

musica 2016

N° 33

Dimanche 2 octobre 2016 à 16h00
Theater Basel

Karlheinz Stockhausen Donnerstag aus « Licht »

opéra



© Sandra Then

Donnerstag aus « Licht » (1978-80)

nouvelle production
opéra en trois actes, un salut et un adieu

Musique, livret, danse, actions et gestes, **Karlheinz Stockhausen**

Direction musicale, **Titus Engel**

Assistante musicale, direction sonore, **Kathinka Pasveer**

Mise en scène, **Lydia Steier**

Décors, **Barbara Ehnes**

Costumes, **Ursula Kudrna**

Vidéo, **Chris Kondek**

Lumières, **Olaf Freese**

Chef de chœur, **Henryk Polus**

Dramaturgie, **Pavel B. Jiracek**

Sinfonieorchester Basel

Chœur du Theater Basel

Chœur de la WDR (bande sonore)

Figurants du Theater Basel

Étudiants de la Hochschule fur Musik FNHW / Musik-Akademie Basel

Michael, ténor 1, **Peter Tantsits**, ténor 2, **Rolf Romei**,
trompette, **Paul Hubner**, danseuse, **Emmanuelle Grach**

Eva, soprano, **Anu Koms**, cor de basset, **Merve Kazokoglu**,
danseuse, **Evelyn Angela Gugolz**

Luzifer, basse, **Michael Leibundgut**, trombone, **Stephen Menotti**,
danseur, **Eric Lamb**

Accompagnateur de Michael dans « Examen », piano, **Ansi Verwey**

Couple d'hirondelles clownesques, clarinette, **Innhuyck Cho**, **Markus Forrer**

Deux jeunes, saxophone soprano, **Émilie Chabrol**, **Romain Chaumont**

Gruss / Salut (15 min.)

Acte I : Michaels Jugend / La Jeunesse de Michael (70 min.)

entracte vers 17h35 (30 min.)

Acte II : Michaels Reise um die Erde / Le Voyage de Michael autour de la Terre (50 min.)

entracte vers 18h55 (45 min.)

Acte III : Michaels Heimkehr / Le Retour de Michael (80 min.)

Abschied / Adieux (15 min.)

Surtitré en français

Production Theater Basel

Avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung et de Kunststiftung NRW

Le Theater Basel accueille Musica

L'œuvre visionnaire de Stockhausen, le plus mystique des compositeurs de l'avant-garde européenne, n'a pas perdu son pouvoir de fascination. Comme le prouve une nouvelle et rare production de son opéra *Donnerstag*.

Cycle de sept opéras, correspondant chacun à un jour de la semaine, « Licht », soit « lumière », est la démesure de son génial compositeur. Une œuvre d'art totale de vingt-neuf heures, écrite entre 1977 et 2003, et dans laquelle Karlheinz Stockhausen, qui fut l'un des ténors de l'avant-garde européenne des années 60 et 70, a mis toutes ses préoccupations musicales, esthétiques et spirituelles : du Gagaku et du Nô japonais, aux théories cosmogoniques du Livre d'Urantia, en passant par le jazz, l'électronique, les traditions judéo-chrétienne et védique et mille autres choses encore, manifestes ou cryptiques.

Donnerstag, soit « Jeudi », est le premier des sept opéras du cycle à avoir été achevé et fut créé en 1981 à la Scala de Milan, dans une mise en scène de Luca Ronconi, et enregistré, au même moment, pour le label Deutsche Grammophon. Dans cet opus, l'archange Michael doit apporter la musique des sphères à l'homme et la musique humaine dans l'au-delà.

Le voyage initiatique de cet Orphée ou Tamino moderne, ponctué par les sons de la trompette, en lieu et place de la flûte mozartienne, le conduit à visiter différentes régions du monde et de l'espace où il est confronté à Lucifer, l'un des trois personnages principaux du cycle avec Ève, auxquels sont respectivement associés le trombone et le cor de basset.

Après la Scala de Milan en 1981, puis l'Opéra Royal Covent Garden de Londres en 1985, la nouvelle production du Théâtre de Bâle mise en scène par l'américaine Lydia Steier et dirigée par le chef Titus Engel est la troisième de l'histoire à proposer *Donnerstag* dans son intégralité. Le rapport entre l'organisation de la totalité et l'identité des éléments constitutifs ayant été la grande question de Stockhausen – du sérialisme à la mutation vers la mélodie puis vers la « formule » – il n'est pas besoin de connaître tout « Licht » pour apprécier *Donnerstag* qui offre, de surcroît, de longues plages instrumentales et concertantes ; la structure modulaire de ce cycle permettant d'interpréter chacun des opéras et les différentes parties qui les composent séparément.

**THEATER
BASEL**

FIN DU SPECTACLE : 21H30

Synopsis

Extrait du livret du CD de *Donnerstag aus Licht* (Stockhausen-Verlag)

Salut du Jeudi

Premier acte : La Jeunesse de Michael

La Jeunesse de Michael comporte trois scènes qui se succèdent directement l'une après l'autre : Enfance, Lunève et Examen.

Enfance

Michael, fils de parents pauvres, révèle très tôt des dons extraordinaires. De sa mère, il apprend à chanter et à plaisanter et aussi, lorsqu'elle se dédouble dans le corps d'une danseuse, à danser et se laisser séduire. De son père – qui est instituteur – il apprend à prier, chasser, tirer et à jouer du théâtre. Dans la maison paternelle, Ève et Lucimon sont préoccupés : « une fille » ; « encore un garçon » ; « on n'a plus d'argent » ; « est-ce que la chasse n'est pas trop chère ? » ; « tu as une liaison avec le curé... tu n'étais déjà plus vierge lorsqu'on s'est mariés ». La mère tente de se suicider, perd la raison, est internée dans un asile où on la maltraite. Le père voit mourir son fils cadet – son « Hermannouchet » – il commence à boire, part à la guerre.

Lunève

Une fille des étoiles, mi-oiseau, mi-femme munie d'un cor de basset, apparaît à Michael. Il tombe éperdument amoureux de « Lunève - Méasange-de-Lune - Mondeva - Bec-d'Argent ». Cependant que par son jeu érotique, celui-ci lui fait découvrir la conduite de sa musique, la mère de Michael meurt de la main d'un médecin dans l'asile d'aliénés et son père tombe au front. Lunève, « Témoin des créatures humaines supérieurement belles », disparaît.

Examen

Michael passe un triple examen d'admission à l'École supérieure de musique. Ève et Lucifer, qui ont beaucoup changé, apparaissent dans un jury à quatre têtes, dont deux représentent leur voix (soprano et basse) et deux leur corps (danseuse et danseur-mime) ; ils appellent Michael pour l'examen.

Il ne les reconnaît pas.

Dans le premier examen, Michael décrit sa jeunesse en chantant dans le rôle de sa mère. Le jury manifeste par ses commentaires l'ébahissement que lui cause son art.

Dans le deuxième examen, il décrit sa jeunesse en jouant de la trompette dans le rôle de son père. Lunève apparaît en l'air sous la forme de son ange gardien ; elle est invisible pour le jury. Celui-ci montre de l'étonnement dans la virtuosité de jeu de Michael, de l'effroi devant ses attaques, de la sympathie pour son histoire.

Dans le troisième examen, il décrit sa jeunesse en tant que danseur dans son propre rôle d'enfant, dansant, chantant et jouant de la trompette simultanément (trois personnages en un) tout en disparaissant parfois brusquement au niveau du chanteur ou du trompettiste, pour réapparaître en un autre endroit. Le jury est transporté d'enthousiasme et se fige dans la proclamation extatique : « Ad-mis ! Bien en-ten-du ad-mis !! »

Deuxième acte : Le Voyage de Michael autour de la Terre

Cet acte n'est composé que d'une scène et est interprété de façon purement musicale. L'instrument de Michael est la trompette. L'orchestre est « le monde ». Pour la composition de cet acte, Karlheinz Stockhausen a beaucoup travaillé en collaboration avec son fils Markus qui joue de la trompette et à qui cette musique est dédiée « de tout cœur ». C'est Markus Stockhausen qui tenait le rôle de Michael à la trompette pour la création de la première version (de concert) de l'acte.

Tout autour du globe terrestre, en son Pôle Sud, sont assis des musiciens-pingouins.

Michael apparaît en trompettiste vêtu de bleu et portant le Signe de Michael. Il fait ses adieux* en jouant, monte dans le globe, qui commence à tourner vers l'est. Le voyage comporte sept stations marquées par l'ouverture d'une fenêtre (balcon) à chaque fois différente ; Michael se penche alors au dehors et « s'entretient » avec les musiciens.

Deux clarinettes, croisement clownesque d'une hirondelle et d'un pingouin, circulent à plusieurs reprises à travers l'orchestre tout en jouant.

Lors de la sixième station, Michael entend au loin un cor de basset et donne le signal du retour. Sur ce, la Terre tourne en sens contraire.

À la fin de la septième station, il entend à nouveau le cor de basset, arrête la Terre, en descend, lance un appel qui reste sans réponse ; il est consolé par la contrebasse. L'appel retentit à nouveau, approche. Ève apparaît en joueuse de cor de basset d'une beauté séduisante. Elle joue avec lui, le charme et, l'attirant dans une danse, disparaît avec lui.

Pendant ce temps, les deux clowns joueurs de clarinette et de cor de basset entrent en se glissant furtivement, raillent le couple, montent dans le globe, jouent sur un des balcons, se font attaquer et entraîner dans un conflit violent par les trombones.

On entend au loin des sons longuement tenus de Michael et Ève, sons qui finalement approchent et débouchent dans une mélodie tombante, forte complainte emplissant tout l'espace, alors que lentement s'éteint la lumière et que le silence total s'établit.

Dans l'obscurité, les mélodies de la trompette et du cor de basset volent calmement dans le ciel, accompagnées de gouttes sonores jouées de façon de plus en plus claire à l'orchestre.

Tous deux s'unissent en un trille artistement enlacé, qui ralentit très progressivement.

* La forme et tous les détails de *Licht*, de chaque « journée », de chaque acte et de chacune des scènes découlent d'une formule triple. Une de ses trois couches est la « Formule de Michael », qui est jouée en solo au début du voyage, lorsque Michael fait ses adieux.

Troisième acte : Le Retour de Michael

Cet acte comprend deux scènes qui se succèdent : Festival et Vision.

Festival

Michael rentre sous une triple forme dans sa résidence céleste. Eve, également présente sous une triple forme, ainsi que les chœurs et l'orchestre, le saluent par un hymne.

Michael remercie ; Ève lui offre des présents (une très vieille femme interrompt de façon magique la célébration).

Mais le diable s'en mêle, qui en gnome et danseur de claquettes / joueur de trombone, entraîne Michael dans un cruel combat.

L'apparition de deux enfants (anges) jouant des saxophones soprano, fige tout le monde dans un enchantement.

Un messenger arrive, annonçant que Lucifer cause à nouveau des problèmes.

Lucifer (basse) vocifère dans la salle et se moque de tous. Michael a un vif échange de propos avec lui, qui se termine par l'injonction : « Ne peux-tu pas, une fois au moins, nous laisser célébrer une fête en paix ? »

Dégouté, Lucifer quitte l'assemblée.

Vision

Michael s'adresse sous une triple forme, ténor, trompettiste et danseur, au public. Le ténor chante sur le mi bémol la Formule de Michael étendue sur toute la durée de Vision. Le trompettiste commence avec la Formule de Lucifer jouée staccato, à laquelle il ajoute à chaque nouvelle hauteur de son du ténor et au cours de 15 transpositions cycliques, une hauteur supplémentaire (tenue) de la Formule de Michael, jusqu'à ce qu'elle soit complète. Le danseur relie les deux par une série de gestes qui mettent en lumière l'esprit des sons et des paroles : main gauche et bras gauche suivent le ténor, qui se tient à gauche, derrière lui, main droite et bras droit suivent le trompettiste, qui se trouve à droite, derrière lui. Michael s'adresse au public.

Puis à travers sept jeux d'ombres, Michael a maintenant la vision de sept moments de sa vie, qu'il commente. Sept mots apparaissent en lettres lumineuses, et leurs initiales s'ajoutent peu à peu les unes aux autres pour former son nom, Michael.

Les mots sont Mélodies, Intensité, Chromatique, Harmonie, Audiogramme, Extase et Lumière.

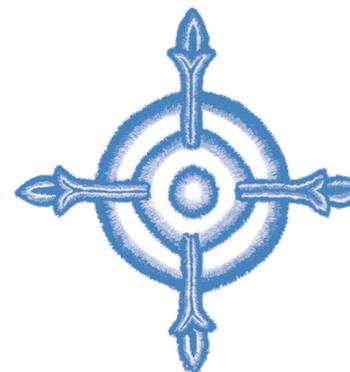
À la fin du septième jeu d'ombres réapparaît (comme dans le Retour déjà) l'« arc de lumière merveilleux », auquel s'ajoute tout d'abord en son centre un anneau bleu, puis deux concentriques, puis trois.

Les ombres et l'arc de lumière se dissipent, seuls restent les trois anneaux bleus. Les trois Michael se tournent brusquement à nouveau vers le public et s'avancent jusqu'au milieu du bord de la scène. Ils s'adressent au public. Les Michael promènent leur regard le long des rangées du public, en haut de gauche à droite, puis en bas de droite à gauche, pour revenir au centre. Finalement, ils s'inclinent de telle sorte que l'on sente que voilà venue la fin de *Donnerstag aus Licht*, Jour de Michael.

Adieux de Jeudi (appelés aussi Adieux de Michael)

Après la Vision apparaissent sur cinq toits ou balcons entourant la place de l'opéra cinq trompettistes en costume de Michael – éclairés comme des figures de tour sculptées – qui répètent, indépendamment les uns des autres et comme des signaux, chacun une partie de la Formule de Michael en observant de très longs silences de durées différentes, ceci pendant trente minutes environ.

Les cinq trompettistes s'arrêtent les uns après les autres dans l'ordre des parties de la Formule et se retirent de façon élégante.



Tel qu'établi par Stockhausen, les couleurs du Jeudi, qui dans *Licht* correspond au jour de Michael, sont le bleu (couleur fondamentale), le pourpre et le violet (couleurs secondaires). Le signe de Michael est constitué de trois anneaux bleus concentriques sur fond blanc, sur lesquels est apposée une Croix de Michael ayant trois lys à chacune de ses extrémités.

La couleur fondamentale d'Ève est le vert clair, ses couleurs secondaires sont blanchâtre, opaline, argenté.

Les couleurs fondamentales de Lucifer sont le bleu de glace et le bleu-vert, ses couleurs secondaires sont le vert noirâtre, le bleu noirâtre, le gris.

Donnerstag aus Licht : à propos de la production

« Le traumatisme d'une génération »

Interview tirée du programme du Theater Basel

Lydia Steier (mise en scène), Titus Engel (direction musicale) et Barbara Ehnes (décors) discutent avec Pavel B. Jiracek (dramaturgie).

Pour la première fois depuis plus de trente ans, il est de nouveau possible d'assister à une représentation de *Donnerstag de Karlheinz Stockhausen*, tiré de *Licht*, son monumental cycle d'opéras. Pour quelle raison cette œuvre n'avait-elle plus été donnée pendant toute cette période ?

Titus Engel : Je ne comprends pas pourquoi *Donnerstag* est tombé dans l'oubli depuis sa dernière représentation en 1985 à Londres, il y a plus de trente ans, et pourquoi seuls quelques extraits ont été joués depuis. Le cycle *Licht* de Stockhausen, dans lequel chaque opéra correspond à l'un des sept jours de la semaine, est la *Tétralogie* du XX^e siècle et devrait avoir sa place dans le répertoire de chaque institution, à commencer par *Donnerstag*, le premier opéra du cycle. Cependant, toutes les composantes de *Licht* ne peuvent pas aisément être montées dans un bâtiment « normal » sans quelques aménagements. Cela tient en particulier au fait que Stockhausen a prévu ses œuvres pour des configurations fort inhabituelles. Pour *Mittwoch*, par exemple, il a composé le célèbre *Helikopter-Quartett* pour quatuor à cordes et quatre hélicoptères, dont la représentation doit avoir lieu dans les airs. Certes, *Donnerstag*, avec ses trois parties musicalement très différentes, que l'on peut qualifier respectivement d'opéra de chambre, de concerto pour trompettes et d'oratorio, est un projet colossal, mais qui reste réalisable.

Quelles sont les difficultés concrètes lorsque l'on souhaite monter *Donnerstag* ?

Titus Engel : On attend énormément des chanteurs, des danseurs et des musiciens, qui doivent par exemple interpréter et jouer tout le premier acte, *Michaels Jugend* (La Jeunesse de Michael), par cœur, et se coordonner sans direction. Nous avons eu l'immense chance, lors des répétitions, de pouvoir compter sur la présence de Kathinka Pasveer, qui fut pendant très longtemps la collaboratrice, la soliste attirée et la muse de Stockhausen. Elle nous a permis d'accéder au cœur de ce qu'était la musique pour Stockhausen et elle a accepté de prendre en charge la direction sonore, comme elle l'a fait durant de nombreuses années aux côtés du compositeur. La spatialisation du son joue en effet un rôle essentiel dans *Donnerstag* : toutes les voix musicales sont mélangées directement sur scène, tandis qu'un système de haut-parleurs à huit canaux disposé tout autour du public diffuse en parallèle plusieurs bandes enregistrées par Stockhausen dans le studio de musique électronique de la radio ouest-allemande, la Westdeutschen Rundfunk (WDR).

Avec *Licht*, Stockhausen semble non seulement vouloir faire exploser les frontières de l'opéra comme institution, mais également obliger le public à réfléchir à ses propres habitudes musicales...

Lydia Steier : ...et j'ai parfois l'impression que, pour lui, tous les moyens sont bons afin de repousser les frontières et de bousculer les habitudes. Son travail, que j'ai découvert pendant mes études, m'a immédiatement fascinée parce que j'y ai perçu un idéalisme débordant quant à ce que peut être la musique. Toute sa vie, Stockhausen a cru au pouvoir de la musique, ce que je trouve très stimulant en tant que metteuse en scène. *Donnerstag*, qui est peut-être l'opéra le plus narratif de *Licht*, est par moment comme écrasé par les idées grandioses de Stockhausen... mais toujours d'une manière très créative et très inspirante, selon moi.

Titus Engel : Si l'écriture musicale de Stockhausen possède de multiples facettes et n'a cessé d'évoluer, elle a cependant toujours été associée à une réflexion profonde et empreinte de spiritualité. Stockhausen est l'une des grandes figures de la musique du XX^e siècle, à l'instar de Wagner pour le XIX^e. Un cycle d'opéras sur les sept jours de la semaine, d'une durée totale de près de 29 heures, c'est la *Tétralogie* démultipliée ! Stockhausen et Wagner ont tous les deux réfléchi sur la musique même, mais se sont en outre efforcés de lier la musique et la réflexion sur le monde. C'est ce qui rend l'œuvre de Stockhausen aussi fascinante.

Quel rôle joue la spiritualité de Stockhausen dans son œuvre ?

Titus Engel : Il faut une énergie spirituelle immense pour élaborer une œuvre telle que *Licht*. Nombreux sont les compositeurs pour qui la religion a constitué une source d'inspiration majeure : Bach, Brückner ou Messiaen en sont des exemples. Stockhausen a énormément puisé dans une spiritualité profondément ancrée en lui, imprégnée de christianisme et constituée au contact de plusieurs sources, telles que *Le Livre d'Urantia*, un ouvrage sur la relation entre l'humanité et l'Univers, publié pour la première fois en 1955.

Lydia Steier : Plusieurs thèmes du *Livre d'Urantia* se retrouvent dans *Licht*, bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre de propagande. Stockhausen a recours à un vocabulaire très divers et panthéiste, sans doute aussi pour créer une sorte d'unité cosmique. Par bien des aspects, il a une approche assez « baroque » : il présume, du moins dans *Licht*, qu'il existe quelque chose comme une harmonie cosmique des étoiles, une sorte de « vibration originelle » qui se reflète dans la musique. Je vois cela comme un retour entièrement dénué de cynisme aux grands principes philosophiques, presque mathématiques, qui avaient cours dans l'Antiquité – chez Pythagore, par exemple.

Titus Engel : À l'époque, beaucoup de personnes pensaient que les planètes se situaient dans un rapport numérique les unes aux autres, et que ce rapport s'appliquait aussi aux intervalles en musique... une corrélation entre microcosme et macrocosme, en somme.

Cette corrélation entre micro et macro se retrouve aussi dans la structure de *Licht* : c'est de la « superformule » que naît toute la musique. Comment fonctionne au juste cette formule ?

Titus Engel : La superformule repose sur la hiérarchisation de plusieurs sons. Chacun des trois protagonistes de *Licht* (Michael, Ève et Lucifer) possède sa propre formule élémentaire qui se compose d'un nombre différent de tons. Le personnage d'Ève incarne l'entre-deux, l'équilibre. Sa formule élémentaire se compose de 12 sons, ce qui correspond au dodécaphonisme classique d'Arnold Schoenberg. La formule de Lucifer comprend 11 sons et symbolise son caractère imparfait, qui envie la complétude de Michael, le « héros », dont la formule compte 13 sons. Le conflit entre eux est donc déjà contenu en puissance dans la musique. Ces trois formules sont superposées dans la superformule, avec un rythme, des timbres et des tempi différents, et divisées en sept parties qui rappellent chacune les sept jours de la semaine. Stockhausen a couché la superformule sur une seule feuille de papier, condensant ainsi tout le matériau musical de *Licht*, avant de s'atteler pendant 25 ans à la mise en forme de ces sept parties. Les possibilités de variation que recèle la superformule sont immenses. Et en même temps, certains motifs reviennent tout au long de l'œuvre par le biais de la formule et de son utilisation : on reconnaît la formule ou bien des phrases en son sein. Il s'agit de figures rhétoriques, comme, parfois, dans la musique baroque : la quarte ascendante spectaculaire de la formule de Michael, l'ornement dans celle d'Ève ou le décompte et les répétitions sonores énergiques chez Lucifer.

Barbara Ehnes : Je suis fascinée par la maîtrise qu'a Stockhausen de sa superformule et par le fait qu'il développe, à partir d'une idée minimaliste, un univers d'une très grande richesse. Pour moi, la difficulté était de trouver un espace dans lequel cette musique puisse trouver sa place et quand même s'associer à des images.

Dans quelle mesure l'univers visuel qui se déploie sur scène est-il lié à la musique de Stockhausen ?

Barbara Ehnes : Ce qui m'a beaucoup inspirée lors des préparatifs, c'est cette amplitude dont on ressent le souffle chez Stockhausen. Il voit le monde comme un tout immense et invite à se penser soi-même comme un élément du cosmos. Je comprends parfaitement cette idée : nous sommes trop souvent submergés par notre petit train-train quotidien et nous oublions que nous faisons partie de quelque chose d'infiniment supérieur. J'ai voulu me saisir de cette idée en élaborant un espace qui laisse suffisamment de place au souffle vital. La représentation que donne Stockhausen du cosmos et du mouvement

des planètes correspond, selon moi, au plan de notre scène et à une possibilité que nous avons, à Bâle, où nous disposons à la fois de panneaux mobiles et d'une scène tournante. On peut ainsi faire graviter les éléments sur scène comme s'il s'agissait de petites planètes, en s'appuyant sur une sorte de cellule composée de miroirs et disposée au centre.

Sur sa partition, Stockhausen a porté des indications très détaillées quant à la réalisation visuelle de *Donnerstag*, allant même jusqu'à préciser les couleurs et les symboles devant apparaître sur scène. Quelle place avez-vous donnée à la « fidélité à l'œuvre », dans votre mise en scène ?

Lydia Steier : En commençant notre travail sur *Donnerstag*, nous avons regardé des vidéos des représentations réalisées dans les années 1980. À nos yeux, c'était presque drôle : cela semblait tellement démodé, y compris dans les technologies utilisées. Revenir à la partition et constater qu'il y avait une différence entre ce que nous y trouvions et l'historique des représentations nous a beaucoup rassurés. Dans plusieurs cas, décortiquer les différentes couches qui composent la représentation de cet opéra m'a vraiment aidée à atteindre la vision réelle de Stockhausen. C'est toujours au metteur en scène de savoir ce que désirait l'auteur. Et je crois que nous avons été très fidèles à ce que Stockhausen a voulu exprimer.

Barbara Ehnes : J'ai traité *Donnerstag* comme n'importe quelle autre œuvre, à savoir que j'ai d'abord essayé de comprendre ce dont il est question, ce qu'elle exprime, avant de m'atteler à une traduction plus spécifique. Pour moi, la principale condition préalable était de ne pas me cantonner à un rôle « d'exécution ». Ma tâche était de permettre la mise en scène artistique de *Donnerstag* et d'avoir la liberté de recourir à notre propre langage visuel, de sorte qu'un public actuel puisse « accrocher ».

Parmi les éléments imposés figurent aussi les mouvements « INORI » que Stockhausen avait à l'origine conçus pour son œuvre éponyme (INORI, 1973-74) et qui rappellent des postures de prières observées par le compositeur lors d'un voyage en Asie. Ces gestes sont effectués par les danseurs qui incarnent les trois protagonistes.

Lydia Steier : C'est une indication très précise de la part de Stockhausen. On ne peut pas laisser ces gestes de côté, ils figurent dans la partition. Mais il ne faut pas les réduire à des éléments décoratifs, et pour cela il convient de les inscrire dans un contexte qui repose sur la psychologie des personnages. La difficulté fondamentale, lorsque l'on veut monter une œuvre de Stockhausen, c'est que tout semble empreint d'une immense sérénité, d'un caractère céleste, radieux, dénué de toute psychologie humaine. Je crois cependant à la loi des contrastes : là où il y a beaucoup de lumière, on trouve aussi beaucoup d'ombre. Et une personne en quête d'illumination, ou portée à chercher des moments d'élévation, a bien souvent vécu des choses douloureuses.

Donnerstag n'y échappe pas : tout commence par le traumatisme d'une famille, qui est à l'origine de tout le reste. Il faut voir cette douleur si l'on veut comprendre le parcours des personnages. Et il faut montrer les nombreux passages sombres de l'œuvre pour rendre sa lumière plus éclatante encore.

Le premier acte de *Donnerstag*, « Michaels Jugend » (La Jeunesse de Michael), contient de nombreux parallèles avec la biographie de Stockhausen : Gertrud, sa mère, a été assassinée au centre de mise à mort d'Hadamar dans le cadre du programme d'euthanasie du Troisième Reich, son père, Simon Stockhausen, qui était enseignant, a été tué à la guerre, où il avait été envoyé comme soldat. *Donnerstag* est-il un opéra autobiographique ?

Lydia Steier : Non, je ne parlerais pas d'autobiographie pour *Donnerstag*. Certes, un artiste se nourrit toujours de ses expériences et de ce qu'il (ou elle) a vécu. Mais une œuvre va toujours au-delà du plan strictement individuel. Et, dans *Donnerstag*, ce n'est pas seulement le destin d'une seule personne qui est représenté, mais bien le traumatisme de toute une génération. Pour moi, il était très important d'avoir la liberté de ne pas montrer certains détails de la vie de Stockhausen : dans la partie « Kindheit » (Enfance), par exemple, il y a normalement une scène dans laquelle Michael utilise un marteau pour frapper plusieurs objets, rappelant les expériences que Stockhausen menait lui-même, dans sa jeunesse, sur les sons produits par différents éléments. Mais il n'était pas possible d'intégrer cet épisode dans notre mise en scène de manière cohérente. De même, nous avons décidé de remplacer la naissance d'un deuxième enfant qui, dans le livret, meurt quelques années plus tard, par une fausse couche de la mère. Dans notre version, cela donne une scène sur la perte, dans laquelle l'âme du lièvre mort pénètre dans celle de Michael...

Lorsque la misère est à son comble, Michael fuit dans un monde onirique où il rencontre un personnage féerique, Mondeva. À quel type de monde fantastique a-t-on affaire ?

Barbara Ehnes : Mondeva provient des fantasmes érotiques de Michael. Nous nous sommes inspirés des comédies musicales tournées par Busby Berkeley dans les années 1930, dans lesquelles celui-ci travaillait souvent avec des plateaux composés de plusieurs scènes, et sur lesquels des femmes idéalisées se mouvaient selon des formations kaléidoscopiques. Pour nous, il était important que l'on comprenne pleinement le désir de Michael...

Lydia Steier : ...et le fait que Mondeva apparaît pour une raison précise : au début de l'opéra, on perçoit l'insatisfaction de la mère qui, dans notre version, s'évade en lisant des revues *people*. Cela a une forte influence sur Michael, qui rêve des images qu'il a vues dans ces magazines et qui tente de trouver sa Mondeva parmi les femmes que sa mère idéalise.

Nous ne voulions pas juste représenter une femme-oiseau étrange, à la poitrine divine, soudain descendue du ciel pour danser sur scène munie de son cor de basset. Nous voulions que la transformation du personnage de la mère en celui de Mondeva soit justifiée : elles sont deux facettes de cette étonnante trinité que l'on trouve dans *Donnerstag*. Et, pour Michael, Mondeva est une sorte « d'écho psychique » de sa propre mère.

Le deuxième acte de *Donnerstag*, « Michaels Reise um die Erde » (Le Voyage de Michael autour de la Terre) est entièrement instrumental. Quel cadre scénique avez-vous choisi pour ce « théâtre sonore » ?

Lydia Steier : Nous avons cherché un cadre qui permette d'expliquer que le personnage de Michael, qui semble tout à fait normal dans le premier acte, quitte soudain la Terre et passe d'un lieu à un autre tel un oiseau. Une justification qui nous a paru convaincante était que le traumatisme causé par la mort de sa mère et de son père était si profond qu'il lui faisait perdre la raison, Michael devant alors être placé lui aussi dans un établissement spécialisé. Pour moi, une autre idée décisive a été qu'un « héros » doit d'abord affronter une série d'épreuves douloureuses avant de pouvoir apparaître comme tel. Le problème qui se posait pour *Donnerstag* était que Michael n'est confronté à aucune nuit obscure de l'âme durant son voyage, à aucune descente aux Enfers avant le retour acclamé du héros. Le passage par un asile psychiatrique, inspiré de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, nous a beaucoup aidés. Ce film est un modèle pour représenter des personnes incomprises. Avec ce deuxième acte, nous montrons que Michael a pour tâche de guérir les autres, qu'il doit se servir de ses capacités pour agir sur eux, ce qui prépare le troisième acte, « Michaels Heimkehr » (le Retour de Michael). L'autre aspect dont il fallait tenir compte, c'est le fait qu'il s'agisse d'un voyage autour du monde. Je suis très heureuse que nous ayons pu projeter les merveilleuses vidéos de Chris Kondek, qui rendent cette diversité géographique. Les images sont d'abord celles d'un film apaisant pour des patients, comme une sorte de documentaire de voyage. Ensuite, avec les médicaments prescrits aux malades, cela se transforme en *trip* hallucinatoire qui nous conduit très loin dans la psyché de Michael.

Le troisième acte se déroule dans l'espace et célèbre le retour de Michael au Paradis...

Lydia Steier : Dans notre mise en scène, cet acte commence par un service religieux dans une église céleste. Peu à peu, Michael comprend, déçu, que ce n'est pas sa révélation qui fait fonctionner le système de croyance, mais la rigueur séduisante des règles et des dogmes.

Titus Engel : Il est intéressant de remarquer que Stockhausen, dans la partie « Festival » du troisième acte, aborde également la différence entre la liberté et le contrôle d'un point de vue musical : il y a des passages où l'on demande explicitement aux musiciens – aux cordes, concrètement – de concevoir

l'espace sonore d'après ce qu'ils entendent. Le cadre est certes très strict, mais il existe néanmoins un mélange fascinant de détermination évidente et d'une liberté autorisant à prendre soi-même part au processus de création... et donc de ne pas juste être l'esclave du compositeur.

C'est dans cet acte qu'apparaît également sur scène un immense robot. A-t-il aussi à voir avec l'opposition entre liberté et esclavage, transposée dans l'univers de la technologie ?

Barbara Ehnes : Ce robot est une sorte d'écran plat aux contours vaguement humains, inspiré par ceux que réalisait l'artiste Nam June Paik, un proche de Stockhausen, à l'époque des premières expéditions sur la Lune. Il y a une raison pour laquelle Stockhausen s'est intéressé à l'espace : c'est la période pendant laquelle l'être humain a, pour la première fois, posé le pied sur la lune, et qui a vu l'essor de la science-fiction.

Lydia Steier : Le robot est une figure récurrente dans l'esprit de Michael. Il provient de son enfance et revient à l'âge adulte sous la forme d'une statue. Cela renvoie également à l'idée que les images sont souvent plus importantes que leur signification. Le savoir de Michael réside dans les sons, et non pas dans les images. C'est de nouveau la question des parallèles entre le personnage de Michael et Karlheinz Stockhausen, et de la dimension autobiographique de *Donnerstag*. C'est aussi dans les univers sonores créés par Stockhausen que s'exprime son génie. Peu importe ce que nous essayons de représenter sur scène : il ne s'agit jamais que d'une tentative de nous en faire une image. Dans « Michaels Heimkehr », on bâtit métaphoriquement une cathédrale pour Michael. Mais au fond, ce lieu n'offre peut-être pas le cadre idéal pour admirer les héros...

Dans cette mise en scène, « Michaels Heimkehr » est donc une sorte de « danse devant le veau d'or » ?

Ce que nous avons en tout cas voulu dire, c'est qu'un très grand nombre de personnes éprouvent le besoin de tomber dans une adoration sectaire dès que l'on touche aux individus les plus visionnaires de notre société. Pour Stockhausen aussi, cela a pu être le cas : à une époque, certains l'ont célébré comme une sorte de messie. En fin de compte, cette admiration quasi religieuse l'a desservi, lui et son œuvre, car elle a occulté le fait qu'il n'était qu'un être humain, avec ses défauts et ses faiblesses. Je pense que le temps est venu de ramener Stockhausen sur Terre et de s'intéresser de près à son travail, y compris à ce qu'il a produit pour le théâtre lyrique. On découvrira alors toutes les œuvres absolument passionnantes qu'il a composées pour la scène.

Les auteurs

Karlheinz Stockhausen, Musique, livret, danse, actions et gestes
Allemagne (1928 - 2007)

D'abord poète disciple de Hermann Hesse, puis musicien autodidacte, Karlheinz Stockhausen se rend dès 1950 à Darmstadt où il forge les axes de toute son œuvre à venir. La découverte d'Arnold Schoenberg, d'Anton Webern puis celle d'Olivier Messiaen, dont il rejoindra la classe à Paris en 1952-53, marquent sa pensée de façon décisive : les principes weberniens de déduction et d'unité organique deviennent essentiels (*Klavierstücke 1-4*, *Kontrapunkte*) et une conception radicalement neuve du temps musical héritée de Messiaen émerge dans *Kreuzspiel*.

Soucieux toute sa vie de transmettre son œuvre, Karlheinz Stockhausen publie ses premiers grands textes théoriques dès 1952, soulignant l'exigence jamais reniée de la rationalité de l'écriture.

La découverte de la musique concrète avec Pierre Boulez l'orienta vers le champ de l'électronique : *Gesang der Jünglinge* (1956), qui en restera la référence historique, contient déjà l'essentiel de sa puissance créatrice – unité globale résorbant l'hétérogénéité du matériau, exploration de l'espace (*Gruppen* pour trois orchestres, 1958 ; *Kontakte*, 1961) et du temps (*Hymnen*, 1967).

De la notation la plus millimétrée aux musiques intuitives où disparaît toute écriture musicale, la puissance de son œuvre multiple réside dans la mélodie, mise en retrait au temps du sérialisme orthodoxe des années 50, mais présente dès les premières œuvres et jusqu'à l'immense opéra *Licht* (1977-2002). Vecteur direct d'une foi profonde qui a irrigué toute sa création, le principe mélodique reflète le rapport de Stockhausen au monde, parvenu à l'apaisement dans ses dernières œuvres qui composent le cycle inachevé *Klang* (*Die 24 Stunden des Tages*).

www.stockhausen.org

Titus Engel, Direction musicale
Suisse

Titus Engel a étudié la direction avec Christian Kluttig à la Hochschule de Dresde. Assistant de Sylvain Cambreling, Marc Albrecht et Peter Rundel, il acquiert auprès d'eux un large répertoire d'orchestre. Il a depuis dirigé de nombreuses formations renommées : WDR Sinfonieorchester Köln, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Mahler Chamber Orchestra... En tant que chef invité, il collabore régulièrement avec des ensembles spécialisés dans la musique contemporaine : Ensemble Modern, musikFabrik,

ensemble recherche, Collegium Novum Zürich, Remix Ensemble ou Klangforum Wien. Il a dirigé de très nombreuses créations, à la Ruhrtriennale, aux Berliner Festspiele, à MaerzMusik Berlin ou encore au Lucerne Festival. De 2000 à 2012, il est directeur artistique de l'ensemble courage de Dresde. La recherche de nouvelles formes de concerts ainsi que la fusion dramaturgique d'œuvres anciennes et récentes sont prépondérantes dans sa carrière. Outre le répertoire symphonique des XIX^e et XX^e siècles, Titus Engel se passionne pour l'interprétation de la musique baroque sur instruments anciens et modernes.

Dans le domaine de l'opéra, il fait ses débuts avec la création de *Jakob von Gunten* de Benjamin Schweitzer à Dresde en 2000. Il a depuis dirigé des opéra de Monteverdi (Theater an der Wien), Mozart (Kampnagel à Hambourg), Wagner et Berg (Opéra de Stuttgart), Offenbach (Théâtre de Brême) ou encore Telemann (Opéra de Francfort).

En 2016-17, il dirigera notamment *La Douce* d'Emmanuel Nunes au Staatsoper Berlin, ainsi que les créations d'*Infinite Now* de Chaya Czernowin (Vlaanderen Opera, Nationaltheater Mannheim et Philharmonie de Paris) et de *La ciudad de las mentiras*, opéra d'Elena Mendoza (Teatro Real de Madrid).

www.titus-engel.net / www.karstenwitt.com

Kathinka Pasveer, Assistante musicale, direction sonore
Allemagne

Kathinka Pasveer a étudié la flûte avec Frans Vester au Conservatoire royal de La Haye, dont elle sort diplômée en 1983. C'est à ce moment qu'elle commence une longue collaboration avec Karlheinz Stockhausen, qui ne s'achèvera qu'à la mort du compositeur en 2007. Nombre de ses œuvres ont été composées à son intention et créées par elle, parmi lesquelles des parties des opéras de *Licht* – notamment « Michaelion » (1998) de *Mittwoch aus Licht* et « Licht-Bilder » (2004) de *Sonntag aus Licht* – ainsi que *Orchester-Finalisten* (1996).

Elle a assisté Stockhausen dans toutes ses productions au Studio für Elektronische Musik de la WDR, à l'Ircam ainsi que pour des studios privés, et a également travaillé à ses côtés pour le mixage et la régie sonore de créations dans le monde entier.

Après le décès de Stockhausen, Kathinka Pasveer continue de s'occuper de la projection sonore pour de nombreux concerts et avec Suzanne Stephens, elle est responsable de l'héritage du compositeur pour la Fondation Stockhausen. Elle a par ailleurs produit et mixé l'ensemble des enregistrements discographiques de l'édition complète de l'œuvre de Stockhausen, et enseigne depuis 1998 aux cours d'été de Kürten dédiés à la musique de Stockhausen.

Lydia Steier, Mise en scène
États-Unis

Lydia Steier s'installe à Berlin en 2002, après avoir reçu le prix William J. Fulbright. Elle est depuis très active en Europe et aux États-Unis dans la mise en scène d'opéras mais aussi de théâtre, ainsi que comme chorégraphe. Sa production du très rarement joué *Turandot* de Busoni, monté au Deutsches Nationaltheater de Weimar, lui vaut la distinction de « nouvelle découverte 2009 » par Deutschlandradio Kultur.

Ces dernières années, elle a notamment mis en scène *Lohengrin* pour l'opéra de Los Angeles, *Madama Butterfly* à l'opéra de Brême, les oratorios *Saül* (Staatstheater Oldenburg) et *Jephté* (Wiener Festwochen) de Haendel, *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart au Stadttheater Bern, *Aïda* de Verdi à l'opéra de Heidelberg, la création mondiale de *Des Kaiser's neue Kleider* de Milos Vacek au Komische Oper Berlin...

Son travail chorégraphique a pu être apprécié au Staatsoper de Stuttgart (*Platée*, *Der fliegende Holländer* et *La Juive*) ainsi qu'au Deutsches Nationaltheater de Weimar (*Don Giovanni* et *Elektra*). Dans le domaine du théâtre, elle a été récompensée en 2005 du HAU 100 Prize pour sa mise en scène de *La Leçon* de George Ionesco.

Passionnée par la musique d'aujourd'hui, sa production multimédia des *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies avec l'International Contemporary Ensemble a été présentée à Chicago, Cleveland, New York et au Mexique.

www.lydiasteier.com / <http://imgartists.com>

Les interprètes

Peter Tantsits, Michael, ténor 1

Musicien passionné, Peter Tantsits est reconnu internationalement pour sa voix de ténor souple et agile, et plus particulièrement pour sa capacité à interpréter remarquablement les partitions modernes les plus difficiles. Ses succès récents à la Scala, au Lincoln Center et au Beijing International Music Festival lui ont valu des critiques élogieuses, notamment de l'Opera News – « une beauté vibrante et pénétrante, gérant les complexités avec une maîtrise totale et une diction infaillible ».

Son vaste répertoire comporte des œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert ou Clérambault, en plus de partitions récentes de Berio, Birtwistle, Britten, Kagel, Ligeti, Nono, Rihm et Xenakis.

Rolf Romei, Michael, ténor 2

Rolf Romei a étudié à Winterthur et Karlsruhe, et a suivi des cours privés avec Nicolai Gedda. En tant que ténor lyrique, il a été engagé à Saint-Gall, Augsburg ainsi qu'au Staatstheater Oldenburg. Il s'est aussi produit sur les scènes des opéras de Stuttgart, Darmstadt, Berne, Dusseldorf et Graz, au Komische Oper Berlin, au Theater an der Wien, au Teatro Real de Madrid, ou encore à la Ruhrtriennale. Il a intégré le Theater Basel en 2006, où il a chanté les rôles titres de *Lohengrin*, *Parsifal*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Faust* ou encore *Idomeneo*. Il s'illustre également régulièrement dans les répertoires de musique de chambre et contemporain.

Paul Hubner, Michael, trompette

Paul Hubner a étudié la trompette avec Malte Burba et Mike Svoboda à Mainz et Bâle. En 2009-10, il participe à l'Académie Internationale de l'Ensemble Modern. Interprète, performer, compositeur et improvisateur, il se consacre tout particulièrement à la musique expérimentale et contemporaine. Il donne des concerts en Allemagne et à l'étranger, comme soliste ou avec différents ensembles et orchestres tels que l'Ensemble Modern, BR Symphony Orchestra, oh-Ton-Ensemble, l'art pour l'art, ainsi que ses propres formations 3® et mam.manufaktur für aktuelle musik. Il collabore étroitement avec de nombreux compositeurs et contribue ainsi à enrichir le répertoire de son instrument. Il explore également de nouvelles sonorités et formes musicales dans ses propres compositions et improvisations.

Emmanuelle Grach, Michael, danseuse

Emmanuelle Grach étudie la danse au Conservatoire de Boulogne-Billancourt, avant de s'orienter vers la danse contemporaine dans la classe de Ruxandra Racovitza. En 2004, elle intègre le CNSMD de Paris et commence une formation de cinq ans avec Susan Alexander, Peter Goss et Joëlle Mazet. Elle s'initie au répertoire d'Angelin Preljocaj et d'Alain Nikolais auprès de Florence Vitrac et André Lafonta. Elle obtient son diplôme de danse contemporaine en 2009. Elle a monté sa compagnie et a présenté son travail au Concours Chorégraphique des Synodales à Sens. Elle collabore avec la compagnie Travelling and Co d'Hervé Robbe pour deux créations, et se produit fréquemment avec l'ensemble Le Balcon.

Anu Komsi, Eva, soprano

Anu Koms i est appréciée pour ses multiples talents musicaux et sa voix de colorature dynamique – le New York Magazine n'hésite pas à la qualifier de « grâce pyrotechnique » sur scène. Elle se produit régulièrement dans toute l'Europe et aux États-Unis sur les scènes d'opéra et en concert symphonique, mais également en récital et musique de chambre dans un vaste répertoire de la Renaissance à nos jours. Son répertoire opératique comporte une soixantaine de rôles du répertoire (Lulu, Olympia, La Reine de la Nuit...) ou écrit spécialement pour elle, comme dans *Into the Little Hill* de George Benjamin ou *Neither* de Morton Feldman.

En tant que soliste avec orchestre ou ensemble, elle s'est produite avec de nombreuses formations prestigieuses : New York Philharmonic, Berliner Philharmoniker, BBC Symphony London, RSO Wien, RSO Stuttgart des SWR ou encore Ensemble Modern et Ensemble intercontemporain.

Merve Kazokoglu, Eva, cor de basset

Merve Kazokoglu commence par étudier la danse et le piano, puis plus tard la clarinette au Conservatoire d'Istanbul. Elle a reçu plusieurs récompenses – concours German Jugend Musiziert et prix Herbert Wurlitzer – qui l'encouragent à élargir ses horizons et développer sa pratique en Allemagne, où elle intègre la Hochschule für Musik de Detmold en clarinette (2007) puis musique de chambre (2009). Elle a participé à l'Académie Internationale de l'Ensemble Modern en 2007-08, a reçu un prix d'interprétation aux Cours Stockhausen de Kürten, s'est produite avec le Yehudi Menuhin Organization Live Music Now, a été résidente à la Cité Internationale des Arts de Paris en 2011... Elle s'est produite dans de nombreux festivals renommés en Europe (ManiFeste, Impuls, Darmstadt, etc). Merve Kazokoglu a développé un attachement fort à la musique et à l'esthétique de Stockhausen, et s'intéresse aux liens entre musique et théâtre.

Evelyn Angela Gugolz, Eva, danseuse

Evelyn Angela Gugolz se forme à la Zürich Tanz Theater Schule en danse contemporaine et projet chorégraphique. Elle reçoit ses premiers engagements du Weimarer Nationaltheater, après s'être perfectionnée à l'École d'art de Vienne et avoir suivi des master classes avec, entre autres, Ismael Ivo, Jochen Heckmann et Julie Anne Stanzak. Depuis, elle est engagée pour des projets de danse contemporaine indépendants en Suisse comme à l'étranger, et se produit fréquemment à l'Opéra de Zurich dans différentes productions, avec des chorégraphes tels que Philip Egli, Beate Vollack, Ramses Sigl et Kinsun Chan. Cet automne, elle se produit dans le *Faust* de Gounod. Evelyn Angela Gugolz a été membre des compagnies d'Schwyz tanzt et Dance Force. Elle chorégraphie également ses propres solos et anime des master classes.

Michael Leibundgut, Luzifer, basse

Michael Leibundgut s'est imposé comme spécialiste de la musique contemporaine, et plus particulièrement de la musique de Karlheinz Stockhausen : en 2011 il fait ses débuts dans *Sonntag aus Licht* à l'Opéra de Köln avec La Fura dels Baus, en 2012 il se produit dans *Mittwoch aus Licht* (Birmingham Opera) et en 2013 dans *Samstag* avec le Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (direction, Ingo Metzmacher). Il a également chanté *Havona* (quatorzième heure de *Klang*) à la Musiktriennale Köln. Il a créé de nombreux rôles du répertoire opératique contemporain – *Zauberberg* de Gregory Vajda au Festival de Davos, *La Philosophie dans le labyrinthe* d'Aureliano Cattaneo à la Biennale de Munich, *Wut* d'Andrea Lorenzo Scartazzini au Theater Erfurt, ou encore *Melancholia* de Georg Friedrich Haas à l'Opéra de Paris. Il s'est formé au chant avec Yvonne Prinz, Margreet Honig, Stefan Haselhoff et Dennis Heath. Il a été membre de l'International Opera Studio de l'Opéra de Zürich (2000-01) avant d'être engagé par le Theater St Gallen (2001-05), où il a l'occasion d'interpréter les classiques du répertoire.

Stephen Menotti, Luzifer, trombone

Basé à Bâle, Stephen Menotti est originaire des États-Unis où il a étudié avec Mike Svoboda, James Desano et Mark Lusk. Après ses études au Conservatoire Oberlin, il réside deux années à New York puis s'installe en Europe. Il est diplômé de la Musikhochschule de Bâle en musique contemporaine et trombone. Sa passion pour les musiques d'aujourd'hui l'a conduit à se produire avec de nombreux ensembles comme musikFabrik, Remix Ensemble, Collegium Novum Zürich, Ensemble Modern, Ensemble Phoenix et International Contemporary Ensemble - ICE.

Il a par ailleurs fondé sa propre formation, le Quintette Eunoia. C'est aussi un ardent défenseur et interprète de la musique de Stockhausen : il était soliste dans la création mondiale de *Mittwoch aus Licht* à Birmingham et de *Samstag aus Licht* avec le Bayerischer Rundfunk de Munich.

Eric Lamb, Luzifer, danseur

Eric Lamb a étudié la flûte et la danse au Conservatoire Oberlin avant de poursuivre sa formation à la Hochschule de Frankfurt et à la Scuola di Musica de Fiesole (Italie). Très sollicité sur la scène internationale, il quitte en 2013 son poste de membre de l'International Contemporary Ensemble - ICE pour poursuivre une carrière de soliste et chambriste. Spécialisé dans la musique contemporaine, il a créé ces dernières années plus de deux cents œuvres et a travaillé étroitement avec des compositeurs comme John Adams, Kaija Saariaho, HK Gruber, Matthias Pintscher, Reinbert de Leeuw ou Michel van der Aa. Son large répertoire s'étend de Bach, Mozart et Schubert à Xenakis et Jason Eckhardt.

Sinfonieorchester Basel

Le Sinfonieorchester Basel est l'un des orchestres les plus anciens et les plus innovants en Suisse. Solidement ancré dans le nord-ouest du pays, il jouit toutefois d'une réputation reconnue dans toute la Suisse et à l'international. En 2015, l'orchestre était en tournée en Angleterre, Irlande et en Asie. Dans sa propre série de concerts au Theater Basel ou en tournée, il ne manque jamais de mettre avant sa qualité sonore raffinée et sophistiquée. Des chefs d'orchestre prestigieux sont étroitement liés au Sinfonieorchester Basel, parmi lesquels Johannes Brahms, Felix Weingartner, Gustav Mahler, Wilhelm Furtwängler, Gary Bertini, Walter Weller, Armin Jordan, Horst Stein, Otto Klemperer, Nello Santi, Pierre Boulez et Mario Venzago. De nombreuses œuvres du XX^e siècle ont été créées par l'orchestre. Le chef d'orchestre et pianiste Dennis Russell Davies était chef principal du Sinfonieorchester Basel de 2009 à 2016. C'est le Britannique Ivor Bolton qui a été nommé pour lui succéder à partir de la saison 2016-17, avec comme premier chef invité le Polonais Michał Nesterowicz.

Prochaines manifestations

N°34 - Lundi 3 octobre à 20h30, Salle de la Bourse

CARTE BLANCHE EXHIBITRONIC concert acousmatique

N°35 - Mardi 4 octobre à 18h30, Théâtre de Hautepierre

VISUAL EXFORMATION / QUATUOR DIOTIMA concert-installation visuel et sonore

N°36 - Mardi 4 octobre à 20h30, Église Saint Pierre Le Jeune

LES MÉTABOLES concert vocal

Retrouvez toute la programmation
et commandez vos billets en ligne sur :

www.festival-musica.org

Partenaires de Musica

Musica est subventionné par

Le Ministère de la Culture et de la Communication

Direction Générale de la Création artistique (DGCA)

Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace

Champagne-Ardenne Lorraine (DRAC)

La Ville de Strasbourg

La Région Alsace Champagne-Ardenne Lorraine

Le Conseil Départemental du Bas-Rhin



Avec le soutien financier de

Société des Auteurs, Compositeurs, et Éditeurs
de Musique (Sacem)

Fondation Jean-Luc Lagardère

Ernst von Siemens Musikstiftung

Administration des droits des artistes et musiciens
interprètes (ADAMI)

Centre national cinématographique et de l'image
animée (CNC)

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
(SACD)

ARTE

Fonds pour la Création Musicale (FCM)

Consulat général d'Autriche

Acción Cultural Española (AC/E)

Avec l'aide des partenaires culturels

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg

Conservatoire de Strasbourg

Église protestante Saint Pierre le Jeune

Église réformée du Bouclier

Haute école des arts du Rhin (HEAR)

Labex GREAM

Le Point d'Eau - Ostwald

Opéra national du Rhin

Orchestre philharmonique de Strasbourg

Rectorat de Strasbourg

Théâtre de Hautepierre

Theater Basel

UGC Ciné Cité Strasbourg Étoile

Université de Strasbourg

Avec le concours de

Agence Culturelle d'Alsace

AMB Communication

Ariam Île-de-France

Fichtner Tontechnik

FL Structure

Klavierservice Manuel Gillmeister

Lagoona

Services de la Ville de Strasbourg

Villa Sturm

Les partenaires médias de Musica

ARTE Concert

Dernières Nouvelles d'Alsace

France 3 Alsace

France Musique

Télérama

festival
musica
2016

21 sept — 8 oct

Strasbourg