'appuie sur le principe du refrain, comme le poème de René Char et André Breton dont il s'inspire.

*Je t'enfouirai dans le sable
Pour que la marée te délivre*

La liberté pour l'ombre

*Je te ferai sécher au soleil
De tes cheveux où le phénix tombe
dans une trappe*

La liberté pour proie

Poème de René Char et André Breton

Lire aussi « Schöllhorn / Pesson, portrait croisé », page 30



.....

Gurre

.....

Gurrelieder

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 de Musica

Avec le soutien de la SACEM

Concert enregistré par France Musique

SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden / Freiburg
Chor des Bayerischen Rundfunks
MDR Rundfunkchor Leipzig

Direction, **Michael Gielen**
Tove, **Melanie Diener**
Waldtaube, **Yvonne Naef**
Waldemar, **Robert Dean Smith**
Klaus Narr, **Hubert Delamboy**
Bauer, **Ralf Lukas**
Récitant, **Andreas Schmidt**

Arnold Schoenberg

Gurrelieder (1900-1911), 2h
Texte de Jens Peter Jacobsen

Fin du concert : 20h30

Anachroniques dès leur création en 1913, prêtant au gigantisme quand le texte de l'écrivain danois Jens Peter Jacobsen pouvait s'abandonner à l'accompagnement intime, les *Gurrelieder* illustrent le passage d'un siècle à l'autre. Schoenberg en débute l'écriture en 1900 pour ne les achever, plus de dix ans plus tard, qu'après un abandon de près de sept ans. Inscrits à l'origine dans l'histoire post-romantique de la musique austro-allemande, ils sont finalement achevés quand la révolution dodécaphonique est déjà là. Le public viennois acclame ainsi un Schoenberg qui n'est déjà plus de son époque ; témoin instruit de son passé, il n'est en rien dupe de ce triomphe.

Après le prestigieux festival de Lucerne, Musica accueille cette exceptionnelle production des *Gurrelieder*. Sous la direction de Michael Gielen, l'orchestre de la SWR Baden-Baden / Freiburg, les chœurs de la Bayerischen et de la MDR Rundfunks sont réunis pour ce qui reste une des œuvres les plus fascinantes du début du XX^e siècle.

lieder, les délices de l'anachronisme

Peu d'œuvres musicales convoquent l'idée d'anachronisme comme les *Gurrelieder* d'Arnold Schoenberg. Composée pour l'essentiel en 1900, peu après le sextuor *La Nuit transfigurée*, cette partition ne fut créée qu'en 1913, après les *Lieder d'après Stefan George* et *Pierrot Lunaire*. Entre-temps, non seulement treize années se sont écoulées ; le monde musical dans son ensemble n'est plus le même, y compris dans l'idée qu'il se fait de son propre progrès. Entre-temps, le scandale de l'avant-garde atonale a eu lieu, et le destin tragique de Tove et Waldemar veut qu'ils ne le sachent pas.

Cette musique aussi monumentale qu'intime n'était pas difficile à aimer ou à admirer, en 1913 comme aujourd'hui. Les lueurs impressionnistes du prélude, l'archi-romantisme des deux amants monologuant en alternance dans les neuf premiers lieder, la singularité troublante et mahlérienne du *Lied der Waldtaube*, qui clôt la première partie en racontant la mort de Tove jalouée par la Reine ; l'envolée du Roi survivant qui en maudissant Dieu se condamne à l'errance, en quatre minutes qui font à elles seules la deuxième partie ; ce monde légendaire qui

soudainement se peuple de personnages baroques, des chevaliers, un paysan, un bouffon ; les bizarreries du mélodrame et la réconciliation extorquée du grand chœur final - tout cela était impressionnant, et extraordinaire. Pourtant, avec ses six solistes et ses trois cents exécutants, avec son réseau de leitmotifs et ses draperies orchestrales, avec ses vers de Jens Peter Jacobsen ancrés dans la mythologie nordique et publiés en 1868, l'œuvre ne bousculait pas l'idée que, dans le sillage du wagnérisme vieillissant, on se faisait d'une « grande musique » bien faite.

Il n'empêche qu'en 1913 les *Gurrelieder* posent à eux seuls la question du sens de l'histoire, celle de savoir si l'histoire a un sens. Si l'évolution du langage musical est un phénomène inexorable, comme le croient déjà certains « modernes », alors cet objet émouvant et polychrome est venu trop tard. À l'inverse, si c'est là le véritable chef-d'œuvre de la musique moderne, comme d'autres le crient haut et fort, alors la dynamique avant-gardiste des années récentes, fondée sur la notion de transgression légitime, est condamnée. Et c'est un seul et même compositeur qui, à lui tout seul, incarne ce paradoxe. « Schoenberg contra Schoenberg : une question d'actualité musicale », tel que le rapporte l'un des nombreux articles suscités par l'événement.

Schoenberg lui-même prit tôt la mesure de cette tension historique. En janvier 1910, il avait présenté ensemble la première partie des *Gurrelieder* arrangée pour deux pianos à quatre mains, et les *Lieder d'après Stefan George* : « La réunion d'œuvres aussi hétérogènes dans l'espace d'une même soirée vise à montrer de manière éclatante la volonté précise qui sous-tend cette évolution, peut-être même à la justifier », avait-il écrit alors dans le programme. Une seule et même volonté, peut-être, mais deux styles différents à coup sûr : si le passé doit ainsi venir à la rescousse du présent, c'est que le présent n'est pas garanti, loin s'en faut.

« Maintenant que je me suis engagé sur cette voie, poursuivait-il, [...] je sens la fièvre de l'opposition que je rencontrerai même chez les tempéraments les plus posés ».

Dans ce cheminement vers l'inconnu, le triomphe des *Gurrelieder* en 1913 fut incontestablement pour Schoenberg une forme de légitimation. La création de la version orchestrale eut lieu à Vienne le 23 février dans la grande salle du Musikverein, sous la direction de Franz Schreker. Ce fut le plus

« L'EFFET DE LA MUSIQUE EST RESTÉ LOIN DERRIÈRE L'EFFET D'UN PRÉJUGÉ SENTIMENTAL, CELUI DE GENS QUI ONT EPROUVÉ LA NÉCESSITÉ D'ÊTRE POUR UNE FOIS MODERNES. »

grand triomphe de sa carrière, toutes époques confondues. Devant une salle comble qui le rappela sur scène dès la fin de la première partie, le compositeur controversé eut droit à des applaudissements sans fin, une authentique couronne de lauriers, et les hommages retentissants des critiques musicaux. Dans la *Neue Freie Presse*, Julius Korngold dit par exemple, en allusion au chœur final : « Pour Schoenberg aussi le soleil se lève en ut majeur, devient lumière en ut majeur. Le soleil de Haydn l'éclaire lui aussi. Lui aussi fait silence sur l'accord d'ut majeur, qu'il a entre-temps voué au déclin ». Or, provenant d'hommes qui l'avaient toujours attaqué, les éloges étaient à double tranchant. C'est un autre de ses ennemis intimes, Ludwig Karpath, du *Neues Wiener Tagblatt*, qui semble avoir percé son malaise : « La jubilation qui accueillit hier les *Gurrelieder* fut sincère et unanime. Chacun se réjouit de ce triomphe véritablement colossal ; seul Arnold Schoenberg semblait contrarié ».

Au-delà du caractère toujours difficile du personnage, il faut reconnaître que ce triomphe avait un goût amer. Il pouvait signifier, selon où l'on se plaçait, plutôt que la reconnaissance tant attendue, le rejet de tout ce qu'il avait composé depuis. Et pas seulement composé ; enseigné aussi, et même représenté pour sa ville natale, qu'entre-temps il avait délaissée pour Berlin. À peine cinq semaines plus tard, dans la même salle, les œuvres de ses élèves Anton Webern et Alban Berg, jouées aux côtés de sa propre *Symphonie de chambre*, déclencheront l'un

des plus célèbres scandales de l'histoire de la musique. Schoenberg déclara alors dans le journal *Die Zeit* : « À Vienne, malheureusement, les concerts modernes sont pris comme des événements non pas artistiques mais politiques. On sait déjà ce qu'on doit penser des choses, les gens arrivent au concert avec une opinion toute faite ; cela m'a gâché même mon triomphe avec les *Gurrelieder*. Cette attitude sentimentale ne m'intéresse absolument pas, l'effet de la musique est resté loin derrière l'effet d'un préjugé sentimental, celui de gens qui ont éprouvé la nécessité d'être, pour une fois, modernes ».

Les *Gurrelieder*, constatait Schoenberg, avaient fourni un prétexte aux snobs pour paraître modernes tout en ne l'étant pas ; avec le *Skandalkonzert*, ils redécouvraient leurs vraies convictions. Le jugement était sévère, mais on ne saurait garantir qu'à cet égard les choses aient véritablement changé. Quoiqu'il en soit, cela n'invalide pas l'intérêt esthétique qu'on peut porter à cette musique, hier comme aujourd'hui : libre à chacun de s'inventer de nouvelles oreilles pour explorer cette œuvre-labyrinthe, pour la dégager de sa gangue historique ou, au contraire, plonger dans les délices du temps qu'elle contient. D'autant plus qu'à près d'un siècle de sa création, la question de l'histoire et celle de son pendant, l'anachronisme, refont surface, dans le domaine musical comme ailleurs : que veut dire, au vingt-et-unième siècle, être absolument moderne ?

Esteban Buch, écrivain et musicologue

Prochain ouvrage à paraître

Le cas Schoenberg. Naissance de l'avant garde musicale, Esteban Buch (Gallimard 2006).

Lire aussi « L'Amour est né au douzième siècle », page 79

« SI LE PASSÉ DOIT AINSI VENIR À LA RESCOUSSE DU PRÉSENT C'EST QUE LE PRÉSENT N'EST PAS GARANTI, LOIN S'EN FAUT. »

MUSICA 2006

DU JEU 21 AU DIM 24 SEPT



Quatuor Diotima

Avec le soutien de la SACEM

Concert enregistré par France Musique

Violons, **Naaman Sluchin**
et **Yun-peng Zhao**
Alto, **Franck Chevalier**
Violoncelle, **Pierre Morlet**

Michaël Lévinas

Quatuor à cordes n°2, 20'

première française

Commande Musica / Quatuor Diotima / Festival
d'Automne, Budapest / Ars Musica, Bruxelles /
CDMC, Madrid

Misato Mochizuki

Terres rouges, 15'

création

Commande musicale de l'État

James Dillon

Quatuor à cordes n°4 (2005), 18'

Alban Berg

Quatuor à cordes op. 3 (1911), 20'

I. *Langsam*

II. *Modéré*

Fin du concert : 19h30

Pour ce deuxième concert consacré au quatuor à cordes, le programme défendu par « les Diotima » reprend l'énoncé du festival 2006 : l'*Opus 3* d'Alban Berg, composé en 1910 (et auquel Ivan Fedele faisait référence avec *Capt-Actions*), est ici l'horizon sur lequel se posent les trois œuvres récentes du concert.

Misato Mochizuki, élève japonaise de Paul Mefano, d'Emmanuel Nunes puis de Tristan Murail, signe ici son premier quatuor à cordes. Y retrouvera-t-on les caractéristiques de sa musique, ce temps qui file au gré de nuances colorées ?

Chez Michaël Lévinas et James Dillon, la confrontation de leurs identités musicales au quatuor est posée d'emblée.

Dans son *Deuxième quatuor* - grande polyphonie à huit voix en trois sections - Michaël Lévinas construit méthodiquement son illusion acoustique, selon des principes issus de la musique spectrale.

Lauréat du prestigieux prix de musique de chambre de la Royal Philharmonic Society 2006, le *Quatrième quatuor* de James Dillon recycle à sa façon son *background* écossais qu'il oppose au matériau historique. Un art de l'écriture où le foisonnement dépasse l'idée de tout postmodernisme.

Lire aussi « *Forme intemporelle du quatuor à cordes* », page 22



Quatuor Diotima © Guy Vivien

L'Instant Donné

Mezzo-soprano, **Marie Fraschina**
Soprano, **NN**

Gérard Pesson

In Nomine I (2001), 2'
Transcription d'après John Taverner

Cinq chansons (1999), 9'
Sur des textes de Marie Redonnet
Mezzo-soprano et ensemble

Instant tonné (2006), 2'
Licenza sur les touches blanches

« *L'instant de l'eau...* » (2006), 6'
Instrumentation d'Olivier Beaufrils
des *Mémoires carthagoises* et de la *Fantaisie égyptienne* de Gérard Pesson
Voix et ensemble

Cassation (2003), 18'

In Nomine II (2001), 2'
Transcription d'après Thomas Tallis

— ENTRACTE —

Johannes Schöllhorn

berstend-starr (1992), 14'

Max Kowalski/ Johannes Schöllhorn

Pierrot lunaire (1913 / 1993), 20'
Mezzo-soprano et ensemble

Fin du concert : 22h

Portrait croisé, allusion ironique à l'histoire, chansons de geste. Ce premier concert de L'Instant Donné à Musica bascule du cabaret clandestin à la (double) monographie : Gérard Pesson et Johannes Schöllhorn, frères de composition, réunis par un même désir du sensible, par un concordat de réminiscences sonores et de comparables ambitions post-historiques.

La deuxième facette de notre portrait Schöllhorn est celle d'un art transfuge : transcrivant Pierre Boulez à sa lettre (*Explosante-fixe* muté en *berstend-starr*), orchestrant ce qui serait resté un anecdotique *Pierrot lunaire* de Max Kowalsky, contemporain presque oublié de Schoenberg.

En écho, Gérard Pesson apporte son matériau râpé et décapé en divers sens, dont sa propre transcription de John Taverner et l'instrumentation qu'Olivier Beaufrils a faite de deux de ses pièces plus anciennes. Le tour se joue dès lors en relais, comme ces chansons sur les textes de Marie Redonnet qui, suggérant Ravel et Stravinsky, se jouent de complainte, de rhapsodie, de dépouillement, d'épique...



L'Instant Donné, DR.

Schöllhorn / Pesson

portrait croisé

Pour délimiter un univers personnel, Gérard Pesson (né en 1958) et Johannes Schöllhorn (né en 1962) ont tenté d'éviter un certain nombre de réflexes conditionnés caractéristiques des années 80, celles où ils achevaient leur formation.

Face aux « retours à » rassemblés à l'époque sous l'étiquette de « postmodernité » ou de « nouvelle simplicité » (retour un peu retardé en France par l'attrait qu'exerçait le mouvement spectral, alors qu'un nouvel expressionnisme avait été revendiqué en Allemagne dès la fin des années 70), l'un et l'autre marqueront leur attachement à l'École de Vienne. Webern, qui a été un « méridien »¹ pour Pesson, est présent dans ses *Nocturnes en quatuor* et dans *Berceuses à bas voltage*, alors que la « Musette » de la *Suite op. 25* de Schoenberg sera prise comme modèle structurel dans l'une des scènes de son dernier opéra *Pastorale* (créé en version concertante en avril 2006) ; chez Schöllhorn, on peut citer une réduction de la *Musique pour un accompagnement de film* ou l'intérêt pour la musique de Boulez. Si tous deux sont plutôt indifférents à l'électronique et à toute « CAO » (composition assistée par ordinateur), qui conditionnent aussi l'univers spectral, Pesson utilisera la musique de Lachenmann (dont il dit qu'il l'avait « rêvée » avant de la connaître, assez tard, en 1987) comme un moyen de repenser ou de tenir en échec un goût français, ravélien plutôt que debussyste – « il faut envisager d'admettre que Ravel soit mon *refoulé* », écrit-il en 1996. Schöllhorn, de son côté, se démarquera précisément par un tropisme français (le *Trio* de Ravel fut pour lui un premier enchantement musical) d'une musique allemande très marquée par Lachenmann,

Klaus Huber ou Mathias Spahlinger – mais aussi de tout un « discours » qui exigeait de l'œuvre contemporaine, pour qu'elle soit crédible, une sorte de radicalité revêche où l'on voyait la garantie d'une importance politique. L'univers sonore obstinément bricolé de Lachenmann et le profond sérieux de sa posture esthétique seront une référence constante pour Pesson, fasciné mais aussi dubitatif devant la « maîtrise instrumentale », la « santé et la bienveillance » d'un Dalbavie par exemple, « musique étincelante, heureuse » mais qui frise aussi Richard Strauss² ; Schöllhorn, chez qui le taux de modes de jeux traditionnels reste plus élevé, utilise le modèle lachenmannien d'un nouveau feuilletage du sonore pour dépasser, par exemple, l'agencement harmonique traditionnel, à la manière d'une basse chiffrée, qui le gênait chez Murail ou Grisey.

Les univers de Pesson et Schöllhorn sont caractérisés essentiellement par une certaine posture à l'égard du matériau, lequel pourra comprendre d'ailleurs des éléments tonaux ; dans un monde singulier tout peut trouver (à nouveau) une place singulière. L'attitude pessoennienne est celle du second degré, et me paraît proche de ce qu'Adorno disait de la

musique du premier Weill, « fabriquée avec des débris », montage de « tessons transparents », qui « traîne les objets usés et élimés de l'intérieur bourgeois sur le terrain de jeux des enfants, où la face cachée de ces vieux ustensiles répand la terreur de figures totémiques »³. Parmi les éléments tirés de la rhétorique tonale, il y a cette tierce « pendulaire », comme dit le compositeur (mineure, en aller-retour), qui arrive *passim* – *Nocturnes en quatuor, Récréations françaises*, jusqu'à *Aggravations et final*, où les musiciens semblent à un moment la faire circuler entre eux comme un frisbee –, et surtout ces rythmes réguliers, dansants, nerveux (branles, gigue, valse...), dont la verve passagère est en contradiction avec les sonorités strangulées, râpées, grattées, frottées qui les supportent. Installés pendant quelques mesures puis dissous, comme les fantômes de vieilles rengaines, éclairés puis retirés, ils marquent cette « volupté dialectique » dont Lachenmann parlait à propos de Pesson, qui va toujours d'un plein vers un vide ; son second degré est une vapeur corrosive, parent de cette attirance vers l'amorphe qui marque, selon Adorno, toute la musique d'Alban Berg. Les images d'une musique inondée ou effacée ou excavée vien-

« BERSTEND-STARR, [...] UNE PETITE BOÎTE À MUSIQUE SÉRIELLE. »



Gérard Pesson © Éditions Henry Lemoine / Ch. Daguet



Johannes Schöllhorn, DR.

ment souvent à Pesson : « La musique est le squelette, et ces rares accords qui flottent, la fibule, la ceinture, l'épée, indices résiduels de la vie tombée en poussière »⁴.

La posture musicale de Schöllhorn est plus proche de l'ironie romantique théorisée à la fin du XVIII^e siècle par Friedrich Schlegel et qui, à travers la surprise et le retournement paradoxal, « construit même en détruisant », selon la formule de W. Benjamin. L'une des premières œuvres de Schöllhorn, un mélodrame sur le texte de Tieck intitulé *Le monde à l'envers*, commence avec un accord de *sol* majeur, alors que plus loin, quand il est question de « propositions paradoxales » un accord de *sol* avec sixte ajoutée fait une brusque apparition dans un contexte de musique « ponctualiste ». Chez Schöllhorn, le « mot d'esprit » consiste à produire de petits chocs socratiques, à utiliser des raccourcis surprenants, à éclairer un matériau sous un angle inattendu : dans *berstend-starr* une structure sérielle est à un moment mise en rotation pour produire quasiment une structure répétitive, une petite boîte à

musique sérielle. Tout est affaire de décontextualisations, de retournements, de chemins de traverse ; la partie soliste du *Rondo* se fige sur une sorte de berceuse marmonnée en *si* majeur, alors que dans *Kazabana*, une longue monodie (violon et hautbois dans l'aigu) se détachera comme un nuage cloué dans un ciel vidé d'harmonies ; *tiento* « découvre » d'un coup une musique élisabéthaine et s'en dégage à nouveau, la guitare soliste restant teintée d'une couleur archaïque qu'elle n'avait pas auparavant. Schöllhorn, dans une analyse d'un quatuor de Haydn, citait cette boutade de Tieck : « La nouveauté est dans un menuet, comme dans tout ce qui est raisonnable, un prédicat qui n'est pas indispensable ». Tout est possible, mais à l'intérieur d'une forme « réflexive » qui ironise et frotte l'un contre l'autre les langages.

Dans *berstend-starr*, travaillant sur la première *explosante-fixe* de Boulez, œuvre « ouverte », Schöllhorn prend à la lettre les prescriptions pour la réalisation, mais sans tenir compte du style ou de la rhétorique des

années 50 : comme Haydn joue avec les attentes de l'auditeur en le privant de phrases régulières ou de cadences attendues, Schöllhorn va jouer avec le non-dit des règles, avec leurs « trous » – Boulez ne précisant pas qu'il faut éviter des accords classés, Schöllhorn met en avant dans l'un des mouvements, par un filtrage aussi orthodoxe qu'inattendu, le *ré* bémol majeur diffus qui aimante la série proposée. Les « transcriptions » de Schöllhorn sont ainsi des parodies au sens propre, des « contre-chants » qui ne veulent pas révéler, mais acculer et presser une musique, composant une distance plutôt qu'une proximité : dans *madria*, certains aspects des madrigaux de Landini sont grossis à la loupe, d'autres négligés, certaines audaces harmoniques soulignées de façon « quasi maniériste » ; les musiciens parfois s'égarer dans un autre mode ou encore former l'image d'un grand poumon agrandi qui souffle et travaille, souvenir de cette formidable production du son qui fascinait le compositeur enfant dans l'orgue.

L'idée de l'angle inattendu se lit encore dans le choix des compositeurs sur lesquels se penche Schöllhorn, figures lointaines, rares ou excentriques – Landini, Wolpe, Kowalski, Koffler, Satie, dont un choral un peu de guingois apparaît dans le mélodrame, siffloté par quatre musiciens. Elles sont un peu plus « mainstream » chez Pesson, qui semble vouloir non pas démonter, ironiser, et par là raviver une musique insolite, mais faire sentir un rapport subjectif, une projection affective sur de grandes figures comme Brahms, Bruckner ou Mahler. La *Barcarolle* de l'*Opus 10 n°4* de Brahms est instrumentée comme si elle s'était « oxydée » dans la mémoire, « comme un objet tombé dans la mer. Tâcher de la transcrire, c'était la repêcher, la retrouver assimilée à mes tentatives, chargée de ce que mon propre travail musical lui avait ajouté, jusqu'à la soustraire peut-être ». Dans *Mes béatitudes* un thème de Bruckner s'inscrit soudain dans la musique comme quand on découvre d'une chambre d'hôtel une publicité lumineuse ; tout un mouvement de la *Sixième Symphonie* fait l'objet dans *Wunderblock* d'un travail d'effacement sonore, comme si Bruckner, grand bloc fétiche, devait entrer de gré ou de force dans l'univers de frottements ludiques et de cliquetis méticuleux de son admirateur, qui l'attire dans une petite grotte remplie d'ex-votos. Chez Schöllhorn, « l'objet trouvé » est retourné, scruté, démonté, transformé en machine célibataire : ainsi les *Marienlieder* rendent absurdes par des répétitions mécaniques, des sur-place, des filtrages ou l'ajout de grands soupirs les textes lisses de cantiques saint-sulpiciens ; chez Pesson, c'est un rapport affectif qui est donné à entendre, la façon dont un objet s'est installé dans une subjectivité.

Schöllhorn n'est subjectif que sur le mode de l'ironisation haydnienne d'un objet concret, décomposé sur l'établi ; chez Pesson, la subjectivité est plus immédiatement théâtralisée, elle fait entrer l'auditeur dans un espace musical qui communique avec un paysage sonore ; comme chez Sciarrino, la connotation concrète, voire triviale de tel geste

« DANS MES BÉATITUDES UN THÈME DE BRUCKNER S'INSCRIT SOUDAIN DANS LA MUSIQUE COMME QUAND ON DÉCOUVRE D'UNE CHAMBRE D'HÔTEL UNE PUBLICITÉ LUMINEUSE. »

sonore fugitif (mettons : les petits marteaux d'un joaillier, le souffle du garagiste, la mouette ou la bourrasque) ne parasite aucunement cette musique, qui au contraire joue avec elle et en tire un suc poétique ; l'œuvre personnelle est aussi une chambre d'enregistrement des sons, elle les recompose avec une virtuosité capricieuse. Le raffinement sonore de Schöllhorn est plus neutre, ses couleurs plus abstraitement considérées comme des timbres, héritage d'une pensée paramétrique, alors qu'ils sont chez Pesson l'agent d'une réflexion sur l'effacement du matériau, signe d'une approche littéraire. La couleur est plus sobre chez Schöllhorn, et s'il s'aventure dans cette sorte d'arrière-pays de la musique française qu'est un certain Orient imaginé, c'est pour y trouver (par exemple dans le langage orchestral très retenu de *Liu-yi / Wasser*) cette « fadeur » particulière à la peinture chinoise, théorisée par François Jullien. Sobriété qui tient aussi sans doute à ce que la modalité subjective absolument refusée par Schöllhorn est celle de Wagner – tout doit servir à éviter le sublime allemand ou l'épanchement, et la musique se donner dans sa transparence, se présenter sous une lumière un peu blanche comme un mobile de Calder ou une sculpture de Serra.

C'est ce même souffle ample et suspect que doivent aussi tenir en échec, me semble-t-il, les dispositions formelles : Schöllhorn choisit volontiers une « forme-paravent » – en panneaux, épisodes, études, refrains, volets bien délimités – et la déplie lentement, comme on fait le tour d'une question, comme on tourne les pages d'un dossier. Chez Pesson, c'est le danger d'académisme inhérent à l'idée de développement que doit conjurer une musique allant vers un enchaînement de bribes, de vignettes, en une

course plus versatile, plus dramatisée, souvent hors d'haleine. Schöllhorn insiste sur ces révolutions dans le minuscule qui se sont opérées dans l'*Opus 19* de Schoenberg, dans *Modes de valeurs et d'intensités* de Messiaen, dans le petit *Trio à cordes* de Golitchev ou le *Carillon nocturne* pré-spectral d'Enesco. La fascination de Pesson pour Bruckner, pour le paradoxe d'une grande forme faite de bouts et de séquences, où Adorno situait son « archaïsme », signale de même que la forme est ce qu'il y a de plus difficile à gagner, et qu'aucun schéma, aucune stratégie ne peuvent être assurés de la capter – ce qui, de la composition, ne s'enseigne pas, ce que l'analyse n'arrive pas vraiment à dire, ce dont l'écoute doit être juge.

Martin Kaltenecker, musicologue

1/ Certains éléments de ce texte proviennent d'entretiens réalisés à l'occasion de deux portraits radiophoniques de Pesson et Schöllhorn, diffusés sur Deutschland Radio Kultur.

2/ *Cran d'arrêt du beau temps*. *Journal* 1991-1998, Paris, Van Dieren, 2004, p.262.

3/ « Mahagonny », *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, 2003, p.108.

4/ *Cran d'arrêt du beau temps*, p.183, à propos de *Mes béatitudes*.

Trio Modulations

Avec le soutien de la SACEM

Alto, **Odile Auboin**
Clarinette, **Jérôme Comte**
Piano, **Hideki Nagano**

Arnold Schoenberg

Six petites pièces pour piano op. 19
(1911), 5'

Bruno Mantovani

Bug (1999), 6'
Clarinette

Quelques effervescences (2006), 10'
Alto et piano
création
Commande Musica

Alban Berg

Quatre pièces pour clarinette et piano
op. 5 (1913 / 1919), 7'

Bruno Mantovani

Little Italy (2004), 12'
Alto

Quatre études pour piano (extraits)
(2003), 5'

Étude pour le legato
Étude pour mains alternées

Da Roma (2004), 13'30
Clarinette, alto et piano

Fin du concert : 19h20

Autobiographie chambriste, ce deuxième volet du portrait qui lui est consacré est un concert intime dont Bruno Mantovani a établi le programme. Il situe ses partitions récentes en correspondance avec le Berg des *Quatre pièces op. 5* (pour clarinette et piano) et le Schoenberg des *Six pièces pour piano op. 19*. Contemporaines et en cohérence amicale, puisque Berg dédia cette sonate en miniature à son maître Schoenberg, ces deux œuvres sont l'une et l'autre des esquisses ouvrant vers des perspectives plus vastes. Comme le sont peut-être, de Mantovani cette fois, *Bug* pour clarinette et ses deux *Études pour piano*.

De son séjour à la Villa Médicis de Rome en 2004, on doit l'écriture de *Little Italy* (débutée à New York, d'où son titre qui fait référence à la polyphonie culturelle de la mégapole américaine) et celle de *Da Roma*, où il recherche « un discours plus continu » qui s'appuie sur « l'idée de transformation progressive » et fait appel à l'inhabituel trio alto-clarinette-piano, pour lequel Mozart, Beethoven et Schumann, notamment, ont écrit.

En création à Strasbourg, *Quelques effervescences* pour alto et piano s'inspire de l'univers des crus pétillants et associe à chaque paramètre gustatif un paramètre musical. Ce duo révèle avec malice l'autre passion du jeune compositeur, celle du vin.



Wölfli Kantata

Concert enregistré par France Musique

**SWR Vokalensemble
Neue Vocalsolisten**

Direction, **Markus Creed**

Georges Aperghis

Wölfli Kantata (2006), 70'

Texte d'Adolf Wölfli

I. *Pettröhl*

II. *Die Stellung der Zahlen*

III. *Vittriool*

IV. *Trauer-Marsch*

V. *Von der Wiege bis zum Graab*

première française

Commande Musica / Südwestrundfunk, Stuttgart

Créé le 22 juillet 2006 au Festival Éclats, Stuttgart

Fin du concert : 21h30

Georges Aperghis, avec qui Musica a fixé un nouveau rendez-vous en 2006, aime déplacer ses terrains de jeu.

Bien que rompu à l'écriture vocale, la *Wölfli Kantata* est sa première partition pour chanteurs solistes et chœur a cappella. Elle s'inspire du travail textuel et pictural d'Adolf Wölfli, figure désarmante de l'art brut du début du XX^e siècle, interné pendant près de trente cinq ans (jusqu'à sa mort en 1930) et auteur d'une production incroyable.

Aperghis propose de « développer certaines pulsions qui se trouvent dans l'œuvre de Wölfli (remplissage excessif et compulsif de l'espace, répétitions rituelles, détails agrandis inconsidérément, surchargés, détournés sans cesse de leur sens premier, polyphonies saturées...) tout en conservant une distance, une "harmonie" qui canalise ces débordements et proliférations ».

La cantate, construite en cinq mouvements, alterne parties à six voix solistes et parties avec chœur. Elle est une sorte de grand-messe, un hommage à celui qui aurait voulu se faire reconnaître en tant que « Compositeur » (« Componist », écrivait-il en allemand).

Lire aussi « Notre siècle en chantant », page 56



Neue Vocalsolisten © Michael Fuchs



SWR Vokalensemble DR.

Saint Adolf II, « Kompositeur »

Adolf Wölfli, figure énigmatique de l'art brut, est aujourd'hui l'inspirateur de nombreux compositeurs, dont Wolfgang Rihm et Georges Aperghis sont les plus éminents représentants.

Durant ses 35 années de séjour à l'hôpital psychiatrique de la Waldau à Berne, l'artiste Adolf Wölfli (1864-1930), diagnostiqué comme schizophrène, a créé une œuvre fascinante et d'une envergure colossale. Cette « œuvre compliquée » [« œuvre compliquée »], comme Wölfli la désignait lui-même, comprend 25 000 pages grand format, reliées dans des cahiers : systèmes de notation, portées musicales, récits fantastiques, illustrations, collages, poèmes, dessins, écritures phonétiques, combinaisons abstraites de lettres et de chiffres s'entrelacent pour construire un univers esthétique, un tissu de résonances, dont les principes d'agencement nous restent finalement inconnus.

La singularité du travail d'Adolf Wölfli réside dans le caractère indissociable du texte, du dessin et de la musique, et dans la fusion structurelle des différents supports artistiques. Mais son œuvre est remarquable par delà les catégories esthétiques ; elle reflète, comme un miroir des temps modernes, les bouleversements économiques et politiques du début du XX^e siècle. À travers les murs de son asile psychiatrique, Wölfli percevait pour ainsi dire à distance, l'écho et le pouls d'un monde en pleine mutation, en phase de modernisation et d'industrialisation, et se le réappropriait dans son propre monde imaginaire. En voulant tout réinventer de manière maniaque, Wölfli poursuit l'am-

bition d'ériger la « Sacro-sainte création d'Adolf le suprême ». Wölfli n'imagine pas seulement une mythologie privée, un système de numérotation, un vocabulaire, une musique et des formes artistiques qui lui sont propres, il s'invente une nouvelle identité, glorieuse et intacte. Après vingt ans de travail sans repos, l'ancien domestique et ouvrier agricole s'intronise maître de son propre univers mental, et se baptise « Saint Adolf II ».

Le phénomène Wölfli touche aussi au rêve moderne d'une ascension sociale et expérimente la création d'une nouvelle identité à travers l'art. Wölfli est resté interné jusqu'à sa mort, mais dans les dernières années de son séjour, il commençait à recueillir les premiers succès de son travail : il est estimé en tant qu'artiste dans l'enceinte et le microcosme social de l'hôpital, mais aussi à travers la monographie innovante de l'histoire de la psychiatrie que lui consacre son médecin, Walter Morgenthaler (*Ein Geisteskranker als Künstler*, 1921). Les dessins de Wölfli se vendent de mieux en mieux (ils comptent aujourd'hui parmi les œuvres les plus cotées de

l'art brut), ses textes suscitent peu à peu de l'intérêt et sont publiés. Ses œuvres musicales restent en revanche peu approchées jusqu'à aujourd'hui – Wölfli est quasiment inexistant en tant que compositeur. Pourtant ses œuvres musicales représentent une part importante de son immense production. De son vivant, Wölfli attachait de l'importance à être considéré comme un « Kompositeur » et à être reconnu comme tel. Cette signature se retrouve au bas d'un grand nombre de ses œuvres picturales, même là où il n'est pas question de musique.

On lui refusera la reconnaissance d'un compositeur. Quand surgit aujourd'hui le nom de Wölfli dans un contexte musical, c'est dans les travaux d'autres artistes et compositeurs qui se réfèrent à son monde imaginaire ou à l'extraordinaire histoire de sa vie. *Wölfli-Lieder* de Wolfgang Rihm et *Wölfli Kantata* de Georges Aperghis qui seront entendus dans le cadre de l'édition 2006 du Festival Musica appartiennent aux travaux les plus remarquables dans le cercle de réception de plus en plus large des travaux de Wölfli. Ces deux œuvres ouvrent de manière très différente un accès au monde artistique captivant d'Adolf Wölfli.

Berno Odo Polzer, musicologue et directeur artistique du festival Wien Modern

Traduit de l'allemand par **Anne Gindt**

« LA SINGULARITÉ DU TRAVAIL D'ADOLF WÖFLI RÉSIDE DANS LE CARACTÈRE INDISSOCIABLE DU TEXTE, DU DESSIN ET DE LA MUSIQUE. »

[em]

LES NUITS DE MUSICA



[em], DR

Piano, **Michael Wollny**
Contrebasse, **Eva Kruse**
Batterie, **Eric Schaefer**

Si ce que [em] produit sur scène est du « young german jazz » (titre de la série de publication de leur album au label Act), il ne faut pas craindre pour l'avenir musical de ce pays ! Ces trois jeunes musiciens exceptionnels – aucun n'est encore trentenaire – proposent exclusivement des compositions originales, n'hésitant pas à mélanger les genres aux frontières du free, et faisant cohabiter des morceaux dotés d'une solide assise harmonique avec d'autres titres plus étirés, à l'harmonie minimaliste.

Ils ont su puiser dans Zone interdite et Rosa Rauschen en y ajoutant leurs échos de hip hop ainsi que des couleurs rêches dans une grande marginalité et liberté. L'interaction est cruciale, ces trois jeunes savent s'écouter et réagissent si instantanément qu'au delà de cette liberté ils vont toujours dans la même direction avec cohérence. Ils développent ainsi leur propre univers rythmé d'attaques et de bruits percussifs. De lentes et progressives montées de tension ainsi que les nuages sonores polytonaux suspendus s'expriment non sans rappeler l'Esbjörn Svenson Trio, invité l'an dernier des Nuits de Musica, trio qui fait son propre chemin.

Les samedis de la jeune création / I

L'Instant Donné

La DRAC Alsace accueille Musica

Avec le soutien de la SACEM

En association avec le FESAM (Fonds Européen des Sociétés d'Auteurs pour la Musique)

Noriko Baba

Pseudoscope II (2006), 6'

création

Yaeko Asano

Libelle (Drongly) (2005), 4'

première française

Berg Stern Stein Sonne, (2006), 13'

première française

Pey-Yu Shi

Trio (2002), 5'

première française

Tsao-chieh, (1999), 10'

première française

Dominik Rodak

Re-Beats (2002), 6'

première française

Stéphane Borrel

Anachronie (2006), 9'

création

Fin du concert : 12h30

Pour la seconde année, Musica, associé à la SACEM et au FESAM, consacre trois concerts matinaux à la découverte de la musique de jeunes compositeurs.

Il n'est pas toujours simple d'entrer dans la cour des grands. Certains s'y trouvent sans même l'avoir prémédité, d'autres s'y essaient longtemps avec des succès divers. Valeur des partitions, personnalités des créateurs ? Les parcours et les âges donnent bien sûr quelques indications sur la manière dont les compositeurs rencontrent et élargissent leur public ; à leurs débuts, via les académies, les concours, les tremplins et d'autres dispositifs plus ou moins liés à l'enseignement.

La question des filiations, posée à Musica 2006, laisse aussi la part belle au parrainage : quelle relation peut s'installer entre maître et élève, entre un ensemble instrumental et un compositeur émergent, quelles affinités électives, hors de cursus entièrement balisés ?

Les trois concerts des « Samedis de la jeune création » viennent mesurer, dans un cadre

volontairement détendu, ces liens de parenté et les ambitions de ces nouveaux venus. Les ensembles L'Instant Donné, Accroche Note et Ictus, rompus aux collaborations étroites avec les compositeurs et à la création d'œuvres nouvelles, défrichent pour vous ce panorama des nouvelles générations.

Douze compositeurs de 8 nationalités, âgés de 23 à 32 ans, ayant étudié en Europe sous la direction de compositeurs connus, tels que Rihm, Jarrell ou encore Schöllhorn. Ce sont ces derniers, souvent, en concertation avec les interprètes, qui nous ont convaincus de la pertinence de ces choix.

Dans une grande diversité d'effectifs instrumentaux, ces trois concerts nous laissent découvrir des écritures vives, pas toujours déprises de toute influence, mais à coup sûr engagées dans la recherche d'attitudes personnelles.

IMPORTANT

Concert hors cartes Musica
Entrée libre sur réservation

Autres Samedis de la jeune création

page 59 et page 73



N. Baba, DR.

S. Borrel © R. Biston

Y. Asano © C. Beyer

P.-Y. Shi © C.-Y. Lu

D. Rodak © B. Fischer

Ensemble 2e2m / Neue Vocalsolisten

Direction, **Pierre Roullier**
Trombone, **Patrice Hic**

Lucia Ronchetti

Pinocchio, una storia parallela
(2006), 18'

D'après des textes de Giorgio Manganelli
Quatre voix d'hommes
première française

Aureliano Cattaneo

Concertino (2001), 12'
Trombone et ensemble

— EXTRACTE —

Bruno Mantovani

Cantate n°1, 41'
Sur des poèmes de Rainer Maria Rilke
Six chanteurs et ensemble
création

Fin du concert : 18h50

« **Dans** son titre, j'ai décidé d'assumer le fait que cette œuvre pourrait être au commencement d'une aventure de longue haleine, tant mon attirance pour le genre de la "cantate" est forte ». Voilà donc la première *Cantate* de Bruno Mantovani affublée d'un numéro un qui, de fait, suppose la suivante... Ce sont les vers de Rilke, un choix d'une dizaine de poèmes mis en musique, qui portent cette partition, comptant par ailleurs des interludes instrumentaux. Une partition pour laquelle un des principaux enjeux du compositeur est de créer conflit et contraste à l'intérieur de chaque section.

Autre genre, celui du concertino. Aureliano Cattaneo, né comme Mantovani en 1974, s'y attaque en précisant le rôle qu'y tient le trombone : moins soliste que décisif dans l'ordonnement général de la pièce. « Cette pièce place résolument le trombone au cœur de l'œuvre ». Lucia Ronchetti, romaine née en 1963, fait le choix de quatre voix d'hommes pour évoquer l'histoire parallèle de Pinocchio ; une pièce en forme de madrigal, genre dont elle affectionne les possibilités expressives.

Lire aussi « Notre siècle en chantant »
page 56

RENCONTRES

Avec **Bruno Mantovani**, compositeur

Samedi 23 septembre à 15h
animée par **Corinne Schneider**
Opéra national du Rhin

Jedi 5 octobre à 18h
Cité de la Musique et de la Danse
Lire page 68



Aureliano Cattaneo © Lucia Nunez Garcia



Bruno Mantovani © Éditions Henri Lemoine / Ch. Daguet



Lucia Ronchetti, DR.

L'Autre côté

Opéra fantastique de Bruno Mantovani

création

Opéra fantastique en un prologue et deux actes d'après le roman d'Alfred Kubin *Die andere Seite*

Musique, **Bruno Mantovani**
Livret, **François Regnault**
avec la collaboration de **Bruno Mantovani**
d'après la traduction de Robert Valançay
De L'Autre côté (Éditions José Corti, 2000)

Direction musicale, **Bernhard Kontarsky**
Mise en scène, **Emmanuel Demarcy-Mota**
Dramaturgie, **François Regnault**
Scénographie et lumières, **Yves Collet**
Costumes, **Corinne Baudelot**

Kubin, **Fabrice Dalis**
Madame Kubin, **Maryline Falot**
Gautsch, Teretatian, l'Huissier,
L'Américain, **Lionel Peintre**
Le Coiffeur, **Avi Klemberg**
L'Éditeur, **Sylvia Vadimova**
Lampenbogen, le Médecin, **Robert Expert**
Son Excellence, Patéra, **Jean-Loup Pagésy**

Chœurs de l'Opéra national du Rhin
Orchestre philharmonique de Strasbourg
Les Percussions de Strasbourg

Éditions Henry Lemoine

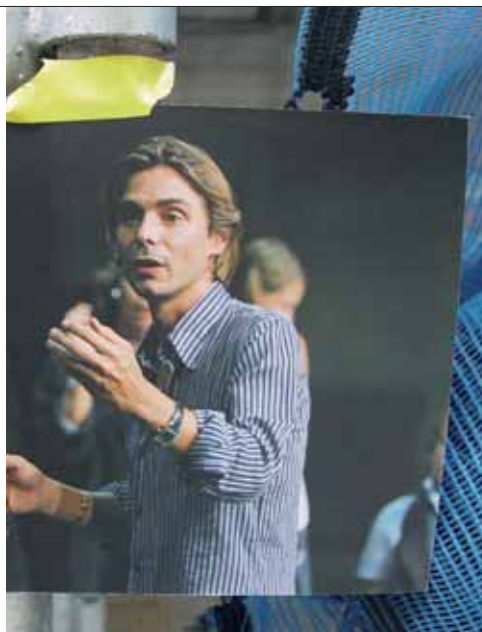
Commande musicale de l'État / Opéra national du Rhin / Fonds de création lyrique

Fin de la représentation : 23h

Autres représentations :
Strasbourg, Opéra national du Rhin,
26 et 28 septembre 20h
Mulhouse, La Filature, 6 octobre 20h

IMPORTANT

Billetterie Musica uniquement pour la représentation du 23 septembre et réservée aux porteurs des cartes Musica.
Pour les autres représentations, s'adresser à l'Opéra national du Rhin.



E. Demarcy-Motta, DR.



B. Kontarsky, DR.

Bruno Mantovani aborde, à bientôt trente-deux ans, son premier opéra avec l'ambition de rendre au fantastique du roman d'Alfred Kubin (1877-1959) sa force originale et son étrangeté narrative.

L'Autre côté, fable sans morale, met en scène l'Empire du rêve, absurde refuge contre tout progrès, qui plonge dans le chaos après avoir été soustrait à la dictature de son chef Patéra. Récit admirable et visionnaire, accompagné par l'auteur d'effrayantes illustrations, il a marqué l'Europe centrale littéraire et artistique du début du XX^e siècle.

Bruno Mantovani, associé au dramaturge François Regnault et au metteur en scène Emmanuel Demarcy-Mota, cherche à rendre le mouvement perpétuel de cet effondrement. L'orchestre y est vaste et brillant, incluant six percussions dont le rôle est d'élargir l'espace sonore ; le chœur – cette masse grouillante proche des images apocalyptiques de Kubin – mobilise et anime la scène.

Les rôles solistes enfin se répartissent autour du narrateur, Alfred Kubin lui-même, personnage central emporté dans ce drame sans fin.

Cette création mondiale constitue l'élément fédérateur du portrait consacré au jeune compositeur français par Musica, en collaboration avec l'Opéra national du Rhin.



.....

Bruno Manto

..... de tous côtés

Jeune compositeur dont Musica a créé les *Six pièces pour orchestre* en 2004, ce surdoué trouve résolument sa place dans le concert européen, et pose un regard instruit sur l'histoire de la musique.

À Strasbourg, sont créés – outre son premier opéra – l'intégrale de son *Quatuor à cordes*, sa *Cantate n°1* sur des vers de Rilke, *Quelques effervescences* pour piano et alto et sont données quelques partitions chambristes qu'il a désiré associer à la musique de Berg et Schoenberg. Bruno Mantovani, bientôt 32 ans, une énergie et un désir de musique indiscutables, communicatifs, considère que cette programmation très repérée est « un hasard sans l'être. On aurait pu aussi jouer un de mes concertos¹ », ce qui aurait effectivement complété le portrait d'un compositeur attiré par les genres. « J'ai produit beaucoup de musique dans des genres, ces dernières années. Mais, entre le genre et la forme existe pour moi une

Je suis souvent navré que les compositeurs se contentent de formes brèves, très en vogue dans les institutions. La synthèse dont l'époque se nourrit, la pression sociale qui oblige souvent au compromis, cela doit nous forcer à écrire de la musique pour résister aux canons en vigueur. Choisir une grande forme, c'est d'abord se placer dans l'obligation de développer un matériau qui doit être nécessairement plus complexe. J'ai besoin de me fixer des cadres très larges pour aller puiser là où je ne sais pas vraiment faire. Cette idée de relancer le discours, par exemple, elle est aussi constitutive de mon style. À vrai dire, il ne s'agit pas de s'enfermer. Je veux faire des pièces courtes par volonté et non par hasard². Voilà tout ». De son époque, il retient une proximité avec la génération qui le précède. « J'ai l'impression qu'on est dans la même histoire, que mes aînés ont les mêmes problèmes de vocabulaire que moi. Ils reviennent eux aussi vers des genres qu'ils avaient plus ou moins abandonnés, qui s'éloignent de la radicalité des années passées ». Et mentionne comme une chance la proximité nouvelle d'une génération d'interprètes issus du « champ classique » qui n'hésitent pas à jouer sa musique. Cela compense « l'impression que la situation d'aujourd'hui est moins facile que celle des années soixante-dix ». Moins facile mais, il en a conscience, beaucoup de portes se sont ouvertes à la création. Celles de l'opéra par exemple qu'il va franchir avec *L'Autre côté*, partition en deux actes, tirée du roman fantastique d'Alfred Kubin que François Regnault lui a fait découvrir. « La seule obligation initiale, c'était le chœur et qui dit chœur dit opéra politique. J'avais aussi l'idée d'un anti-héros, une sorte de « Wozzeck », et puis je voulais que la prosodie tienne un rôle dramaturgique très fort, pour caractériser les personnages. On a d'abord cherché dans la science fiction, mais l'intérêt y vient souvent de la description qui ne peut pas exister à l'opéra. On a été ensuite vers Faulkner. Enfin, il y eut Kubin, avec son côté expressionniste allemand qui me conve-

nait bien. Il y avait une sorte d'évidence. Pour moi, une question fondamentale était de trouver un sujet actuel mais qui ne soit pas datable. Dans notre discussion avec François Regnault, on avait éliminé deux pistes, à savoir le mythe modernisé et d'autre part l'actualité qui nous entoure et qui est trop fugitive ». Littérature allemande donc, plus exactement inscrite dans la Mittel-Europa du début du XX^e siècle dont il se sent proche malgré ses origines italo-espagnoles : « mon attirance pour la musique vient de Beethoven, la forme, l'architecture, puis de la deuxième École de Vienne ». Roman allemand, mais il choisit la langue française pour le livret et se fixe trois contraintes pour résoudre les questions de styles vocaux, souvent problématiques dans l'opéra contemporain. « De façon générale, l'écriture est syllabique pour les hommes, ornementée pour la femme de Kubin. J'ai pensé à la vitesse du débit. Trop souvent on n'écrit pas assez vite pour le français et ça donne cette posture kitsch. Cela permet de ne pas se poser le problème des E muets. Et puis enfin il faut que les chanteurs oublient de faire référence au son traditionnel à la française où le souffle précède l'émission avec des effets de crescendo. La vitesse, la suppression du E muet, la manière de chanter, me permettent d'envisager un style vocal personnel ». Mais la langue française qui pose des problèmes spécifiques n'est pas la seule qu'il entend traiter. L'italien l'a été dans une pièce remarquable *La Morte meditata*, la *Cantate* est chantée en allemand.

À l'évidence, Bruno Mantovani fait preuve d'une capacité à ingérer les genres, les formes, les ambitions d'une nouvelle génération décomplexée. Musica 2006 est pour lui un magnifique rendez-vous, avec ses œuvres aussi bien qu'avec celles de quelques aînés. Une confrontation riche d'enseignement.

Propos recueillis par **Antoine Gindt**, à Paris le 10 mai 2006.

1/ *Mit Ausdruck*, pour clarinette basse et grand orchestre (2003), *Zapping*, pour flûte et orchestre (2004).

2/ dont une création en décembre 2006 pour l'Ensemble intercontemporain dirigé par P. Boulez.

vani

énorme différence. Le genre est souvent lié à l'effectif, alors que la forme est l'enjeu principal de mon travail. Je ne pense pas être très innovateur sur le matériau, mais à vrai dire je ne vois pas qui pourrait l'être, après Helmut Lachenmann. Je pense qu'on se trouve aujourd'hui face à une synthèse de langages dont on hérite. L'enjeu principal est de redonner une espèce de logique dramaturgique à notre musique dont la forme serait un élément constitutif fort ». Bruno Mantovani se voit ainsi en héros de l'exploration de formes à l'intérieur d'un périmètre bien établi, même s'il concède être « actuellement dans une réflexion hors genre ». Celles-ci sont en général vastes et confirment un rapport à la tradition sans doute plus apaisé que celui entretenu par les générations précédentes. « J'aime beaucoup la démesure. Celle d'un compositeur comme Wolfgang Rihm, par exemple, me séduit.

Portrait (enthousiaste) du musicien en jeune homme

On connaît bien aujourd'hui l'élan vital, voire l'énergie quasi-physique que génère la musique de Bruno Mantovani : toujours d'essence dramaturgique, elle coupe le souffle, empoigne et mène avec force, sans artifice, sans maniérisme, ni compromis aucun, jusqu'à la double barre. Fille d'une pensée critique et d'une « grammaticalité » perpétuellement remise sur le chantier, la musique de Mantovani éclate, retentit, brille.

C'est à peu près depuis 1999 – à partir de sa résidence à la maison des artistes d'Edenkoben en Allemagne à l'invitation de Peter Eötvös – que ses œuvres se sont imposées sur les scènes internationales et françaises défendues par les ensembles et les interprètes les plus talentueux de notre temps. Emmanuel Krivine, Jonathan Nott, Pierre Boulez dirigent sa musique tandis qu'Emmanuel Pahud, Vincent David, Mario Caroli ou encore Jean-Guihen Queyras contribuent à l'installation de certaines de ses partitions au répertoire de leur instrument ; ce qui est par exemple le cas de *Bug*, composé pour Philippe Berrod en 1998 et interprété aujourd'hui par un grand nombre de clarinettes, ainsi que d'*Appel d'air* pour flûte et piano (2001). Au cours de ces dernières années, Mantovani a abordé une très large palette d'effectifs instrumentaux. Il s'est en effet exprimé, avec frénésie, dans tous les domaines, depuis la pièce pour soliste (dont une des plus récentes est *Little Italy* pour alto de 2005), jusqu'au grand orchestre (notamment les *Six pièces pour*

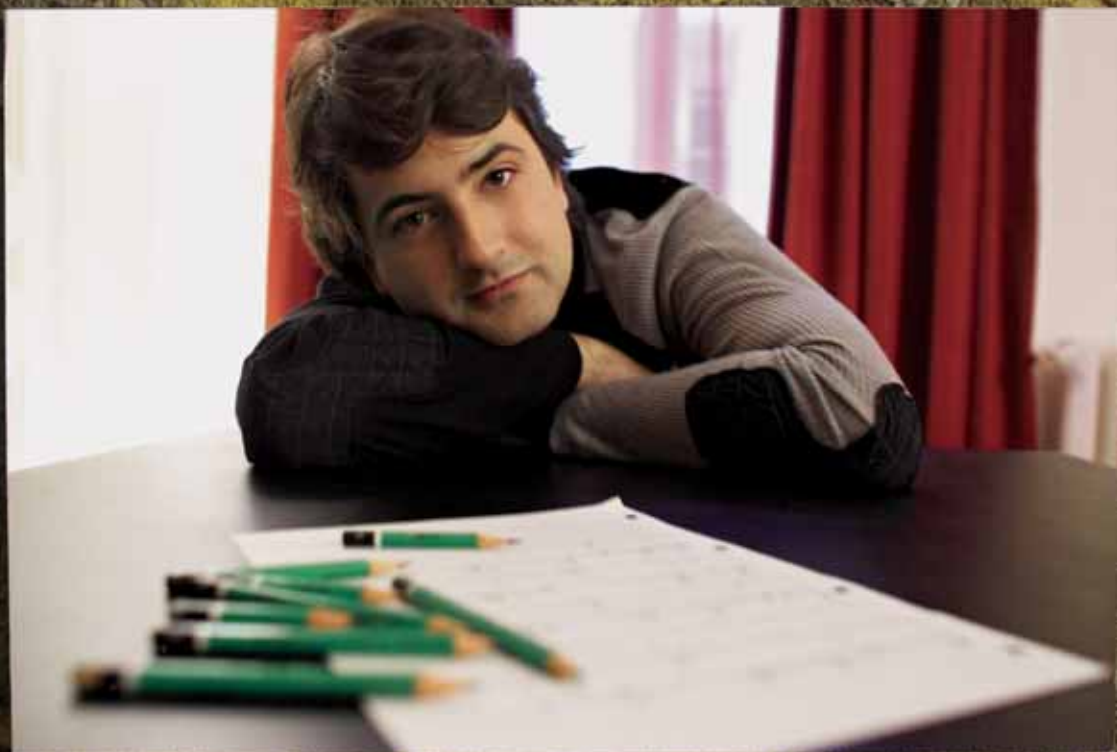
orchestre créées par l'Orchestre de Paris à Musica 2004), en passant par la musique de chambre (comme le trio *Da Roma* de 2004 ou *Quelques effervescences*, le récent duo pour alto et piano). Depuis *La Morte Meditata* (1999) sur des textes de Giuseppe Ungaretti (pour mezzo-soprano, trois clarinettes, trio à cordes et piano), la musique vocale retient également toute son attention. Après les *Cinq poèmes de János Pilinszky* pour chœur de chambre (créé par le Chœur Accentus de Laurence Equilbey

travail concentré et continu d'une année entière sur un genre unique et aussi gigantesque que l'opéra était une situation entièrement nouvelle pour le compositeur alors âgé de 30 ans qui a su mettre son séjour à la Villa Médicis (Rome) au service de cette immersion. Cette expérience a profondément réorienté son rapport global à la voix, tant pour les questions de prosodie, de recherche de couleurs spécifiquement liées au mot, que pour la dramaturgie. En quelques années, Mantovani a donc

**« SA MUSIQUE OUVRE AUJOURD'HUI AVEC FRACAS
UNE PORTE SUR LA POSSIBILITÉ D'UNE MODERNITÉ
REVIVIFIÉE. »**

en 2005), il livre aujourd'hui en première audition une *Cantate* sur des poèmes de Rilke pour six chanteurs et six musiciens. Composée en 2002, cette partition est totalement réécrite en 2006, après l'achèvement de son premier opéra *L'Autre côté*. Le

montré qu'il pouvait relever tous les défis sans toutefois que son approche ne glisse jamais, à la façon du caméléon, vers l'adaptation. Il opère en effet un dépassement évident des genres et des formations en les faisant plier à sa volonté par l'exigence de



Bruno Mantovani © Éditions Henry Lemoine / Ch. Daguet

son style. À l'écoute, celui-ci apparaît toujours d'une grande clarté, même si l'écriture souvent complexe nécessite une certaine virtuosité d'exécution. Depuis *Le Sette chiese* (créées par l'Ensemble intercontemporain à Musica en 2002), le langage est dépouillé « de la juxtaposition abrupte d'éléments contradictoires ou de références aux musiques populaires » qui caractérisaient certaines œuvres antérieures comme *Art d'écho* et *Turbulences* pour orchestre (1998) ou *Jazz Connotation* pour piano (1998). C'est un style épuré et concentré, à la pointe sèche, qui caractérise par exemple les *Quatre pièces pour quatuor à cordes* (2001-2004).

Mantovani sort aujourd'hui d'une conception du langage fondée systématiquement sur le conflit entre des idées contrastées et travaille plus à la transformation progressive d'un élément en un autre, la matière musicale subissant des procédés d'accumulation ou de raréfaction. Il soigne les transitions et opère de subtiles transformations de trames sans rupture aucune, tout en conservant une grande efficacité de la stratégie formelle.

À l'époque des grandes synthèses stylistiques, Mantovani s'est trouvé lui-même, il s'est forgé un style, tournant le dos aux tentatives académiques et néo-tonales qui caractérisent le langage de nombreux compositeurs de sa génération et faisant fi des positions postmodernes. Sa musique ouvre aujourd'hui avec fracas une porte sur la possibilité d'une modernité revivifiée notamment parce qu'elle absorbe l'acquis des avant-gardes. Mantovani ne reproduit pas, ne poursuit pas, il réinvente, réinvente sans cesse, plaçant son propre imaginaire au service de la construction de mondes nouveaux.

Corinne Schneider, musicologue

Bruno Mantovani en dix dates

1974 Naissance à Châtillon (France)
Études de piano, percussion et jazz

1993-2000 Études au CNSMD de Paris
(cinq premiers prix)

1997 Début de collaboration
avec l'Ensemble TM+

1998-99 Coursus d'informatique
musicale de l'Ircam

1999 Résidence à Edenkoben à
l'invitation de Peter Eötvös

2001 Résidence au festival Octobre
en Normandie

2002 L'Ensemble intercontemporain
crée *Le Sette chiese* à Musica

2004-05 Pensionnaire à la Villa Médicis
(Rome)

2005 Invitation au festival de Lucerne,
Mit Ausdruck dirigé par Pierre Boulez

2006 L'Opéra national du Rhin crée
dans le cadre de Musica son premier
opéra, *L'Autre côté*

Alfred Kubin, possédé et exorciste

Qui était cet artiste autrichien tourmenté, auteur d'un unique roman, une des œuvres-clés de la littérature moderne ? *L'Autre côté* a notamment influencé Kafka, Jünger et les surréalistes.

Né en 1877 en Bohême, dessinateur, peintre et écrivain, Alfred Kubin est fils d'un géomètre austro-hongrois et d'une mère musicienne décédée alors qu'il n'a que dix ans. Sa famille installée à Salzbourg, les échecs scolaires et les drames marquent sa jeunesse. Ils le conduisirent à s'engager dans l'armée qu'il quitte, en proie à des crises délirantes. À 21 ans, il entreprend enfin des études d'art à Munich. Sa rencontre avec le graveur Max Klinger suscite une première frénésie créative, marquée par une imagerie cauchemardesque et fantastique. Les influences de Félicien Rops, Goya ou Odilon Redon auxquels il s'intéresse particulièrement pour la puissance émotionnelle des effets de détails et leur métaphore de transgression des frontières, sont alors manifestes. Il crée de la sorte un tissu complexe de cor-

respondances dans ses peintures. Son pessimisme de jeunesse s'exprima souvent dans ses dessins à la plume, au travers d'imposantes figures symboliques évoluant dans des espaces diffus, désespérément vides. Il y livre ses visions d'angoisses sexuelles, ses obsessions de torture, de supplice, de domination, de soumission, miroir des pulsions secrètes et des angoisses de l'âme moderne, que Sigmund Freud découvrait à la même époque dans son *Interprétation des rêves*. Dans une lettre qu'Ernst Jünger lui adresse, on peut lire : « dans cet imbroglio de styles, qui ont si peu à dire, vous êtes le seul qui sachiez véritablement atteindre la substance, l'âme des choses ».

Son mariage avec Hedwig Gründler (1904), conjugué avec une retraite à la

campagne, calma ses états d'angoisse. Mais cette vie, réglée selon ses dires à des « fins familiales », le plonge en même temps dans une crise créative. C'est sa rencontre avec l'écrivain autrichien Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954) qui lui redonne une soudaine verve, dans d'autres domaines que le dessin. *L'Autre côté*, roman écrit en douze semaines en 1908 et agrémenté d'illustrations, fut alors immédiatement traduit en plusieurs langues et lui donna, avant de sombrer dans l'oubli, une immense reconnaissance. Il décrit l'avenir dans une vision d'horreur, prenant en considération les forces qui fondent l'existence : volonté de vivre, désir de mort. Le combat de ces principes est aussi celui de l'artiste. Pendant que Patera (métaphore du père) règne dans la crainte et l'effroi, le sauveur américain aux traits sataniques provoque un véritable chaos au nom du principe de liberté et d'auto-détermination. Dans ce roman fantastique, unique dans la littérature allemande, la conjugaison des deux caractères apparaît tel un Dieu des Arts qui projetterait le moi de l'esthète introverti, seul, sans objectif, dans un univers cosmique. La fin du monde est immanente à la construction du monde esthétique.

« IL DÉCRIT L'AVENIR DANS UNE VISION D'HORREUR, PRENANT EN CONSIDÉRATION LES FORCES QUI FONDENT L'EXISTENCE : VOLONTÉ DE VIVRE, DÉSIR DE MORT. »

Fondateur avec Wassily Kandinsky de la Nouvelle Association des Artistes Muni-chois » (Neue Künstlervereinigung München), il est dès 1911 associé au « Cavalier Bleu » (Der Blaue Reiter), créé par Kandinsky et Franz Marc. À cette époque, il réalise de nombreuses illustrations, notamment pour des éditions d'Edgar Allan Poe, Nerval, Dostoïevski, Hauff. Paul Klee, dont les illustrations du *Candide* de Voltaire l'ont fortement impressionné, et avec lequel il est lié par une solide amitié, exerça une forte influence sur lui. Il entreprend alors des travaux de lithographie. Édités sous portefeuille cartonné, *Sansara* et *Sema* tout comme *Les Sept Péchés capitaux* laissent un témoignage de la variété des styles du dessinateur Kubin.

La Première Guerre mondiale et la mort de son ami Franz Marc en 1916 paralysent à nouveau son élan créatif. Sa découverte du bouddhisme et son intérêt pour les écrits philosophiques – Nietzsche, Schopenhauer, mais surtout Salomon Friedländer – l'aident à maîtriser ses obsessions. Il s'af-

« POUR LUI, LE RÊVE POSSÈDE UNE FORCE SYMBOLIQUE QUI NE NÉCESSITE AUCUNE ANALYSE PSYCHOLOGIQUE. »

franchit alors de ses influences pour finalement créer à partir de sa propre expérience. Dans plusieurs de ses œuvres, Kubin cherche à retenir ses rêves (*Traumerscheinungen, Traumgestalt*) : il en rassemble les fragments qui perdurent à l'état de veille pour les retranscrire au dessin. Kubin estime que les rêves sont souvent structurés comme les représentations picturales. Pour lui, le rêve possède une force symbolique qui ne nécessite aucune analyse psychologique, et l'immédiateté de la vision créatrice est plus puissante que son analyse. En 1918, paraissent *Die Blätter mit dem Tod (Les pages que la mort hante)*. La renommée de Kubin est alors définitivement acquise. On compte de nombreuses expositions (177 de son vivant, 850 après sa mort), plus de 2 300 illustrations parues dans plus de 170 ouvrages et la publication de 2 000 esquisses (notamment dans la revue « *Simplicissimus* »), 310 lithographies, de nombreux textes et livres, et une correspondance intense avec un grand nombre de ses contemporains, souvent des relations très intimes et très amicales qui remplirent notamment ses phases de crise artistique et qui l'aiderent à les surmonter : Hermann Hesse, Ernst Jünger, Paul Klee, Friedländer, Feininger, Thomas Mann, Herzmanovsky-Orlando...

Mythique, grotesque, trivial ou visionnaire, Kubin est l'un des plus grands artistes autrichiens. Ses œuvres sont difficiles à enfermer dans un courant artistique. Généralement, on les classe parmi les œuvres expressionnistes, ce qui est juste quand il s'agit principalement de montrer la dimension transmatérielle, de rendre visibles la nature intérieure et la face cachée des choses. Mais on peut également lire dans l'œuvre de Kubin des ten-

dances surréalistes et symboliques et ainsi le désigner comme le père moderne de l'esquisse psychologisante.

Monseigneur Otto Mauer, fondateur de la célèbre galerie « *Nächst St. Stephan* » à Vienne, ami des dernières années de sa vie, voulut lui extirper ses angoisses. Kubin s'opposa à cet acharnement touchant : « Ne m'enlevez pas mes angoisses – ma peur est mon plus grand capital ». Kubin était conscient que les dépressions et les abîmes de son âme constituaient un terrain fertile pour son travail ; ses expériences personnelles, ses souvenirs d'enfance, la forêt de Bohême où il retournait chaque été, avec ses chemins sombres et impraticables, ses coins romantiques où divaguait son imagination, devinrent également source de création. Les travaux de Kubin, ainsi le formulait Otto Mauer, sont le signe visible de ce conflit permanent avec l'indescriptible, l'insaisissable, l'insondable arrière-fond. Jusqu'au dernier moment, le prêtre aurait tenté de montrer à l'artiste Kubin la voie pour s'extraire du labyrinthe de ses angoisses. Lorsque Kubin mourut en 1959, Otto Mauer prononça ces mots sur sa tombe : « Dieu soit loué, nous avons enterré Kubin de manière chrétienne. Il faut espérer qu'il soit mort avec la conscience qu'il ne pourra plus rien lui arriver ». Car Otto Mauer, ancré dans la tradition chrétienne autrichienne associant morbidité et joie de vivre était convaincu que « l'artiste a quelque chose du diable ; l'un est comme possédé, l'autre comme exorciste ». Kubin était bien les deux en un.

Elisabeth Schweeger, directrice du Schauspiel Frankfurt
traduit de l'allemand par **Anne Gindt**



Alfred Kubin, illustration tirée du roman *L'Autre côté*
Grafische Sammlung der OÖ Landesmuseen, HA 5051

Christophe Desjardins, alto / L'Instant Donné

La DRAC Alsace accueille Musica
Avec le soutien de la SACEM

Voix d'alto, **NN**
Électronique La Muse en Circuit,
Laurent Sellier

Pedro Amaral

Luminescences (2006), 10'
Alto solo et ensemble

Luciano Berio

Naturale, su melodie siciliane
(1985), 20'
Alto, percussion et voix enregistrée

— ENTRACTE —

Gérard Pesson

Panorama, particolari e licenza, 45'
D'après *Harold en Italie* d'Hector Berlioz
Alto, voix d'alto et ensemble

création

Commande musicale de l'État / La Muse en Circuit
Coproduit par La Muse en Circuit -
Centre de création musicale en Île-de-France
Producteur délégué Instant Pluriel

Fin du concert : 13h



Gérard Pesson © Éditions Henry Lemoine / Ch. Daguet

Depuis de longues années, Christophe Desjardins s'emploie à défendre et à créer un nouveau répertoire pour l'alto, ce grand frère autrefois négligé du violon.

Une des exceptions du répertoire passé où l'alto devient principal est *Harold en Italie*, poème symphonique inspiré à Berlioz par le cycle poétique *Childe Harold* de Lord Byron. Gérard Pesson revisite à la demande de Christophe Desjardins cette commande de Paganini et dédouble la tessiture soliste en y adjoignant une voix d'alto. Jeu sur la structure de l'œuvre, mais aussi réminiscences de souvenirs d'Italie. Il y a dans cet exercice un transfert de commandes, d'interprètes, d'inspirations. Autre Italie, celle de Luciano Berio et de sa *Naturale*, où la voix (enregistrée à Palerme) se tient à distance de l'instrument qui reprend, imite et parfois détourne les mélodies siciliennes. Berio, ici encore, rompt la barrière qui sépare savant et populaire et offre à l'alto une de ses plus intrigantes partitions.

Le compositeur et son double

Qu'un lien s'établisse entre un interprète en particulier et les compositeurs de son époque n'est pas nouveau, mais c'est peut-être aujourd'hui dans un sens plus participatif que seulement référentiel : l'interprète dédicataire de l'œuvre. Élaborant la partition aux côtés du compositeur ou suivant ses instructions, l'interprète réfléchit aussi à l'amélioration des capacités de son instrument et à celle de sa propre technique ; nous pourrions le nommer « instrumentiste-chercheur » pour qualifier une démarche qui tend à s'approcher de l'acte créatif. Selon le flûtiste Pierre-Yves Artaud, un pionnier, ces interprètes sont de véritables créateurs de sons. Ainsi, de nombreuses œuvres n'auraient jamais vu le jour s'ils n'avaient pas poussé au-delà des limites communément admises les ressources de l'instrument. Anssi Kartunen et Christophe Desjardins en font assurément partie.

Cette attitude trouve sa première illustration avec la « petite histoire » d'*Harold en Italie* de Berlioz dont Gérard Pesson fait une transcription. Jeune Prix de Rome, Berlioz compose cette symphonie avec solo d'alto suite à une demande du très célèbre Paganini voulant mettre en valeur un de ses stradivarius. Pesson relance des relations compositeur / interprète – qui ne furent pas bonnes entre Berlioz et Paganini –, tout en renouant avec son propre séjour romain, s'appropriant l'œuvre de Berlioz avec une instrumentation différente.

Ces solistes évoluent souvent en marge du système des virtuoses, ce qui n'en fait pas les interprètes les plus médiatisés. L'aspect virtuose n'est néanmoins jamais très loin. Les compositeurs les sollicitent du fait de leurs aptitudes à développer leur technique instrumentale et à exécuter une œuvre difficile. Pascal Contet qui accompagne le Quatuor Danel dans *Capt-Actions* d'Ivan Fedele est par exemple à l'origine d'un renouveau de la composition pour accordéon.

Cette virtuosité se trouve parfois au cœur de l'œuvre du compositeur, c'est le cas des œuvres de Magnus Lindberg et des *Sequenze* de Luciano Berio qui s'articulent autour de la tension qui existe entre l'idée musicale et l'instrument. Le geste instrumental peut être mis en scène, une démarche familière à Berio, reprise ici par Fedele grâce à l'utilisation d'un logiciel de captation des mouvements des musiciens.

La collaboration étroite entre un interprète et le compositeur s'engage souvent sur le long terme. Le violoncelliste Anssi Kartunen travaille régulièrement avec son compatriote Magnus Lindberg. Dès 1980, l'instrumentiste est associé à l'ensemble d'improvisation Toimii créé par Lindberg et Esa-Pekka Salonen.

Malika Combes, historienne

Consequenza

Un hommage à Luciano Berio

Concert enregistré par France Musique

création

Soprano, **Alexandra Moura**
Remix Ensemble, Porto

Réalisation scénique, **Antoine Gindt**
Images vidéo, **Bruno Deville**
Lumière, **David Sobral**
Costumes et accessoires, **Ana Luena**
Collaboration artistique et assistante
à la mise en scène, **Élodie Brémaud**

Production Casa da Música, Porto /
T&M, Paris
Commande aux compositeurs
de la Casa da Música, Porto
Avec le soutien du Réseau Varèse, réseau
européen pour la création et la diffusion
musicales subventionné par le Programme
Culture 2000 de l'Union européenne

Luciano Berio

Canzoni Popolari (1946-47)
O King (1968)

13 pièces solo en création

Luis Tinoco pièce pour flûte
Pedro Amaral pièce pour hautbois
Toshio Hosokawa pièce pour clarinette
António Chagas Rosa pièce pour basson
Laurent Filipe pièce pour cor
Olga Neuwirth pièce pour trompette
Vitor Rua pièce pour trombone
Johannes Maria Staud pièce pour percussion
Vykintas Baltakas pièce pour piano
Miguel Azguime pièce pour violon
João Madureira pièce pour alto
Mário Laginha pièce pour violoncelle
Rebecca Saunders pièce pour contrebasse

Pascal Dusapin

Baisser de rideau
Commande de la Casa da Música, Porto

Fin du spectacle : 19h30



Luciano Berio © Universal Édition / Eric Marinitich

Le Remix Ensemble de Porto rend un hommage original à Luciano Berio dont les fameuses « Sequences » – écrites de 1958 à 2002 – auront parcouru la virtuosité solistique de la seconde moitié du XX^e siècle.

Treize compositeurs ont été associés à la mémoire du maître italien et invités à composer, en treize pièces solo, une sorte de portrait de l'ensemble instrumental.

Consequenza est ainsi une proposition de théâtre musical où le groupe des musiciens – toujours en scène – est le premier public du soliste en jeu. Berio en est la figure absente, toujours appelée, parfois présente, parfois évoquée, parfois entendue grâce aux *Canzoni Popolari*, sa première partition, à *O King*, son hommage à Martin Luther King, grâce aux images vidéo de Bruno Deville, par l'intermédiaire de sa voix enregistrée.

La soprano Alexandra Moura mène l'action de cette sérieuse revue. C'est un passage ininterrompu d'une scène à l'autre, d'une musique à l'autre jusqu'au baisser de rideau de Pascal Dusapin, où l'ensemble désuni s'assemble enfin.

Berio, Stockhausen, Ligeti et Boulez en héritage

Ils sont les repères absolus de la seconde moitié du XX^e siècle et leur influence ne cesse de dominer la musique d'aujourd'hui.

De la génération d'après-guerre, de celle qui a profondément renouvelé, remué, la musique du XX^e siècle, on peut considérer Luciano Berio (1925-2003), Karlheinz Stockhausen (1928), György Ligeti (1923) et Pierre Boulez (1925) comme quatre compositeurs cardinaux : le sud, le nord, l'est et l'ouest de notre ciel moderne et mélomane. En les citant ensemble – sans volonté aucune d'omettre ceux qui, conjointement, ont contribué à cette révolution d'alors (les Cage, Zimmermann, Xenakis, Nono, Kurtág, Donatoni, Kagel... ou les minimalistes américains, Morton Feldman en tête) – on évalue pourtant combien leur complémentarité, leurs différences autant que leur assonance, offrent aux générations qui suivent de pistes, de territoires défrichés et simultanément impose de respect, voire provoque d'intimidation.

À eux quatre, ils réunissent les bases de la recherche musicale et ses aboutissements ; dans la forme comme dans les structures même de la composition, dans les outils,

« LEURS ŒUVRES OUVRENT LES LEXIQUES ET LES GRAMMAIRES POSSIBLES DE TOUTE COMPOSITION D'AUJOURD'HUI. »

les sources d'inspiration et les objets sonores. Leurs références, les conditions de maturation de leurs œuvres, leurs parcours respectifs depuis l'Europe dévastée de l'après-guerre jusqu'à leur firmament d'artistes, ont construit leur universalité. L'autorité intellectuelle dont ils auront fait preuve et par dessus tout, leurs développements esthétiques qui, d'un même pot fraternel, ont forgé ensuite des univers si immédiatement reconnaissables ont scellé l'Histoire. De loin comme de près, ils représentent l'alpha et l'oméga du compositeur contemporain. Leurs œuvres ouvrent les lexiques et les grammaires possibles de toute composition d'aujourd'hui.

L'impression, qu'en plus de leur art, ils ont tout visité est réelle : Berio la phonologie autant que les musiques populaires, Stockhausen les sources mystiques autant que la technologie, Boulez la poésie autant que la direction d'orchestre, Ligeti le théâtre musical autant que les polyrythmies africaines... Ils s'en sont fait des chemins, des domaines, des aventures, des moments emblématiques de leurs répertoires). S'ils sont aujourd'hui accueillis au rang de classiques, leurs partitions révèlent encore et toujours leur féroce modernité : comment ne pas entendre en effet dans *Atmosphères* (Ligeti, 1961), *Momente* (Stockhausen, 1962-65), *Pli selon Pli* (Boulez, 1960-69) ou *Sinfonia* (Berio, 1968) la synthèse de leurs ambitions réformatrices et de leurs inspirations magistrales, près d'un demi-siècle plus tard, la sensation, toujours, d'un souffle neuf.

On sait ce qu'a été leur influence directe, professorale. On observe désormais comment la génération née dans les années cinquante s'est progressivement dégagée de cette influence pour parvenir à son tour, et de manière très diversifiée, à sa maturité. Il nous faut entendre aujourd'hui comment les plus jeunes compositeurs ont assimilé, naturellement, cette puissance créatrice. Gestion d'un territoire acquis ou désir d'affirmer d'autres codes ?

Avec le *Concerto de chambre* de Ligeti, repère absolu de la musique d'ensemble, avec les inspirations chères à Berio, des *Canzoni popolari*, sa toute première partition, à *O King* et *Naturale*, avec *Trans*, orchestre rêvé de Stockhausen, avec la transcription d'*Explosante-fixe* de Pierre Boulez par Johannes Schöllhorn, Musica place en perspectives références et nouvelles générations. Pour en saisir les résonances, en faire surgir les mimétismes ou les contradictions. En toute probabilité, les conséquences !

Antoine Gindt

Lire aussi

« Les quinquas règnent en maîtres »
page 70



G. Ligeti © Schott

MUSICA 2006

DU MER 27 SEPT AU DIM 1^{ER} OCT



Accroche Note

Avec le soutien de la SACEM

Soprano, **Françoise Kubler**

Alessandro Solbiati

Nora, 13'
création

Lara Morciano

Parola che mi manca, 15'
Texte de Giuliano Corti
Soprano et ensemble
création
Commande musicale de l'État

— ENTRACTE —

Johannes Schöllhorn

madria (1994), 12'

Philippe Hurel

Cantus, 20'
Soprano et ensemble
création
Commande musicale de l'État

Fin du concert : 21h40

Ommagio a Francesco Landini, le plus grand maître du Trecento italien – son œuvre correspond à près du quart de la musique italienne du XIV^e siècle qui nous soit parvenue – *madria* (Madrigaux) met en lumière une autre facette de l'art de Johannes Schöllhorn : habileté de la transcription libre et auto-évaluation vis-à-vis de l'histoire. L'emploi de l'accordéon place cette partition au registre populaire ; « une sorte de musique impure avec raffinements maniéristes » dit-il.

Autre instrument « exogène », le cymbalum dont Alessandro Solbiati use depuis sa rencontre avec Luigi Gaggero, jeune virtuose de l'instrument. *Nora*, en création dans cette version pour quatre instruments, a été composée originellement comme une suite pour cymbalum et sept instruments, à partir d'une première série de huit courtes pièces pour cymbalum seul (*Quaderno d'immagini*).

Chez Lara Morciano (née en 1968), et chez Philippe Hurel (né en 1955) – dont on salue ici la première création pour Accroche Note – c'est une formation *Pierrot lunaire* (la percussion en plus) qui est retenue pour deux nouvelles partitions, en première audition à Strasbourg.



Alessandro Solbiati © Christina Maregola



Lara Morciano, DR.



Philippe Hurel © Richard Mercier

Music'Arte : Hanns Eisler

Une soirée en trois parties en collaboration avec ARTE

Le TNS accueille Musica

Auteur de quelques-uns des plus prodigieux spectacles musicaux de ces dernières années (dont le dernier, *Eraritjaritjaka*, fut présenté à Musica en 2005), Heiner Goebbels voue à Hanns Eisler une estime de longue date. En 1975, il lui consacre sa thèse en sociologie de l'art et un peu plus tard, avec le saxophoniste Alfred Harth comme avec sa « Fanfare soi-disant d'extrême gauche », il interprète sa musique et improvise sur ses thèmes.

En 1998, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance d'Eisler, Heiner Goebbels est sollicité pour créer avec ses complices de l'Ensemble Modern ce spectacle-récital, portrait-hommage du compositeur. Pour rendre l'utopie de ses engagements, la mélancolie et la nostalgie de sa musique, il invite le comédien Joseph Bierbichler qui mêle sa voix à celles d'enregistrements radiophoniques de 1958 et 1962. Comme Eisler, Heiner Goebbels trouve au théâtre un terrain d'expérience fécond. Il le montre à nouveau avec ce spectacle, qui situe, avec tact et émotion, cet élève rebelle de Schoenberg. Face à l'Histoire.

Musica et Arte s'associent pour proposer, en accompagnement du spectacle Eislermaterial, deux films portraits des compositeurs Hanns Eisler et Heiner Goebbels.



Hanns Eisler, DR

N°15 | 18 H *Hanns Eisler : une Histoire*

Film de **Larry Weinstein** (1996)

Durée : 1h20

Entrée libre sur réservation

N°16 | 20 H *Eislermaterial*

Musique et mise en scène,

Heiner Goebbels

Scénographie et lumières, **Jean Kalman**

Ingénieur du son, **Norbert Ommer**

Chargé de production et régie générale,
Stephan Buchberger

Traductions, **Jean-Claude Poyet**

et **Olivier Julien**

Régisseur lumières, **Barbara Hammer**

Technicien son, **Jo Schlosser**

Régisseur, **Erik Hein**

Ensemble Modern

Récitant, **Josef Bierbichler**

Commande Musica Viva, Munich

Coproduction Musica Viva / Bayerischer Rundfunk /

Hebbel-Theater Berlin / Dresdner Zentrum

für zeitgenössische Musik

Créé en mai 1998 au Festival Musica Viva, München

Fin du spectacle : 21h15

N°17 | 22 H *Heiner Goebbels – Komponist*

Film de **Dagmar Birke** (2004)

Durée : 1h

Entrée libre sur réservation

Hanns Eisler, musicien dans les tourments du siècle

Militant et utopiste, élève de Schoenberg en rupture, Eisler est ce musicien surdoué auquel Heiner Goebbels, dans une juste filiation, rend hommage.

1970, « Agit 883 », le journal underground de Berlin Est titrait avec provocation « La musique est une arme » pour annoncer le programme du groupe emblématique de l'agit-rock allemand Ton Steine Scherben : « Une chanson a une force de frappe, si beaucoup de gens peuvent la chanter. Nos chansons sont simples, pour que tous puissent les chanter en chœur. Nous n'avons besoin d'aucune esthétique ; notre esthétique est l'efficacité politique¹ ». La musique comme combat politique ? La Première Guerre mondiale précipitait déjà le jeune Hanns Eisler au-delà de cette problématique à laquelle il ajoutait le désir de créer un nouveau langage musical.

1919, Hanns Eisler commence à étudier auprès d'Arnold Schoenberg qui le considère, avec Alban Berg et Anton Webern, comme l'un de ses meilleurs élèves. Très vite, Eisler se demande surtout pour qui il doit composer. Il se positionne comme messenger et met en pratique ce rôle de passeur en dirigeant des chorales ouvrières. Son cycle de chansons *Zeitungsausschnitte* (1925-1927), dont les textes sont tirés de « coupures de presse », livre une satire mordante d'une petite bourgeoisie repliée sur elle-même, en manque de perspective, et consomme son désaccord avec Schoenberg. Eisler lui reproche en premier lieu son idéologie, plus particulièrement son monarchisme tardif, et sa bour-

« EISLER N'A ALORS CESSÉ DE CHERCHER PAR QUELS MOYENS L'ART POUVAIT CONTRIBUER À LA LUTTE DE LA CLASSE OUVRIÈRE POUR LE RENVERSEMENT DU CAPITALISME ET LA CONSTRUCTION DU SOCIALISME. »

geoisie réservée qui le rend méprisant à l'égard des masses. Mais il lui tient rigueur aussi de sa révolution du langage – la libre atonalité, la technique dodécaphonique – qui ne dépasse pas la question musicale : « c'est un vrai conservateur : il s'est même créé une révolution pour pouvoir être réactionnaire² ». Eisler n'a alors cessé de chercher par quels moyens l'art pouvait contribuer à la lutte de la classe ouvrière pour le renversement du capitalisme et la construction du socialisme. L'histoire et le matérialisme dialectique doivent désormais investir l'art. Mais l'expérimentation musicale elle-même doit profiter à l'expérience sociale et contribuer à en transformer ses conditions : « la méthode de Schoenberg, précisément, peut devenir extrêmement importante pour une nouvelle musique sociale, quand nous aurons l'intelligence de l'utiliser avec un sens critique. Il s'agira en quelque sorte de remettre Schoenberg sur ses pieds, c'est-à-dire sur le terrain de notre condition sociale avec les luttes (historiques) des masses pour un monde nouveau³ ».

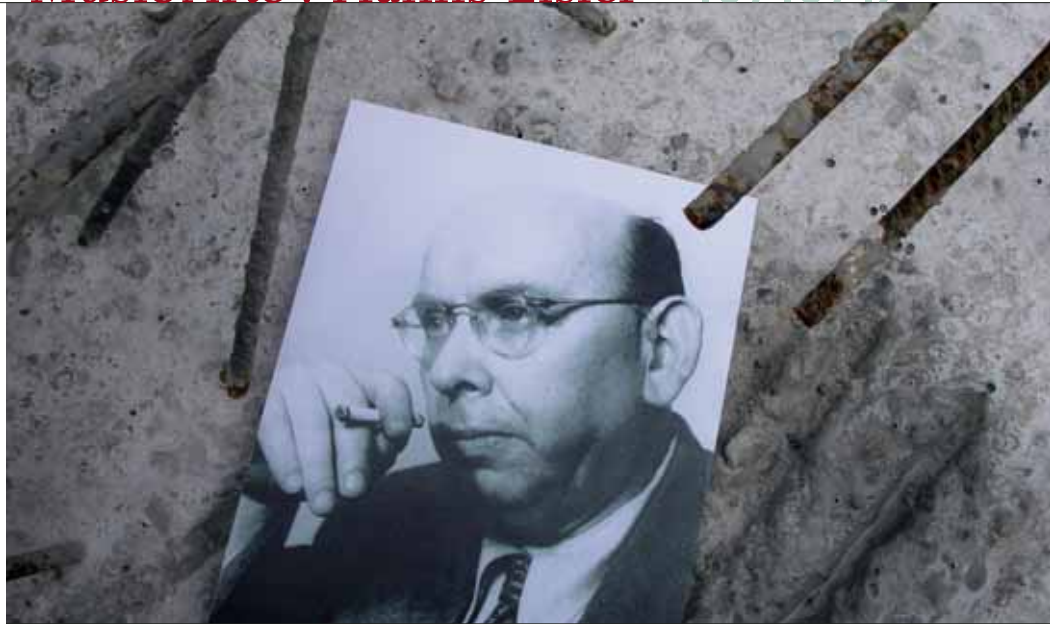
Eisler gagne Berlin en 1924, et ne tarde pas à s'engager auprès du Parti communiste allemand, le KPD. Il contribue activement à la rédaction de chroniques dans le journal du Parti, *Die Rote Fahne* (le Drapeau rouge), donne des conférences à l'École Marxiste Ouvrière, où il rencontre le jeune Bertold Brecht, et compose notamment pour le groupe d'agit prop *Das Rote Sprachrohr* (le porte-voix rouge). En 1929, Eisler crée, en collaboration avec Brecht, la pièce didactique *L'Exception et la règle*, une production qui affrontera longtemps la colère et le boycott de la bourgeoisie, mais aussi l'interdiction par les nazis. Brecht et Eisler y expérimentent une forme où la musique « agite » le texte.

Dès 1933, Eisler s'exile aux États-Unis où il retrouvera son ami Brecht dont il met en musique de nombreux poèmes et pour lequel il compose les chansons de ses pièces *Schweyk* et *La Vie de Galilée*. C'est également aux États-Unis qu'il compose son œuvre la plus célèbre, la *Deutsche Sinfonie* (1935-1937), grande fresque contre

le fascisme composée de matériaux, de motifs ou de chansons d'œuvres plus anciennes. En septembre 1947, durant la chasse aux sorcières lancée par McCarthy, Eisler est cité devant la Commission aux Activités anti-américaines. On l'y surnomme le « Karl Marx de la musique ». Lors de l'audience, il entame un plaidoyer vibrant en faveur de la liberté d'expression et du communisme qui lui vaut la prison. Sous les pressions d'un vaste mouvement de protestation international soutenu, entre autres, par Charlie Chaplin, Pablo Picasso, et même Igor Stravinsky, Hanns Eisler est libéré, et gagne l'Allemagne de l'Est, où il deviendra le compositeur célébré de l'hymne national, *Auferstanden aus Ruinen*.

La modernité de Hanns Eisler ne tient pas seulement en sa résistance politique et au développement utopique d'un nouveau langage musical à son service, mais plutôt à son utilisation des nouveaux moyens de masse – radio, disque, film sonore – qui modifient la hiérarchie et la fonction des arts après la Première Guerre mondiale, en même temps qu'ils donnent eux-mêmes naissance à de nouveaux problèmes de forme et d'instrumentation. En quelques années, Hanns Eisler aura rédigé d'innombrables chants, autant qu'il aura écrit pour le cinéma et le théâtre. Sa musique de film *Kühle Wampe (oder Wem gehört die Welt)*, sur un scénario de Bertold Brecht, lui fera atteindre ses premiers sommets musicaux, alors même que la censure interdira ce pamphlet politique qui posait la question de savoir « à qui appartient le monde » (c'est le sens du sous-titre allemand) : aux exploités ou aux exploités ?

La frontière entre ces deux mondes est-elle si facile à marquer ? Après avoir mis sa musique au service d'un combat politique, Eisler se fait lui-même déposséder de son art. Les autorités est-allemandes interdisent *Johann Faustus* en 1953, son unique œuvre lyrique. Eisler replace la légende



Hanns Eisler © Akademie der Künste, Berlin, Hanns-Eisler-Archiv 10150

populaire de Faust dans le contexte de la Guerre des paysans du XVI^e siècle allemand. Son Faust, fils de paysans et disciple du prédicateur révolutionnaire Thomas Münzer, trahit les siens, se soumet à l'ordre des seigneurs, et devient le symbole d'une élite intellectuelle qui choisit la collaboration avec le pouvoir plutôt que la lutte aux côtés du peuple. Walter Ulbricht, alors premier secrétaire du comité central du SED, cherchait à unir autour du pouvoir en RDA la classe ouvrière et les intellectuels. Comble de l'ironie ou perversion du pouvoir, il accuse Eisler – fils d'un éminent intellectuel philosophe et d'une mère issue de la classe ouvrière – de livrer dans son *Faust* une vision antinationale, pessimiste et décadente.

Ironie grinçante de l'histoire pour celui qui rapportait « Dans un curieux livre du philosophe chinois Mo Ti, contemporain de Confucius, intitulé *La condamnation de la musique*, on lit : "Faire de la musique présente quatre inconvénients : ceux qui ont faim ne sont pas rassasiés, ceux qui ont froid ne sont pas réchauffés, les sans-abri restent sans abri, les désespérés ne sont

pas consolés". Puissent ces phrases de Mo Ti nous rappeler, à nous autres compositeurs modernes qui aimons tant spéculer, échafauder, expérimenter, que la musique est faite par des hommes et pour des hommes⁴ ».

Anne Gindt

- 1/ « Agit 883, décembre 1970 ». In Kai Sichtermann, Jens Johler, Christian Stahl (Éd.) : *Keine Macht für Niemand. Die Geschichte der Ton Steine Sterben. Schwarzkopf & Schwarzkopf*, 2003, p.41.
- 2/ Hanns Eisler : « Arnold Schönberg, le réactionnaire musical ». In Albrecht Betz (Éd.) : *Hanns Eisler. Musique et société*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, p.26.
- 3/ Hanns Eisler. In Günter Mayer (Éd.) : *Musik und Politik. Schriften I. 1924-1948*. Leipzig, 1983, p.102.
- 4/ Hanns Eisler : « Les grandes questions sociales de la musique moderne ». In Albrecht Betz (Éd.) : *Hanns Eisler. Musique et société*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, p.189.

« LA MODERNITÉ DE HANNS EISLER [...] TIEN T [...] PLUTÔT À SON UTILISATION DES NOUVEAUX MOYENS DE MASSE. »

Carolin Widmann, violon / Claire Désert, piano

La DRAC Alsace accueille Musica

Luciano Berio

Due Pezzi (1951), 8'
Violon et piano

Johannes Maria Staud

Towards a Brighter Hue (2004), 14'
Violon
première française

Jörg Widmann

Études II et III (1995-2002), 15'
Violon

Béla Bartók

*Deuxième sonate pour violon
et piano* (1923), 24'

Fin du concert : 19h20

Carolin Widmann, vingt ans à peine, pour la deuxième fois – après 2005 – invitée à Musica, poursuit sa brillante exploration du récital.

Associée cette année à Claire Désert – musicienne bien connue des Strasbourgeois depuis la Victoire de la musique qu'elle a obtenu avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg dirigé par Théodor Guschlbauer (enregistrements des concertos de Scriabine et Dvorák) – elle se mesure aux *Due Pezzi* de jeunesse de Luciano Berio et à la *Deuxième sonate* de Béla Bartók, un de ses compositeurs de référence.

En solo cette fois, la partition de Johannes Maria Staud (*Towards a Brighter Hue*, composée en 2004 immédiatement après son opéra *Bérénice*, dont elle reprend un motif rythmique), comme celle du frère de la violoniste, Jörg Widmann, clarinetiste, compositeur, élève notamment de Wolfgang Rihm et de Heiner Goebbels, ouvrent la voie à une riche confrontation de virtuosités et de vitalités juvéniles.

Lire aussi « Le compositeur et son double », page 46



Chœur Accentus

La Région Alsace, partenaire de Musica, parraine ce concert

Avec le soutien de la SACEM

Concert enregistré par France Musique

Violoncelle, **Sonia Wieder-Atherton**
Timbales, **Roland Auzet**
Direction, **Laurence Equilbey**

Robert Schumann

Vier doppelchörige Gesänge op. 141
(1849), 20'

I. *An die Sterne*

Texte de Friedrich Rückert

II. *Ungewisses Licht*

Texte de Joseph Christian Freiherr von Zedlitz

III. *Zuversicht*

Texte de Joseph Christian Freiherr von Zedlitz

IV. *Talismane*

Texte de Johann Wolfgang von Goethe

Arnold Schoenberg

Farben op. 16 n°3 (1909), 4'

Transcription pour chœur mixte a cappella de Franck Krawczyk d'après *Wie ein Hauch*, extrait de *Cinq pièces pour orchestre*

Friede auf Erden op. 13 (1907), 10'

— ENTRACTE —

Wolfgang Rihm

Astralis (über die Linie III) (2001), 25'

D'après *Heinrich von Ofterdingen* de Georg-Friedrich Novalis
Violoncelle, timbales, chœur mixte
première française

Fin du concert : 21h40

Lire aussi

« Les quinques règnent en maîtres »
page 70



Wolfgang Rihm © Universal Édition / Éric Marinitsch

On sait avec quelle ferveur Laurence Equilbey mène depuis près de quinze ans son chœur Accentus aux sommets de l'art vocal. Également apprécié dans les répertoires romantiques et contemporains, il est devenu en Europe une référence à l'égal des grands chœurs nordiques ou germaniques.

En connaissance de cause, ce concert confronte Wolfgang Rihm et son sublime *Astralis* écrit sur les vers de Novalis, aux pages de Schumann et de Schoenberg, illustrations magistrales des possibles de l'écriture à huit voix.

Ce programme ouvre une ligne de fuite dans l'histoire de la musique, jusqu'à la transcription, exercice que le Chœur Accentus a heureusement développé pour étendre son répertoire.

Ainsi revue par Franck Krawczyk, *Farben*, la pièce charnière des *Cinq pièces pour orchestre op. 16* apparaît comme un calme et saisissant complément au contrepoint de *Friede auf Erden* (*Paix sur la terre*).

(...)

*Le corps va se défaire et fondre dans les larmes
Le monde en son entier devient un grand tombeau
Où le cœur, qui se brûle au feu suppliciant
De son désir, ne viendra retomber qu'en cendres.*

(*Astralis*, traduction Armel Guerne)

Notre siècle en chantant

Qu'est-ce qu'écrire pour la voix ? De la polyphonie de la Renaissance jusqu'au bel canto, une question n'a cessé de tarauder les musiciens : doit-on privilégier la voix comme support du sens ou comme objet propre, c'est-à-dire timbre ?

Le XX^e siècle, depuis la *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg jusqu'au spectralisme et à l'électroacoustique, est sans doute la période qui a permis le développement le plus spectaculaire du timbre. Ainsi, Luciano Berio, dont *O King* et les *Canzoni popolari* seront présentées cette année à Musica, figure parmi les compositeurs qui ont fortement contribué à l'extension de l'écriture vocale, faisant appel à tout le registre sonore de la voix parlée et chantée ou incorporant les techniques électroniques. C'est pourtant ce même Berio qui déclare : « La voix, du bruit le plus insolent au chant le plus sublime, signifie toujours quelque chose, elle renvoie toujours à autre chose qu'elle-même et crée une gamme d'associations très large¹ ». Cherchant dès lors un délicat équilibre entre voix-langage et voix-musique, le XX^e siècle musical en a exploré toutes les pistes, du langage pulvérisé, jusqu'à l'inintelligibilité, en fragments phonétiques à la définition d'un continuum sonore guidé par une mélodie de timbres, du maintien de la compréhension et de la narration jusqu'à l'intégration des techniques vocales provenant d'autres cultures. Et au fond, ce qui relie toutes ces démarches, c'est que le musicien considère la voix avant tout comme son ou comme bruit, qui « à son

tour n'est pas indifférent – il est toujours déjà “voix”, c'est-à-dire “voie”, chemin, “parcours” et “trajet” dans une polyphonie – bourdon, drone ou texture complexe, unisson ou hétérophonie² ». Loin d'être un bruit neutre, la voix modèle le discours sonore, ce qui explique pourquoi elle jouit depuis des siècles d'un privilège éclatant. Mozart et d'autres compositeurs de son temps considéraient l'apprentissage du

résultant de l'auto-affection de chacun par sa propre voix, et l'accord de cette humeur avec le contexte, avec la “situation” : elle marque l'accord avec le monde », nous dit Daniel Charles.

Qu'en est-il des œuvres vocales présentées cette année à Musica ? Elles reflètent d'abord la diversité des genres que la voix a développé au cours de l'histoire : l'opéra, le

« LA VOIX, DU BRUIT LE PLUS INSOLENT AU CHANT LE PLUS SUBLIME, SIGNIFIE TOUJOURS QUELQUE CHOSE, ELLE RENVOIE TOUJOURS À AUTRE CHOSE. »

chant comme essentiel pour un instrumentiste. Et Chopin indiquait à ses élèves pianistes qu'il fallait « chanter avec les doigts ». Le philosophe Heidegger pense la voix comme « un phénomène premier, un *Urphänomen*, dès lors qu'elle est l'homme lui-même se faisant musique ». À ce titre, la voix, *Stimme* en allemand, produit une *Stimmung* qui signifie tonalité ou ambiance. Mais le terme renvoie aussi à la notion de concordance, le verbe *stimmen* signifiant « être en accord avec ». « Si bien que la *Stimmung* est à la fois l'humeur

chœur, l'ensemble de solistes vocaux, la voix soliste avec ensemble ou orchestre. Arnold Schoenberg mit près de dix ans pour composer ses *Gurrelieder*, une vaste cantate basée comme nombres d'œuvres de cette période sur des légendes médiévales. Mais ce sont onze années (1900-1911), durant lesquelles il écrit des œuvres aussi fondamentales et aussi différentes que les deux symphonies de chambre, *Friede auf Erden* pour chœur a cappella (présenté à Musica), les *Trois Pièces pour piano* op.11 ou *Erwartung*, bascu-



Chœur Accentus © Eric Manas

lant ainsi du post-romantisme vers l'atonalité. L'on comprend pourquoi Schoenberg a pu dire de ses *Gurrelieder* : « Cette œuvre est la clé de toute mon évolution ».

Dans cette concrétisation du sens qu'opère la voix, il arrive qu'elle s'approche aussi de la déraison, de la folie. Ce n'est donc pas un hasard si deux compositeurs, Wolfgang Rihm et Georges Aperghis, se sont tous deux intéressés à Adolf Wölfli, artiste visuel et écrivain qui a vécu interné durant les trente dernières années de sa vie, sans jamais cesser de produire une œuvre abondante et complexe. Dans ses *Wölfli-Lieder*, Rihm écrit une musique évoluant en permanence vers les extrêmes. Cette matière brute, tendue et perpétuellement au bord de la décomposition, pousse jusque dans ses derniers retranchements une évidence que Rihm avait fait sienne très tôt : « toute musique est pathétique ». Aperghis interroge également, à sa façon, ce pathos, en s'intéressant au langage de Wölfli, constitué de « remplissage excessif et compulsif de l'espace, répétitions rituelles, détails agrandis inconsidérément, surchargés, détournés sans cesse de leur sens premier, polyphonies saturées... ».

Aperghis recrée alors dans cette liturgie de la folie quotidienne « une distance, une "harmonie", qui canalise ces débordements et proliférations ».

Musica présente plusieurs exemples d'opéra contemporain, mis en scène ou en version de concert. Dans *L'Amour de loin*, Kaija Saariaho allie à un extrême raffinement de l'écriture orchestrale le dépouillement des parties vocales, la voix servant explicitement le texte dans un style proche du *Pelléas* de Debussy. Mais il se dégage du lyrisme vocal adhérent à la langue d'Amin

Maalouf une rare richesse sensuelle. Point de départ radicalement inverse pour le premier opéra de Bruno Mantovani, commandé par l'Opéra du Rhin : le choix du livret d'Alfred Kubin, *L'Autre côté*, renvoie justement à cette part sombre et ambiguë

« EXALTATION DE LA BEAUTÉ ET DE L'AMOUR CHEZ SAARIAHO, CULTE DU FANTASMAGORIQUE NOIR CHEZ MANTOVANI : LA VOIX GLISSE AVEC BONHEUR SUR CES DIFFÉRENTS RAPPORTS AU MONDE. »

de notre être, là où la voix peut explorer la déchéance et l'expressivité noire. Exaltation de la beauté et de l'amour chez Saariaho, culte du fantasmagorique noir chez Mantovani : la voix glisse avec bonheur sur ces différents rapports au monde. Reste l'humour et la déconstruction, dont Tom Johnson se charge avec une précision chirurgicale dans son *Opéra de quatre notes*.

Comme *Urphänomen*, la voix joue un rôle éminemment politique, car modélisant notre relation à nous-mêmes et aux autres : depuis le protest-song jusqu'au rap, elle exprime tantôt la rage, tantôt le désarroi, et bouleverse nos convictions. Dans la lignée du Nono engagé, Klaus Huber poursuit inlassablement sa recherche d'un humanisme politique, dépassant les idéologies pour atteindre une spiritualité multiculturelle. Porteuse de message, sa musique évoque plus qu'elle n'impose, fait rebondir le discours par la prolifération des expressions vocales et la multiplicité des sources textuelles. *Miserere Hominibus* est une œuvre « paraliturgique », basée sur des

textes de l'Ancien Testament, des poèmes de l'écrivain palestinien Mahmoud Darwish, ainsi que des textes de Amery, Benjamin et Paz. L'expérience vocale proposée invoque la souffrance du monde actuel et vise, au-delà des différences entre

les peuples exacerbées par les extrémismes, à « désenterrer la parole perdue » (Octavio Paz).

Bien d'autres propositions vocales traverseront cette édition de Musica, depuis les *Chansons* merveilleusement décalées de Gérard Pesson à l'inspiration poétique japonaise chez Igor Ballereau, de la création de Philippe Hurel à ce désopilant *Art de la figue* de Johannes Schöllhorn. Toutes semblent donner raison à Heidegger : « Que sonne et résonne et vibre le langage, qu'il plane et qu'il tremble, cela lui est aussi propre que le fait que ses paroles véhiculent un sens ».

Eric De Visscher, musicologue

1/ Luciano Berio, cité in J.-N. Van der Weid, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1997.
2/ Les citations de ce paragraphe ainsi que la citation finale de Heidegger proviennent de : Daniel Charles, *Le temps de la voix*, Paris, Delarge, 1978, à qui je rends hommage.

David Linx & Diederik Wissels 5tet

LES NUITS DE MUSICA

Voix, **David Linx**
Piano, **Diederik Wissels**
Batterie, **Stéphane Huchard**
Contrebasse, **Christophe Wallemme**
Accordéon, **David Venitucci**

Parolier, compositeur et instrumentiste, David Linx est avant tout une des plus grandes voix du jazz en Europe. C'est dans la maîtrise des intervalles et sa capacité à chanter des lignes typiquement instrumentales avec une infinité de nuances que David Linx impressionne. Mais il impressionne en douceur, en ensorceleur. Le duo qu'il forme avec le pianiste Diederik Wissels réinvente un jazz européen, un jazz qui explore tous les registres entre mélodies de Schubert et rythmes groovy. Christophe Wallemme, Stéphane Huchard et l'accordéon flamboyant de David Venitucci qui repousse les limites de l'instrument, complètent ce tableau, véritable œuvre d'art d'un jazz expressionniste aux traits minutieux. Un quintet différent, original, totalement dénué d'effet de mode et à l'écart de l'usure du temps... des qualités qui sont celles des grands...



David Venitucci, DR.
David Linx & Diederik Wissels 5tet, DR.

Quatre à la propose
vendredi 29 septembre et samedi 30 septembre 2006 à Strasbourg

Les Nuits Électroniques de
L'OSOSPHERE®

Les Nuits Électroniques de l'Ososphère articulent une proposition événementielle autour des champs de la création artistique qui intègrent les enjeux liés aux nouvelles technologies, aux matières et matériaux électroniques et numériques. Investissant deux nuits durant l'ensemble de l'espace urbain singulier présenté par le site de La Laiterie, ancienne friche industrielle devenue espace culturel et ici interpellée pour être placée au cœur de l'événement, le festival propose, à chaque

édition, 60 concerts et plus de 25 installations et interventions artistiques dans le champ des arts visuels ou performatifs. Musica et Les Nuits Électroniques de l'Ososphère s'associent pour la quatrième année consécutive : les porteurs des cartes Musica peuvent ainsi bénéficier du tarif préférentiel de 16€/nuit. Renseignements auprès de la billetterie de Musica. Programmation à consulter sur www.ososphere.org. Infos au 03 88 237 237.

Les samedis de la jeune création / 2

Accroche Note

La DRAC Alsace accueille Musica
Avec le soutien de la SACEM
En association avec le FESAM (Fonds Européen
des Sociétés d'Auteurs pour la Musique)

IMPORTANT

Concert hors cartes Musica
Entrée libre sur réservation

[Autres Samedis de la jeune création](#)
page 37 et page 73

Claire-Mélanie Sinnhuber

Nouvelle œuvre (2006), 10'
création

Paulus Oomen

Aleph (2006), 7'
création

Beat Fehlmann

Andria (2004), 7'
première française

Dominik Rodak

Piano Septet (2006), 10'
création (de la nouvelle version)

Sarah Nemtsov

Nouvelle œuvre (2006), 13'
création

Fin du concert : 12h15



P. Oomen © N. Berghuis

D. Rodak © B. Fischer

S. Nemtsov, DR.

B. Fehlmann © S. Haeuptli

C.-M. Sinnhuber © M. Petitjean

Musica et le FESAM poursuivent et développent cette année les Samedis de la jeune création afin de donner à de très jeunes compositeurs européens la possibilité d'être joués dans un événement professionnel de première importance. Le coût de ces trois concerts est pour l'essentiel pris en charge par un apport financier mutualisé des six sociétés d'auteurs adhérentes au FESAM, réseau évolutif constitué en 2000 et regroupant actuellement l'AKM (Autriche), la BUMA (Pays-Bas), la GEMA (Allemagne), la SABAM (Belgique), la SACEM (France) et la SUISA (Suisse).

Anssi Karttunen, violoncelle / Magnus Lindberg, piano

Magnus Lindberg

Partia (2002), 14'

Violoncelle

Sinfonia

Coranto

Aria

Boria

Double

Giga

Miroslav Srnka

Nouvelle œuvre, 7'

Violoncelle

création

Magnus Lindberg

Étude I (2001), 3'

Piano

Rolf Wallin

Stream (1998), 10'

Violoncelle

première française

Magnus Lindberg

Étude II (2004), 4'

Piano

première française

Luciano Berio

Sequenza XIV (2002), 11'

Violoncelle

Magnus Lindberg

Nouvelle œuvre (2006), 10 à 14'

Violoncelle et piano

première française

Fin du concert : 18h20

Avec le soutien du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales subventionné par le Programme Culture 2000 de l'Union européenne

Lire aussi « Le compositeur et son double », page 46

Dos Coyotes : c'est leur nom de guerre. Il dit à lui seul la fraternité qui les lie. Magnus Lindberg et Anssi Karttunen, musiciens complices, se prêtent au jeu du récital, pour les compositions du premier : *Partia*, grande suite pour violoncelle en six mouvements, les *Études* pour piano, sa toute dernière partition, créée cet été à Santa Fe, rendent compte de la dernière manière du plus versatile et talentueux des compositeurs finlandais.

Anssi Karttunen, en solo, révèle deux partitions inédites en France : la première, en création, de Miroslav Srnka, jeune compositeur tchèque, élève de Paul Méfano, ayant fréquenté récemment les enseignements d'Ivan Fedele et de Philippe Manoury ; la seconde, *Stream*, de Rolf Wallin (né à Oslo en 1957), éminent représentant de l'École nordique, à l'éclectisme revendiqué.

L'ultime *Sequenza* de Luciano Berio, où le violoncelle se figure en percussions indienne, donne à ce programme *Virtuoso virtuoso* son achèvement.



Anssi Karttunen / Magnus Lindberg, DR.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation Suisse pour la culture

Concert enregistré par France Musique

Direction, **Robert HP Platz**
Baryton, **James Bobby**
Violon, **Daniel Hope**
Voix d'alto, **Cornelia Kallisch**

Klaus Huber

Tenebrae (1967), 18'
Golgotha
Transitio
Tempestuoso

Wolfgang Rihm

Wölfl-Lieder (1982), 10'
Baryton et orchestre
Texte d'Adolf Wölfl

— ENTRACTE —

Robert HP Platz

Liebeslied I : Shakespeare, 8'
Baryton et orchestre
D'après le *Sonnet XVIII* de William Shakespeare
création
Commande musicale de l'État /
Haus der Stiftungen in NRW

Horizont Architektur Kern I (2006), 10'
Violon, orchestre et bande
première française
Commande Bonn Beethoven-Fest /
Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Liebeslied II : Brennstabn, 9'
Baryton et orchestre
D'après *Ausgerottete Augn* de Thomas Kling
création

Horizont Architektur Kern II
(2006), 10'
Violon, orchestre et bande
première française

Liebeslied III : Nacht, 5'
Voix d'alto et orchestre
D'après *Goshūishū* de Akazome Emon
(poète japonais du XI^e siècle)
création

Fin du concert : 22h

Fidèle à l'enseignement de Stockhausen, mais aussi à son amour pour la musique de Gustav Malher, Robert HP Platz travaille la forme dans la forme, constituant ainsi une œuvre aux vastes dimensions qui, aux références littéraires, mêle divers moyens vocaux, instrumentaux, orchestraux et électroniques.

Associant deux séries de pièces distinctes (*Liebeslied* et *Horizont Architektur Kern*), il poursuit méthodiquement son projet de polyphonie élargie où ses partitions, préalablement conçues comme indépendantes, deviennent finalement les parties d'un tout cohérent.

De Wolfgang Rihm, les saisissants *Wölfl-Lieder*, programmés ici en « correspondance » avec la *Wölfl Kantata* de Georges Aperghis, sont une des « études » qu'il a consacrées à des figures schizo-phrènes ou aliénées ; comme celles d'Hölderlin, de Lenz ou d'Artaud, magistralement traités dans d'autres compositions.

Tenebrae de Klaus Huber, créée en 1968 à Varsovie, prix Beethoven de la Ville de Bonn en 1970, témoigne quant à elle des inspirations d'un compositeur marqué depuis toujours par la spiritualité.

Lire aussi

« Les quinquas règnent en maîtres », page 70



Robert HP Platz © Mark Wohlrab

La polyphonie élargie de Robert HP Platz

Né en 1951 à Baden-Baden, Robert HP Platz a étudié, entre autres, avec Wolfgang Fortner et Karlheinz Stockhausen. En 1980, il fonde l'Ensemble Köln, avec lequel il crée près de 300 partitions, jusqu'à la dissolution de l'ensemble en 2001. Compositeur, il se produit aussi régulièrement comme chef d'orchestre invité, dirige la classe de composition de l'École Supérieure de Musique de Maastricht et assure la direction artistique du Festival Schreyahner Herbst.

Egbert Hiller : Votre travail est marqué par la polyphonie qui élargit le concept strict à l'entrelacement de plusieurs partitions originales. Vos œuvres ainsi fondues les unes dans les autres, créent des univers parallèles, mais restent identifiées à un tissu sonore extrêmement construit – si chacune des pièces peut être jouée séparément, vous les avez dès le départ conçues comme un tissu polyphonique. Ainsi vos œuvres complètes, à l'image d'un organisme foisonnant rassemblent en leur sein un complexe d'œuvres multiples, à polyphonie des formes.

Vous avez composé beaucoup de nouvelles pièces ces dernières années. Parmi elles, les *Liebeslieder*, pour baryton, voix d'alto et orchestre, ou encore *Horizont Architektur Kern* pour violon et grand orchestre. Quelle relation les *Liebeslieder* entretiennent-ils avec votre idée de « polyphonie des formes » ?

Robert HP Platz : Les *Liebeslieder* sont le prolongement d'autres pièces. Le premier Lied reprend le fil de la première partie de *Top*¹, qui forme à son tour un ensemble avec *Up Down Strange Charm*² et le quatuor à cordes *Tau*³. Toutes ces pièces sont des particules élémentaires sous différentes formes d'impulsions.

Mes œuvres se déversent les unes dans les autres et dessinent un paysage musical qui s'accroît sauvagement ; en même temps, ce « flux naturel » est parcouru de césures. Je m'inspire pour cela des éléments d'articulations propres au théâtre

Nô japonais. Les *Liebeslieder* observent une ponctuation comparable.

EH : Le titre *Liebeslieder* semble détacher cette partition de vos précédentes. Inaugure-t-il peut-être une nouvelle sphère « romantique » ?

RHPP : Le *Sonnet XVIII* de Shakespeare est le plus beau poème d'amour que j'aie jamais lu. Il était pour moi évident que je le mette en musique un jour ou l'autre. Mais je recherchais encore d'autres textes qui soient son pendant, et que j'ai finalement trouvé dans un poème de Thomas Kling⁴, tiré du recueil *Brennstabn* (1991) et dans un texte japonais vieux de mille ans. Bien sûr, la question n'était pas pour moi de mettre simplement ce texte en musique ; d'ailleurs je n'ai entrepris aucune modification sur le texte. C'est surtout à sa construction, à sa forme que je me suis intéressé et c'est ce que reflète ma composition. Les trois *Liebeslieder* tracent une sorte d'arc – le premier et le deuxième poème contrastent fortement, tandis que le troisième, très mélancolique, « volatilisé » la musique dans le bon sens du terme, comme si la musique se refermait sur elle-même.

EH : Le titre *Horizont Architektur Kern*, fait référence à plusieurs pièces et établit par conséquent des liens avec la Forme-polyphonie. Comment cela se traduit-il ?

RHPP : La pièce ressemble à une boîte, dans laquelle se trouvent à nouveau d'autres

boîtes. *Horizont Architektur* a été créé au Studio de Musique Electronique de la WDR à Cologne et constitue une première strate en soi. La partie instrumentale forme une seconde strate, dont les deux phrases, *Kern I und II* pour violon et orchestre suivent le même principe formel – j'ai toujours été fasciné par ce que Samuel Beckett ose dans *En attendant Godot*, c'est à dire jouer la même pièce deux fois, exactement de la même manière. J'ai voulu transposer cela à la musique : traduire dans un flux musical une modification de la perception à partir d'une répétition supposée. Entrecroiser l'interprétation des *Liebeslieder* avec celle de *Horizont Architektur Kern* est particulièrement excitant – *Kern I* ne sera donc pas suivi de *Kern II*, mais sera relié à *Liebeslied*. La même œuvre sera perçue sous un nouveau jour. C'est comme dans la vie, des relations surprenantes peuvent parfois se révéler. Une « personne » reste bien la même, mais elle évolue, elle change.

Dr Egbert Hiller, musicologue et journaliste musical

Entretien avec Robert HP Platz réalisé en avril 2006, traduit de l'allemand par Anne Gindt

1/ Journal de bord « Top », commande du Studio Akustische Kunst, WDR (2003).

2/ *up* (piano solo), *down* (octuor), *strange* (harpe, clarinette et percussion), *charm* (shô et violon) (1998).

3/ *Tau* : quatuor à cordes (1999), commande de KölnMusik pour le Quatuor Arditti.

4/ Thomas Kling, écrivain allemand né en 1957 à Bingen, décédé à Dormagen en 2005.

Wonderful World

LES NUITS DE MUSICA



Daniel Yvinec, DR.

Guillaume de Chassy, DR.

Piano, **Guillaume de Chassy**
Contrebasse, **Daniel Yvinec**
Chant, **David Linx**
Vidéo, **Antoine Carlier**

Guillaume de Chassy, pianiste, et Daniel Yvinec, contrebassiste, n'en sont pas à leur coup d'essai. Après *Chansons sous les bombes*, premier volume de cette série intitulée « Musique pour des temps troublés », ils s'attaquent ici à la source du fantasme absolu de tout musicien de jazz, le New York des années 30-40, et ses mélodies capables de transformer n'importe quelle morne grisaille en féerie de Noël. Les deux complices se sont donc promenés dans New York un micro à la main, demandant à des passants de chanter *a cappella* des chansons des années 30 à 40. De retour en France, ils se sont mis à improviser autour des voix, tantôt en conservant le cadre mélodique des chansons, tantôt s'en échappant, ajoutant à ces témoignages fragiles leur propre surimpression mémorielle. Antoine Carlier, vidéaste virtuose doté d'un sens rythmique très fort (il est batteur), a rapporté l'automne dernier son New York en images. Il donne une vision de l'Amérique rêvée qui offre au concert une atmosphère proche de celle du cinéma, une écoute différente de la musique.

Jan Michiels, piano

La DRAC Alsace accueille Musica

Bruno Mantovani

Quatre études pour piano (extrait)

(2003), 5'

Étude pour la main gauche

Christophe Bertrand

Haos (2003), 9'30

Johannes Maria Staud

Bewegungen (1996), 11'

première française

Arnold Schoenberg

Symphonie de chambre op. 9

(1906), 20'

Transcription de Eduard Steuermann (1921)

Johannes Maria Staud

Peras (2004), 8'

première française

Misato Mochizuki

Moebius-Ring (2001), 10'

Bruno Mantovani

Quatre études pour piano (extrait)

(2003), 5'

Étude pour les ornements (hommage à Ravel)

Fin du concert : 12h20

Défi et curiosité. Après avoir récemment enregistré l'intégrale de Schoenberg, Berg et Webern, le brillant concertiste belge Jan Michiels, notamment lauréat du concours Reine Elisabeth en 1991, se pose d'autres enjeux. Pour son récital strasbourgeois, il se confronte ainsi à la diabolique transcription de la *Symphonie de chambre op. 9* de Schoenberg, réalisée au tournant des années vingt par Eduard Steuermann, et à la littérature pianistique de la nouvelle génération.

Si seul Bruno Mantovani explicite la fonction d'études à ses pièces (« pour la main gauche » et « pour les ornements » qui achèvent le cycle débuté dans un précédent concert du festival), le piano reste bien l'instrument des recherches : techniques, styles, modèles. Avec *Haos*, Christophe Bertrand explore d'abord une harmonie immobile avant de jouer sur la virtuosité. Johannes Maria Staud cite Jean-Paul Sartre : « Je me disais, en suivant le balancement des branches : les mouvements n'existent jamais tout à fait, ce sont des passages, des intermédiaires entre deux existences, des temps faibles ». Pour *Bewegungen* (mouvements), sa première pièce pour piano, et *Peras*, sa seconde, évoque l'ordonné, le microcosmos, opposé à l'infini, le macrocosmos, traité – ailleurs – avec l'orchestre. Misato Mochizuki, enfin, fait appel au ruban de *Moebius*, pour modéliser sa partition.

Lire aussi « Le compositeur et son double », page 46



Momo

Spectacle musical jeune public (5-8 ans)

Le TNS accueille Musica

Texte, **Leigh Sauerwein**
Musique, **Pascal Dusapin**
Mise en scène, **André Wilms**
Décor, **Nicky Rieti**
Costumes, **Élisabeth Tavernier**
Lumière, **Bernard Jamond**
Reprise de la mise en scène, **Richard Dubelski** assisté de **Frédéric Michel**

Récitant et cymbalum, **Richard Dubelski**
Élèves du Conservatoire National de
Région de Strasbourg en alternance :
Violon, **Marie Oswald, Maj Michalina**
Clarinette, **Clara Keiper, Stéphanie Matz**
Violoncelle, **Marie Roskosz, Best Yildirim**
Mandoline/guitare, **Clémence Leh,**
Clément Tempo
Préparation musicale, **Armand Angster**

Créé le 19 novembre 2002 à Nanterre

Production T&M, Coproduction Carré Saint-Vincent,
Orléans / Maison de la Culture d'Amiens, IFOB
Avec le soutien de la SPEDIDAM, de l'ADAMI et
du Réseau Varèse, réseau européen pour la création
et la diffusion musicales subventionné par le
Programme Culture 2000 de l'Union européenne

Durée : 40'

Autre représentation tout public :
mercredi 4 octobre 15h.
Représentations pour les groupes scolaires :
lire page 91.

Momo ne veut pas être clown et son grand-père Huberto, clown lui-même, ne peut envisager qu'il ne lui succède pas ! Mais, Momo, celle qu'il admire, c'est Bettina l'acrobate, et ses amis les animaux, heureusement, sont là pour l'aider à trouver sa voie. Pascal Dusapin a composé les musiques de cette fable enfantine en s'inspirant de musiques de genre : marche, valse, tango, berceuse... se succèdent pour conduire notre jeune héros vers les airs.

Dans le spectacle mis en scène par André Wilms, Richard Dubelski est à la fois narrateur, protagoniste, chef de ce petit orchestre mené tambour battant où violon, violoncelle, clarinette et mandoline sont tour à tour endiables ou paisibles, selon où la fable les entraîne, dans les arcanes de ce castelet magique.

Depuis 2002, *Momo* a fait le tour de l'Europe avec succès. Avec ou sans leurs parents, les enfants découvrent les univers du cirque, du théâtre et de la musique, dans une complicité simple et joyeuse.



Momo © Pascal Victor

Les Jeunes solistes

Avec le soutien de Pro Helvetia,
Fondation Suisse pour la culture

Musica s'associe au 10^e anniversaire de la disparition
de Marcel Rudloff et lui dédie ce concert

Concert enregistré par France Musique

Direction, **Rachid Safir**

Josquin Desprez

Miserere mei Deus (1504-1505), 10'

Klaus Huber

Agnus Dei cum recordatione

(1990-1992), 14'

D'après l'*Agnus Dei* (texte traditionnel)
et *Erzählung von Zahlen* de Gösta Neuwirth

Giacinto Scelsi

Sauh IV (1973), 9'

Klaus Huber

Miserere Hominibus (2005), 30'

D'après le psaume *Miserere* et des textes
et poèmes de Mahmoud Darwish,

Carl Amery et Octavio Paz,
Walter Benjamin, Jacques Derrida

création

Commande musicale de l'État / Fondation Pro Helvetia
Avec le soutien du Réseau Varèse, réseau européen
pour la création et la diffusion musicales
subventionné par le Programme Culture 2000
de l'Union européenne

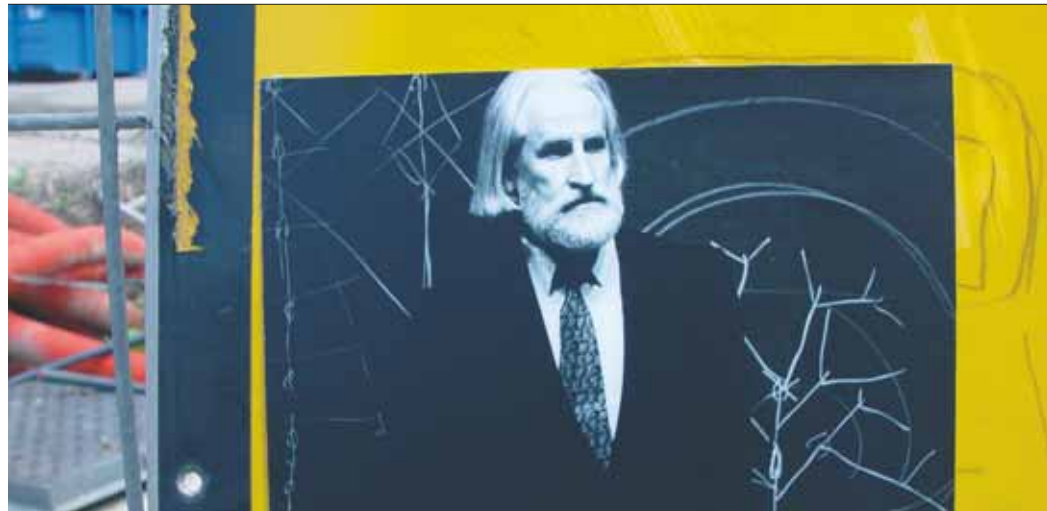
Fin du concert : 18h30

On connaît l'immense rôle de pédagogue que Klaus Huber a tenu tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle. Wolfgang Rihm, Michael Jarrell, Johannes Schöllhorn aussi bien que Kaija Saariaho comptent parmi ses disciples. « Maître-passeur » pour plusieurs générations, il a notamment professé, de 1973 à 1990, à la Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau à la suite de Wolfgang Fortner.

Cet art de la transmission est établi grâce à un double engagement : celui de sa rigueur musicale, celui de ses convictions humanistes et chrétiennes qui le conduisent, selon Brian Ferneyhough, à « amener l'auditeur à une réflexion sociale concrète et à incarner la vision pleine d'espoir d'une vie juste ».

Miserere Hominibus est une œuvre para-liturgique, construite sur plusieurs textes : le psaume original, mais aussi différents textes de l'*Ancien Testament* ou de Mahmoud Darwish, le grand poète palestinien. Il sera chanté en plusieurs langues, le français, l'hébreu et l'arabe.

Klaus Huber a choisi de faire entendre son *Miserere* en écho à celui de Josquin Desprez.



Klaus Huber © G. Ricordi & Co., München

Momo

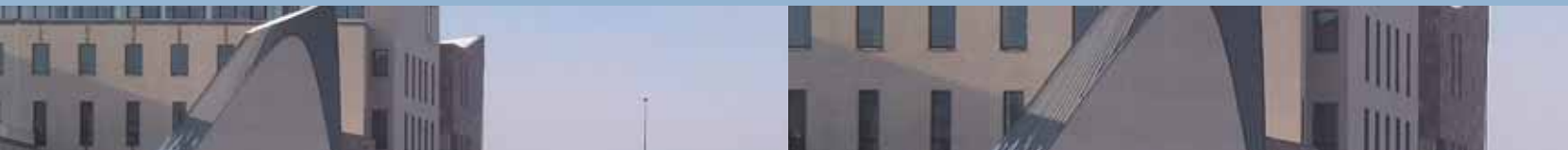
Lire page 65



Momo © Pascal Victor

MUSICA 2006

DU JEU 5 AU DIM 8 OCT



L'Opéra de quatre notes de Tom Johnson

Musique et texte, **Tom Johnson**
Mise en scène, **Paul-Alexandre Dubois**
assisté de **Jeff Kessler**

La soprano, **Anne Marchand**
La contralto, **Eva Gruber**
Le ténor, **Christophe Crapez**
Le baryton, **Paul-Alexandre Dubois**
La basse, **Kamil Tchamaev**
Le pianiste, **Denis Chouillet**

Chorégraphie, **Jeff Kessler**
Scénographie, **Didier Boulais**
Costumes, **Robin Chemin**
Régie générale, **Jean-Christophe Davergne**

Production Atelier lyrique de Franche-Comté
Coproduction Arcadi
Créé en 1972 à New York

Fin du spectacle : 21h15

À l'opposé des grandes machines lyriques, puisant leurs inspirations aux sources de la littérature et des mythes universels, surgit en 1971 l'œuvre iconoclaste d'un compositeur américain né en 1939 au Colorado : *L'Opéra de quatre notes*.

Allusion explicite au réformisme de Kurt Weill et Bertold Brecht, cet ouvrage approche néanmoins le genre sans y renoncer. Écrit effectivement sur quatre notes, faisant la démonstration qu'une imagination fertile peut venir à bout de ce pauvre matériau, le sujet de cet opéra est l'opéra lui-même. Les chanteurs ne chantent rien d'autre que ce à quoi ils pensent ou ce qu'ils doivent faire sur le plateau, ils commentent d'inextricables mais véridiques situations, drolatiques et absurdes. La pièce établit une rare complicité avec son public, en dévoilant son principe dès les premières mesures, contrariant en ce sens un art aussi codé que l'opéra. Issu du mouvement minimaliste américain, Tom Johnson réussit là une fusion esthétique et critique totale où l'humour est sans cesse présent.

Depuis sa création, *L'Opéra de quatre notes* a été monté sans interruption dans de nombreux pays.



L'Opéra de quatre notes © Atelier lyrique de Franche-Comté

LA NAISSANCE D'UNE ŒUVRE LYRIQUE

Rencontre avec **Georges Aperghis, Bruno Mantovani...**
et information sur le rôle d'accompagnement de la SACD

Jeudi 5 octobre, 18h

Cité de la Musique et de la Danse

Aronas

LES NUITS DE MUSICA

En collaboration avec la Laiterie Artefact

Piano, **Aron Ottignon**
Basse, **David Symes**
Percussion, Batterie, **Josh Green**
Batterie, **Evan Mannell**

« C'est sans doute le début d'un immense succès. »
(*Sydney Morning Herald*, 21 avril 2005)



Aronas DR.

« C'est sans doute le début d'un immense succès » (*Sydney Morning Herald*, 21 avril 2005). Définie comme du « punk jazz », Aronas est une formation explosive, un cocktail d'influences rock, soul, funk, jazz... Des riffs de basse implacables, une batterie groove, un piano scotchant... Le piano, justement, c'est lui, Aron Ottignon, celui qui a réveillé le public du Rex en guest des Troublemakers soundsystem en mai dernier, et enflammé le Midem 2006 avec ses trois complices David Symes, Josh Green et Evan Mannell ! Déclaré comme le nouveau « magicien du jazz » par le *Sunday Telegraph*, Aron Ottignon crée un véritable séisme dans l'industrie musicale. Loin de se contenter d'une seule muse, il puise l'inspiration dans des eaux musicales relativement peu explorées. Ce sont celles de la musique de percussions du Sud pacifique dans lesquelles Aron Ottignon a grandi. La même odyssee musicale a amené le pianiste à enregistrer avec son propre trio de jazz à l'âge de 14 ans et à être reconnu comme meilleur jeune musicien de jazz d'Australie en 2003. Il ne fait aucun doute qu'Aron Ottignon est le fils prodigue du jazz australien. Avec astuce, il a su rassembler des personnalités proches et fortes comme Symes, Mannell et Green, assoiffés de créativité. « Aronas est clairement l'un des groupes les plus dynamiques qui aient émergé sur la scène australienne de ces dernières années. Les musiciens sont tous des instrumentistes confirmés et d'un talent étonnant, qui sont animés d'un sens inné de la musicalité » (*Drum Media*, 15 avril 2005).

Quatuor Arditti

Avec le soutien de la SACEM

Violons, **Irvine Arditti**
et **Ashot Sarkissjan**
Alto, **Ralf Ehlers**
Violoncelle, **Lucas Fels**

Pascal Dusapin

Quatuor à cordes n° 5 (2005), 17'

Clara Maïda

...Who Holds The Strings... (2004), 9'

Saed Haddad

Joie voilée, 18'

création

Commande Musica / Festival Donaueschingen

Luca Francesconi

I Voli Di Niccolò (2005), 24'

première française

Fin du concert : 19h20

À eux deux, Pascal Dusapin et Luca Francesconi illustrent l'intérêt toujours vif des compositeurs pour le quatuor à cordes. Ils en comptent neuf à leur actif, le premier devant le second d'un opus.

Le Quatuor Arditti, dans sa nouvelle formation, (Lucas Fels remplace Rohan de Saram), interprète ses dernières productions. Le *Cinquième quatuor* de Dusapin, débutant dans un subtil ballet de pizzicati pour se développer en un mouvement lent et glissé, est une œuvre de maturité, accomplie et grave. Le quatrième de Luca Francesconi, *I Voli Di Niccolò*, est selon son auteur une « œuvre imprévisible, comme l'était Paganini » à qui sont empruntés quelques fragments. À contrario, *...Who Holds The String...* – deuxième volet d'un triptyque pour quatre instruments *Order Of Release, Border Of Relish* – et *Joie voilée* – commande initiée par Musica et le Festival de Donaueschingen – sont les premiers quatuors à cordes de la compositrice Clara Maïda (née en 1963) et du jordanien Saed Haddad (né en 1972).



Quatuor Arditti © Philippe Gontier

Les quinquas règnent en maîtres

Irrigant le programme de Musica 2006, Pascal Dusapin (1955), James Dillon (1950), Wolfgang Rihm (1952), Luca Francesconi (1956), Michaël Lévinas (1949), Ivan Fedele (1953), Kaija Saariaho (1952), Robert HP Platz (1951) et Philippe Hurel (1955) sont les nouveaux architectes de notre époque.

Il n'y a pas si longtemps, ils étaient encore « jeunes compositeurs ». La relève, les héritiers. Une espèce de corps homogène, esthétiquement imprécis, qui, en toute logique, devait succéder un jour à la génération d'après-guerre. Tous ou presque ont été révélés tôt, au tournant des années quatre-vingt, dans leur jeunesse prometteuse, et leurs parcours sont, sans exception, riches et divers. Différents. Ils sont allemands, français, britanniques, ita-

liens, finlandais... Musica les a accompagnés dans leurs parcours, depuis près de vingt-cinq ans, et puis, inévitablement, leurs places se sont précisées dans le concert international et ils sont devenus ceux qui comptent, ceux qui contribuent au renouveau actif de la musique européenne dans sa singularité.

Ils ont pour traits communs leur âge et, au-delà de leurs styles désormais formés,

la même inscription dans une (tradition de) modernité classique apprise auprès de la génération précédente. Car ils ont fréquenté assidûment et estimé sans réserve Xenakis, Donatoni, Huber, Stockhausen, Berio ou Ligeti et sont rompus aux spéculations formelles qui ont guidé leurs aînés. À n'en pas douter, leurs premières œuvres en portaient la marque. Mais ils ont su asseoir leur art sur des bases propres et conjuguent aujourd'hui des univers cohé-



Saed Haddad © K.Ostermann

Luca Francesconi © Mauro Fermariello

Clara Maïda, DR.

« ET ILS SONT DEVENUS [...], CEUX QUI CONTRIBUENT [...] AU RENOUVEAU ACTIF DE LA MUSIQUE EUROPÉENNE. »

rents et personnels. Dans leurs cas, la filiation a opéré comme un apprentissage dont on aime à l'évidence en retrouver, ici et là, les traces. Leur expérience étant désormais recherchée, ils la professent, à leur tour, dans les conservatoires ou les académies d'été et Dusapin, par exemple, résume dans quel esprit il s'y prête aujourd'hui en rappelant ce que Xenakis lui a légué de plus précieux : « [avoir] appris à être libre ».

Les grandes formes, leur fréquentation des univers symphoniques ou lyriques ou, plus encore, leur attrait pour des constructions ambitieuses leur ont permis d'atteindre, passée la reconnaissance des pairs, un plus vaste cénacle. Dusapin était la saison dernière créé au Staatsoper de Berlin, Saariaho à l'Opéra Bastille. Il y a peu de temps encore c'était Lévinas à l'Opéra de Lyon ou Francesconi à la Monnaie de Bruxelles. Dillon est cet été aux « proms » de Londres, avec son concerto pour piano, Lindberg au prin-

temps était l'invité du Los Angeles Philharmonic pour la création de *Sculpture* composée, dit-il, en référence à la *Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinsky. Les années quatre-vingt-dix avaient fait connaître leurs noms à un public plus large, le nouveau siècle les consacre.

Si Musica les rassemble, cette année encore, c'est pour cinq d'entre eux par le biais du quatuor à cordes. Dans sa forme la plus stricte avec Dusapin (son cinquième), Dillon et Francesconi (leurs quatrièmes) et Lévinas (son second), en quintette avec accordéon et dispositif de captation gestuelle pour Fedele qui se distingue de ses confrères – après avoir pratiqué le quintette avec piano (*Accents*, 2001) et composé lui aussi deux quatuors dans les années quatre-vingt – en associant au modèle classique l'instrument populaire de référence et la technologie. Voilà, grâce à cette unité instrumentale, une belle manière d'entendre, dans leur maturité, les singularités de leurs écritures.

Wolfgang Rihm conviant Novalis avec *Astralis (Über die Linie III)*, pour chœur, Robert HP Platz associant Shakespeare, Thomas Kling et Akazome Emon pour son cycle pour voix et orchestre, Kajia Saariaho avec *L'Amour de loin*, son premier opéra composé sur un livret d'Amin Maalouf, embrassent quant à eux leurs ambitions narratives par divers chemins, puisant aux répertoires des littératures et des mythes universels. Magnus Lindberg, enfin, se prête avec son complice Anssi Karttunen au jeu du récital, au plaisir du compositeur-interprète.

Dans chacune de leurs attitudes, si particulières soient-elles, on retrouve ainsi une constante édifiante de notre début de XXI^e siècle : le désir mêlé de poursuivre l'exploration au sein de formes musicales établies et de conserver un fil organique avec l'héritage d'un siècle bouleversé. Chacun, ainsi guidé, invente un corpus d'œuvres original, qui le démarque de l'histoire comme de son actualité.

Antoine Gindt

Ictus

Direction, **Georges-Elie Octors**
Sopranos, **Jody Pou** et **Etsuko Chida**
Récitante, **Manuela Morgaine**

Igor Ballereau

Yo no naka (En ce monde), 36'
Dix poèmes de l'Ono no Komachi Shû
Deux voix et huit instruments
création

— ENTRACTE —

Johannes Schöllhorn

L'Art de la figue (2001-2006), 58'
Texte de Francis Ponge *Comment une figue de paroles et pourquoi*, montage de Manuela Morgaine
Récitante et ensemble
Contrapunctus 4
Contrapunctus 6
Contrapunctus 1
Contrapunctus 9
Contrapunctus 11
Variations
Canon per augmentationem in contrario motu 1
Canon per augmentationem in contrario motu 2
Canon per augmentationem in contrario motu 3

création

Fin du concert : 22h10



Etsuko Chida © Christophe Perrin

En référence à la poésie, voici, défendues par l'ensemble Ictus, deux créations qui s'écartent des sentiers balisés de la musique d'aujourd'hui.

Igor Ballereau trouve son inspiration dans dix poèmes de Ono no Komachi Shû, poétesse du IX^e siècle, célèbre pour ses vers et pour sa beauté, pour son talent facile et délicat. Il les transcrit pour deux voix qui se complètent, ténues, fragiles, dans une douce confrontation orient-occident.

Francis Ponge et son *Comment une figue de parole et pourquoi*, archéologie de son poème *La Figue*, écrit dix sept ans plus tôt, donnent à Johannes Schöllhorn (dans l'avant-dernier volet de son portrait à Musica) l'occasion d'une « anamorphose » de *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach. Jeu de mots, ironiques transcriptions, décalages et correspondances floutées, c'est l'inscription de l'art musical dans l'art du verbe. À l'origine du projet, la comédienne Manuela Morgaine est la voix de ce contrepoint.

*ce monde est rêve ou
ce monde est réel
je ne sais pas ce qui est rêve ce qui est réel
étant je ne suis pas*

(Ono no Komachi Shu, traduction Jacques Roubaud)

Les samedis de la jeune création / 3

Ictus

Avec le soutien de la SACEM
En association avec le FESAM
(Fonds Européen des Sociétés d'Auteurs
pour la Musique)

Paulus Oomen

Fughetta on Bach-Cage (2002), 4'
première française

Jana Kmitova

Brieganfänge an Ursus (2005), 15'
première française

Paulus Oomen

Œuvre à déterminer, 12'

Raphaël Cendo

Scratch Data (2004), 10'

Cédric Dambrain

Blazec (2006), 15'

Fin du concert : 12h15

IMPORTANT

Concert hors cartes Musica
Entrée libre sur réservation

[Autres Samedis de la jeune création](#)
page 37 et page 59



P. Oomen © N. Berghuis



Jana Kmitova, DR.



Raphaël Cendo, DR.



C. Dambrain, DR.

Music'Arte : Aperghis

Une après-midi en deux parties en collaboration avec ARTE

Le TNS accueille Musica

N° 35 | 15 H *Le Petit chaperon rouge*

Autour du spectacle de **Georges Aperghis**
projection en avant-première du film de **Jean-Baptiste Mathieu** (2006)
Entrée libre sur réservation

N° 36 | 17 H *Seul à Seuls*

Quatre installations
Un spectacle de Georges Aperghis

création

Composition et mise en scène,
Georges Aperghis
Création vidéo, création lumière,
mise en espace, **Daniel Lévy**
Quatuor Hélios
Assistante à la mise en scène,
Émilie Morin

Coproduction Musica / Association Cumulus –
Festival Why Note / Centre Culturel André
Malraux – Scène Nationale de Vandœuvre

Fin du spectacle : 18h10

Il y a d'abord un titre à la Dumas, version contemporaine et urbaine du « un pour tous, tous pour un ». *Seul à Seuls*, veuillez noter le S qui donne la clé : chacun, avec sa solitude, rapporté au groupe sans lequel elle ne serait pas. Métaphore du collectif, somme de ses individualités. Georges Aperghis avance avec les quartettistes d'Hélios en pariant que leur addition augmentera leur degré communautaire. Voilà, disposés sur la scène, leurs quatre territoires, concrétisés par quatre matériaux, archéologique, technologique, horizontal, filaire... Quatre territoires à décoder, à organiser selon une installation où les zones sont délimitées par des instruments protubérants, aussi éloignés que possible des traditionnels sets de percussions. Ici, ni tambour, ni gong, ni peau, ni cymbale.

Roches et bois, pieuvre électronique, fils avec résonateurs en papier, table de manipulations digitales, chaque endroit est capté par les caméras espionnes de Daniel Lévy, avant de se fondre dans un océan sonore.

Sac et ressac du son, les quatre îles affleurent selon les marées, *Seul à Seuls* est une invention acoustique, le théâtre mental des cauchemars ou des rêves de nos solitudes.

Musica et Arte s'associent pour proposer, en accompagnement de la création de *Seul à Seuls*, le film de Jean-Baptiste Mathieu *Le Petit chaperon rouge*, d'après le spectacle présenté à Musica en 2002.



Seul à Seuls © Didier Coudry

Orchestre philharmonique de Liège

La SACEM et Les Dernières Nouvelles d'Alsace, partenaires de Musica, parrainent le concert de clôture

Direction, **Pascal Rophé**
Percussion, **Pascal Pons**

Karlheinz Stockhausen

Trans (1971), 27'
Orchestre et bande

— ENTRACTE —

Hector Parra

Karst – Chroma II, 8'
création
Commande Musica

Johannes Schöllhorn

Phosphor (2006), 18'
Concerto pour percussion et orchestre
première française

Fin du concert : 22h



Karlheinz Stockhausen © Rolando Paolo Guerzoni

Pascal Rophé inaugure à Musica son nouveau mandat de Directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Liège, dirigeant Karlheinz Stockhausen, Hector Parra et Johannes Schöllhorn.

Dans le dispositif qui fut révélé au compositeur une nuit de décembre 1970 – les cordes, séparées de quatre groupes d'orchestre par un rideau, tissant à l'avant-scène, d'un même coup d'archet répétitif, la trame sonore de cette expérience originale – *Trans* est emblématique d'une recherche où la musique est au centre d'une ambition globale, où la perception mêle l'acoustique au visuel, à la théâtralité.

Abordant différemment le phénomène perceptif, le jeune espagnol Hector Parra, auquel Musica a commandé cette brève partition pour orchestre, décrit *Karst* comme une exploration de couches géo-harmoniques où une matière homogène est corrodée et dissoute par des infiltrations en forme de stridences instrumentales.

Dernier volet, enfin, du portrait consacré à Johannes Schöllhorn avec la première audition française de *Phosphor*. Ce concerto pour percussion et quatre groupes d'orchestre, créé en avril 2006, alterne tutti et parties solistes dans un développement orchestral erratique au réel raffinement sonore.

Lire aussi

« Schöllhorn / Pesson, portrait croisé », page 30

« Berio, Sockhausen, Ligeti et Boulez en héritage », page 48

Trans, l'orchestre rêvé de Stockhausen

« En une nuit, le 10 décembre 1970, sans raison apparente, j'ai rêvé entièrement une pièce. Le lendemain, j'avais très peu de temps avant un rendez-vous, j'ai pu seulement noter sur un papier quelques notes. Je les ai là, ces notes, en face de moi. J'y lis "œuvre orchestrale rêvée", la date, et en dessous : "alignement de chaises de musiciens" [...] À cet endroit j'ai écrit : "Au même moment, j'ai entendu le bruit d'un métier à tisser". Dieu sait où j'ai pu prendre cette idée ! »¹.

Ainsi rapportées par le compositeur, les circonstances initiales qui ont présidé à l'écriture de *Trans* pour grand orchestre à cordes, quatre groupes de vents, percussions et bande magnétique, prêtent sans doute à sourire. En 1971 pourtant, lors de la création à Donaueschingen, le 16 octobre, soit moins de dix mois après cette révélation nocturne, personne n'avait l'idée de contester la validité de cette vision. Ni même, par exemple, de douter que la lumière violette préconisée par Stockhausen, était un des éléments nécessaires à la parfaite appréhension de l'œuvre.

À quarante-trois ans, outre de nombreux chefs d'œuvre à son actif, celui-ci a en effet acquis sa réputation de génie visionnaire et forgé son style puissant dans l'acier des studios de Cologne. Rien ne résiste à son aura, mélange de charisme chamannique et d'autorité musicale incontestable. Stockhausen est un demiurge. L'icône de la musique moderne, l'humain-techno, fondant la dimension spatiale de sa pensée dans les strates de spéculations formelles complexes. C'est un joueur d'échec ayant mémorisé d'innombrables séquences de jeu, autant que l'inventeur des sonorités les plus inouïes. Il est aussi, dimension moins spon-

tanément admise, un mélodiste hors du commun – comme le confirmeront un peu plus tard ses sublimes et célèbres *Tierkreis*² – un mélodiste hors du champ historique de la musique occidentale.

Trans est, comme son titre l'indique finalement, une œuvre de passage. Une œuvre de musique destinée à une scène de théâtre (le dispositif décrit dans la partition suppose explicitement cette scène), une œuvre entre la dimension concrète de l'orchestre et les as(ins)pirations mystiques qui vont nourrir ensuite, presque exclusivement, la période d'écriture de *Licht*, son opéra en sept journées composé de septembre 1977 au 31 décembre 2002 (admirons la précision symbolique). *Trans* se situe en effet à mi-chemin des *Momente* (1962-64/69), chef-d'œuvre total de théâtre concertant, vocal, choral et instrumental, et de *Sirius* (1975-77), expérience planante conviant les quatre points cardinaux comme métaphores d'une mystique universaliste, où « pour les habitants de Sirius, la musique est la forme la plus élevée de toute vibration ».

Peu avant *Trans*, Stockhausen a livré deux partitions fondamentales dans l'évolution de

son parcours créatif : *Stimmung* (1968) pour six voix a cappella et *Mantra* (1970) pour deux pianos et modulateurs en anneaux. Ces deux pièces annoncent en effet ce passage, dont *Trans* est un autre témoignage, de la musique sérielle des années soixante à un post-sérialisme qui en conserve la rigueur compositionnelle, mais à laquelle se superposent des images ou des sonorités libres³.

À trente-cinq ans de distance, *Trans* s'avère être toujours une expérience singulière, dont on peine aujourd'hui, à imaginer un équivalent. Grâce à la disposition inédite de l'orchestre, aux relations entre les groupes instrumentaux, à la théâtralisation du geste orchestral. À la sonorité particulière résultant de cette inhabituelle proposition d'orchestre, si typique de l'art de Stockhausen, se mêlent effectivement des visions acoustiques et visuelles intrigantes. Visions qui restent un inépuisable sujet de questionnement : dans leurs forces intuitives comme dans leurs naïvetés apparentes.

Antoine Gindt

1/ Jonathan Cott, *Conversation avec Stockhausen*, traduction Jacques Drillon, éditions Jean-Claude Lattès, 1979, p.59.

2/ Douze mélodies pour les signes du Zodiac (1975-1981).

3/ Lire par exemple Reinhard Oehlschlägel, *Formelmusik, Zu Karlheinz Stockhausens Mantra*, notice de l'enregistrement CD Mantra par Yvar Mikashoff et Rosalind Bevan, © New Albion Records, 1990.

« TRANS S'AVÈRE ÊTRE TOUJOURS UNE EXPÉRIENCE SINGULIÈRE, DONT ON PEINE AUJOURD'HUI, À IMAGINER UN ÉQUIVALENT. »

Résidence Rodolphe Burger / James Blood Ulmer au Conservatoire National de Région de Strasbourg

Avec le soutien de la SACEM

Rodolphe Burger : éloge du non-savoir

En résidence au Conservatoire National de Région de Strasbourg en 2006, Rodolphe Burger accompagné de son complice James Blood Ulmer bouscule l'institution avec ses références iconoclastes.



Rodolphe Burger, DR.

Stéphane Malfettes : Pour caractériser votre parcours, on peut dire que vous défendez une pratique émancipée du rock. Le rock vous permet en effet d'explorer de nouveaux horizons artistiques (autres formes musicales, théâtre, cinéma, littérature) et votre démarche excède le périmètre d'action d'un musicien rock : organisation d'un festival, résidence au Conservatoire de Strasbourg ...

Rodolphe Burger : Le rock est à l'origine de mon envie de faire de la musique. C'est mon empreinte et ma provenance. Très tôt, de onze à seize ans, j'ai vécu « en miniature » tout ce que représente l'expérience d'un groupe de rock. Cette période intense s'est ensuite refermée sur elle-même. Je

suis quelques années plus tard revenu au rock en mettant en route une autre histoire plus aventureuse et plus globale qui m'a amené à croiser l'itinéraire de gens que je n'aurais jamais imaginé rencontrer. Je me suis également intéressé à de nombreux domaines, comme celui des conditions de production de la musique en montant un label. Cette nouvelle étape au Conservatoire peut presque paraître un comble pour quelqu'un comme moi qui n'y a jamais mis les pieds auparavant, mais elle s'inscrit dans ce processus.

SM : Ce « comble » tient également au fait que le rock soit une pratique pour laquelle il n'existe pas d'institution de formation. Le rock a d'ailleurs pu émerger spontanément contre la notion de compétence, à l'image de Brian Eno qui revendiquait le statut de « premier musicien incompetent de l'histoire de la musique ». Comment vous confrontez-vous à ce paradoxe ?

RB : Cette proposition de résidence, je l'interprète comme un signe des temps : ce paradoxe, tout le monde doit aujourd'hui l'affronter. Les schémas qui organisaient la vie artistique en séparant, par exemple, les expressions populaires et les formes dites savantes ne sont plus opérants. La posture de Brian Eno se retrouve dans tous les champs artistiques parce que tout geste de

création porte en lui une dimension de non-savoir. Un artiste comme lui a inventé une forme de virtuosité à partir de ce non-savoir. Le fait de réinjecter du non-savoir dans l'institution me paraît en ce sens plutôt salutaire. Je me réjouis de jouer le rôle du « non savant » au Conservatoire. Mon intervention se décline en deux pôles : un séminaire de réflexion pour partager mes propres interrogations sur la musique et un atelier consacré à la pratique de la guitare électrique qui donnera lieu au concert présenté à Musica cette année.

SM : Ce projet de résidence a-t-il d'emblée été orienté vers cette finalité publique ?

RB : Oui car c'est important de sortir du cadre du laboratoire pour se donner ensemble l'objectif du concert. J'ai associé James Blood Ulmer à cette aventure dont le point de départ est le travail que nous avons développé sur notre disque « Blood & Burger ». L'idée est d'explorer cette piste de guitar music en formant un orchestre de guitares électriques avec des élèves du Conservatoire afin de se produire à Musica. On se lance comme ça sans savoir, pour l'instant, quel sera le point d'arrivée.

Propos recueillis en avril 2006
par **Stéphane Malfettes**, secrétaire général
de l'Opéra de Lille.

L'Amour de loin

Opéra en cinq actes de Kaija Saariaho en version concertante

Sur un livret de **Amin Maalouf**
D'après *La Vida breve* de Jaufré Rudel

Direction, **Jan Latham-Koenig**

Clémence, **Simona Mihai**

Le Pèlerin, **Anna Steffani**

Jaufré Rudel, **Peter Savidge**

Young Janacek Philharmonic

Chœur du CNR de Strasbourg

Créé le 15 août 2000 au festival de Salzbourg

Fin du concert : 20h25

Présenté dans le cadre de « francoffonies ! le festival francophone en France » est mis en œuvre par le Commissariat général, dont l'opérateur délégué est l'Association française d'action artistique, avec le soutien du Ministère des Affaires étrangères - Ministère délégué à la Coopération, au Développement et à la Francophonie, du Ministère de la Culture et de la Communication, du Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, du Ministère de l'Outre-Mer et du Ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative.

Avec l'appui du Sénat et de l'Assemblée nationale.

En partenariat avec l'Organisation internationale de la Francophonie.

Jan Latham-Koenig, directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg de 1997 à 2003, est à l'initiative de la création de l'orchestre Young Janacek Philharmonic, qui rassemble de jeunes musiciens de différents pays d'Europe. Associés à seize chanteurs du Conservatoire de Strasbourg, ils viennent y présenter, en clôture de Musica 2006, une version concertante du premier opéra de Kaija Saariaho, *L'Amour de loin*, version déjà éprouvée en 2005 à Beyrouth.

Créé au festival de Salzbourg en 2000, écrit sur un livret de l'écrivain libanais Amin Maalouf, l'opéra retrace le voyage de Jaufré Rudel, un des premiers grands troubadours du XII^e siècle, vers Clémence, comtesse de Tripoli. L'aimant, sur la foi des relations du Pèlerin, sans l'avoir jamais rencontrée, il meurt finalement dans ses bras à son arrivée à Tripoli. Clémence décide alors d'entrer au couvent.

Quête spirituelle, voire mystique, l'ouvrage se situe dans une modernité puisant à l'héritage debussyste. Il donne au genre un contour méditatif où les sentiments ne se vivent et ne se conçoivent qu'à distance.



Amin Maalouf, DR.



L'Amour est né au douzième siècle

Gurrelieder. Waldemar, qui est roi, aime Tove, sa maîtresse. Chevauchant le coursier qui le conduit vers elle, il chante son désir pendant que Tove l'attend à Gurre, au Burg. Nuit d'amour. Et Waldemar repart, hélas ! Car Tove mourra, assassinée par l'amant de la reine. Fou de douleur, Waldemar maudit Dieu et sera condamné à conduire chaque nuit en forêt une chasse, celle des morts, en compagnie de ses vassaux.

L'Amour de loin. Jaufré Rudel, prince et troubadour, cherche une femme idéale car il a trop aimé, et mal. Un pèlerin lui décrit la princesse lointaine qu'il a vue en Terre Sainte

et le poète s'éprend d'elle aussitôt. Bizarre messenger, le pèlerin fera le va et vient entre Clémence, comtesse de Tripoli, et le prince occitan, qui embarquera avec lui pour retrouver celle qu'il aimait de loin. Il meurt au premier baiser. Elle maudit Dieu.

« Les questions d'amour et de mort, qui pré-occupent toute existence humaine, sont donc un thème majeur de l'opéra », écrit Kaija Saariaho, compositeur de *L'Amour de Loin*. Cela paraît une évidence et pourtant ! Le lien entre l'amour et la mort est propre à l'Occident, qui l'inventa au douzième siècle sans qu'on sache vraiment pourquoi. L'amour même, qui nous semble si naturel,

n'existe pas sous cette forme fusionnelle ailleurs qu'en Occident ; mais justement, dans ces ailleurs, l'opéra n'a pas droit de cité. L'amour à mort serait-il le socle de l'opéra ? Oui, à n'en pas douter. Notre opéra est fait pour l'amour condamné. Et cette histoire commence au douzième siècle en un temps de Croisades, un temps de guerres et de rencontres, un temps où le christianisme combattant peinait à se réunir, un temps où pour se protéger, l'Occident fit mine de promouvoir une idée de la Femme, ce beau leurre. Roi légendaire, Waldemar vécut au douzième siècle et le peu que l'on sache de Jaufré Rudel, prince de Blaye, permet d'affirmer qu'il était vivant en 1147. La princesse qu'il chanta était-elle réelle ou imaginaire ? Les célèbres « Biographies » des troubadours, composées cinquante ou cent ans plus tard, sont remplies de légendes. Et c'est cela qui compte. Qu'ils soient librettistes ou compositeurs, le danois Jean Peter Jacobsen, l'autrichien Arnold Schoenberg, le libanais Amin Maalouf et la finlandaise Kaija Saariaho se sont donné rendez-vous dans un douzième siècle légendaire. Émergent des profondeurs de l'Europe les mythes nés au douzième siècle, Tristan et Yseut, Lancelot et Guenièvre, auxquels répond la très réelle Aliénor d'Aquitaine, souveraine de France et d'Angleterre, reine qui dans sa cour de Poitiers avait inventé l'amour courtois, ainsi que les tribunaux publics condamnant pour de rire tantôt l'amant, tantôt l'amante en cas de défection amoureuse. La Dame était l'objet d'une quête initiatique réglée par des épreuves auxquelles succédaient les récompenses, baisers, caresses profondes, corps nus des amants allongés dans le même lit à condi-



Kaija Saariaho © Ralph Meda

tion de ne pas faire l'amour : tout était permis, sauf ça. « Ça » se trouvait dans les mythes et eux seuls.

Or dans les mythes, l'adultère règne et conduit à la mort. Tristan aime Yseut, épouse du roi Marc ; Lancelot aime Guenièvre, épouse du roi Arthur. Ils en meurent. Le coup de foudre fusionnel qui unit les amants n'est pas autorisé, puisqu'il y a un mari, un roi, un supérieur. Il ne faut pas rêver : l'historien Georges Duby a démontré comment, sous couleur d'amour fou, la société médiévale protégeait tout le suzerain. Le vassal peut bien tomber amoureux de la Dame du château, les hommages qu'il lui rendra à travers ses poèmes ne lui sont destinés qu'en apparence : en vérité, ils s'adressent à un homme, le suzerain. L'amour que le poète porte à une princesse lointaine coulera comme la source vers son fleuve : le chef. Elle ? Eh bien, lointaine, c'est mieux.

Romantisme aidant, le douzième siècle changea d'allure. Spectaculaires transformations ! Au début du vingtième siècle, quand Zemlinsky convainc son beau-frère Arnold de retenir le texte de Jacobsen pour les Lieder qu'il cherche, il est clair que le suzerain n'a plus tous les droits. Le roi marié aime Tove, mais il sera puni et Tove, assassinée. Presque un siècle plus tard, lorsqu'Amin Maalouf écrit *L'Amour de loin*, un mystérieux Pèlerin, ange chrétien ou shiite, fait la navette entre le troubadour et la comtesse ; le réel s'inscrit dans le tableau ; elle l'aime aussi – c'est donc qu'elle existe ! Et les amants échangent un vrai baiser. Mais ces écarts ne sont rien à côté de l'essentiel, qui rassemble étrangement les *Gurrelieder* et *L'Amour de loin* : l'acte de maudire Dieu. Le poing levé de Clémence après la mort de Jaufré, la malédiction que lance Waldemar qui se propose à Dieu comme bouffon de cour pour lui dire ses quatre vérités, voilà le moderne. Dans le vrai douzième siècle, aucun roi, aucune comtesse n'auraient même eu l'idée de maudire Dieu.

Les idées sont extrêmement présentes dans les deux livrets. Jacobsen emploie fréquemment le mot « pensées » s'agissant de ses

deux héros, et Jaufré pense, tout le temps. Il pense au mensonge parce qu'il s'est croisé pour l'amour d'une femme et non pour délivrer le tombeau du Christ. Il pense qu'il est l'Adam, et que – chose magnifique – l'éloignement était son paradis terrestre. Jaufré est hérétique, donc moderne. L'acte même de pensée rend possible l'impensable : si Dieu existe, comment peut-il être aussi méchant ? Pire encore, ou mieux – c'est selon : il y a Dieu, mais il y a la Nature, et la Nature est bonne par définition.

Un ramier, dans les *Gurrelieder* ; un rossignol, dans *L'Amour de loin*. Des herbes, puisant de l'eau pour se nourrir dans les prairies d'Europe ou les sables de l'Orient. La mer, qui sépare Jaufré de sa comtesse lointaine avant de lui faire hoqueter le cœur, la mer, porteuse et ravageuse, la mer, déséquilibrée. Coq, chien, coquelicot, coccinelle, crapauds et araignée dans la rêverie de Jacobsen, et surtout la forêt. La forêt ! Du douzième siècle, c'est peut-être la seule trace authentique. Il y a le château, le village et les champs ; au delà, la forêt représente le sauvage, l'inconnu, le lieu des enchantements. Qu'on y ajoute la nuit, alors on touche au Diable. Quand l'amour des amants les plonge dans le sommeil, la nuit de la mort est proche – Tove le sait. Pour avoir maudit Dieu, Waldemar chassera en forêt chaque nuit avec sa compagnie de squelettes et son bouffon dont le corps pourrit. Pauvre Klaus de Farum ! Pauvre bouffon-chien condamné à « trotter sans fin, le nez vers la queue... »

Mais tout n'est pas fini. Parce que le pourrissement des morts s'en retourne à la vie, la résurrection des chairs est possible et d'ailleurs elle a lieu. Le vent se lève, le vent d'été qui, au Grand Nord, chasse en tourbillonnant les mouches qui piquent, les feuilles mortes, les épis, les songes. Et va vers la lumière – soudain, on est en mai. Les fleurs s'ouvrent, la vie renaît. On connaît l'importance de Mai au Moyen-Âge, nul mois n'est plus heureux, plus confiant. En mai, chante le rossignol célébré par Jaufré Rudel, et les corps ressuscitent et le soleil se lève. Il chasse la nuit, la mort, ce soleil, il

chasse l'amour fou. Après s'être rebellée contre Dieu, Clémence de Tripoli adore un Seigneur dont on ne saura pas s'il s'agit de Jaufré ou bien de l'Éternel qu'elle vient de maudire. Dans une adresse où l'on retrouve l'inspiration soufie du Mawlana, immense mystique né au treizième siècle en Iran, la comtesse chrétienne substitue son amour à son Dieu et fait passer l'Orient dans l'opéra - loin des bayadères et autres turqueries. Elle se réfugiera dans un couvent.

Les amants sont punis – c'est comme à l'ordinaire. De quoi sont-ils coupables ? D'avoir mi l'amour à la place de Dieu. Au douzième siècle, ce n'était pas permis ; l'amour courtois doit rester au lointain et ne pas pénétrer plus avant. Lorsque le vingtième siècle reprend l'amour courtois et met le douzième siècle en musique, la Nature triomphe et avec elle, l'esprit de création. En mai, quand le soleil se lève, Waldemar ressuscité aimera Tove comme au premier jour et Clémence la rebelle prendra Jaufré pour Dieu.

Catherine Clément,

Philosophe et romancière



ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE STRASBOURG
ORCHESTRE NATIONAL

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE STRASBOURG

ITINÉRAIRE BERG

OCT. 2006 / FÉV. 2007

Dimanche 15 octobre 2006 / 11h
Salle Mozart

SEXTUOR À CORDES

Hedy Kerpitchian (violon), Serge Sakharov (violon), Françoise Mondésert (alto), Bernard Barotte (alto), Alexander Somov (violoncelle), Olivier Roth (violoncelle)

JOHANNES BRAHMS

Sextuor n°1, op. 18, en si bémol majeur

ARNOLD SCHOENBERG

Verklärte Nacht, op. 4 (La Nuit transfigurée)

Jeudi 11 janvier 2007 / 20h30

Vendredi 12 janvier 2007 / 20h30

PMC / Salle Érasme

Heinz Holliger, direction
Hanna Weinmeister, violon
Denes Varjon, piano

FRANZ SCHUBERT

Andante en si mineur du fragment symphonique
D 936 A (1982)
Symphonie n° 8, en si mineur Inachevée,
D 759 (1823)

ALBAN BERG

Kammerkonzert, op. 8 (1923-1924)

Dimanche 14 janvier 2007 / 11h

Salle Mozart

PASSEPORT BERG

Table ronde en musique
Marc Albrecht, directeur musical de l'OPS
Heinz Holliger, compositeur et chef invité
Philippe Schoeller, compositeur

Mardi 16 janvier 2007 / 18h15 / 19h45
PMC / Salle Oberlin

ALBAN BERG, CONCERTO À LA MÉMOIRE D'UN ANGE

L'Opus à l'oreille. Atelier d'écoute proposé
et animé par Christiane Weissenbacher

Jeudi 18 janvier 2007 / 20h30

PMC / Salle Érasme

Marc Albrecht, direction
Christiane Iven, soprano

ARNOLD SCHOENBERG

Verklärte Nacht (1899), transcription orchestrale
(La Nuit transfigurée)

ALBAN BERG

Sieben frühe Lieder (1908)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie n° 39, en mi bémol majeur,
KV 543 (1788)

Jeudi 25 janvier 2007 / 20h30

Vendredi 26 janvier 2007 / 20h30

PMC / Salle Érasme

Marc Albrecht, direction
Viktoria Mullova, violon

GUSTAVE MAHLER

Blumine

ALBAN BERG

Concerto pour violon et orchestre
À la mémoire d'un ange (1935)

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung (Mort et transfiguration),
poème symphonique, op. 24 (1888-1889)
Till Eulenspiegel (Till l'Espiègle), poème
symphonique, op. 28 (1894-1895)

Dimanche 11 février 2007 / 11h
Salle Mozart

QUATUOR À CORDES, alto et cor

Claire Boisson (violon), Agnès Vallette (violon),
Bernard Barotte (alto), n.n. (alto), Jean-François
Guyot (violoncelle), Patrick Caillieret (cor)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quintette pour cor et cordes

FRANZ SCHUBERT

Quatuor Rosamonde

ANTON WEBERN

Rondo pour quatuor à cordes

INFORMATION VENTE ET RÉSERVATION

Tarifs de 5,5 € à 40 €

Bénéficiez d'un tarif préférentiel
en achetant la totalité de l'itinéraire.

tél. : +33 (0)3 88 15 09 09
www.philharmonique-strasbourg.com

Caisse de l'Orchestre

Du lundi au vendredi de 10h à 18h
sans interruption
Palais de la Musique et des Congrès
Entrée Schweitzer
Place de Bordeaux, Strasbourg





.....

LES PARTENAIRES DE MUSICA



Musica ne pourrait maintenir son niveau d'exigence artistique sans l'aide conséquente et pérenne de l'État et des collectivités locales et sans le soutien remarquable de ses partenaires privés et culturels. Leur engagement fidèle et actif concourt au succès du festival. Nous les en remercions vivement.

MUSICA EST SUBVENTIONNÉ PAR :



Le Ministère de la Culture et de la Communication
Délégation au Développement et aux Affaires Internationales (DDAI)
Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace (DRAC)



La Ville de Strasbourg



La Région Alsace



Le Conseil Général du Bas-Rhin

.....



AVEC LE SOUTIEN FINANCIER DE :

La Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM)

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)

Le Fond Européen des Sociétés d'Auteurs pour la Musique (FESAM)

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

Francoffonies ! le festival francophone en France

Le Fonds pour la Création Musicale (FCM)

Kunststiftung NRW

Arte

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture



AVEC LA PARTICIPATION DES PARTENAIRES CULTURELS :

Le Théâtre National de Strasbourg (TNS)

Le Conservatoire National de Région de Strasbourg

L'Opéra national du Rhin

La Laiterie Artefact



LES PARTENAIRES MÉDIAS DE MUSICA :

Les Dernières Nouvelles d'Alsace

France Musique

Télérama

Polystyrène



AVEC LE CONCOURS DE :

AMB Communication

Hôtel Maison Rouge

La Maison Kammerzell

Chez Yvonne

Pianos Lepthien

L'Agence Culturelle d'Alsace

Les services de la Ville de Strasbourg



Musica est membre de France Festivals et du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales



Le festival francophone en France
16 mars > 9 octobre 2006
www.francophonies.fr

francophonies!

RÉSEAU EUROPEAN NETWORK FOR THE CREATION AND PROMOTION OF A NEW MUSIC VARÈSE

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 21 partenaires de 17 pays européens différents. Grâce à l'aide du Programme Culture 2000 de la Commission Européenne, il s'emploie à favoriser des échanges européens et soutient ses membres dans leurs initiatives de création et de diffusion musicales.

En 2006-2007, le Réseau Varèse soutient les programmes :

- Consequenza*, un hommage à Luciano Berio
Francisco Guerrero, *portrait*
Chaya Czernowin, *Maim*
Pascal Dusapin, *Medea*
Yan Maresz, *Paris qui dort*
Hanspeter Kyburz / Emio Greco, *Double Points +*
Pan Sonic / Alter Ego, *Microwaves*
Klaus Huber, *Miserere Hominibus*
Salvatore Sciarrino, *Vento d'ombra*
Emmanuel Nunes, *portrait*
James Dillon, *Philomela*
Pascal Dusapin, *Momo*
Magnus Lindberg, *Dos Coyotes*

Réseau Varèse

T&M (Paris), Festival Musica (Strasbourg), Ircam (Paris), Schauspiel Frankfurt, Konzerthaus (Berlin), Festspiele (Berlin), Wien Modern (Vienne), Ars Musica (Bruxelles), Casa da Musica (Porto), Musicadhoj (Madrid), Romaeuropa (Rome), Rai Trade (Milan), Megaron Concerts Hall (Athènes), South Bank Centre (Londres), Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival Ultima (Oslo), Stockholm New Music Festival, Musica Nova (Helsinki), Festival d'Automne de Budapest, Festival Ljubljana (Slovénie), Baltic Network of New Music Festival (Vilnius, Riga, Tallinn).

Le Réseau Varèse est subventionné par le Programme Culture 2000 de l'Union Européenne et soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication (DDAI, DRAC Alsace).



UN SI CLAIR ENGAGEMENT

Musica inscrit le propos de son édition 2006 à l'enseignement des légendaires *Gurrelieder* d'Arnold Schoenberg, en même temps qu'à celle d'une création lyrique – *L'Autre côté*, une commande de l'Opéra national du Rhin – du jeune compositeur français Bruno Mantovani, elle-même nourrie à un roman d'Alfred Kubin, compatriote et contemporain de Schoenberg.

C'est embrasser, des années 1900 aux années 2000, tout un siècle – et quel siècle ! – d'Histoire, et d'histoire musicale. Dont l'héritage est ici réinterrogé à la lumière aussi du témoignage qu'y façonna – c'est l'un de nos plus généreux maîtres de musique – Luciano Berio, moderne parmi les modernes autant qu'amoureux du passé, nous rappelle Musica. Artiste savant autant que génie populaire.

Maîtres anciens, donc, et jeunes gardes européennes. Filiations remarquables et ruptures manifestes. Et tout cela est convoqué dans une toujours vivante prolifération d'œuvres nouvelles, ainsi recueillies sur la scène même de l'Histoire et à hauteur d'Europe décidément – le meilleur de la ressource musicale contemporaine européenne y est d'année en année mobilisé : Musica tisse à travers la scène musicale rhénane et européenne des réseaux d'extrêmes ambition et conviction professionnelles, y entraîne la fine fleur de nos jeunesse musicales régionales, y libère autant que possible, dans son sillage, la ressource d'institutions culturelles qui posent plus volontiers en gardiens prudents, ou jaloux, de leurs moyens, de leur image, de leurs publics.

Compositeurs certes, du temps présent, et de plus d'une génération désormais. Mais interprètes aussi bien, et étudiants – on ne manquera pas à cet égard de saluer l'apparition cette année, parmi tous les théâtres du festival, de l'auditorium de la nouvelle Cité de la Musique et de la Danse de Strasbourg : il offre exposition idéale aux échanges formidablement féconds suscités depuis tant d'années dans le cadre d'une exemplaire collaboration entre Musica et le Conservatoire National de Région.

Il y a là, d'entrée de jeu efficace, dès 1983, patiemment consolidé au fil des ans et mobilisé clairement au service de l'identité contemporaine de la ville et de la région, un outil artistique d'authentique rayonnement public et professionnel. Et notre fierté est d'avoir été dès l'origine au rendez-vous de ce festival d'automne strasbourgeois, de lui être, parmi d'autres partenaires publics et privés, resté fidèle activement : les DNA écriront cette année encore le journal de Musica.

Gérard Lignac
Président-directeur général

DNA
DERNIÈRES NOUVELLES D'ALSACE

Pour promouvoir la création et la diversité musicales,

chaque jour la Sacem s'engage, innove et agit



La Sacem, premier partenaire professionnel de la 24^e édition de Musica

- Parrainage de 8 concerts et des 3 "Samedis de la jeune création"
- Avec le CNR, soutien à la résidence de Rodolphe Burger
- Co-édition du livret-programme du festival

www.sacem.fr

sacem

LA SACD ACCOMPAGNE LES AUTEURS ET COMPOSITEURS DE MUSIQUE

Depuis l'an passé la SACD s'associe au festival Musica qui, par sa rigueur, son audace et son talent, a su s'imposer comme le festival de référence de la musique contemporaine.

Les œuvres d'opéra font partie du répertoire lyrique de la SACD qui gère les droits des auteurs et compositeurs, en France comme à l'étranger, dès lors qu'ils sont représentés sur scène, et les accompagne tout au long de leur vie professionnelle.

Elle soutient, par ailleurs, dans le cadre de son action culturelle, la création et la diffusion musicale pour le spectacle vivant, à travers de nombreux dispositifs :

- **la Valorisation lyrique** : doublement des droits, attribués, sur dossier, à des œuvres ayant fait l'objet de représentations scéniques et/ou de diffusion à la radio et à la télévision,
- **le Fonds de création lyrique, FCL** : une aide aux créations et aux reprises d'ouvrages lyriques contemporains d'expression francophone,
- **le Fonds pour la création musicale, FCM** : ce fonds, abondé par le Ministère de la Culture et de la Communication, l'ADAMI, la SPEDIDAM, la SACEM, la SCPP, la SPPF et la SACD soutient la production phonographique, la production, la diffusion du spectacle vivant, et la formation professionnelle,
- **le Fonds Audiovisuel Musical, FCAM** : créé en association avec le FCM, le Ministère de la Culture et de la Communication et le CNC, il favorise la présence de la musique à la télévision et encourage les investissements dans le domaine de la création musicale audiovisuelle,
- **MFA (Musique Française d'Aujourd'hui)** : créé par le Ministère de la Culture et de la Communication, Radio France, la SACEM. Cet organisme attribue des aides pour des enregistrements de musiques classiques contemporaines, jazz et musiques improvisées, musiques traditionnelles.

Par ailleurs, la SACD soutient le **Centre de documentation pour la musique contemporaine, CDMC**, qui rassemble partitions, CD et vidéos d'opéras contemporains et de théâtre musical, et différentes actions ou manifestations, telles que : **Musique Mémoires**, l'**Académie du disque lyrique**, l'**Académie nationale de l'Opérette**, les **Musicals**, **Opéra des Rues**, **Agora**.

Pour obtenir toute information ou conseil, contactez :
SACD / Pôle Auteurs
9 rue Ballu, 75009 Paris
tél. 01 40 23 44 55, poleauteurs@sacd.fr

SACD SOCIETE DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES

www.sacd.fr



Télérama

1^{er} hebdomadaire culturel français

Télérama, partenaire
de votre événement,
partenaire
de votre émotion.

Chaque semaine, dans Télérama
la culture sous toutes ses formes :
**télé, ciné, livres, musiques,
radio, danse, théâtre, expos...**

**Nous ouvrons le débat,
mais c'est à vous
qu'appartient le dernier mot.**

arte

Musica est le rendez-vous de référence pour tous ceux qui font et aiment la musique contemporaine. Partenaire de longue date de Musica, ARTE, chaîne de télévision culturelle dédiée à la création, présente sur son antenne, tout comme le festival Musica dans ses salles de concert, les compositeurs et artistes d'aujourd'hui qui apportent une contribution décisive à l'évolution de l'esthétique et de la sensibilité musicales et lyriques de notre temps : Wolfgang Rihm, Philippe Glass, Peter Eötvös, Pascal Dusapin, John Adams et bien d'autres. Ainsi l'année dernière, ARTE a eu le grand plaisir de célébrer le 80^e anniversaire de Pierre Boulez par une programmation spéciale en direct de la Philharmonie et du Staatsoper de Berlin sous la direction du fondateur de l'Ircam et de celle de Daniel Barenboim.

Au-delà de sa programmation musicale, ARTE soutient aussi dans le cadre de ses programmes de cinéma la composition musicale. Notre Chaîne mène une politique très active de restauration de films muets et présente des films en version restaurée avec un accompagnement musical nouveau signés par des talents confirmés d'aujourd'hui : Iris Ter Schiphorst, l'Ensemble Ascolta ou encore Detlev Glanert.

Les projets pour les mois qui viennent ne manquent pas. Nous diffusons dans quelques semaines une relecture pleine d'humour par Georges Aperghis du conte de Charles Perrault *Le Petit chaperon rouge* avec l'Ensemble Reflex ainsi qu'un portrait inédit du compositeur. Nous sommes heureux de présenter ces deux œuvres en avant-première à Musica autour du concert *Seul à Seuls* ainsi qu'une soirée spéciale Hanns Eisler/Heiner Goebbels au Théâtre National de Strasbourg.

Nous souhaitons beaucoup de succès à l'édition 2006 de Musica et à son très dynamique directeur Jean-Dominique Marco.

Jérôme Clément
Président d'ARTE



france
musique

95.0

Prima la musica®

Les programmes complets sont sur
francemusique.com

Photo: M. Collin / M. Collin

Il y a longtemps qu'en Suisse on s'oriente vers les espaces culturels étrangers dont on partage la langue, et que l'on fait par exemple ses études à Milan, à Paris ou dans l'un des grands centres allemands. Ce passage à l'étranger est d'ailleurs caractéristique de nombreux compositeurs suisses ; Joachim Raff déjà s'était rendu auprès de Liszt à Weimar. Pour beaucoup, partir à l'étranger signifiait fuir l'étroitesse, élargir son horizon, et par là même, échapper à l'enfermement artistique. Quant à Klaus Huber, formé au zwinglianisme de Willy Burkhard, son ouverture à l'Allemagne et à l'Italie ne lui suffit pas. Mu par son engagement politique et sa sensibilité au monde, il se solidarise avec le Nicaragua, comme il enrichit le système tonal eurocentrique de microtonalité arabe. Par son insistance à aller au fond des choses, à en explorer jusqu'aux moindres ramifications, par son élan pédagogique passionné, par cette multiculturalité qu'il prône et vit tout à la fois, du Caire à la Corée, Klaus Huber est en quelque sorte un Suisse modèle, même s'il a toujours gardé une distance critique à l'égard de son pays d'origine : ainsi la Suisse se situe-t-elle exactement dans l'axe de ses lieux de résidence, Brême en Allemagne et Panicale en Italie.

Sur mandat de la Confédération, la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia soutient depuis plus de soixante ans les arts et la culture en Suisse et promeut les échanges culturels à l'intérieur du pays et avec l'étranger (www.pro-helvetia.ch).

Pro Helvetia encourage la production musicale suisse à raison de 1,6 million d'euros par an. Elle passe commandes d'œuvres musicales et favorise ainsi la création. Parallèlement, elle soutient les musiciens et musiciennes, ensembles, compositeurs et compositrices suisses qui donnent des concerts et font des tournées à l'étranger, et les envoie dans les festivals importants. Pro Helvetia coproduit en outre la série CD des portraits *Grammont* (www.musikszene-schweiz.ch) et cofinance la parution de la revue musicale *Dissonance* (www.dissonanz.ch).

Thomas Gartmann,
chef de la division Musique,
Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

PRO HELVETIA
Fondation suisse pour la culture

AVANT ET APRÈS LE SPECTACLE LISEZ POLYSTYRÈNE

le magazine
culture + loisirs
du Grand Est

The image displays four covers of the magazine 'Polystyrène'. Each cover has the magazine's title at the top and a central photograph of the featured artist. The covers are arranged in a 2x2 grid. The top-left cover is for Philippe Manœuvre, the top-right for Arthur H, the bottom-left for Rodolphe Burger, and the bottom-right for Dionysos. The background of the entire advertisement is a light grey with faint, white, abstract line drawings of human figures and structures.

Cette année encore, et de manière encore plus soutenue que les saisons précédentes, le TNS et Musica renforcent leur collaboration naturelle. Le TNS accueille donc de grands auteurs-compositeurs qui, emblématiquement, circulent avec aisance de la musique au théâtre, rapprochant et questionnant ces deux sphères de la création artistique avec puissance.

Cette collaboration avec Musica a d'autant plus de sens pour le TNS que l'on sait les enjeux grandissants que représente la musique au théâtre, elle qui a cessé d'illustrer les textes pour prendre une part active dans la dramaturgie des spectacles.

Le TNS ouvrira donc grand toutes ses portes, de la petite salle, de la grande salle et de l'Espace Kablé principalement à des spectacles aux confins du théâtre et de la musique, notamment *Eislermaterial* de Heiner Goebbels, dont l'œuvre entière joue de ce rapprochement et qui, ici, endosse le double rôle de compositeur et de metteur en scène ; mais aussi le Music'Arte consacré à Georges Aperghis qui, un temps, intervint avec les acteurs de l'École du TNS et a toujours cherché à jouer des codes du théâtre musical dans un constant souci de modernité et également *Momo* de Pascal Dusapin dans une mise en scène d'André Wilms, homme de théâtre qui a toujours accordé à la musique une place centrale dans son travail.

Avant que débute la saison théâtrale, le TNS se réjouit d'accueillir de nombreux autres concerts durant les trois semaines de Musica, un des points forts de la saison culturelle de Strasbourg.



Théâtre
National
de Strasbourg
École supérieure
d'art dramatique

MUSICA INITIE ET ACCOMPAGNE LA DÉCOUVERTE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Afin de favoriser les échanges entre les artistes et le public, Musica propose des actions d'information, de sensibilisation et une résidence avec le Conservatoire National de Région de Strasbourg.

RÉSIDENCE AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE RÉGION DE STRASBOURG

Depuis 1992, Musica propose chaque année au Conservatoire d'accueillir un compositeur en résidence afin de sensibiliser les jeunes compositeurs et interprètes à la création et aux problématiques qui en découlent. Le résultat de cette collaboration est présenté dans le cadre du festival.

Les élèves et les professeurs ont ainsi pu travailler avec **Klaus Huber** (1992), **Michèle Reverdy** (1993), **Ahmed Essyad** (1994), **Franco Donatoni**, **Gualtiero Dazzi** et **Luca Francesconi** (1995), **Ivan Fedele** (1996), **Georges Aperghis** (1997-1998), **Ramon Lazkano** et **Luis de Pablo** (1999), **Pascal Dusapin** (2000), **Thierry De Mey** (2001-2002), **Yan Maresz** (2003-2004), **Kaija Saariaho** et **Anssi Karttunen** (2005).

En 2006, c'est **Rodolphe Burger** qui partage avec les élèves son univers poétique, sa passion de la guitare et son savoir musical en leur proposant des ateliers sur le thème de « la reprise dans la chanson ».

:: Samedi 7 octobre à 22h30
Cité de la Musique et de la Danse

LA GENÈSE D'UNE ŒUVRE LYRIQUE : LA SACD ACCOMPAGNE LES COMPOSITEURS ET LES AUTEURS

Rencontre avec les compositeurs **Georges Aperghis** et **Bruno Mantovani** qui partageront leur expérience et des responsables du secteur lyrique de la SACD qui expliqueront le rôle d'accompagnement que peut jouer la SACD.

:: Jeudi 5 octobre à 18h
Cité de la Musique et de la Danse

JEUNE PUBLIC

Musica offre au jeune public la possibilité de découvrir l'univers de la création musicale d'aujourd'hui avec *Momo*, spectacle de **Pascal Dusapin** mis en scène par André Wilms pour les enfants de 5 à 8 ans (lire page 65).

:: Représentations tous publics :
Dimanche 1^{er} octobre à 11h et 17h,
mercredi 4 octobre à 15h

:: Sept représentations pour les groupes
scolaires et les Centres de loisirs :
pour toute information complémentaire,
merci de contacter le service des Relations
Publiques, tél. : 03 88 23 46 45
e-mail : communication@festival-musica.org



DISCOGRAPHIE

QUELQUES RÉFÉRENCES DISCOGRAPHIQUES DES ŒUVRES PRÉSENTÉES À MUSICA 2006

Klaus Huber

Tenebrae - *Intarsi* - *Protuberanzen* - *James Joyce*
Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Timpani (2004)

Bruno Mantovani

D'un rêve parti
Jazz Connotation - *Les Danses interrompues* -
D'un rêve parti - *Bug* - *Appel d'air* - *Früh*
Ensemble Alternance, B. Mantovani (direction)
Aeon AECD 0208 (2002)

Gérard Pesson

Mes béatitudes
Mes béatitudes - *Nebenstück* - *Fureur contre*
informe - *Récréations françaises* - *Cinq chansons* -
Bruissant divisé - *Rebus*
Ensemble Recherche
æon AECD 0206 (2002)

Wolfgang Rihm

Orchestral works and chamber music
Wölfl-Lieder
Leningrad Philharmonic Orchestra
A. Dmitriyev (direction)
R. Salter (baryton)
WWE 20508 label Col legno

Arnold Schoenberg

Gurrelieder

G. Sinopoli (direction)
Dresden Staatskapelle / Leipzig Middle
German Radio Chorus / Prager Männerchor /
Dresden Sächsischen Staatsoperchor
Teldec ASIN : B00000SR9 (1996)

P. Boulez (direction)
BBC Symphony Orchestra / BBC Singers /
Chœur de la BBC / Chœur de la Goldsmith's
Union / Membres du London Philharmonic
Choir
CBS Sony 75 DC 950/52 (1987) / Sony ASIN
B000002816 (1993)

Chœur Accentus

Transcriptions pour chœur
Friede auf Erden op. 13, Farben...
Naïve (2005)

Johannes Schöllhorn

Parodies & paraphrases
berstend-starr - madria - *about the seventh* -
Marien-Lieder - *Ralentir travaux*
A. Angster / T. Anzelotti / J. Nied /
S. Kamphues / Cl. Schubert / S. Otto,
Ensemble Recherche / E. Pomarico /
M. Foster
Accord Musidisc 205 542 (1996)

Johannes Maria Staud

A map is not the territory - *Bewegungen* -
Polygon - *Black Moon* - *Berenice*
B. de Billy / E. Pomarico / S. Cambreling
(direction),
Klangforum Wien, Radio Symphonieorchester
Wien, E. Molinari (clarinette), M. Formenti
(piano), T. Larcher (piano)
Kairos ; ASIN : B0000UM0US (2004)

Soundscapes 4 advanced

exxj...ensemble xx. jahrhundert
Johannes Maria Staud, *Configurations / Reflet*
Erich Urbanner, *Klavierkonzert*
Karlheinz Essl, *Deviation*
Fritz Heinrich, *Klein Die Maschine*
Gramola 98783

LES NUITS DE MUSICA

[em]

Call it [em]
LC 07644ACT Music (2005)

David Linx & Diederik Wissels

One Heart, Three Voices
Em 0504 (2005)

Guillaume de Chassy & Daniel Yvinec

Wonderful World
BEE 008 BeeJazz (2005)

Aronas

Culture Tunnels
STR001 Strange Records/Vitamin Records
(2005)

.....

L'ÉQUIPE DE MUSICA

Rémy Pflimlin, Président

.....

Jean-Dominique Marco, Directeur

Presse nationale et internationale

Opus 64 : **Valérie Samuel**
et **Marine Nicodeau**

Jérôme Cloquet, Administrateur

Fabrice Mathieu, Adjoint administratif

Presse régionale et internationale

A.COME : **Aurélie Rigaud** et **Eve Kemler**

Mafalda Kong-Dumas, Secrétaire
Générale

.....

Sonia Zannad et **Judith Kiefer**,
Assistants Communication

Bénédicte Affholder, Déléguée
de production artistique

Antoine Gindt, Conseiller
à la programmation

Camille Vier, Attachée de production
artistique

.....

Benoît Walther, Assistant artistique

Didier Coudry, Directeur technique

Les concerts de Musica sont présentés
par **Françoise Degeorges**, productrice
à France Musique

Magali Pagniez, Attachée de direction,
responsable de la billetterie

Catherine Leromain, Responsable
de l'accueil des artistes



Hildastrasse 5, 79102 Freiburg i. Br.
Telefon 07 61-790 700, Fax 07 61-790 70 70
www.lephtien.de, info@lephtien.de

LES LIEUX DE MUSICA

- 1 **Cité de la Musique et de la Danse**
1, place Dauphine
+ **i** INFOS FESTIVAL ET BILLETTERIE
- 2 **La Laiterie Artefact**
15-17, rue du Hohwald
- 3 **Opéra national du Rhin**
19, place Broglie
- 4 **Palais de la Musique et des Congrès (PMC)**
Salles Érasme et Schweitzer
Avenue Schutzenberger
- 5 **Palais des Fêtes**
5, rue Sellénick
- 6 **Palais du Rhin**
2, place de la République
- 7 **Théâtre National de Strasbourg (TNS)**
Salles Koltès et Gignoux
1, avenue de la Marseillaise
- 8 **Théâtre National de Strasbourg (TNS)**
Espace Kablé
18, rue Jacques Kablé



L'Alsace à Table

La brasserie de la mer à Strasbourg

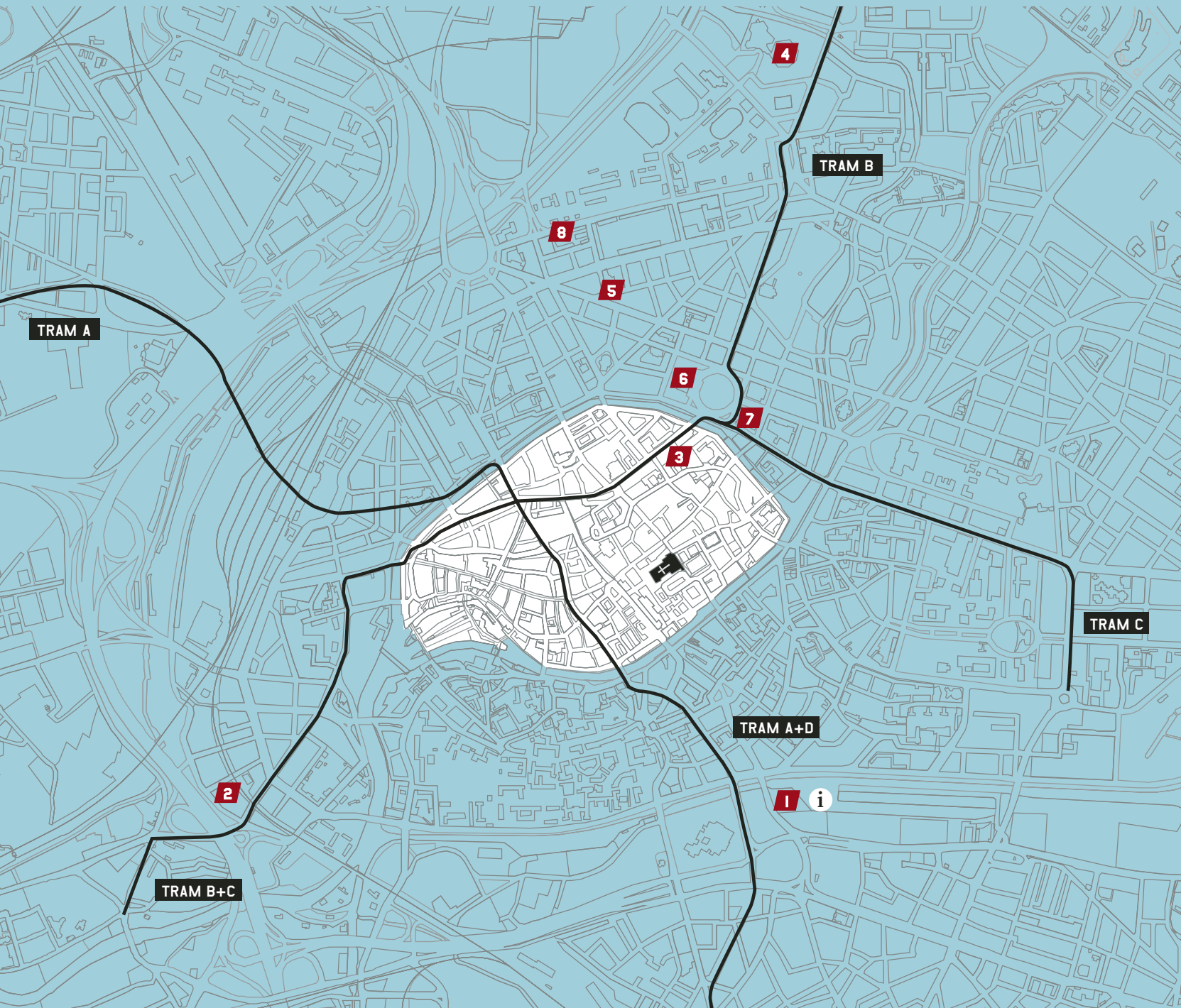
8, rue des Francs Bourgeois – Strasbourg
Tél : 03 88 32 50 62
info@alsace-a-table.fr
www.alsace-a-table.fr

Maison Kammerzell

Le rendez-vous des saveurs et de l'Histoire

16, place de la Cathédrale – Strasbourg
Tél : 03 88 32 42 14
info@maison-kammerzell.com
www.maison-kammerzell.com





INFOS PRATIQUES

Avantage Air France



Jusqu'à 45 % de réduction (soumis à conditions) pour vous rendre à Musica.
Contacter le : +33 (0) 820 820 820 (communication tarifée) ou votre agence Air France pour obtenir votre billet électronique.

AGRÉMENT MÉTROPOLE
ET INTERNATIONAL AIR FRANCE =
AXZE SE 6541
Validité : 12/09/2006 - 11/10/2006

Sur le réseau France métropolitaine

Réductions enregistrées sur GGAIRAFCONGRES.
Ce document original vous permettra d'obtenir jusqu'à 45 % de réduction sur le plein tarif d'un aller-retour en classe économique (soumis à conditions) sur le réseau France métropolitaine pour vous rendre à cette manifestation.
Pour réserver et obtenir votre billet électronique, contacter le 0 820 820 820* ou votre agence de voyages en France métropolitaine ou votre agence Air France.
Pour connaître votre agence Air France la plus proche : www.airfrance.fr

Sur le réseau international

Réductions enregistrées sur GGAIRAFEVENTNEGO.
Les agences et centres de réservation AIR FRANCE du monde entier pourront vous proposer, sur présentation de ce document original, des tarifs préférentiels (soumis à conditions) en classe économique et affaires sur un vol aller-retour au départ de votre pays pour vous rendre à cette manifestation.
Pour connaître votre agence ou centre de réservation Air France la plus proche, consulter : www.airfrance.com
Ce document obligatoire pour l'émission des billets doit être nominatif (nom-prénom) et sera exigé comme justificatif à tout moment du voyage

Les programmes de fidélisation des compagnies partenaires d'Air France permettent d'accumuler des « miles » sur leurs programmes en utilisant des vols Air France.
Renseignements auprès de votre agence Air France.

* communication tarifée : 0,12 euros/min

Société Air France, société anonyme au capital de 1.901.231.625 euros – RCS Bobigny 420495178
Siège social : 45 rue de Paris, F-95704 Roissy Charles de Gaulle cedex, France

Avantage SNCF

Demandez-nous votre « fichet congrès » et sur présentation de celui-ci dans une gare ou une agence agréée, vous obtiendrez un billet aller-retour au tarif « congrès ».

Valable sur toutes les lignes à tarification SNCF, ce tarif vous accorde 20 % de réduction en 1^{re} ou 2^e classe.

Avantage Budget



Pour vous rendre à Musica, Budget vous propose :

- au départ de Strasbourg
30 % de réduction sur ses locations de voiture pendant la période du festival
Téléphone : 03 88 52 87 52
- dans les agences hors Strasbourg
10 % en semaine et 20 % en week-end (préciser MUSICA lors de la réservation)
centrale de réservation : 0825 00 35 64

HÔTEL Maison Rouge ***
La tradition hôtelière
4, rue des Francs Bourgeois
67000 Strasbourg
Tél. 03 88 32 08 60 - Fax 03 88 22 43 73 - www.maison-rouge.com

TARIFS

CARTE MUSICA 2006

110 €

Pour ceux qui veulent suivre de près le festival, cette carte donne accès aux concerts et spectacles payants, excepté le spectacle jeune public *Momo*.

Les manifestations gratuites les *Samedis de la jeune création* 1, 2 et 3 sont uniquement accessibles sur réservation de même que les films.

La carte Musica 2006 est en vente jusqu'au 16 septembre dans la limite des places disponibles.

La carte Musica 2006 est strictement personnelle.

CARTE MUSICA LIBERTÉ

20 €

CARTE MUSICA PLURIEL

13 €^(P)

^(P) Cette carte est réservée aux étudiants et aux adhérents IRCOS, sur présentation d'un justificatif.

Ces deux cartes vous permettent d'acheter un seul billet par spectacle au prix de 6,50 € l'unité. Ces billets ne peuvent être commandés ou achetés qu'à la Boutique du festival. Ils ne sont pas vendus à l'entrée des concerts. Ces deux cartes sont strictement personnelles.

CARTE ATOUT VOIR

6,50 €

Réservée aux jeunes non étudiants de 15 à 25 ans résidant dans la Communauté Urbaine de Strasbourg, cette carte donne accès aux spectacles du festival au prix de 5,50 €.

La carte Atout Voir est strictement personnelle. En vente à la Boutique du festival sur présentation d'une photo, d'une carte d'identité et d'un justificatif de domicile.

LES NUITS ÉLECTRONIQUES DE L'OSOSPHERE

Musica s'associe pour la quatrième année consécutive aux Nuits Électroniques de l'Ososphère. Les porteurs des cartes Musica peuvent ainsi bénéficier du tarif préférentiel de **16 €** /nuit.

SPECTACLE À L'UNITÉ

Plein tarif : **16 €**

Tarif réduit (R) : **12 €**

(R) Cartes Vermeil, Étudiants, Cézam-Ircos, Adhérents TNS, La Laiterie Artefact, Opéra national du Rhin, Intermittents du spectacle, groupes à partir de 10 personnes, personnels des partenaires officiels de Musica.

Merci de joindre une photocopie du justificatif de réduction au bulletin de réservation.

Tarif scolaire* : **6,50 €**

* Moins de 15 ans, élèves des écoles de musique et du CNR de Strasbourg. Ce tarif est aussi appliqué aux chômeurs (carte ANPE).

Détenteurs des cartes

Culture et Atout Voir : **5,50 €**

L'Autre côté, spectacle n°11 : billetterie réservée aux porteurs des cartes Musica pour la représentation du 23 septembre. Pour les autres représentations et les personnes sans carte Musica, s'adresser à l'Opéra national du Rhin.

Concerts *Samedis de la jeune création* n°09, 21, 34 et films n°15, 17, 35 : entrée libre sur réservation.

LE PASSEPORT DÉCOUVERTE

UN PARCOURS DE 5 ÉVÉNEMENTS **35 €**

POUR UNE REDÉCOUVERTE DE MUSICA

Véritable circulation dans la programmation 2006, le passeport découverte propose 5 manifestations choisies pour vous :

1/ Les *Gurrelieder* de Schoenberg, immense poème d'amour réunissant 300 musiciens et choristes sur la scène du Palais de la Musique et des Congrès

2/ Les relations chambristes du *Trio Modulations* entre les maîtres viennois et la virtuosité de Bruno Mantovani

3/ Le prestigieux *Chœur Accentus* qui associe à Schoenberg le romantisme de Schumann et la modernité classique de Wolfgang Rihm

4/ Les descriptions jazzy de *Wonderful World*

5/ Le décalage ironique et décapant de *L'Opéra de quatre notes* de Tom Johnson...

LA BOUTIQUE MUSICA

Accueil du public du 1^{er} septembre au 7 octobre du mardi au samedi de 11h à 19h

Cité de la Musique et de la Danse

1, place Dauphine - Strasbourg

billetterie : +33 (0)3 88 23 47 23

standard : +33 (0)3 88 23 46 46

e-mail : billetterie@festival-musica.org

www.festival-musica.org

AUTRES LIEUX DE VENTE

Les billets sont également en vente :

À la Boutique Culture

(du mardi au samedi de 12h à 19h)

Place de la Cathédrale - Strasbourg

tél. : + 33 (0)3 88 23 84 65

Dans les FNAC (www.fnac.com) et Carrefour :

tél. : +33 (0)8 92 68 36 22 (0,34 €/mn)

VENTE PAR CORRESPONDANCE

Voir détails page suivante.

Chèques-Vacances

Musica accepte les Chèques-Vacances en règlement de la billetterie.

Le paiement par carte bancaire n'est pas accepté à l'entrée des concerts.

VENTE + RÉSERVATIONS

VENTE PAR CORRESPONDANCE

COURRIER

Vous pouvez dès maintenant et jusqu'au 14 septembre adresser votre bulletin de réservation ci-dessous à :

Festival Musica
1, place Dauphine / BP 90048
F-67065 Strasbourg Cedex

accompagné de votre règlement par carte bancaire ou chèque à l'ordre de Musica.

INTERNET ET TÉLÉPHONE

Vous pouvez également réserver :

- sur notre site www.festival-musica.org
 - par téléphone : +33 (0)3 88 23 46 46
- Les billets achetés par téléphone doivent être réglés impérativement par carte bancaire à distance au moment de la réservation.

Paiement en euros par chèques européens accepté. Le paiement par carte bancaire n'est pas accepté à l'entrée des concerts.

BULLETIN DE RÉSERVATION

Cartes	Tarif	Nombre de cartes	Total en €
Carte Musica 2006	110 €		
Carte Musica Liberté	20 €		
Carte Musica Pluriel	13 €		
Passeport Découverte	35 €		

Veuillez indiquer ci-dessous les nom et prénom du titulaire pour chaque carte.

Merci de joindre une photo d'identité et, pour les cartes Atout Voir et Musica Pluriel, un justificatif.

Choix des spectacles

N° des spectacles	Tarif	Nbre places	Total en €	N° des spectacles	Tarif	Nbre places	Total en €
Participation pour frais d'envoi en recommandé (facultatif) : 5 €							
Total global (cartes, billets et frais d'envoi)							

Vous venez chercher vos billets à la billetterie

Vous désirez qu'on vous envoie vos billets

Vous désirez qu'on vous envoie vos billets en recommandé (5 €)

En cas de perte ou de vol, les billets et les cartes ne pourront être ni remboursés, ni remplacés.

Vous réglez :

Espèces Chèque CB Autre

Paiement par carte bancaire : Visa Eurocard

N° carte

Validité

Signature

Nom

Prénom

Adresse

Code postal

Ville

tél.*

e-mail*

*Ces informations nous permettent de vous informer en cas de modification éventuelle

SEPTEMBRE

- SAM 16 SEPT**
n°01 18h / Cité de la Musique et de la Danse
Quatuor Danel
Fedele / Mantovani
- n°02 21h / Cité de la Musique et de la Danse
Ensemble Modern
Ligeti / Poppe / Hermann / Staud / Schöllhorn
-
- DIM 17 SEPT**
n°03 18h / Palais de la Musique et des Congrès, salle Érasme
Gurrelieder
Schoenberg
-
- JEU 21 SEPT**
n°04 18h / Cité de la Musique et de la Danse
Quatuor Diotima
Lévinas / Mochizuki / Dillon / Berg
- n°05 20h / Cité de la Musique et de la Danse
L'Instant Donné
Pesson / Schöllhorn / Kowalski
-
- VEN 22 SEPT**
n°06 18h / Cité de la Musique et de la Danse
Trio Modulations
Schoenberg / Mantovani / Berg
- n°07 20h / Palais des Fêtes
Wölflli Kantata
Aperghis
- n°08 22h30 / Cité de la Musique et de la Danse
LES NUITS DE MUSICA
[em]
Trio de Jazz
-
- SAM 23 SEPT**
n°09 11h / Palais du Rhin
Les Samedis de la jeune création / 1
L'Instant Donné
Baba / Borrel / Asano / Pey-Yu / Rodak
15h / Opéra national du Rhin
Rencontre avec Bruno Mantovani
- n°10 17h / Palais des Fêtes
Ensemble 2e2m / Neue Vocalsolisten
Ronchetti / Cattaneo / Mantovani
- n°11 20h / Opéra national du Rhin
L'Autre côté
Opéra fantastique de Bruno Mantovani

- DIM 24 SEPT**
n°12 11h / Palais du Rhin
Christophe Desjardins, alto
L'Instant Donné
Amaral / Berio / Pesson
- n°13 18h / Cité de la Musique et de la Danse
Consequenza
Un hommage à Luciano Berio
-
- MER 27 SEPT**
n°14 20h / Cité de la Musique et de la Danse
Accroche Note
Solbiati / Morciano / Schöllhorn / Hurel
-
- JEU 28 SEPT**
Music'Arte : Hanns Eisler
n°15 Théâtre National de Strasbourg, salle Koltès
18h / **Hanns Eisler : une Histoire**
Film de Larry Weinstein
- n°16 20h / **Eislermaterial**
Spectacle de Heiner Goebbels
- n°17 22h / **Heiner Goebbels – Komponist**
Film de Dagmar Birke
-
- VEN 29 SEPT**
n°18 18h / Palais du Rhin
Carolin Widmann, violon / Claire Désert, piano
Berio / Staud / Widmann / Bartók
- n°19 20h / Palais des Fêtes
Chœur Accentus
Schumann / Schoenberg / Rihm
- n°20 22h30 / Cité de la Musique et de la Danse
LES NUITS DE MUSICA
David Linx & Diederik Wissels 5tet
-
- SAM 30 SEPT**
n°21 11h / Palais du Rhin
Les Samedis de la jeune création / 2
Accroche Note
Sinnhuber / Oomen / Fehlmann / Rodak / Nemtsov
- n°22 17h / Cité de la Musique et de la Danse
Anssi Karttunen, violoncelle / Magnus Lindberg, piano
Lindberg / Srnka / Wallin / Berio
- n°23 20h / Palais de la Musique et des Congrès, salle Schweitzer
Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Huber / Rihm / Platz
- n°24 22h30 / Cité de la Musique et de la Danse
LES NUITS DE MUSICA
Wonderful World
Soirée jazz

OCTOBRE

- DIM 1^{ER} OCT**
n°25 11h / Palais du Rhin
Jan Michiels, piano
Mantovani / Bertrand / Staud / Schoenberg / Mochizuki
- n°26 11h et 17h / Théâtre National de Strasbourg
Studio Kablé
/27 **Momo**
Spectacle jeune public de Pascal Dusapin
- n°28 17h / Palais des Fêtes
Les Jeunes solistes
Desprez / Huber / Scelsi
-
- MER 4 OCT**
n°29 15h / Théâtre National de Strasbourg
Studio Kablé
Momo
Spectacle jeune public de Pascal Dusapin
-
- JEU 5 OCT**
18h / Cité de la Musique et de la Danse
La naissance d'une œuvre lyrique
Rencontre avec G. Aperghis, B. Mantovani...
- n°30 20h / Cité de la Musique et de la Danse
L'Opéra de quatre notes
Spectacle de Tom Johnson
- n°31 22h30 / La Laiterie Artefact
LES NUITS DE MUSICA
Aronas
4tet de jazz
-
- VEND 6 OCT**
n°32 18h / Cité de la Musique et de la Danse
Quatuor Arditti
Dusapin / Maïda / Haddad / Francesconi
- n°33 20h / Cité de la Musique et de la Danse
Ictus
Ballereau / Schöllhorn
-
- SAM 7 OCT**
n°34 11h / Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg
Les Samedis de la jeune création / 3
Ictus
Oomen / Kmitova / Cendo / Dambrain
Music'Arte : Aperghis
Théâtre National de Strasbourg, salle Koltès
15h / **Le Petit chaperon rouge**
Avant-première du film de Jean-Baptiste Mathieu
- n°35 17h / **Seul à Seul**
Spectacle de Georges Aperghis
- n°36 20h / Palais des Fêtes
Orchestre philharmonique de Liège
Stockhausen / Parra / Schöllhorn
- n°37 22h30 / Cité de la Musique et de la Danse
Résidence Rodolphe Burger / James Blood Ulmer
Au Conservatoire National de Région de Strasbourg
-
- DIM 8 OCT**
n°39 18h / Cité de la Musique et de la Danse
L'Amour de loin
Saariaho



WWW.FESTIVAL-MUSICA.ORG