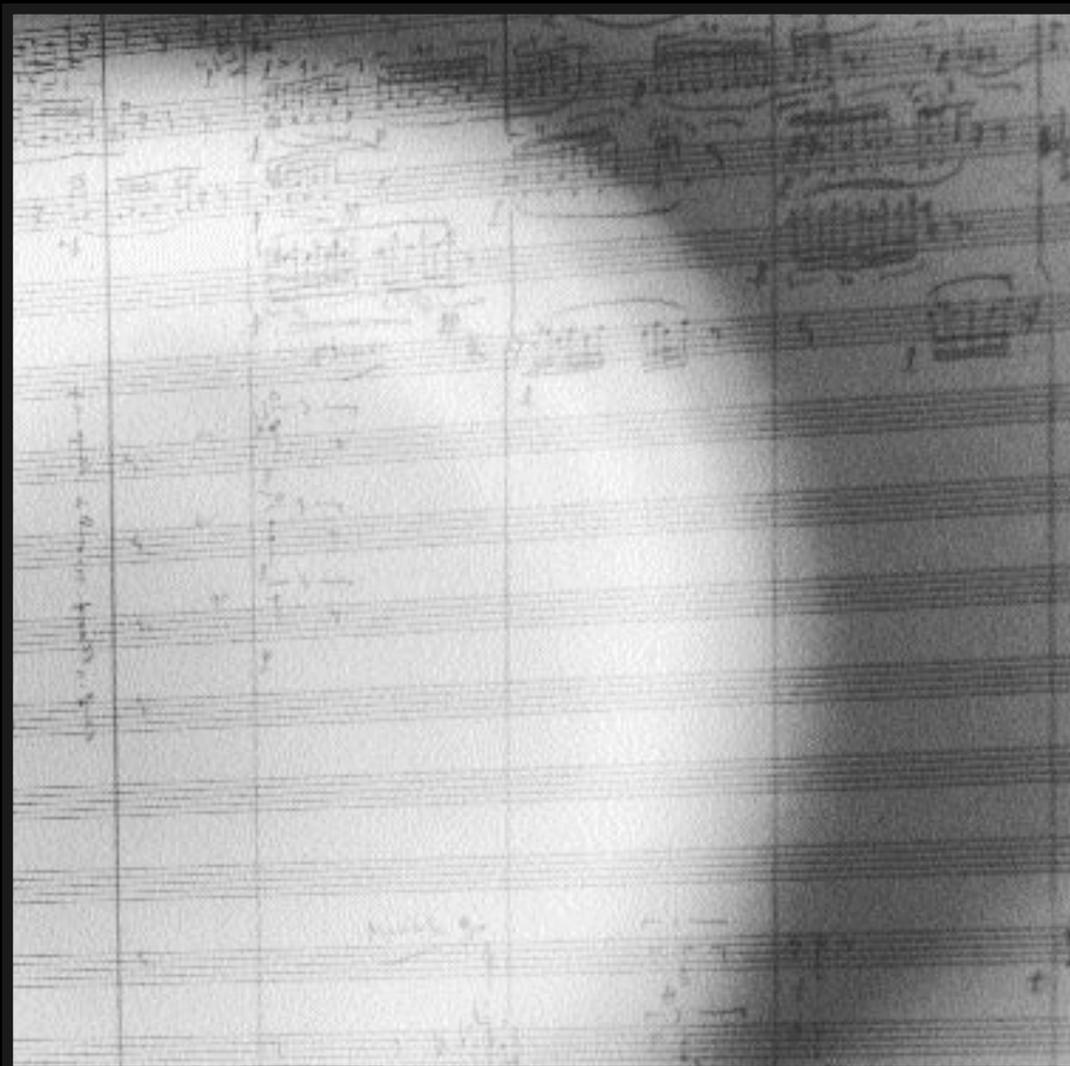


du 21 septembre au 6 octobre 2001



m u s i c a

Festival  
international  
des musiques  
d'aujourd'hui  
Strasbourg



Le mot du président	5
Tableau-programme	6
Éditorial	8
Portraits	10
<b>Peter Eötvös, guetteur de sons</b>	12
<i>Björn Gottstein, musicologue</i>	
<b>Musiques italiennes : des esprits libres</b>	17
<i>Ivanka Stoianova, août 2001</i>	
<b>Entretien avec Thierry De Mey</b>	23
<i>Jean-Luc Plouvier, pianiste de l'ensemble Ictus</i>	
<b>Ingrid von Wantoch Rekowski : portrait choral</b>	28
<i>Antoine Gindt, août 2001</i>	
Marthe Lemelle	33
Programme détaillé des concerts	34
Biographies des compositeurs	214
Les partenaires de musica	248
L'équipe de musica	268
Index des compositeurs et des œuvres	270
Index des interprètes	272

Directeur de publication  
Jean-Dominique Marco

Responsable de rédaction  
Virpi Nurmi

Secrétariat de rédaction  
Cécile Reichenbach

Conception graphique  
Marie-Hélène Héault

Photogravure  
Pix'up

Impression  
Imprimerie OTT

Image musica 2001  
Fred Pommerehn et  
Ingrid von Wantoch Rekowski

© musica 2001  
Sacem

Les illustrations de ce livre sont de Marthe Lemelle  
*Voir liste en p. 32*



Lorsqu'en 1985 j'ai rejoint les *Dernières Nouvelles d'Alsace* à Strasbourg en tant que directeur commercial, l'un de mes premiers contacts a été avec Laurent Bayle, alors directeur de musica, qui venait me voir pour me proposer un partenariat. Je fus d'emblée séduit par la proposition tant la manifestation me paraissait de qualité et correspondre exactement aux besoins de modernité de la région. Son succès public et médiatique confirma la justesse de la démarche artistique tant au niveau régional qu'international.

C'est dire le plaisir que j'ai aujourd'hui à en être le président, succédant ainsi à Jérôme Clément que je remercie pour la manière dont il a su soutenir le festival et favoriser son rayonnement international. J'aimerais placer cette responsabilité et cet honneur sous le signe d'une collaboration encore plus forte avec les partenaires institutionnels, l'État, la ville de Strasbourg, la Région Alsace et le Conseil Général du Bas-Rhin, sans oublier tous les autres partenaires sans lesquels musica n'aurait pas pu se développer autant.

Je salue la ténacité et l'enthousiasme de son directeur, Jean-Dominique Marco, et de son équipe qui poursuivent depuis bientôt vingt ans la lourde tâche d'organiser un festival de création et de répertoire du xx<sup>e</sup> siècle d'une telle ampleur dans des conditions techniques et budgétaires souvent difficiles.

Je veux dire enfin l'attachement que j'ai pour le public du festival qui témoigne de tant de curiosité pour les artistes de notre temps et d'une fidélité touchante à l'égard de la manifestation. Il est notre plus belle récompense.

À tous et à toutes, je souhaite une excellente rentrée et un heureux festival 2001.

Rémy Pflimlin  
*président de musica*

## VENDREDI 21 SEPTEMBRE

1 20H00 PALAIS DE LA MUSIQUE  
ET DES CONGRÈS SALLE ERASME  
CONCERT D'OUVERTURE  
**BBC Symphony Orchestra**  
**BBC Singers**  
direction : Pierre Boulez  
Boulez, Bartók, Schoenberg p. 37

## SAMEDI 22 SEPTEMBRE

1 15H00 MAMCS AUDITORIUM  
**Sacher Paul, portrait**  
**du mécène en musicien**  
film de Edna Politi p. 47

1 17H00 PALAIS DES FÊTES  
**Ensemble**  
**Intercontemporain**  
direction : Jonathan Nott  
Maresz, Ligeti, Eötvös p. 51

1 20H00 OPÉRA NATIONAL DU RHIN  
**Impressions d'Afrique**  
opéra de Giorgio Battistelli  
mise en scène : Georges Lavaudant p. 57

1 22H30 AULA, PALAIS UNIVERSITAIRE  
**C'est beau une ville**  
**la nuit**  
spectacle de Richard Bohringer p. 63

## DIMANCHE 23 SEPTEMBRE

1 11H00 AUDITORIUM FRANCE 3  
**Sonia Wieder-Atherton,**  
**violoncelle**  
**Quatuor Parisii**  
Aperghis, Dusapin, Fedele,  
Monteverdi, Granados p. 67

1 15H00 OPÉRA NATIONAL DU RHIN  
**Impressions d'Afrique**  
opéra de Giorgio Battistelli  
mise en scène : Georges Lavaudant p. 57

1 18H00 TNS SALLE KOLTÈS  
**Lohengrin**  
opéra de chambre de Salvatore  
Sciarrino  
mise en scène : Ingrid von Wantoch  
Rekowski p. 73

## MARDI 25 SEPTEMBRE

1 20H00 AUDITORIUM FRANCE 3  
**Résidence Thierry De Mey**  
solistes et ensembles du CNR et films  
Thierry De Mey p. 81

1 20H00 OPÉRA NATIONAL DU RHIN  
**Impressions d'Afrique**  
opéra de Giorgio Battistelli  
mise en scène : Georges Lavaudant p. 57

## MERCREDI 26 SEPTEMBRE

1 20H00 PALAIS DES FÊTES  
**Ensemble Ictus**  
direction : Georges-Elie Octors  
Francesconi, Mochizuki, De Mey p. 89

1 22H30 MAMCS  
**Amadinda Percussion**  
**Group**  
Eötvös, Sály p. 97

## JEUDI 27 SEPTEMBRE

1 18H00 PALAIS DU RHIN  
**Récital Anssi Karttunen,**  
**violoncelle**  
Carter, Dun, Donatoni, Barrière,  
Tiensuu, Zimmermann p. 101

1 20H00 AULA PALAIS UNIVERSITAIRE  
**Octuor de violoncelles**  
**d'Helsinki**  
Berio, Ortiz, Aperghis, Puumala,  
Henze, Taira, Saariaho, J. S. Bach,  
Liszt p. 107

1 20H00 OPÉRA NATIONAL DU RHIN  
**Impressions d'Afrique**  
opéra de Giorgio Battistelli  
mise en scène : Georges Lavaudant p. 57

## VENDREDI 28 SEPTEMBRE

1 18H00 PALAIS DES FÊTES  
**Ensemble de percussions**  
CNR, CNSMD Lyon, Cons. de Luxembourg  
Reich, Cage p. 113

1 20H30 PÔLE SUD  
**Utopie**  
spectacle de Danse  
de Michèle Anne De Mey  
Harvey, Wyatt p. 117

## SAMEDI 29 SEPTEMBRE

15 H00 MAMCS AUDITORIUM  
Hommage à Iannis Xenakis 1  
**Something Rich and Strange**  
de Mark Kidel  
film sur Iannis Xenakis p. 123

17 H00 PALAIS DU RHIN  
Hommage à Iannis Xenakis 2  
**Musique de chambre**  
Xenakis, Mâche p. 127

20 H00 PALAIS DES FÊTES  
Hommage à Iannis Xenakis 3  
**Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon**  
direction : Pascal Rophé  
Xenakis, Dusapin, Koering p. 135

22 H30 PÔLE SUD  
**Utopie**  
spectacle de Danse  
de Michèle Anne de Mey  
Harvey, Wyatt p. 117

## DIMANCHE 30 SEPTEMBRE

11 H00 HÔTEL DU PRÉFET  
**Juliette Hurel, flûte  
Claire Désert, piano**  
Takemitsu, Dutilleux, Pesson,  
Bertrand, Messiaen, Jolas, Bartók  
p. 141

17 H00 AUDITORIUM FRANCE 3  
**Ensemble 2e2m**  
Sciarrino, Eötvös, Cavanna,  
Skrzypczak, d'Angiolini, Stroë p. 147

20 H00 PALAIS DES FÊTES  
**Les Percussions de Strasbourg**  
Carlo Rizzo,  
tambourins polytimbraux  
Leroux, Agobet, Fourès, Racot p. 153

## MARDI 2 OCTOBRE

18 H00 AUDITORIUM FRANCE 3  
**Quatuor Spiegel**  
Teodoro Anzellotti, accordéon  
Sciarrino, Pintscher, Xenakis p. 159

20 H00 THÉÂTRE JEUNE PUBLIC  
GRANDE SCÈNE  
**Experimentum mundi**  
spectacle musical de Giorgio Battistelli  
p. 165

## MERCREDI 3 OCTOBRE

20 H00 VOYAGE AU ZKM DE KARLSRUHE  
ZKM  
**Accroche Note musikFabrik de Düsseldorf**  
Staupe, Haussmann, Komsta,  
Ferreira-Lopes, Cavanna, Aperghis,  
Eötvös p. 169

## JEUDI 4 OCTOBRE

20 H00 PALAIS DES FÊTES  
**Chœur Accentus**  
direction : Laurence Equilbey  
Canat de Chizy, Manoury, Jolas,  
Burgan, Messiaen/Gottwald p. 175

22 H30 PALAIS DU RHIN  
**In H-Moll**  
spectacle  
d'Ingrid von Wantoch Rekowski  
d'après la *Messe en si* de J.S.Bach  
p. 185

## VENDREDI 5 OCTOBRE

18 H00 LE SCALA NEUDORF  
**Classe de composition du CNR**  
p. 191

20 H00 PALAIS DES FÊTES  
**Ensemble Court-Circuit**  
direction : Pierre-André Valade  
Lanza, Leroux, Hurel p. 195

22 H30 PALAIS DU RHIN  
**In H-Moll**  
spectacle  
d'Ingrid von Wantoch Rekowski  
d'après la *Messe en si* de J.S.Bach  
p. 185

## SAMEDI 6 OCTOBRE

15 H00 MAMCS  
**Ensemble Brass in the Five**  
Peter Eötvös p. 201

17 H00 MAMCS AUDITORIUM  
**La Septième Porte  
Portrait de Peter Eötvös**  
film de Judith Kele p. 205

20 H00 PALAIS PALAIS DE LA MUSIQUE  
ET DES CONGRÈS SALLE ERASME  
CONCERT DE CLÔTURE  
**SWR Radio-Sinfonieorchester  
SWR Vokalensemble  
Stuttgart**  
direction : Peter Eötvös  
Francesconi, Eötvös p. 209

22 H30 PALAIS DU RHIN  
**In H-Moll**  
spectacle  
d'Ingrid von Wantoch Rekowski  
d'après la *Messe en si* de J.S.Bach  
p. 185

## Édito



Musica ouvre ses portes avec l'Orchestre symphonique et le Chœur de la BBC dirigés par **Pierre Boulez**. Au programme, *Le Visage nuptial*, l'une de ses trois grandes œuvres composées sur des textes de René Char, et l'opéra de **Béla Bartók**, *Le Château de Barbe-Bleue*, donné ici en version concertante. Des thèmes de la musique populaire hongroise se mêlent aux influences romantiques et impressionnistes du compositeur à la recherche de nouvelles formes musicales. Un concert qui permettra au public de retrouver Pierre Boulez et d'apprécier comme à chaque fois ses qualités de compositeur et de chef d'orchestre. Une façon également d'aborder la musique de la Hongrie, pays que la France fête cette année.

C'est l'occasion de poursuivre le portrait de **Peter Eötvös**. Après son opéra *Trois sœurs* à Fribourg l'an dernier, voici un film sur l'artiste, *La Septième Porte* et six de ses œuvres, dont le monumental *Atlantis*, dirigé en clôture par le compositeur lui-même. Participeront à cet hommage l'Orchestre de la radio de Stuttgart, l'EIC, Amadinda Percussion Group, les ensembles 2e2m, Accroche Note, Brass in the Five et MusikFabrik. Clin d'œil encore à cette région d'Europe avec Franz Liszt joué par l'Octuor de violoncelles d'Helsinki et Anssi Karttunen, avec **György Ligeti** et la création française par l'EIC de *Hamburgisches Konzert*, concerto pour cor et ensemble et enfin, avec **Láslo Száry** et *Polyrythmia*, une œuvre en quatre-vingt-dix minutes pour cent cloches en céramique.

Trois compositeurs italiens sont à l'honneur cette année :

**Giorgio Battistelli** d'abord. Après *Prova d'Orchestra* en 1995, le voici de retour avec la création française d'*Impressions d'Afrique*, opéra mis en scène par Georges Lavaudant, commande du Teatro del Maggio musicale Fiorentino en coproduction avec l'Opéra national du Rhin. Le spectacle ne fait que quelques allusions au roman de l'écrivain Raymond Roussel pour le laisser plutôt parler de sa vie et de sa conception littéraire. Autre aspect de l'écriture de Battistelli avec *Experimentum Mundi*, spectacle mythique des années quatre-vingt, aujourd'hui exceptionnellement repris. Sur scène, seize artisans du village du compositeur s'activent sous la baguette du chef. Le bruit rythmé devient musique et se mêle aux cris des femmes. La magie opère et nous transporte en Italie, à une époque pleine de bonnes odeurs et de bruits familiers si rassurants.

**Salvatore Sciarrino** ensuite, avec la première française d'une nouvelle production de son opéra de chambre *Lohengrin* mis en scène par Ingrid von Wantoch Rekowski qui nous plonge au cœur de ce qu'elle appelle *le théâtre interne de la musique*. La soliste récitante assume toutes les fonctions de la pièce. Par la musique et le texte, elle est tous les personnages concentrés en un rôle unique ; elle est l'univers sans cesse au bord de l'abîme.

**Luca Francesconi** enfin et la création française par Ictus de sa pièce *Lips, Eyes, Bang* pour voix, ensemble vidéo et dispositif électronique de transformation en temps réel. En clôture, sa création *Terre del Rimorso* pour soprano, récitant, orchestre et chœur est une commande d'État.

Musica accueille **Thierry De Mey**, compositeur belge en résidence cette année au conservatoire de Strasbourg. Passionné par les rapports possibles entre musique, danse et image, l'artiste nous livre en une soirée consacrée aux élèves de cette école quelques-uns de ses secrets, fruits de ses expériences pluridisciplinaires, petits bijoux musicaux et chorégraphiques, tantôt *live*, tantôt filmés, parfois les deux simultanément. L'artiste est aussi complice et cofondateur de l'ensemble belge Ictus qui le jouera. Pour compléter cette intrusion sur la très dynamique scène bruxelloise, la chorégraphe **Michèle Anne De Mey** présente en création son dernier spectacle, *Utopie*, avec un accompagnement original signé **Jonathan Harvey** et Robert Wyatt.

Cette année, le festival vous invite à la découverte du ZKM, Centre d'art et de technologies des médias de Karlsruhe. Trois concerts à la clé pour découvrir cet étonnant lieu, ancienne usine de munitions, avec Accroche Note et l'ensemble MusikFabrik de Düsseldorf. Au programme, des créations de la jeune **Marzena Komsta** et de **Paulo Ferreira-Lopes**. Réunis en final, les deux ensembles interprètent **Aperghis** et Eötvös.

**Iannis Xenakis** s'en est allé en ce début d'année. Comment ne pas se souvenir de l'homme et de son impressionnant œuvre musical. Une journée lui sera consacrée avec un film de Mark Kidel sur le retour de l'artiste en Grèce, arpentant des lieux de son enfance où les souvenirs affluent. Deux concerts évoqueront sa trajectoire artistique au côté d'amis fidèles, **François-Bernard Mâche**, **Pascal Dusapin** et **René Koering**. Quelques jeunes interprètes aussi pour témoigner de la pérennité de sa musique : Christophe Roy, Accroche Note et Louise Bessette. Une belle occasion d'entendre à nouveau *Jonchaies* et *Keqrops*.

Coup de projecteur sur le violoncelle et la percussion, très présents cette année à musica. **Sonia Wieder-Atherton** avec le Quatuor Parisii pour un voyage autour de la Méditerranée, *d'Alep à Seville*, en compagnie de Dusapin, Fedele et Aperghis auxquels elle a demandé d'écrire une œuvre inspirée des musiques traditionnelles de la région tandis qu'**Anssi Karttunen** revisite J.S. Bach à huit violoncelles au cours d'une nuit où passé et présent s'observent et se croisent. Les Percussions de Strasbourg, Amadinda Percussion Group et des élèves des conservatoires de Lyon, de Strasbourg et de Luxembourg tracent eux un parcours contrasté de la percussion de **John Cage** et **Steve Reich** à Peter Eötvös en passant par des créations de **Philippe Leroux**, **Jean-Louis Agobet** et **Henry Fourès**.

Bien d'autres moments sont encore à partager à musica 2001. Au total, **une trentaine de créations et premières françaises** portées notamment par les ensembles Court-Circuit, Accroche Note et 2e2m, le chœur de chambre Accentus et les élèves de la classe de composition d'**Ivan Fedele** du CNR de Strasbourg.

Pour le plaisir des noctambules, **Ingrid von Wantoch Rekowski** vous invite à la suivre dans l'univers inquiétant d'une *Messe en si* à sa manière où l'imperfection humaine se découvre peu à peu pour forger une matière charnelle et ambiguë. Un point de vue décapant du théâtre sur les marges imprécises et paradoxales du sacré. Un théâtre à la recherche de nouveaux codes dramaturgiques. Et enfin, pour ceux qui aiment les déambulations nocturnes, **Richard Bohringer**, en griot blanc passionné et émouvant, nous livre une traversée musicale de son roman *C'est beau une ville la nuit*.

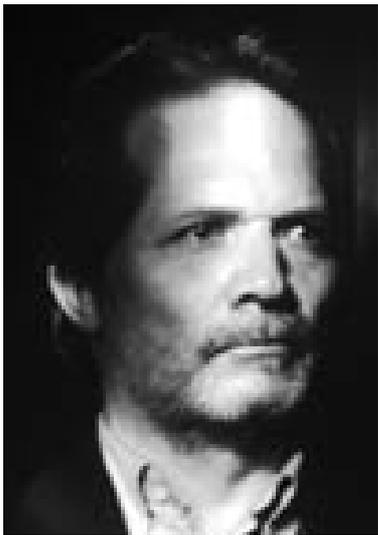
Jean-Dominique Marco



# Portraits



# Peter Eötvös, guetteur de sons



«Je souhaite parfois, en tant que compositeur, être issu de la scène pop-jazz pour faire éclater les limites de la musique électronique»; c'est ainsi que Peter Eötvös a, une fois, remis fondamentalement en question sa socialisation musicale. Il y aurait beaucoup à objecter contre cette idée d'un Eötvös musicien de pop ou de jazz, car alors il ne se serait pas avisé de «faire éclater les limites de la musique électronique», tout au plus celles de la musique pop ou du jazz. Or Peter Eötvös a justement réussi à surmonter le cadre traditionnel de la culture de concert classique, à bousculer la mise en scène – de la tenue des musiciens à la disposition de la salle en passant par la mise en lumière – et à libérer la musique de sa minorité non représentative, fixée sur une idéologie. Le concert du futur, selon Eötvös, présenterait des tendances «d'une musique visualisée; les concerts seraient visuellement différents de ce qu'ils étaient auparavant parce que tous aujourd'hui en auraient assez d'assister à l'enchaînement habituel: entrée de l'orchestre en habit de soirée, accord des instruments, applaudissements, jeu, applaudissements, levée, changement de disposition, etc., suivant une forme de cérémonie que le public juge ennuyeuse depuis longtemps déjà.»

Le regard critique que porte le compositeur hongrois sur la manière classique de jouer la musique se fonde sur une formation solide. Sa formation musicale s'étend bien au-delà du simple enseignement du canon. Il est vrai qu'Eötvös a poursuivi des études exemplaires. En 1958, à l'âge de 14 ans à peine, il fut accepté à l'Académie musicale de Budapest par Zoltan Kodály en personne. Mais au cours de ses études, il découvrit une autre scène musicale, un univers parallèle de la pratique musicale: le théâtre.

Quand Eötvös reconnaît aujourd'hui que toute sa musique est, au fond, de la musique de théâtre, cette reconnaissance provient de l'expérience accumulée au Théâtre comique de Budapest. À l'âge de 16 ans, il commença à travailler au théâtre, dont il occupa le poste de directeur musical de 1962 à 1964, pour lequel il composa de très nombreuses musiques de scène et dirigea les représentations en soirées. Avec ce regard sur la scène, Eötvös développa le sentiment du dramatisme musical, des scènes et des gestes. Dans la fosse, il apprit où naît le ton, où il se propage, quelles techniques de composition font mouche et quelles sont celles qui n'ont aucun effet ou restent sans relief. Il apprit à considérer le son et le ton, non pas comme des entités contraires, mais comme des grandeurs acoustiques de même importance. Le théâtre a finalement imprégné – de façon durable et jusqu'à aujourd'hui – sa vision du monde: «Mon idée de la vie, la manière dont je considère l'existence dans son ensemble, on peut dire que je l'ai considérée comme une pièce de théâtre. D'une certaine manière, je suis toujours un spectateur, dans chaque situation de la vie.» (Eötvös.)

On a auparavant qualifié, de manière condescendante, de musique de maître de chapelle les œuvres imprégnées d'artisanat classique sans reconnaître les qualités d'une musique qui provient du trésor d'expérience d'un musicien exécutant. À côté de Pierre Boulez, Eötvös est aujourd'hui le seul musicien digne de ce nom à réunir parfaitement composition et interprétation, à ne pas se contenter de les mettre en pratique, mais à donner des impulsions décisives au champ de tension qui existe entre la production artistique et la reproduction artistique. Ce fut Boulez qui permit à Eötvös d'accéder au rang international de chef d'orchestre lorsqu'il lui demanda, en 1978, de diriger le concert d'ouverture de l'IRCAM. Eötvös est devenu en 1979 directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain – et l'est resté jusqu'en 1991.

Mais à la fin des années soixante-dix, cela faisait déjà longtemps qu'Eötvös n'était plus un inconnu, et Boulez a aussi peu « découvert » Eötvös que Christophe Colomb a découvert l'Amérique. En 1966 déjà, Eötvös avait obtenu, après une visite au cours d'été de Darmstadt, une bourse du service d'échanges universitaire allemand (DAAD), ce qui devait influencer par la suite son parcours musical. Non seulement il y termina ses études de chef d'orchestre et de compositeur (auprès de Bernd Alois Zimmermann), mais il y rencontra Karlheinz Stockhausen.

Eötvös appartient à toute une famille de compositeurs de la génération « moyenne », qui s'est regroupée autour de Stockhausen à la fin des années soixante pour travailler avec lui, l'assister en studio pour la musique électronique de la Westdeutsche Rundfunk et – ce qui n'est pas le moindre – jouer dans son Ensemble. C'est ainsi qu'une fois qu'Eötvös eut acquis à Budapest – à l'Académie aussi bien qu'au théâtre – les fondements de la pratique musicale, il apprit à Cologne, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, une deuxième chose, à savoir, se poser des questions : sur le matériel, sur la forme, sur les idées transmises sur le ton et l'instrumentation.

De ce point de vue, l'importance de Stockhausen ne peut être passée sous silence car il avait, en effet, formulé, et en grande partie répondu à nombre de questions esthétiques qui avaient préoccupé l'avant-garde de l'après-guerre. Comme aucun autre des jeunes compositeurs regroupés autour de Stockhausen, Eötvös devint l'un de ses exégètes, au moins pour son exceptionnel don de dirigeant : Eötvös a dirigé toutes les pièces d'orchestre et d'ensemble de Stockhausen, dont les premières représentations de *Donnerstag* (1981) et *Montag* (1988) du cycle théâtral musical *Licht*. Eötvös explique lui-même avoir été influencé « surtout par sa libre pensée concernant la valeur égale des tonalités, qu'il s'agisse de bruit, de ton de bruit ou de ton ».

Mais plus que Stockhausen lui-même, l'environnement extraordinairement ouvert et créatif que l'on trouvait à Cologne dans ces années a contribué au développement d'Eötvös, comme de tous les musiciens qui s'y trouvaient. Des compositeurs tels que Johannes Fritsch, de Cologne, Rolf Gehlhaar, qui avait grandi aux États-Unis, l'Équatorien Mesias Manguashca ou l'Américain David Johnson – et, pendant un temps, le compositeur canadien Claude Vivier – développèrent, durant ces années, des visions similaires d'une musique du futur ouverte. Le Feedback-Studio indépendant créé en 1971 par Fritsch, Gehlhaar et Johnson devint très rapidement un forum de la nouvelle génération et Eötvös réalisa ici, entre autres, son morceau sur bande sonore *Feuermusik*. Parallèlement, Eötvös était depuis longtemps membre d'une communauté d'artistes qui s'étaient logés à Oeldorf, petit village aux environs de Cologne, où Eötvös animait un studio électronique *live*.

L'importance que prit l'improvisation dans l'œuvre d'Eötvös provient pour une part non négligeable des expériences de ces années-là. Certes, la tendance vers des concepts ouverts ne va pas chez lui avec la suspension du concept d'œuvre telle qu'elle transparait dans les partitions de John Cage ; Eötvös conçoit toujours ses morceaux comme des créations véritables et personnelles. Mais dans un morceau comme *Triangel*, dans lequel le percussionniste n'a que très peu de notes et dans lequel la liberté de composition de sa partie prend un rôle important à la place de celui d'un chef d'orchestre, il flotte un air d'autonomie anti-autoritaire inspiré de l'esprit régnant au début des années soixante-dix.

Ce qui apparaît encore plus ultérieur – du moins sur l'ensemble des paramètres de composition – c'est l'expérience de la musique électronique. De 1971 à 1979, Eötvös travailla comme assistant technique au studio électronique de la WDR à Cologne. Il y réalisa les morceaux sur bande-son *Mese (Märchen)* (1968), sa première œuvre électronique, et *Elektrochronik* (1974), qui fut intégrée en 1981 comme bande additionnelle dans la composition *Intervalle – Intérieurs*.

Le séisme que déclencha l'utilisation de sons électroniques pour le compositeur Eötvös présente trois épices. Tout d'abord, l'électroacoustique a de plus en plus à voir avec l'acoustique. La compréhension de ce que nous considérons comme son est évidente dans ses principes physiques sous le microscope orical du studio, des générateurs, des filtres et des tables de mixage. Créer un son à partir du néant – supposé –, éclater un son existant en plusieurs parties et le moduler jusqu'à ce qu'il soit méconnaissable, signifie regarder par-delà le son, dans toutes ses modulations et toute son amplitude. Le fait qu'Eötvös préfère le mot «son» au concept de «tonalité», parce que «le son est la somme de toutes les propriétés» (Eötvös) est l'expression de cette expérience. Un morceau tel que *Windsequenzen*, qui jongle avec les spectres de tonalités supérieures des instruments à vent et les tonalités de base purement résiduelles et surnaturelles, n'est pas envisageable sans l'activité préalable des supports de mémoire électroniques. Le phénomène psycho-acoustique du résiduel, dans lequel l'oreille détermine un ton de base non audible, se trouve là pour résoudre le paradoxe zen-bouddhiste, le silence du mouvement et le mouvement du silence – un problème qui ne peut être surmonté d'un point de vue musical dès lors que l'absence de mouvement musical signifie le silence. Avec le pôle tranquillisant de tonalités de base inaudibles, Eötvös ne peut librement résoudre entièrement ce paradoxe. Avec *Windsequenzen*, il doit proposer une solution musicale plausible et reconstructible.

Ensuite, chaque compositeur apprend dans le studio électronique, dès lors qu'il ne compose pas uniquement de la musique instrumentale par des moyens électroniques, à construire son mode de représentation par-delà les possibilités de son traditionnelles. La musique électronique non seulement offre la possibilité – sous réserve de restrictions techniques – de mettre en pratique n'importe quel son envisageable, mais elle a aussi des incidences postérieures sur l'imagination des mondes sonores instrumentaux. «Du point de vue du son, je suis plutôt un expérimentaliste», admet le compositeur, sans pour autant renvoyer ce diagnostic à son expérience en studio. Les combinaisons audacieuses, telles que celles des batteries métalliques et du trio à corde de *Triangel*, mais aussi des ensembles rudes, brutaux, comme la formation des instruments métalliques à vent avec batterie métallique de *Brass. The Metal Space* dépassent l'horizon des représentations sonores connues.

Enfin, la musique électronique permet de composer des espaces musicaux artistiques et de déplacer le son dans l'espace. Dans les années 1950, lorsque la détermination sérielle des sons électroniques s'avéra insatisfaisante, Stockhausen s'était déjà obstiné à créer le projet d'espaces artificielles. Avec *Gruppen*, il avait réalisé des mouvements sonores sur une base instrumentale. À l'Exposition universelle d'Osaka, à laquelle participa aussi Eötvös comme membre de l'ensemble Stockhausen, un auditorium rond tapissé de haut-parleurs fut construit et l'illusion spatiale perfectionnée. Contrairement à Stockhausen, Eötvös considère la salle dans laquelle est jouée la musique non comme un obstacle qu'il faut surmonter d'un point de vue technique, mais comme une partie d'une culture d'interprétation qui laisse transparaître une partition dans de nouvelles variantes et nouvelles distributions.

Dans le «spectacle acoustique» *Brass. The Metal Space* créé en 1990, la salle d'exécution est systématiquement balayée par le son. En présumant que chaque son est «toujours instrument et espace» (Eötvös), sept instruments métalliques à vent jouent, avec leur pavillon parfaitement orienté, contre, ou plus exactement avec l'acoustique de la salle. Chaque modification de la position des pavillons modifie également les propriétés du son, les tons courts, impulsifs permettant d'accroître les caractéristiques acoustiques.

Mais *Brass. The Metal Space* n'est nullement une simple école de l'écoute. Par des actions scéniques et mimiques et une lumière dans les tons or, ce morceau équivaut à une mise en scène théâtrale. Contrairement à de nombreux autres compositeurs, qui pensent pouvoir laisser se transformer un morceau en une remise en question psycho-acoustique, les œuvres d'Eötvös comprennent le plus souvent plusieurs niveaux de signification complémentaires. Le caractère théâtral constaté dès le départ de ses œuvres n'est pas effacé par l'expérience électro-acoustique, mais plutôt complété sous forme d'une nouvelle qualité scénique. Le potentiel narratif des tons, auquel s'ajoute l'analogie très parlante entre un ton et son musicien, est le trait principal figuratif de la musique de Peter Eötvös : « Je crois que l'on doit construire dans chaque morceau une forme de son particulière et la structurer. Comment sont assis les musiciens, d'où vient le son – de l'avant, de la gauche, de la droite, de l'arrière, d'en dessus, d'en dessous –, tout cela joue toujours un rôle très important. Du fait précisément que je souhaite, avec chaque ton, raconter quelque chose et qu'il s'agit, par conséquent, de tons personnalisés, je traite mes tons comme un acteur de théâtre sur scène. L'endroit où se trouve un acteur ou un danseur est très important. » (Eötvös.)

Ce besoin de parler en musique, de raconter une histoire avec des sons, se reflète dans des anecdotes et des miniatures. Mais on peut aussi penser à des épopées musicales comme le gigantesque *Atlantis*, une « musique de film non figurative » (Eötvös), à la richesse en images desquelles on peut difficilement échapper, dès lors que l'appareillage riche en couleurs, à la puissance spatiale renforcée par des haut-parleurs, saisit simplement l'auditeur. Les histoires musicales que raconte Eötvös donnent libre cours à un regard sur une caractéristique de style personnel importante : celui du dialecte, d'un bredouillage propre au compositeur. Alors qu'Eötvös tient l'influence de Kodály sur sa musique pour une quantité négligeable, Bartók parle, lui, de « la langue maternelle absolue de la musique, une langue que je parle en tant que compositeur et chef d'orchestre » (Eötvös). Eötvös renvoie ces parallèles essentiellement à l'articulation et à la gestuelle. Selon lui, on sent dans chaque œuvre qu'il a composée et dirigée « apparaître ce type de tonalité ». Cette nuance n'est pas toujours simple et superficielle à reconstruire. Elle est manifeste dans l'autoportrait musical *Psy* de 1996.

En 1961 déjà, sous l'influence de la théorie du big bang original, Eötvös composa le morceau pour piano *Kosmos*, dont la vie intérieure était l'émanation de la variante *Psychokosmos* de 1993 du compositeur âgé alors de 17 ans. *Psy* est une version encore une fois très concentrée de cet autoportrait chargé de souvenirs : « C'est comme lorsqu'un peintre âgé de cinquante ans fait le portrait de sa jeunesse, un autoportrait du souvenir. » (Eötvös.) C'est dans ce « Parlendo-Rubato-Récitatif » (Eötvös), dans lequel flûte et violoncelle suivent comme une ombre les cymbales libres (mais en aucun cas improvisées), que le « langage maternel » de Eötvös peut être le mieux saisi : dans les motifs marquants, les rythmes hachés et la conduite décontractée et fortement musicale.

Le lien communicatif que crée Eötvös dans ses œuvres, équivaut souvent à un rituel : « Le rituel est dans ma nature. J'aurais tendance à décrire toutes mes pièces comme "rituelles", parce que le rituel est la forme originale dans laquelle la gestique et le don apparaissent en harmonie absolue. » (Eötvös.) Le jeu de changement entre « le maître tambourineur » (masterdrummer), le percussionniste, et le « chœur » des autres instruments est de toute évidence emprunté dans *Triangel* à la pratique musicale africaine traditionnelle.

*Psalm 151* porte aussi les traces visibles d'un rituel, car dans sa forme fortement marquée, le morceau de batterie est presque un métrarituel. Eötvös ne note aucun rythme, mais des gestes et des périodes. Les strophes des tambours bas sont ici envisagés comme l'expression d'une souffrance terrestre – la maltraitance de la peau animale ou, au sens exagéré, humaine, qui est caressée, griffée et battue. La transition en forme de refrain entre les instruments métalliques – en permanence : cloches-tubes, cloches-plaques, gongs – personnalise le contact avec le monde spirituel.

Le titre de *Psalm 151* mérite quelques explications. Pour les profanes de la Bible : il n'existe que cent cinquante psaumes, qui sont autant d'éloges. Eötvös croyait devoir écrire un psaume supplémentaire sur la colère et le désespoir qui suivirent la mort prématurée de Frank Zappa, une sorte de protestation, un 151<sup>e</sup> psaume.

Le fait qu'un compositeur classique fasse l'éloge d'un rocker d'avant-garde américain tel que Frank Zappa est certainement inhabituel en soi. Mais il fallait avoir compris depuis longtemps que le désir de poursuivre l'histoire musicale ne tient pas compte, chez Eötvös des limites de genres. Le souhait mentionné au début de cet article de mettre à mal les conventions du classicisme depuis l'extérieur, par le biais de la musique pop et du jazz, est – comme l'hommage à Frank Zappa – l'expression de cette ouverture d'esprit. Tout comme Eötvös explique qu'il tient Miles Davis pour l'un des plus grands compositeurs du xx<sup>e</sup> siècle. « De par mon caractère ou mon âme, affirme-t-il, je suis un fuyard, qui souhaiterait faire une nouvelle sortie. »

*Björn Gottstein, musicologue*

# Musiques italiennes : des esprits libres



Dans les conditions d'une multitude toujours en expansion des outils technologiques nouveaux et des modes de production de sons pour la musique, dans le contexte d'une ouverture illimitée de l'œuvre musicale dans la pratique artistique d'aujourd'hui, le compositeur contemporain se trouve face à la tâche difficile de gestion de ses libertés, immenses, enivrantes et angoissantes à la fois. C'est bien connu, la célèbre formule de Rabelais «Sois libre!» peut facilement engendrer l'inhibition; la multitude de chemins à suivre, dont on parle dans le célèbre chœur d'Antigone, peut mener au désarroi et à l'immobilité; l'excès de liberté dont traitait brillamment Jean Grenier peut être à l'origine de l'incapacité d'en faire quoi que ce soit.



L'effondrement des esthétiques de l'avant-garde et l'élargissement illimité des possibilités techniques de la création artistique n'ont pas épargné non plus, bien sûr, les compositeurs italiens d'aujourd'hui. Formés à l'époque du déclin de l'avant-garde et de l'expansion des nouvelles technologies aux services de la musique, ils se trouvent aussi face aux infinis impossibles proposés sans discernement par notre époque contemporaine. Dotés d'une musicalité innée et héritiers d'une grande tradition musicale, ils se proposent – chacun à sa façon, mais toujours en refusant les codes uniques et les attitudes institutionnalisées – d'inventer des synthèses individuelles toujours productrices d'imaginaire et de sens. Avec, comme outils essentiels de travail, le talent musicien, mais aussi l'intuition et la lucidité permettant de filtrer en permanence le chaos quotidien d'expériences de toute nature; permettant aussi de se débarrasser de l'immense poids du passé sans pour autant l'ignorer, en l'élaborant souvent, tout en inventant des univers esthétiques répondant au propos de notre temps.



Giorgio Battistelli (1953), dont le festival présente deux œuvres – l'«opéra de musique imaginistique» («*opera di musica immaginistica*») intitulé *Experimentum mundi* (1981), originellement pour un acteur, cinq voix naturelles, seize artisans et un percussionniste, et «le théâtre de musique» («*teatro di musica*») *Impressions d'Afrique*, d'après Raymond Roussel –, est sans nul doute un homme de la musique-théâtre. Héritier de la grande tradition opératique italienne, à 48 ans il a déjà écrit une quinzaine d'œuvres destinées à la scène musicale, tout en composant des pièces pour orchestre et pour ensembles de chambre. C'est un fait, Battistelli a consacré la plus grande partie de sa recherche compositionnelle jusqu'à présent à l'opéra contemporain: au théâtre musical; ou, plus précisément, à la théâtralité musicale ou à la musique-théâtre. Car ses œuvres scéniques (*Experimentum mundi*, *Jules Verne*, *Keplers Traum* ou *Teorema*), ses œuvres pour orchestre



(*Anarca, Ascolto di Rembrandt, La Fattoria del vento* ou *Il y a un firmament*) ou ses pièces de musique de chambre (*Anima, Comme un opéra fabuleux, Psychopompos* ou *Uno e trino*) élaborent, avec des moyens divergents et dans des contextes différents, une théâtralité musicale à plusieurs dimensions. Destinées à la scène ou non, les œuvres de Battistelli possèdent toujours une dimension théâtrale : vues ou seulement entendues, elles sont déjà du théâtre pour les oreilles ; théâtre qui, par la multiplicité de ses matériaux et de ses suggestions, incite à l'exploration d'univers imaginaires toujours ouverts.

La notion de « *teatro di musica* » (« théâtre de musique ») définit exactement l'essence même de la recherche musico-théâtrale de Battistelli. Dans ses nombreux « voyages extraordinaires<sup>2</sup> » en musique-théâtre, il est un infatigable expérimentateur de la recherche du théâtre musical d'aujourd'hui. Ainsi, *Omaggio a Pulcinella* (1975) est une « pièce de théâtre acoustique », *Aphrodita* (1983) un « monodrame de mœurs antiques », *Jules Verne* (1987) une « fantaisie de chambre en forme de spectacle », *Le Combat d'Hector et d'Achille* (1989) une « représentation de corps et de mémoire », *Keplers Traum* (1989-1990) un « opéra de chambre », *Teorema* (1992) une « parabole en musique », *Prova di orchestra* « six scènes musicales de la fin du siècle », *I Cenci* [Les Cenci] (1997) un « théâtre de musique » (« *teatro di musica* »), *Giacomo mio, salviamoci!* (1997-1998) une « action radiophonique », *Il Fiore delle Mille e una notte* [La Fleur des Mille et une nuits] (1998-1999) un « ballet en huit scènes »...

À chaque fois différemment, Battistelli réinvente le genre de l'opéra d'aujourd'hui, en intégrant les nouvelles technologies (l'électronique *live*, la spatialisation, l'image) au profit de projets extrêmement riches et enrichissants où l'on retrouve – en les réinventant – la *commedia dell'arte*, Pierre Louÿs, Jules Verne, Johannes Kepler, Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Antonin Artaud, Giacomo Leopardi, Raymond Roussel... Fidèle à sa conviction profonde d'une possibilité réelle d'interaction entre des stratégies théoriquement opposées – traditionnelle/d'avant-garde, narrative/non-narrative, symphonique/théâtrale, simplicité/complexité, pureté/impureté stylistique, etc. –, Battistelli invente encore et encore des synthèses musico-théâtrales multiples en proposant à l'auditeur-spectateur de nombreuses instances d'identification. Un peu dans la lignée de Hans Werner Henze, Luciano Berio et György Ligeti, Battistelli défend l'impureté du langage et la multiplicité des styles<sup>3</sup> et dit : « Je suis fasciné par l'impureté, non pas par la pureté d'un style. Et c'est parce que je crois que le langage aujourd'hui est quelque chose d'impur. On a besoin de cette superposition des signes, de cette superposition des contenus, qui peuvent être lus de différentes manières<sup>4</sup>. »

Luca Francesconi (1956), présent au festival avec trois œuvres – *Encore/Da capo* (1985-1986/1995) pour onze instruments, *Lips, Eyes, Bang* (1998) pour voix, ensemble, vidéo et électronique en temps réel, et *Terre del Rimorso* (2000-2001) pour soprano, récitant, chœur mixte et orchestre, en création mondiale – est aussi un défenseur convaincu de « l'impureté ». Marqué par l'enseignement d'Azio Corghi, de Karlheinz Stockhausen et surtout de Luciano Berio<sup>5</sup>, Francesconi est un véritable chercheur : dans les conditions de la vie musicale depuis les années soixante-dix, à l'époque de l'après-avant-garde, Francesconi cherche, dans ses nombreuses œuvres pour orchestre et ensemble, souvent avec des solistes chanteurs ou instrumentistes, ou chœur, ainsi que dans ses œuvres radiophoniques et théâtrales, à repenser en profondeur et à refondre le potentiel riche élaboré par la génération précédente. Conscient des limites et de l'inutilité, actuellement, d'un code génératif unique pour la composition, Francesconi – tout en travaillant avec les matières proposées par les nouvelles technologies – cherche non pas à expérimenter uniquement « nombrillement » à l'intérieur de la matière, mais avant tout à produire du sens en utilisant les matières divergentes à des fins expressives. Car le propos fondamental de la composition actuelle, pour lui, c'est « comment convertir la matière en sens<sup>6</sup> ». Dans cette optique, la notion de recherche musicale, à son sens, diffère considérablement de celle, étroitement technologique, de beaucoup de chercheurs actuellement. Tout en dirigeant le centre AGON (*acustica informatica musica*), fondé par lui à Milan en 1990, Francesconi considère que la recherche musicale est avant tout « recherche inlassable d'identité et

de valeurs fondatrices, linguistiques et humaines. Recherche qui porte en soi, dans le bien et dans le mal, l'héritage de la grande et ancienne pensée occidentale<sup>7</sup>.»

La démarche compositionnelle de Francesconi – rappelons ses œuvres *Memoria I et II* (1990/1998) et *Wanderer* (1998-1999) pour orchestre, mais aussi *Etymo* (1994) pour soprano, électronique et orchestre de chambre ou l'«oratorio païen» *Sirene/Gespenster* (1996-1997) pour chœur, cuivres, percussions et électronique – est fondamentalement inclusive: sans renoncer aux directions de recherche ouvertes pour lui par l'œuvre de Pierre Boulez ni aux leçons d'architecture expressive multiple chez Luciano Berio, Francesconi est fortement attiré par l'expressivité musicale et la «pression sémantique<sup>8</sup>», par les stratégies narratives et non narratives, par les dimensions métaphysiques et transcendantes, par les traditions et les pratiques musicales extra-européennes, enfin par le laboratoire exceptionnel de la vie dans toutes ses formes.

Refusant d'emblée la «pureté glaciale» (l'expression est de lui) dont témoigne le travail de nombreux post-structuralistes, Francesconi se range aux côtés des compositeurs pratiquant la «musique impure» et pense dans les termes de George Steiner: «Point de pureté dans la *poiesis*. Des intérêts et des dissimulations métaphysiques, politiques, sociaux sont à l'œuvre d'un bout à l'autre dans le processus de la création.» À la recherche d'un langage «vrai», pensé, un peu dans le sillage de Berio, comme une «polyphonie de langages», Francesconi est convaincu qu'«il faut réinventer les signes: nous pouvons désormais user de tout, nous disposons de possibilités, de moyens immenses; mais que ces signes soient significatifs, c'est-à-dire nécessaires<sup>9</sup>.»

Répondant à cette nécessité authentique, les œuvres de Francesconi agissent par la force d'une énergie profonde contagieuse, par la capacité rare d'explorer la réalité du sensible et d'offrir à l'exploration de chacun des valeurs humaines enfouies. La musique de Francesconi attire surtout par le talent remarquable du compositeur maîtrisant à merveille l'art de la séduction auditive: par une richesse mélodique et une vitalité rythmique exceptionnelles et par une polyphonie énergétique, fortement attrayante, d'espaces multivalents toujours en mutation.

Tout en se réclamant aussi de l'«impureté» compositionnelle, Salvatore Sciarrino (1947), dont le catalogue comporte actuellement plus de cent cinquante œuvres de théâtre musical, des œuvres pour orchestre, pour voix et orchestre, pour instruments solistes et orchestre, pour voix et ensembles instrumentaux, pour ensembles de chambre, pour instruments solistes, ainsi que des œuvres électroniques, s'est imposé en tant qu'inventeur d'univers sonores inouïs explorant les zones liminales entre son et bruit à la limite de l'audible, ciselant son langage musical d'un raffinement rare à partir du silence, la «balance de tous les rêves», d'après lui. «J'ai toujours rejeté l'hypocrisie académique de la musique pure avec ses sublinités banales et bon marché, affirme Sciarrino. Je préfère l'affleurement de notre physiologie dans le vide ou parmi les machines de l'ère technologique<sup>10</sup>.» Fier de sa formation d'autodidacte, qui exige nécessairement plus de responsabilité, Sciarrino se réclame volontiers de Luigi Nono avec son goût pour l'écriture du silence et les possibles infinis des espaces mouvants. Cherchant inlassablement les sonorités les plus adéquates à son univers musical intérieur, Sciarrino réinvente les techniques de jeu: ses célèbres *Sei Capricci* (1976) pour violon seul, réplique explicite à ceux de Paganini, mais aussi ses nombreuses pièces pour flûte (*All'aure in una lontananza*, 1977, pour flûte en sol; *D'un faune*, 1980, pour flûte en sol et piano; *Fauno che fischia a un merlo*, 1980, pour flûte et harpe; *Come vengono prodotti gli incantesimi?* 1985, pour flûte; *Il motivo degli oggetti di vetro*, 1986-1987, pour deux flûtes et piano, etc.) le rangent parmi les plus importants innovateurs des sonorités et des techniques des instruments acoustiques. Intégrant les bruits de souffle, les harmoniques, les multiphoniques, les sonorités liminales son-bruit, Sciarrino amplifie un des aspects primordiaux de l'art des sons: sa respiration obligatoire, sa vie à travers le souffle, son côté physique contagieux, directement agissant sur la sensibilité. Rappelons aussi sa pièce

pour accordéon – l'« instrument-poumon » –, *Vagabonde blu* (1998). C'est précisément ce raffinement du souffle vital, de la respiration de sons souvent à la limite de l'audible qui captent l'attention et forcent à tendre l'oreille et qui est devenu – déjà même pour le mélomane moyen – la « signature » du style personnel de Sciarrino. Son art de séduction auditive ne cherche pas nécessairement la densité maximale des références et des niveaux de lecture ; il ne craint pas la redondance et partage avec le minimalisme l'ascèse dans l'élaboration de la matière, le goût – soigneusement réfléchi chez lui et très souvent en relation avec des projets compositionnels à forte dominante intellectuelle (comme ses œuvres pour le théâtre musical, par exemple) – pour le renoncement, pour la soustraction, pour la réduction des éléments de base utilisés. Dans ces conditions « Le moins se renverse en plus, et l'expression est celle du silence<sup>11</sup>. » (S. Sciarrino.) À l'écoute de ses œuvres, on est souvent fortement attiré par une sorte de *blow up* auditif permettant l'observation hédoniste, au ralenti, « à la loupe » de la vie intérieure intense du son, par une sorte d'étirement méditatif, d'extension du temps musical offert à la contemplation attentive. Cette « dilatation du temps spatiale l'écoute, écrit Sciarrino. Nous sommes dans un lieu non lieu où les sons flottent et passent comme des souffles dans une atmosphère immobile<sup>12</sup>. »

Les œuvres de Sciarrino destinées à la scène cherchent inlassablement le renouvellement du genre à partir de livrets reposant souvent sur la réécriture de mythes chargés de sens. Et si les premières œuvres – *Opera in un atto* (1971-1972), *Singspiel in due atti* (1978), *Cailles en sarcophage*, *Actes pour un musée des obsessions* (1979-1980) – utilisent des livrets tissés de nombreuses références littéraires, par la suite elles cherchent à simplifier les parcours sémantiques et la matière sonore : avec *Vanitas*, *Nature morte en un acte* (1981) pour mezzo-soprano, violoncelle et piano, Sciarrino s'oriente vers un théâtre plus pauvre, construit sur presque rien ou uniquement sur la puissance suggestive du drame ; l'« action invisible » *Lohengrin* (1982-1984), pour soliste, instruments et voix à partir de Jules Laforgue, est un spectacle radiophonique, un théâtre pour les oreilles avec des personnages oniriques joués par la même actrice-protagoniste ; l'opéra en un acte *Perseo e Andromeda* (1990), toujours à partir de Laforgue, pour voix solistes et sons de synthèse en temps réel, renonce aussi à l'action visible pour la confier complètement à la musique, qui se propose de reproduire les sons que les personnages écoutent ; l'opéra en deux actes *Luci mie traditrici* (1997-1998), à partir de *Il Tradimento per l'onore* de G. A. Cicognini (1664) avec une élégie de Claude Le Jeune de 1608 sur texte de Ronsard, exacerbe la notion de tragédie en mettant en évidence l'annulation de la linéarité temporelle et le goût de Sciarrino pour la réécriture<sup>13</sup> ; enfin, *Infinito nero*, « Extase en un acte » (1998) pour voix et huit instruments à partir de textes de la mystique Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607), instaure un théâtre minimal ascétique où le temps s'abolit. Le parcours musico-théâtral de Sciarrino traduit le besoin toujours renouvelé d'élaborer un langage théâtral spécifique, d'en découvrir les mécanismes et de les exploiter pleinement en vue d'une action efficace sur l'auditeur.

Déjà bien connu du public de musica, Ivan Fedele (1953) est présent au festival avec *Levante* (2001) pour violoncelle, quintette à cordes et cymbalum, œuvre composée à la demande de la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton à la recherche d'interactions et de rencontres créatrices de diverses sources musicales de la Méditerranée. Dans le contexte de la recherche compositionnelle actuelle, Fedele fait déjà figure de classique à renommée internationale. Opposé à tout esprit néo-, et contrairement au néoclassique, il sait reprendre, dans un nouveau contexte et avec une nouvelle matière, des principes formels chargés d'histoire – comme ceux des oppositions productrices de nouveau, des synthèses résultantes, de la narrativité symphonique directionnelle, etc. – en élaborant, avec un esprit de synthèse comparable à celui des classiques, une nouvelle stratégie formelle symphonique, en tenant compte des aspects formels les plus importants du symphonisme classique et romantique, et aussi de toutes les innovations dans le domaine

de l'écriture musicale utilisant les moyens électroniques les plus récents. Dans ses nombreuses œuvres – pour ensembles de chambre (comme les quatuors, les pièces... *Ma non troppo*, *Il Giardino di giada*, *Latinamix*, *Modus*, *Mixtim*, etc.), pour voix et instruments (comme la cantate profane *Oltre Narcisso*, le poème lyrique *E poi...*), pour ensembles de chambre (comme *Chord*, *Allegoria dell'indaco*, *Carme*), pour orchestre et orchestre avec soliste(s) (comme les concertos pour violon et orchestre, pour alto et orchestre, pour piano et orchestre, les pièces *Ma vièle*, *Epos*, *Coram*), les œuvres avec électronique (comme *Richiamo*, *Orfeo al cinema Orfeo*, etc.) – Fedele invente des versions toujours différentes de directionnalités sonores audibles : des *crescendi* ou *decrescendi* formels, de texture, de densité, d'ordre spatial ou d'ordre quantitatif ou thématique. C'est leur composition, toujours très habile, tenant compte des différences fondamentales existant entre le temps compositionnel, le temps de l'interprétation et le temps de l'écoute, qui rend possible l'intelligibilité de ses œuvres pour l'auditeur, toujours séduit par le raffinement de la matière sonore, par la richesse timbrale doublée de richesse mélodique et polyphonique, par la clarté des directionnalités séductrices.

Aux côtés de ces maîtres italiens internationalement connus, le jeune Filippo Zapponi (1976), élève d'Ivan Fedele – d'abord à la Scuola civica di musica di Milano, puis au Conservatoire national de région de Strasbourg, dont il obtient le diplôme en 2001 –, est présent au festival avec deux œuvres – *Langage vert* (1998-2000), pour flûte, violon, violoncelle et piano et *Primo quartetto* (2000) – avec lesquelles il a obtenu deux ans de suite, en 1999 et 2000, le premier prix du concours de composition de Castello di Belveglio. Auteur de plusieurs œuvres de musique de chambre, Filippo Zapponi est, de toute évidence, un des grands espoirs de la nouvelle musique italienne : déjà parfaitement émancipé par rapport à ses maîtres, il s'impose par l'invention mélodique rare de ses pièces, par l'originalité et la vitalité de son langage rythmique, par un raffinement extrême dans la manipulation des timbres et par un souci explicite de modelage des espaces et des densités à l'intérieur de l'œuvre. Le travail du jeune compositeur semble être guidé par une nécessité authentique d'élaboration d'œuvres cohérentes jouant habilement avec les échelles, les structures intervalliques et la répétition générant des différences.

« Esprits libres », les compositeurs italiens présents au festival musica 2001 jouissent de l'immense et enivrante liberté d'interpréter le monde en déterminant dans chaque œuvre leurs propres horizons perceptifs et culturels, en précisant les limites et les valeurs de leurs jugements esthétiques. Toujours à la recherche de nouveaux « dialectes » – dans les conditions d'une impossibilité, évidente pour eux, d'une langue musicale unitaire et omniprésente –, ils inventent des univers musicaux mixtes, toujours impurs, en modelant la fascinante intrication d'éléments divergents soumise toujours à la logique nouvelle des qualités sensibles. Dans cette recherche, le rapport au passé devient essentiel : non pas comme refuge nostalgique, mais comme base pour une interprétation-réécriture et comme un outil puissant pour la compréhension et la modification du réel. Pour ces compositeurs très différents, l'héritage culturel n'est pas constitué d'objets figés, mais d'une énergie vive permettant d'élaborer de nouvelles visions du monde et de recomposer « l'unité culturelle et existentielle dont l'homme occidental a tant besoin<sup>14</sup> ». Dans ces conditions, « l'artiste doit être courageux » pense Sciarrino, en ajoutant non sans humour : « Dans une leçon donnée aux enfants, j'ai expliqué que l'artiste cherche et cherchera toujours car il descend des chasseurs, tandis que d'autres descendent des agriculteurs. Une comparaison anthropologique que les enfants ont très bien comprise<sup>15</sup>. » Pour les compositeurs italiens présents au festival, la musique est devenue plus que jamais recherche : c'est-à-dire « un ensemble complexe de filtres culturels et émotifs. Une sorte de convertisseur-traducteur, un dictionnaire sémantique itinérant qui tente de mettre en communication les langages les plus dissemblables<sup>16</sup> », en proposant généreusement à nous tous, auditeurs, la tâche

enrichissante et fascinante d'interprètes-traducteurs, et en contribuant à un réseau culturel toujours ouvert qui ne se veut « ni marché ni académie, mais qui représente le point de départ d'un nouvel humanisme<sup>17</sup>. »

Ivanka Stoianova  
août 2001

1. Le néologisme insiste sur l'importance de l'image, de l'imaginaire et du fantastique dans la conception musico-théâtrale de Battistelli, dans ce cas précis mais aussi dans sa musique en général.
2. Admirateur de Jules Verne, Battistelli écrit pour le célèbre trio de percussionnistes Le Cercle sa « fantaisie musico-théâtrale » *Jules Verne* (1984-1985), librement inspiré de trois romans de cet écrivain : *Voyage au centre de la terre*, *Vingt mille lieues sous les mers* et *Cinq semaines en ballon*, qui font partie de ses *Voyages extraordinaires*.
3. Rappelons que Henze défend depuis toujours, en s'inspirant de Pablo Neruda, la « *musica impura* » ; Ligeti préfère le « goût faisandé » à la pureté des structures. Quant à Berio, la plupart de ses œuvres sont la démonstration de la multiplicité stylistique toujours « impure ».
4. Cité par W. Gruhn : voir GRUHN W., « Wie aber ist es, wenn wir die Stille messen ? », dans le programme du Bremer Theater *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Brême, 1997, p. 15.
5. La pièce *Inquieta limina* (1996) de Luca Francesconi, pour ensemble et accordéon, est un hommage à Luciano Berio.
6. FRANCESCONI Luca, « Les esprits libres », dans COHEN-LEVINAS D. (éd.), *Cahiers de philosophie*, Paris, L'Harmattan, 1995.
7. *Ibid.*
8. Francesconi aime citer Italo Calvino, qui disait « Les sons ont un envers. » Voir « Les esprits libres », art. cit.
9. FRANCESCONI, *ibid.*
10. SCIARRINO Salvatore, « *Il Clima dopo Harry Partsch* », note de programme dans *Salvatore Sciarrino*, programme du Festival d'Automne octobre-décembre 2000, Paris, p. 19.
11. *Ibid.*, p. 19.
12. Salvatore Sciarrino, au sujet de son œuvre *Un'immagine d'Arpocrate* [Une image d'Arpocrate] (1974-1979) pour piano, chœur et orchestre. Cette affirmation décrit en fait un des aspects essentiels de la recherche compositionnelle de Sciarrino.
13. Rappelons que Sciarrino excelle dans les *elaborazioni* – élaborations, réécritures ou transcriptions de musiques de différents époques et genres : Antonio Il Verso, *Sei Ricercari*; Anonimi, *Mottetti*; Autori vari, *Blue Dream. L'età d'oro della canzone*; G. de Machaut, *Rose, Liz*; Cole Porter, *Night and Day*; G. Rossini, *Giovanna D'Arco*; Bach, *Toccata e Fuga BWV 565*; Mozart, *Mozart a 9 anni, Adagio KV 356*; Carlo Gesualdo, *Le Voci sotto vetro*. Il a écrit aussi beaucoup de cadences pour des concertos de Mozart.
14. FRANCESCONI Luca, « Les esprits libres ».
15. Salvatore Sciarrino, dans « Comporre dentro il silenzio », interview S. Sciarrino – S. Cappelletto, *Il Giornale della Musica*, 1988.
16. FRANCESCONI Luca, « Les esprits libres ».
17. FEDELE Ivan, « Arte, stile, scrittura », dans *Società di pensieri*, Bologna, 1994.

# Entretien avec Thierry De Mey

propos recueillis par Jean-Luc Plouvier (Bruxelles, juillet 2001)



## Adolescence

C'est le même déclic qui m'a fait aborder le cinéma et la musique, de front, à l'adolescence. Comme toujours, il y a une rencontre qui a fait catalyseur. En l'occurrence, un professeur de l'IAD, école de cinéma à Bruxelles – et je me demande : ce monsieur existe-t-il encore ? Y a-t-il encore trace d'Henri Van Lier, qui méditait à grands gestes devant le distributeur de « bouteilles de coca-cola millésimées » en invoquant Warhol et Barthes, et nous faisait lire en vrac Foucault, Lacan, Deleuze... ? Nous n'y comprenions pas grand-chose, probablement, mais quelque chose passait à travers tout dans cet enseignement : qu'un engagement artistique sincère pouvait se soutenir (*devait se soutenir, pour moi*) d'un outillage conceptuel, et même, plus exactement, d'un sens de la structure mathématique : désir de rigueur, que je mesure au nombre d'heures passées à l'époque dans les clubs et compétitions de jeu de Go. C'est ce Van Lier qui me donne un jour un 33-tours (une musique « à écouter couché », dit-il) avec *Four Organs*, de Steve Reich. Alors là !... Les déphasages rythmiques, la structure apparente, et pourtant ce son urbain, riche en scories... Tout cela faisait traumatisme ! D'où : voyages en stop pour assister à la création de *Drumming* et de *Music for Eighteen Musicians*... Suivis d'un autre pèlerinage : l'église de la Trinité, pour écouter Messiaen improviser à l'orgue. Étrange et belle image : répartis dans l'église, les paroissiens tournés vers l'autel ; et leur faisant face, les mélomanes tournés vers l'orgue...

## Le nerf central : le rythme comme mouvement

L'impact de l'enseignement de Van Lier s'est ensuite redoublé, accéléré, lors d'une deuxième rencontre – car un maître est trop ou trop peu, il en faut au moins deux. C'est par l'intermédiaire de ma sœur Michèle-Anne, qui étudiait la danse à Mudra (l'école de Béjart), que je rencontre Fernand Schirren, alors « professeur de rythme », percussionniste lié aux ballets du xx<sup>e</sup> siècle et accompagnateur de films muets à la cinémathèque de Bruxelles. Une sorte d'adorable Zarathoustra de la rue Bara, Bruxellois au plus haut point – et je donne à cela un sens bien précis : cette ville à couches multiples, en perpétuel chantier, développe l'esprit critique et fonctionne comme un décrypteur ironique des systèmes figés. Schirren formulait une pensée consistante sur la question du rythme et du mouvement. Et plus précisément : du rythme *comme* mouvement. Il faisait tenir sa « philosophie du rythme » dans un dualisme qu'il étendait à ses heures à tous les domaines possibles. Ses concepts en la matière tenaient en deux onomatopées : le « Hé » et le « Boum ». Le « Hé » désignait le départ du mouvement rythmique, l'émission, le saut, l'arc, et par extension la différence, l'individuation. Le « Boum » désignait le point d'arrivée, le repos,

et par extension le Même, le partage. Sur le plan esthétique, cette vision induisait une mise en tension irrésoluble des deux pôles: nous tenant à distance de l'immersion dans le même – le répétitif – autant que de la perte de tout repère par le toujours-différent (qui, via le sérialisme généralisé, imposait la *musical correctness* de l'époque). Entre le Hé et le Boum, au sommet de la courbe, en clé de voûte de la continuité rythmique, l'*ictus*, terme emprunté à la prosodie classique.

Schirren n'était pas très éloigné, peut-être sans le savoir, de saint Augustin, dont les propos sur le rythme se retrouvent dans le *Graduale* du chant grégorien: le rythme chanté s'y conçoit par l'intermédiaire du pas marché, le pas suivant étant déjà compris dans le pas quitté. Et s'explique encore par la métaphore – très fractale, en somme – de la grande vague modulant l'océan tout en étant modulée par les ondulations plus petites qu'elle contient.

Leçon cruciale. Ce qui m'impressionnait là-dedans, et me guide toujours, est le refus de concevoir le rythme comme pure combinatoire de durées à l'intérieur d'une grille temporelle, d'un temps strié. La combinatoire rythmique m'intéresse, elle m'intéresse même terriblement, et je me suis construit une vaste bibliothèque personnelle d'algorithmes rythmiques; mais il s'agit de ne jamais lâcher l'intuition du bondissement, d'un jeu d'élan et de chutes. L'écriture peut tout se permettre, à condition de ne pas lâcher l'intuition du mouvement. Là est toute l'affaire. Là est aussi le conflit majeur, mon refus majeur: celui d'une écriture musicale comme système syntaxique auto-référent. Un calcul sera bon s'il amplifie et tresse les courbes rythmiques, s'il projette les mouvements dans des topologies nouvelles; mais s'il lâche la courbe, s'il défait l'arc, il est mauvais. C'est peut-être mon unique grille de valeurs, le nerf vif de mon écriture, qui décide de ce que je garde ou de ce que je gomme. C'est l'idée du mathématicien René Thom – l'auteur de la théorie des catastrophes –, idée qui avait tant impressionné Lacan: « ce qui limite le vrai, ce n'est pas le faux, c'est l'insignifiant ». Dans le cadre de mon travail, de mon exigence propre, j'appelle insignifiant un temps musical qui défile sans bondir.

### Une écriture en situation

Il n'est pas suffisant d'avoir des principes et des intuitions, c'est certain, encore faut-il s'organiser une vie qui les autorise. Plus ou moins volontairement, je me suis arrangé pour aborder le moins possible la « musique pure », l'écriture à destination première de concert. La majeure partie de ce que j'ai écrit, même si je le revendique comme une pratique musicale souveraine (« je ne fais pas de papier peint », comme le dit Stravinski), je l'ai écrit parallèlement à l'élaboration d'une chorégraphie (souvent avec Anne-Teresa De Keersmaeker, complice depuis le début), ou avec un film (en l'occurrence, les miens). Danse et film sont alors les garde-fous de l'écriture. C'est quelque chose d'impitoyable que ces objets vivants, qui s'animent dans l'espace concret, qui n'est pas celui de ma table de travail, et font incursion parmi les plus gratifiantes élaborations d'écriture pour les filtrer avec cruauté. Ça marche, ça ne marche pas. L'enjeu est immédiatement clair, il s'agit de pouvoir danser, ou de pouvoir monter le film. Au cœur de l'écriture, un autre plaisir appelle et exige ses droits. Je sais, ce pragmatisme a sans doute ses limites; mais il me donne assez à mâcher, à penser, à ressentir pour des années. D'où une certaine défiance, disons, devant tel compositeur qui joue au Tétris avec des durées ou des hauteurs, aux fléchettes avec chaînes et menottes de Markov, au Pacman avec les *contact list* les plus croustillantes de son *news group* pour en subdiviser *tuplets* et *time-signature* pendant que le Mac calcule la 55<sup>e</sup> interpolation entre Tristan et le thème de Bodyguard... s'il se déguise en Zorro pour faire tourner ses systèmes de contrainte dans les *work shop* du samedi soir, se paie *random walk* et mouvements browniens dans le *red district* des académies d'été de Sim City, s'il a des problèmes de pellicules et de cheveux gras et s'il est jaune comme un chicon bronzé aux rayons très X de sa machine, s'il sent le rance et le cigare refroidi, ne pas lui en vouloir car – comme le disait vite Gun-stein: ce que l'on ne peut dire, il faut le taire. Quant aux idées autres que strictement artistiques, crispations psychologiques ou politiques, théories philosophiques,

croyances mystiques... dont se peuvent se prévaloir les auteurs pour mettre en route la petite machine à coudre du sublime, si d'habitude elles ne manquent pas de fournir une bonne réserve de forces (ne dit-on pas que les croyants marchent au front plus volontiers?), il est cependant inepte intellectuellement de s'y fier pour apprécier l'œuvre elle-même. Ou pire: d'en déduire les conditions susceptibles de reproduire le miracle (je pense au capitaine Haddock qui, de son fauteuil de théâtre – dans *Les Sept Boules de cristal?* –, étudie les tours du prestidigitateur opérant la transsubstantiation de l'eau en vin). Mais je m'égare.

### **Mur de la structure et résistance du corps. *Rosas danst Rosas***

Ma première pièce, je l'ai écrite pour Anne-Teresa De Keersmaeker, en préméditant avec elle les règles du jeu et la stratégie formelle. Ça donnera le ballet et la suite musicale *Rosas danst Rosas*. Nous étions à l'époque assez, hm..., impliqués dans la lecture de Georges Bataille, ses analyses sur la discontinuité qu'introduit le langage au sein de la continuité animale et toutes les tentatives de réunification où se côtoient extase et transgression. Pour mettre ça en œuvre, il nous fallait d'abord une forme verrouillée à l'extrême, un véritable mur structurel, contre lequel les quatre danseuses viendraient se cogner de toutes leurs forces. La structure, dans ce cas, était une sorte de maître implacable, imposant aux corps la contrainte, la vitesse, la dépense; mais tout le vocabulaire chorégraphique, en revanche, était situé du côté du désir, principalement constitué d'attitudes et d'impulsions sexuelles. Tension et contraste, donc, entre une forme froide, prédéterminée, irréversible, courant vers sa fin logique, et le don physique des danseuses, sur-érotisées par la répétition à l'infini d'un petit nombre de figures très fortement connotées. Et glorification, finalement, du corps comme résistance ultime à la mise en chiffres.

C'était la grande école. On peut aller aussi loin qu'on veut dans la complexification des algorithmes, pourvu qu'on autorise les corps à venir les vérifier et les franchir. Mes propos feront peut-être sourire, mais je prétends qu'il s'agit là d'une attitude politique. Aujourd'hui que l'existence sensible du corps doit rivaliser, de plus en plus ouvertement, avec les machines, il s'agit de tenir la présence physique comme étalon du sens. Toute production symbolique ne fait pas sens. La syntaxe la plus parfaitement cohérente ne pourra jamais s'auto-justifier. C'est curieux, c'est paradoxal, mais le monde musical est un lieu où cela reste à dire, où cela peut même – à un faux mouvement de langage près – paraître scandaleusement réactionnaire. Je me fais donc un devoir d'appliquer aux formes que je produis une certaine manière de reconnaissance: d'attendre et de saisir le moment où je *m'identifie* à la forme.

### **Processus rythmiques: distinction et entropie**

Ce goût pour l'incursion du mouvement organique au sein d'une machination logique m'a peu à peu approché du «spectralisme» français. Les processus qui se dégradent, l'exploration des seuils ont nourri ma pensée rythmique. Mes premières pièces jouaient du rythme par figures, chaque figure présentant une qualité de mouvement particulière, une sorte d'état moteur du corps, ou un pas de danse. C'est particulièrement clair dans *Musique de tables*, écrit en 1987, qui est une pièce pour percussions autant qu'un petit ballet de mains. C'est construit comme une suite baroque, ouverture, rondo, fugato, galop, récapitulation et coda. Tout le contrepoint rythmique use d'un nombre limité de figures, qui sont décrites précisément, mais aussi métaphoriquement, aux interprètes: la volte, la dactylo, les essuie-glaces, le pianiste, la chiquenaude, les pointes, etc. (J'ai conservé cette habitude de nommer, essentiellement pour moi-même, les figures que j'utilise, de me construire un lexique personnel qui m'accompagne durant toute l'écriture. Le musicologue André Hebbelinck a eu l'amabilité de me comparer à Robinson Crusoë: peu importent les machines qui peuplent mon île, pourvu que j'aie pu en construire chaque rouage à ma mesure.) Mais déjà, dans cette pièce, j'utilise plus ou moins sauvagement la notion d'«empreinte rythmique»: dans une figure donnée, je remplace les silences par des impulsions, et vice-versa,

pour créer des rythmes complémentaires, l'un sous-entendant l'autre. Je retravaille ça aujourd'hui, de manière plus fine, en remplaçant chaque unité de silence, quelle que soit sa longueur, par une impulsion que je place exactement au centre de cette durée. En appliquant le même traitement au rythme résultant, et ce plusieurs fois de suite, on produit inmanquablement des figures rythmiques de plus en plus indéfinies, de plus en plus proches de la pulsation régulière (ce qui, en matière rythmique, pourrait évoquer le niveau zéro, l'entropie, le non-organisé ; le distinct étant un rythme qui fait mouvement). À grande vitesse, ce jeu de seuils entre le rythme organisé et la pulsation régulière me permet d'aborder une autre ambiguïté : entre rythme et hauteur (puisque l'on sait depuis Stockhausen – et d'autres le savent depuis Fat Boy Slim – qu'une fréquence est aussi une manière de rythme). D'autres stratégies évolutives de ce jeu forme/contre-forme, ou moulage/empreinte, peuvent être mises en place en décalant l'impulsion du centre vers la marge. C'est trop technique, probablement, pour que je développe ici... Je signale simplement que le mot «forme» a pour origine étymologique un vieux mot grec (ou étrusque?) qui signifie «moule à fromage». Nous revoilà d'une certaine manière au capitaine Haddock, désolé, passons.

### Harmonie : nature et matériau dynamique

Revenons plutôt à cette affaire de fréquences. Pour avoir enseigné un peu en séminaire, je me rends compte du désarroi de beaucoup de jeunes compositeurs lorsque je leur demande, candidement : «bien, et comment organises-tu les hauteurs?». Pour beaucoup d'entre eux, cela ne semble même pas un paramètre pertinent, intéressant. C'est souvent là que les cartes tombent, qu'on sait ce que le gaillard a dans le ventre. Il me semble qu'on ne peut plus faire l'économie de la pensée de Grisey, qu'on ne peut plus ne pas s'affronter à la question du modèle acoustique. Et s'affronter à la question qui en découle, qui est peut-être LA question d'aujourd'hui : modèles acoustiques, d'accord, mais comment en bouger? Comment *les faire bouger*? La musique tonale est une topologie complexe, puisque le plus court chemin de *do* à *ré*, c'est *sol*. C'est évidemment plus simpliste dans le modèle spectral «académique», disons, sans effet cadentiel possible, sans effet de sensible, où l'on se retrouve limité à une sorte de *morphing* virtuose : d'un champ harmonique à l'autre, par pure translation. Pour ma part, j'ai trouvé un petit bout de solution dans mon vieux bagage d'*arte povera*. Je ne retiens des phénomènes sonores naturels que les pauvres bougres, ceux qui glissent, qui hésitent, qui sont en conflit interne : multiphoniques de hautbois ou de clarinette, «nœuds» fréquentiels du violoncelle, etc. Ces sons sont dynamiques, ils sont en battement, ils sont multiples au départ. C'est de ceux-là que j'ai besoin, ce sont eux que j'importe dans mes calculs. C'est la matière première de *Kinok* et de mon *Quatuor à cordes*.

D'autre part, j'applique volontiers un mode de pensée «spectral» au temps, par exemple en détournant les fonctions de calcul des fondamentales virtuelles – opération nécessaire pour déduire les composantes spectrales – afin de déterminer les pulsations virtuelles qui relient des impulsions exprimées de manière isolée, ou que je coince entre deux processus contradictoires (par exemple, ce que j'adore : un faisceau d'accélération qui vient contredire un faisceau de ralentissements, comme une roue coupée en deux selon la tranche, dont chaque moitié tournerait en sens opposé).

Ou encore, dans le même esprit, je produis des «zooms» acoustiques en répartissant l'ordre des hauteurs et des durées suivant le *poids perceptif* de ces fréquences (en travaillant par exemple sur un multiphonique de hautbois ou un accord à quatre sons de violon). L'orchestration de *Kinok* ou d'*Enredadera* est basée sur ce principe.

### Sur le naturalisme

Un soupçon plane sur les compositeurs attachés aux techniques spectrales. On les trouve un peu «ramistes», n'est-ce pas, un peu naturalistes, écolos, peu au fait des ressources de l'univers symbolique. Il y a un dégoût de la soumission à la nature, et l'affirmation triomphante

des droits de la combinatoire. Tout cela, pourtant, me semble terriblement obsolète, dépassé depuis bien longtemps par l'omniprésence de l'ordinateur. L'ordinateur a véritablement annulé, rendu vain et sans gloire, tout l'artisanat de la recherche combinatoire. Un système logique auto-référent, cela s'invente en quelques secondes avec un ordinateur, ça marche à tous les coups, cela ne demande plus ni nuits blanches, ni transes, ni café fort. Là où la recherche peut s'investir, par contre, le tapis où l'on peut miser ses insomnies, c'est le territoire où l'ordinateur, précisément, questionne le modèle physique de manière révolutionnaire. Bien au-delà d'une querelle entre abstraction et figuration, ou entre nombre et nature.

### **Poétique et politique**

Car de quoi s'agit-il ? Rien de plus, rien de moins que de faire advenir le poétique. Loin d'un jeu formel gratuit, l'enjeu poétique est celui de toute véritable liberté. Qu'à ce genre d'aventure on réserve un temps, qu'on lui crée un espace : cela définit en soi une politique.

*Jean-Luc Plouvier*

*Pianiste de l'ensemble Ictus*

# Ingrid von Wantoch Rekowski : portrait choral



Ingrid, dit-elle, a une passion<sup>1</sup> : le chœur. Pour n'importe quel compositeur, voilà qui pourrait s'assouvir de multiples manières, les formes ne manquent pas, répertoriées voire à inventer, où le chœur est prépondérant. De l'histoire on apprend par exemple qu'il n'y a pas de Passion sans chœur, de grands chœurs. Près de nous, le passé récent de la musique offre au chœur – ou est-ce le chœur qui s'offre à cette musique? – des pages essentielles : Xenakis, Zimmermann, Berio, Ligeti, Stockhausen, Nono, Kagel... pour ne pas citer Schoenberg ou Britten avant eux, Aperghis ou Dusapin après. Aujourd'hui encore, on le sait en France grâce à Laurence Équilbey et son chœur de chambre Accentus, le chœur seul, *a cappella*, est à nouveau à l'honneur et des partitions sont régulièrement créées. Mais voilà, l'équation n'est pas si simple, Ingrid von Wantoch Rekowski n'est pas compositrice. Son ouvrage est de mettre en scène. Et sa passion pour le chœur, nécessairement, s'en trouve décalée.

Si ce détour par le chœur n'explique rien du travail d'Ingrid von Wantoch Rekowski, il est pourtant éclairant. Bien sûr, d'autres passions, elle en a. D'autres obsessions, d'autres fascinations, et bien des contestations... Mais ce détour donne une piste par laquelle aborder le portrait de cette jeune femme de trente ans qui reste, après une dizaine de spectacles<sup>2</sup>, une des personnalités les plus attachantes, mais aussi les plus énigmatiques de la nouvelle scène théâtrale – et paradoxalement musicale – européenne. Car le décalage, avec Ingrid von Wantoch Rekowski, il est partout et devient finalement un état naturel, un état limite sans doute, avec ses dangers, ses impasses, ses fulgurances, ses clairvoyances et toujours ses états passionnels. Le point donc sur ce parcours.

Ingrid von Wantoch Rekowski revendique le théâtre comme son lieu de prédilection, de recherche. La scène, là où tout se joue. Pourtant à consulter la liste des spectacles qu'elle signe, aucun texte dramatique, aucun répertoire que ses jeunes (et moins jeunes) collègues metteurs en scène font leur pour réaliser leur métier. Décalage déjà ou encore, c'est la musique, et plus précisément la musique vocale, qui devient son terrain de recherche, d'expression théâtrale, et non le texte, et non le sens. Après *In The Woods One Evening* (1994), spectacle montage où les partitions vocales de Georges Aperghis et Cathy Berberian figurent en bonne place – réflexe conforme à qui s'intéresse au théâtre musical –, c'est sur une pièce emblématique des années soixante-dix qu'elle porte son intérêt : *A-Ronne* de Luciano Berio sur un poème d'Eduardo Sanguineti. Elle en choisit la version radiophonique, pour cinq acteurs, plutôt que celle, davantage codifiée, écrite ensuite pour huit chanteurs. Inspiré à Berio par le *madrigale rappresentativo*, c'est-à-dire

le « théâtre pour les oreilles » de la fin du *xvi*<sup>e</sup> siècle italien, *A-Ronne* n'est pourtant pas exactement destiné à la scène. Cette interprétation – loufoque, irrespectueuse, grotesque, outrancière – scelle pourtant un langage scénique étonnant et nouveau, un style. Son style. Il agace certains, mais convainc beaucoup d'autres. Ici les voix qui sont à nues, entremêlées par Berio dans une exhaustivité d'expression (de A à Ronne, soit de A à Z, Ronne étant la dernière lettre de l'ancien alphabet italien), trouvent leurs corps. Elles sont, au sens propre, incarnées, passant de l'abstraction radiophonique à la scène. L'apparition en scène des cinq comédiens, l'un après l'autre, dans le silence, comme autant de personnages échappés d'un cauchemar d'avant la renaissance (ou pourquoi pas d'un asile d'aliénés) installe d'emblée les codes et les manières desquelles Ingrid von Wantoch Rekowski forge son vocabulaire. Peinture baroque où le geste, le regard, les postures s'imposent et s'imbriquent avec une précision diabolique et vivante. Mais surtout autonomie du geste et du corps vis-à-vis de l'intention. Cette marque de fabrique, avant même que la musique ne se fasse entendre, c'est celle qu'on retrouvera ensuite, sans exception, comme une signature liminaire, dans les autres spectacles. Moment de grâce difforme, de concentration, qui ouvre à la partition son champ scénique ultérieur, quasi statique. *A-Ronne II* (le II pour signifier le spectacle d'Ingrid von Wantoch Rekowski) est un coup d'audace et une révélation. Créé en 1996 dans une certaine confidentialité, il sera donné ensuite chaque année, avec un égal succès. Ce spectacle né de la volonté clairvoyante de son auteure, s'appropriant sans crainte ni révérence la partition d'un des maîtres de la musique du *xx*<sup>e</sup> siècle, ouvre des portes. La réputation d'Ingrid von Wantoch Rekowski, bien qu'encore fragile, est tout à coup installée. Mais le chemin du théâtre par la musique est escarpé. Et rares sont les œuvres qui comme *A-Ronne* laissent autant de liberté apparente tout en s'appuyant sur une construction virtuose si cohérente. En 1998, *Life On A String* du compositeur chinois Qu Xiao 'Song (commande du Nieuw Ensemble d'Amsterdam, du KunstenFestivaldesArts de Bruxelles et du festival d'Automne à Paris) ne laisse qu'un souvenir de mise en scène assumée. La narration et la musique sont à elles seules l'enjeu du projet, la partition s'impose à la réalisation scénique. Au sens où Ingrid von Wantoch Rekowski l'entend, le théâtre n'y trouve pas vraiment son compte. Le spectacle tourne en Europe (Bruxelles, Paris, Rouen, Lisbonne, Berlin, Édimbourg, Amsterdam...), mais l'esprit d'Ingrid von Wantoch Rekowski est déjà ailleurs. À Bruxelles, avec un atelier réunissant une demi-douzaine d'acteurs, à Aix-en-Provence, où se profilent les madrigaux guerriers et amoureux et le *Combattimento* de Monteverdi, à Nanterre, où s'amorce le travail avec d'autres comédiens. Ces trois projets, qui connaîtront des aboutissements et des fortunes divers, se mêlent étroitement car, au-delà de leur quasi-simultanéité, ils puisent, chacun à leur manière, leur source dans *A-Ronne II*. Cette source, c'est la « recherche sur l'acteur au sein du chœur. Dans le chœur, on n'isole plus les actions, tous les acteurs peuvent travailler sur n'importe laquelle d'entre elles [...] »<sup>3</sup>. L'atelier de Bruxelles restera à l'état d'atelier et se terminera en mai 1999. Recherche sur des situations fondamentales, abstraites, sur les tensions entre les protagonistes, expériences nourries à l'improvisation sur les voix, les corps, un vocabulaire grimaçant, un érotisme primitif. Mais il ne restera pas sans lien avec les deux spectacles qui vont lui succéder immédiatement. Dans un jeu d'aller et retour, les comédiens de Nanterre (dont la première phase de répétition se tient en mars-avril 1999) s'instruiront à distance du travail de leurs camarades de Bruxelles. Dans un jeu d'association à Aix-en-Provence où certains comédiens bruxellois viennent enrichir la troupe de chanteurs de l'Académie pour la mise en scène de *Cena furiosa*. Ces deux projets illustrent deux des voies possibles dans lesquelles Ingrid von Wantoch Rekowski cherche alors à s'engager : un spectacle montage d'une part avec chœur chanté grâce aux madrigaux baroques (ces mêmes madrigaux qui inspiraient Berio), un chœur d'acteurs d'autre part auquel il faut trouver collectivement une partition virtuelle (*La Chose effroyable dans l'oreille de V*). Ces deux spectacles sont en quelque sorte des spectacles limite ; *Cena furiosa* dans l'art de mettre en scène une musique codifiée et répertoriée,



1



2



3



4



5

Pour *A-Ronne II* et *Lohengrin*, Ingrid von Wantoch Rekowski construit le spectacle sur une ligne, imposant une contrainte statique à ses interprètes (fig. 1 et 2).

Dans *Cena furiosa* et *La Chose effroyable...*, l'espace est investi dans sa profondeur et crée des parcours qui contraignent les déplacements (fig. 3 et 5) jusqu'à la formation d'un tableau (fig. 4).

*La Chose effroyable...* dans la composition même du spectacle. Dans ces deux cas d'ailleurs, Ingrid von Wantoch Rekowski construit la scénographie comme un parcours contraint, comme s'il lui était nécessaire d'accentuer l'univers décalé, baroque, accumulatif de la scène, le péril du jeu. De l'épure statique d'*A-Ronne II*, on s'éloigne vers un monde plus tourmenté, secoué de spasmes.

*Cena furiosa*, on le sait<sup>4</sup>, fit scandale à Aix. Le public du festival d'art lyrique, peu préparé, s'empressa de condamner cette recherche scénique. *Prima la musica!* Le spectacle offre pourtant un aperçu passionnant des deux pôles abordés par Ingrid von Wantoch Rekowski. Construit séquentiellement [entrée/madrigal/intermède/madrigal/intermède/.../ jusqu'au *Combattimento*], il fait apparaître d'une part la scène-musique (dirigée par Marc Minkowski, elle bénéficie de son intégrité entière), traitée à la manière de tableaux vivants, statiques, où les tensions s'opèrent grâce à une gestique de corps contraints dans le cadre et par la multitude des regards à l'intérieur dudit cadre, et d'autre part la scène-théâtre, en mouvement, muette. Chaque madrigal est ainsi traité dans une réduction de l'espace au plan (sous-ensemble de la scène), le *Combat de Tancrede et Clorinde* représentant l'aboutissement pictural (fig. 4) du projet. On retrouve ici, développé, l'espace dessiné avec *A-Ronne* où les cinq comédiens étaient rivés sur leurs sièges, disposés frontalement sur une seule ligne (fig. 1) : même entrée-prologue qui consiste à faire apparaître un par un les protagonistes, à les distribuer au fur et à mesure dans l'espace tout entier. La durée dévolue à ce moment est importante, brise le code de la musique d'abord, demande au spectateur de s'installer lui aussi dans le climat de la représentation. Entre chaque madrigal, l'intermède « théâtral » vient redistribuer les places, les rôles : chœur muet, vision orgiaque de ces êtres dépossédés de leurs voix, grouillement de corps, de visages déformés et déformants (car bien sûr le public finit par s'y reconnaître!). Ce ballet déconcerte, mélangeant indifféremment comédiens et chanteurs, jouant sur l'ambiguïté de la distribution (qui va chanter, qui n'est que le clone muet du chanteur?), il s'inspire directement de l'atelier mené à Bruxelles et se projette déjà vers la future *Chose effroyable...*

Le chœur, dans cette *Chose effroyable dans l'oreille de V*, est orphelin. Chœur de comédiens, privés de musique, privés de verbe, orphelins de mère et de père donc, il faut le diriger, le créer, le composer pour la scène. « [C']était un travail sur l'observation d'autrui et des objets, dans un espace étrange, produit par accumulation et reconstruction... Ce qui se joue là résume tout du drame : une personne est sur scène, une deuxième entre, et il s'établit une tension physique très forte entre les deux<sup>5</sup>... » Construit à partir de six phrases clés, chacune dans une langue inconnue du comédien qui se l'approprie, le spectacle décline les situations issues des improbables rencontres qui se font sous les yeux des spectateurs. Mise en forme d'improvisations travaillées tout au long des deux mois de répétitions, improvisations ouvertes quand chaque soir un paramètre change et qu'il modifie l'ensemble des fils qui se tissent. Là encore, la scène déconcerte : ce théâtre de l'absurde – sonore et gestuel – révèle des instants de pure magie, mais prend le risque aussi de tourner à vide, quand les liens sont rompus. Ingrid von Wantoch Rekowski poursuit, sans filet, une quête très personnelle sur l'intime, sur sa propre vision de l'humain, sombre rejeton désarticulé ou à l'opposé bouffon superficiel qui se moque de lui-même. Dans *La Chose effroyable...*, le mouvement est essentiel, peu d'« arrêts sur image », de tableaux comme dans *A-Ronne* ou dans les madrigaux, hormis à la fin, où la scène se fige. L'espace scénique, dans ses trois dimensions, est omniprésent, comme il caractérisait les séquences muettes de *Cena furiosa*. Polyphonie des corps, simultanéité des actions, le spectacle interroge sans répondre. « Ne pas imposer une interprétation du monde<sup>6</sup> », dit-elle. Avec cette expérience, étape ô combien nécessaire pour une artiste qui cherche une voie dans ses propres obsessions, dans son refus de se laisser porter par le répertoire, dont « les codes sont trop forts pour être changés... », Ingrid von Wantoch Rekowski fait son propre apprentissage. Composer la scène, avec quels outils, avec quels matériaux, avec quel langage ?

Faute d'y avoir assisté, je ne ferai que citer, sans commentaire, les ateliers conduits à Aix-en-Provence autour des *Stabat Mater* (juillet 2000) et à Hambourg sur les *Cantates* de Bach (automne 2000). Ils apparaissent l'un et l'autre comme des étapes de transition, reprenant avec plus ou moins de bonheur les interrogations précédentes : détournement des fonctions, quête de sens, irruption du théâtre dans des œuvres musicales concertantes, etc. L'année 2001 semble de ce point de vue plus productive grâce à deux spectacles qui lèveront en partie certains doutes et enrichiront des pistes déjà empruntées. Avec *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino, c'est tout d'abord le retour à une partition contemporaine (1983), de facture originale où la vocalité s'extériorise de manière foisonnante, étrange et mystérieuse. Composée pour une voix de femme, un chœur d'hommes réduit à trois chanteurs et un ensemble instrumental, cette pièce du compositeur italien s'est imposée comme une réussite incontestable dans le champ du théâtre musical. Sous-titrée « action invisible », elle laisse sans doute possible une place importante à l'interprétation scénique ; on n'est pas très loin, ici aussi, du « théâtre pour les oreilles » qu'invoquait Luciano Berio. Ingrid von Wantoch Rekowski reprend pour sa mise en scène des éléments qui faisaient la force de son *A-Ronne II* : tout d'abord, dans la distribution du rôle à une comédienne (Viviane De Muynck) dont la force expressive oriente l'ensemble du projet. Comme les cinq comédiens de *A-Ronne* savaient transcender leur fonction de purs vocalistes, Viviane De Muynck assoit le personnage d'Elsa en le décalant. On entre de plain-pied dans une abstraction fantasmagorique plutôt que dans une vaine représentation de la fragilité supposée de la compagne de Lohengrin. Cet élément focal de la mise en scène posé, les musiciens et le chœur, disposés sur une ligne (c'est un banc qui cette fois-ci les accueille), concentre leur activité vers lui. La magie opère immédiatement, après que l'apparition des interprètes a créé de façon définitive le climat dans lequel elle va se dérouler. On retrouve le charme et le style : déconstruction, reconstruction, précision du geste, polyphonie collective et simultanée... De cette œuvre courte et ténue, Ingrid von Wantoch Rekowski livre une vision personnelle et étonnante. Une vraie vision, sensible et intuitive qui s'appuie sur un extraordinaire savoir-faire de direction d'acteur. La troupe – une vingtaine de personnes au total – est embarquée dans un même mouvement, dans une même horlogerie impitoyable.

Vision, incarnation, apparition, grâce, révélation, voilà que le commentaire trahit le détournement quasi mystique qu'opère le travail d'Ingrid von Wantoch Rekowski. Jusqu'à quel point, lorsque l'œuvre-texte est absente, ce repli vers une iconographie religieuse ne justifie-t-elle pas cette absence ? La création de *In H-Moll* au festival musica nous informera utilement sur cette dimension du travail de la jeune metteuse en scène. Synthèse apparente des recherches d'ateliers et des réalisations précédentes (*Cena furiosa*, les *Cantates*), ce projet est un nouveau défi. La partition disparaît en tant que telle, les comédiens – ils ont pour la plupart déjà travaillé avec Ingrid von Wantoch Rekowski – étant confrontés – est-ce un hasard ? – à la *Messe en si* de Johann Sebastian Bach. Matériau ? Argument ? Outil ? Qu'en restera-t-il ? Quelle mutation vers le jeu saura nous convaincre qu'en dehors du texte un langage scénique peut surgir. Son propre langage duquel la langue est justement absente ? Réponse, sans doute, le 4 octobre à Strasbourg.

Antoine Gindt (août 2001)

Antoine Gindt est directeur de T&M-Nanterre

1. « Ce qui me fascine le plus sur un plateau de théâtre, c'est le chœur », propos recueillis par Bastien Gallet, *T&M* numéro 1, septembre 1999.

2. Citons-les, dans l'ordre : *In The Woods One Evening* (Aperghis, Berberian, Deak..., 1994), *A-Ronne II* (Berio, 1996), *Le Jardin des graves et des aigus* (1997), *Life On A String* (Qu Xiao 'Song, 1998), *Cena furiosa* (Monteverdi, 1999), *La Chose effroyable dans l'oreille de V* (1999), *Cantates* (Bach, 2000), *Lohengrin* (Sciarrino, 2001), *Corporientum* (2001).

3. Entretien avec Ingrid von Wantoch Rekowski, propos recueillis par C. Liverani, *Cassandra*, n° 35, juin-juillet-août 2000.

4. Pour mémoire, rappelons la violente réaction du public face au parti pris théâtral et particulièrement envers les séquences, entre les madrigaux, pendant lesquels se développait l'essentiel de l'« activité ». Les critiques furent divisés : chef-d'œuvre contre crime de lèse-génie...

5. Entretien avec Ingrid von Wantoch Rekowski, *ibid.*

6. Propos recueillis par Bastien Gallet, *ibid.*

Les clichés publiés dans ce programme en ouverture de chaque concert sont des œuvres de Marthe Lemelle.

Ils constituent une partie d'une série de portraits que la photographe est en train de réaliser.

Ces portraits représentent respectivement :

- p. 36 : Pierre Boulez
- p. 46 : Wolfgang Rihm
- p. 50 : Yan Maresz
- p. 56 : Giorgio Battistelli
- p. 62 : Richard Bohringer
- p. 66 : Ivan Fedele
- p. 72 : Salvatore Sciarrino
- p. 80 : Thierry De Mey
- p. 88 : Luca Francesconi
- p. 96 : László Sáy
- p. 100 : Anssi Karttunen
- p. 106 : Kaija Saariaho
- p. 112 : (sans titre)
- p. 116 : Jonathan Harvey et Michèle Anne De Mey
- p. 122 : Iannis Xenakis
- p. 126 : Françoise Kubler
- p. 134 : (sans titre)
- p. 140 : Juliette Hurel et Betsy Jolas
- p. 146 : Bernard Cavanna
- p. 152 : Henry Fourès
- p. 158 : Matthias Pintscher
- p. 164 : Giorgio Battistelli
- p. 168 : Georges Aperghis et Marzena Komsta
- p. 174 : Laurence Équilbey
- p. 184 : Ingrid von Wantoch Rekowski
- p. 190 : (sans titre)
- p. 194 : Philippe Leroux
- p. 200 : Vue du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg
- p. 204 : Peter Eötvös
- p. 208 : Peter Eötvös

# Marthe Lemelle



La proposition, née de ma collaboration l'année passée avec l'équipe de musica, était de réaliser les portraits de la plupart des compositeurs invités cette année. Tous n'ont pu être contactés, mais c'est avec joie que je poursuivrai ces rencontres, qui à chaque fois prennent l'allure d'un petit rituel de magie blanche.

Le défi était pour moi, comme pour tout portraitiste, et de questionner mon médium, dans la démarche esthétique engagée, et de tenter de déjouer, avec la complicité de mes modèles, la situation commune où, le portrait devant être souvent rondement réalisé et dans des lieux très divers, le rôle imparti à chacun se trouve limité, codé et sans surprise. Comment dévoiler un peu de l'intériorité de chacun dans ces conditions difficiles ?

L'étymologie même du mot photographie m'a donné un début de réponse, et une direction à explorer.

Photographie: de *phos, photos*, la lumière, et *grapheim*: écrire. Écrire avec de la lumière...

Au sens propre, j'ai transcrit les formes avec la subjectivité responsable que m'offrait le faisceau lumineux dirigé dans le noir.

Au sens figuré, j'ai tenté de mettre en lumière, de révéler, le rêve, la pensée ou l'émotion qui animent mes modèles dans cette expérience déroutante.

J'y suis immergée avec eux, comme dans un creuset d'alchimiste, mon rêve y guettant le leur, dans l'espoir de faire advenir une cristallisation, une transfiguration possible.

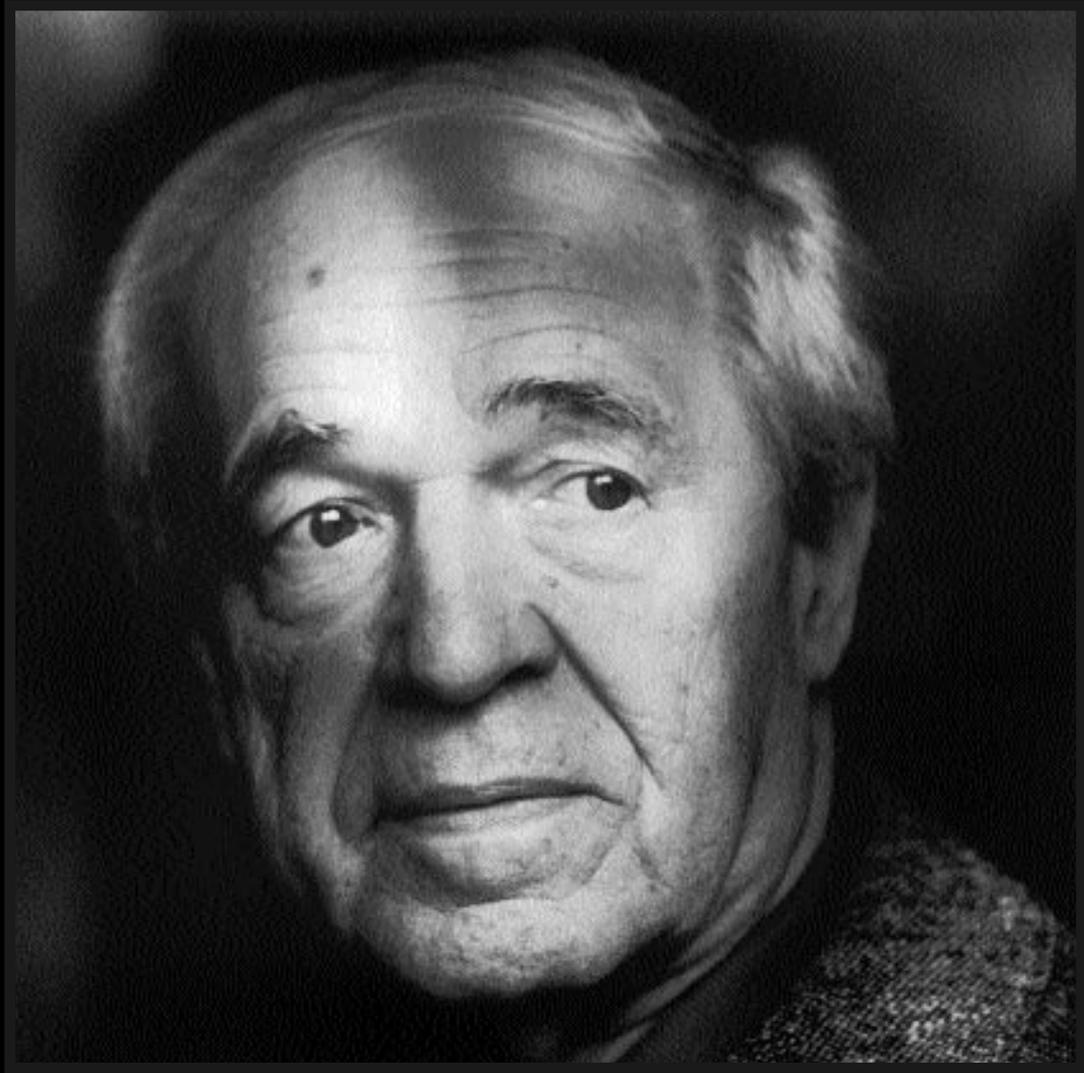
Il y a parfois dans leurs gestes une sorte de silence qui confère à la scène une élégante immobilité. Pour d'autres, une tension, un aspect ludique, vient animer l'image.

Tous, j'espère y trouveront un reflet singulier d'eux-mêmes !





# Programme



VENDREDI  
21 SEPTEMBRE  
**20h00**

PALAIS DE LA MUSIQUE  
ET DES CONGRÈS,  
SALLE ÉRASME

# BBC Symphony Orchestra BBC Singers

Arnold Schoenberg  
**Begleitmusik für eine Lichtspielszene (1929-1930)** 8'

Pierre Boulez  
**Le Visage nuptial (version de 1989)** 20'  
soprano, contralto, chœur de femmes et grand orchestre  
soprano **Françoise Pollet**  
contralto **Katharina Kammerloher**

entracte

Béla Bartók  
**Le Château de Barbe-Bleue (1911, rév. 1918)** 64'  
opéra en un acte, version concertante

Judith **Michelle DeYoung**, *mezzo-soprano*  
Barbe-Bleue **László Polgár**, *baryton*  
récitant **Sandor Elés**, *comédien*

Concert diffusé  
sur France Musiques

Avec le soutien du British Council

Le ministère de la Culture  
et de la Communication,  
la Région Alsace,  
la ville de Strasbourg  
et le conseil général du Bas-Rhin,  
partenaires de musica,  
parrainent le concert d'ouverture

Fin du concert 22h00

37

## LES ŒUVRES

**Arnold Schoenberg**  
**Begleitmusik für**  
**eine Lichtspielszene**  
(1929-1930)

*Begleitmusik für eine Lichtspielszene* («Musique d'accompagnement pour une scène de film») fut composée en réponse à une suggestion de l'éditeur Heinrichshofen, qui demanda à plusieurs musiciens de faire «comme s'ils composaient pour le cinéma». La «scène de film» du titre est donc purement fictive, mais illustre une séquence imaginaire d'émotions – assez terrifiantes – qui traversèrent l'esprit de Schoenberg (rappelons quand même que les maîtres du cinéma allemand de cette décennie avaient pour nom Robert Wiene ou Fritz Lang). L'œuvre, d'une rare intensité dramatique fut composée entre octobre 1929 et février 1930 et créée par Otto Klemperer le 6 novembre 1930. Elle se présente sous la forme d'une petite symphonie en un mouvement subdivisé en trois «séquences» intitulées «Danger menaçant», «Angoisse», «Catastrophe» (Lent, Très vite, Adagio). Musicalement, ces pages sont réalisées selon une construction très savante et de façon extrêmement expressive.

**Pierre Boulez**  
**Le Visage nuptial**  
Conduite –  
Gravité *L'emmuré* –  
Le visage nuptial –  
Evadne –  
Post-Scriptum  
(version de 1989)

Avec *Le Marteau sans maître* et *Le Soleil des eaux*, *Le Visage nuptial* forment ce qu'on pourrait nommer la trilogie René Char de Boulez. [...] Renouant avec la tradition de la poésie amoureuse, *Le Visage nuptial* est conçu en un vaste cycle allant de la rencontre à la séparation, centré sur l'accomplissement du poème qui lui donne son titre. Entre ces moments forts se placent deux épisodes secondaires traités en intermèdes symétriques – l'attente et l'apaisement. Le lecteur sera sensible à l'éventail stylistique imaginé par le poète, allant du réalisme érotique le plus immédiat à son transfert à l'échelle cosmique : «Et des lèvres du brouillard descendit notre plaisir au seuil de dune, au toit d'acier.» Pour cela, il use à la fois de la modernité du vers libre comme du classique alexandrin. Confronté à cette matière luxuriante, Boulez répondra par l'abondance des techniques vocales : de la simple litanie syllabique au déploiement hétérophonique du chœur divisé en seize parties. Ce qui lui permet de passer de la concentration la plus ramassée à des effets d'éventail où la ligne semble se répandre au travers de la texture orchestrale. Pour en arriver à ce degré de maîtrise, il n'aura pas fallu moins de quarante années séparant la première version pour ensemble de chambre (1946) à sa forme actuelle (1988-1989), en passant par un stade intermédiaire en 1951. Ces remaniements nous donnent une image précise de l'idée que se fait Boulez de l'extension des sonorités : une matière première devient la source de figures dérivées qui magnifieront sa structure d'origine à la manière de vastes résonances.

*Extraits d'un texte de Robert Piencikowski pour Erato-Disques*

# LE VISAGE NUPTIAL

## 1. Conduite

Passe.  
La bêche sidérale  
Autrefois là s'est engouffrée.  
Ce soir un village d'oiseaux  
Très haut exulte et passe.

Écoute aux tempes rocheuses  
Des présences dispersées  
Le mot qui fera ton sommeil  
Chaud comme un arbre de septembre.

Vois bouger l'entrelacement  
Des certitudes arrivées  
Près de nous à leur quintessence,  
Ô ma Fourche, ma Soif anxieuse!

La rigueur de vivre se rode  
Sans cesse à convoiter l'exil.  
Par une fine pluie d'amande,  
Mêlée de liberté docile,  
Ta gardienne alchimie s'est produite,  
Ô bien-aimée!

## 2. Gravité L'emmuré

S'il respire il pense à l'encoche  
Dans la tendre chaux confidente  
Où ses mains du soir étendent ton corps.

Le laurier l'épuise,  
La privation le consolide.

À toi la monotone absente,  
La fileuse de salpêtre,  
Derrière des épaisseurs fixes  
Une échelle sans âge déploie son voile!

Tu vas nue, constellée d'échardes,  
Secrète, tiède et disponible,  
Attachée au sol indolent,  
Mais l'intime de l'homme abrupt dans sa prison.

À te mordre les jours grandissent,  
Plus arides, plus imprenables que les nuages qui se  
déchirent au fond des os.

J'ai pesé de tout mon désir  
Sur ta beauté matinale  
Pour qu'elle éclate et se sauve.

L'ont suivie l'alcool sans rois mages,  
Le battement de ton triangle,  
La main-d'œuvre de tes yeux  
Et le gravier debout sur l'algue.

Un parfum d'insolation  
Protège ce qui va éclore.

## 3. Le visage nuptial

À présent disparais, mon escorte, debout dans la  
distance;  
La douceur du nombre vient de se détruire.  
Congé à vous, mes alliés, mes violents, mes indices  
Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse.  
J'aime.

L'eau est lourde à un jour de la source.  
La parcelle vermeille franchit ses lentes branches à  
ton front, dimension rassurée.  
Et moi semblable à toi,  
Avec la paille en fleur au bord du ciel criant ton  
nom,  
J'abats les vestiges,  
Atteint, sain de clarté.

Ceinture de vapeur, multitude assoupie, diviseurs  
de la crainte, touchez ma renaissance.  
Parfois de ma durée, je renonce à l'assistance de  
ma largeur vénielle;  
Je boise l'expédient du gîte, j'entrave la primeur  
des survies.  
Embrassé de solitude foraine,  
J'évoque la nage sur l'ombre de sa Présence.

Le corps désert, hostile à son mélange, hier, était  
revenu parlant noir.  
Déclin, ne te ravise pas, tombe ta massue de  
trances, aigre sommeil.  
Le décolleté diminue les ossements de ton exil, de  
ton escrime;  
Tu rends fraîche la servitude qui se dévore le dos;  
Risée de la nuit, arrête ce charroi lugubre de voix  
vitreuses, de départs dilapidés.

Tôt soustrait au flux des lésions inventives  
(La pioche de l'aigle lance haut le sang évasé)  
Sur un destin présent j'ai mené mes franchises  
Vers l'azur multivalve, la granitique dissidence.

Ô voûte d'effusion sur la couronne de son ventre,  
Murmure de dot noire!  
Ô mouvement tari de sa diction!  
Nativité, guidez les insoumis, qu'ils découvrent leur  
base,  
L'amande croyable au lendemain neuf.  
Le soir a fermé sa plaie de corsaire où voyageaient  
les fusées vagues parmi la peur soutenue des  
chiens.  
Au passé les micas du deuil sur ton visage.

Vitre inextinguible : mon souffle affleurait déjà  
l'amitié de ta blessure,  
Armaient ta royauté inapparente.  
Et des lèvres du brouillard descendit notre plaisir  
au seuil de dune, au toit d'acier.  
La conscience augmentait l'appareil frémissant de  
ta permanence;  
La simplicité fidèle s'étendit partout.

Timbre de la devise matinale, morte-saison de  
l'étoile précoce,  
Je cours au terme de mon cintre, colisée fossoyé.  
Assez baisé le crin nubile des céréales :  
La cardeuse, l'opiniâtre, nos confins la soumettent.  
Assez maudit le havre des simulacres nuptiaux :  
Je touche le fond d'un retour compact.

Ruisseaux, neume des morts anfractueux,  
Vous qui suivez le ciel aride,  
Mélangez votre acheminement aux orages de qui sut  
guérir de la désertion,  
Donnant contre vos études salubres.  
Au sein du toit le pain suffoque à porter cœur et  
lueur.  
Prends, ma Pensée, la fleur de ma main pénétrable,  
Sens s'éveiller l'obscur plantation.

Je ne verrai pas tes flancs, ces essaims de faim, se  
dessécher, s'emplir de ronces ;  
Je ne verrai pas l'empuse te succéder dans ta  
serre ;  
Je ne verrai pas l'approche des baladins inquiéter  
le jour renaissant ;  
Je ne verrai pas la race de notre liberté servilement  
se suffire.

Chimères, nous sommes montés au plateau.  
Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace ;  
La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère  
angélique.  
Nulle farouche survivance :  
L'horizon des routes jusqu'à l'afflux de rosée,  
L'intime dénouement de l'irréparable.

Voici le sable mort, voici le corps sauvé :  
La Femme respire, l'Homme se tient debout.

#### 4. Evadne

L'été et notre vie étions d'un seul tenant  
La campagne mangeait la couleur de ta jupe  
odorante  
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées  
Le château de Maubec s'enfonçait dans l'argile  
Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre  
La violence des plantes nous faisait vaciller  
Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre  
Sur le muet silex de midi écartelé  
Accompagnait notre entente aux mouvements  
tendres  
La faucille partout devait se reposer  
Notre rareté commençait un règne  
(Le vent insomniaque qui nous ride la paupière  
En tournant chaque nuit la page consentie  
Veut que chaque part de toi que je retienne  
Soit étendue à un pays d'âge affamé et de larmier  
géant.

C'était au début d'adorables années  
La terre nous aimait un peu je me souviens.

#### 5. Post-Scriptum

Écartez-vous de moi qui patiente sans bouche ;  
À vos pieds je suis né, mais vous m'avez perdu ;  
Mes feux ont trop précisé leur royaume ;  
Mon trésor a coulé contre votre billot.

Le désert comme asile au seul tison suave  
Jamais ne m'a nommé, jamais ne m'a rendu.

Écartez-vous de moi qui patiente sans bouche :  
Le trèfle de la passion est de fer dans ma main.  
Dans la stupeur de l'air où s'ouvrent mes allées,  
Le temps émondera peu à peu mon visage,  
Comme un cheval sans fin dans un labour aigri.

René Char, *Fureur et mystère* (© Éditions Gallimard)

**Béla Bartók**  
**Le Château de**  
**Barbe-Bleue**  
(1911 rév. 1918)

Écrit au printemps 1910, le mystère *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Balász, qui allait inspirer à Béla Bartók son unique opéra, a été publié entre avril et juin 1910 dans la revue *Szinjatek* («Théâtre»), avec une dédicace à Zoltán Kodály et Béla Bartók. Le livret était initialement destiné à Kodály. À l'issue d'une lecture qu'en fit le poète en présence des deux compositeurs, il s'avéra cependant que ce thème attirait davantage Bartók que Kodály. Les amis décidèrent donc d'un commun accord que ce serait Bartók qui mettrait ce texte en musique. [...]. Entre l'achèvement de la composition le 20 septembre 1911, la création à Budapest le 24 mai 1918 et la mise sous presse à Vienne par Universal Edition en décembre 1921, Bartók remania plusieurs fois sa partition [...].

Le sujet de la légende du duc Barbe-Bleue apparaît pour la première fois dans le recueil de Charles Perrault intitulé *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités* (Paris, 1628). On considère que le personnage même de Barbe-Bleue provient de légendes appartenant aux traditions orales bretonnes. Elles s'inspirent de la figure de Gilles de Rais, dont les appétits sadiques provoquèrent la mort de plusieurs centaines d'enfants. [...] Le sujet subit une transformation capitale dans le drame fabuleux de Maurice Maeterlinck *Ariane et Barbe-Bleue* (Vienne 1899), qui allait servir de livret à l'opéra du même nom composé par Paul Dukas (créé à Paris en 1907). Chez Maeterlinck déjà, la familiarité du monde extérieur – et surtout de la jeune femme – avec la légende de Barbe-Bleue était un élément majeur des prémisses psychologiques du drame. [...] Les personnages de Maeterlinck ne connaissent aucune évolution psychologique; ils n'agissent pas, ils subissent un destin impénétrable, auquel le déroulement du drame lui-même ne donne aucune explication. [...] Pour désigner les vrais protagonistes du drame symboliste, les puissances supérieures qui se manifestent dans le « destin » des figures scéniques, Maeterlinck parlait du « troisième personnage » [...] la mort. [...] Dans [le mystère de] Béla Balász [l']ouverture progressive des sept portes, illustrée scéniquement par sept rais de lumière de différentes couleurs qui éclairent indirectement l'intérieur, évoque la découverte symbolique de la personnalité du duc Barbe-Bleue. Plusieurs traits majeurs de l'œuvre – sa brièveté et le nombre réduit de personnages, mais surtout les jeux de lumière constructifs qui font partie intégrante du drame de Balász comme de la composition de Bartók –, trahissent l'influence de l'expressionnisme allemand [...].

Les caractères nationaux hongrois du texte de Balász apportent une forme inédite à l'échec des relations humaines cher au drame expressionniste. [...] Aucune traduction ne saurait rendre justice aux rythmes du langage – que notre culture musicale occidentale nous fait généralement percevoir comme syncopés. En hongrois, ces rythmes résultent de la séparation grammaticale entre l'accent du mot et la longueur des syllabes. [...] À l'instar du texte qui associe des influences expressionnistes d'origine européenne à des caractères nationaux hongrois, la musique de Bartók se situe à un confluent : entre la culture du son orchestral de l'Europe « fin de siècle » et le modernisme « né de l'esprit de la musique populaire », dont la création représente l'immense apport historique de Bartók [...].

*Extraits d'un texte de Jürgen Maehder pour l'Opéra national du Rhin*

## LES INTERPRÈTES

**Pierre Boulez**  
direction musicale

Né en 1925 à Montbrison (Loire), il suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. En 1946, nommé directeur de la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault, il compose la *Sonatine pour flûte et piano*, la *Première Sonate pour piano* et la première version du *Visage nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Dès lors, sa carrière de compositeur s'affirme parallèlement à trajectoire de chef d'orchestre. En 1953 naissent les Concerts du Petit Marigny qui prendront l'année suivante le nom de Domaine musical, dont il assurera la direction jusqu'en 1967.

En 1966, sur l'invitation de Wieland Wagner, il dirige *Parsifal* à Bayreuth, puis *Tristan und Isolde* au Japon. En 1971, il prend la direction de l'Orchestre philharmonique de New York. Parallèlement, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres, fonction qu'il assume de 1971 à 1975.

À la demande du président Georges Pompidou, il accepte de fonder et de diriger (1977-1992) l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). En 1975, l'État crée l'Ensemble Intercontemporain (EIC) et confie sa présidence à Pierre Boulez. En 1976, il est invité à Bayreuth pour diriger la *Tétralogie* de Wagner (mise en scène Patrice Chéreau) pour la célébration du centenaire du « Ring ».

Nommé en 1976 professeur au Collège de France, il est également l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Parallèlement, il s'associe à d'autres projets importants pour la diffusion de la musique, telles les créations de l'Opéra de la Bastille et de la Cité de la musique à la Villette.

**Françoise Pollet**  
soprano

Soprano dramatique française née près de Paris, elle étudie le violon, puis le chant au conservatoire de Versailles où elle obtient le premier prix de chant en tant que mezzo-soprano. Elle étudie ensuite à l'École supérieure de musique de Munich et en 1983, elle est engagée au théâtre de Lübeck, où elle fait ses débuts en Maréchale du *Rosenkavalier* de Richard Strauss et où elle reste jusqu'en 1986, chantant Fiordiligi, Donna Anna, Amelia (*Ballo in maschera*), Arabella, Elisabeth (*Tannhäuser*) et Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*). L'internationalisation de sa carrière la mène d'Agathe (*Freischütz*) ou Reiza (*Oberon*) à Vitellia (*La Clemenza di Tito*), Valentine (*Les Huguenots*), Catherine d'Aragon (*Henry VIII*), Bérénice (dans l'opéra éponyme de Magnard), Ariane (*Ariane et Barbe-Bleue*)... et, en concert, des *Nuits d'été* de Berlioz aux *Wesendonck Lieder* de Wagner, aux *Vier letzte Lieder* de Strauss, aux *Sieben frühe Lieder* d'Alban Berg et aux *Poèmes pour Mi* de Messiaen. Une Victoire de la Musique en 1994, sa participation à l'accueil du pape ou à l'hommage rendu à Maria Callas par la ville de Paris en 1997 et une abondante discographie viennent consacrer une carrière placée sous la baguette des plus grands chefs dans les théâtres les plus prestigieux. Son répertoire embrasse aussi de grands compositeurs contemporains comme Boulez, Messiaen et Florentz, ou Boesmans et Liebermann, dont elle a créé des œuvres. Elle aime aussi interpréter la grande chanson française (Jacques Brel, Charles Trenet...) et interpréter les mélodies écrites pour elle par William Sheller.

**Katharina Kammerloher**  
contralto

Originnaire de Munich, Katharina Kammerloher étudie le hautbois, puis le chant avec Mechtild Böhme à Detmold et est lauréate de plusieurs concours. À partir de 1998, elle travaille avec Vera Rozsa à Londres.

Engagée en 1993 par le Deutsche Staatsoper Berlin, on l'y entend dans Wellgunde (*Rheingold, Götterdämmerung*), la Deuxième Dame (*Die Zauberflöte*), Lola (*Cavalleria Rusticana*), Costanza (*L'Isola disabitata*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*).

Katharina Kammerloher a travaillé avec des chefs comme Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Pierre Boulez, René Jacobs, Michael Gielen, Zubin Mehta, Antonio Pappano et Wolfgang Sawallisch, et des metteurs en scène comme Jonathan Miller, Harry Kupfer ou Ruth Berghaus. Elle a chanté *Shéhérazade* de Ravel lors de la création du ballet de Maurice Béjart *À propos Shéhérazade*, Meg Page (*Falstaff*), Magdalena (*Die Meistersinger von Nürnberg*) et Mélisande (*Pelléas et Mélisande*); elle fait ses débuts à Salzbourg dans *Lulu*. On peut également entendre Katharina Kammerloher en concert : outre *Le Visage Nuptial* de Pierre Boulez, elle a chanté des *Cantates* de Bach, la *Symphonie n° 9* de Beethoven, le *Lamento* de Gija Kantscheli avec Gidon Kremer au violon et le Chicago Symphony Orchestra... Elle a participé à plusieurs enregistrements et effectué des tournées de récitals en Europe, aux États-Unis, au Moyen-Orient et au Japon.

**Michelle DeYoung**  
mezzo-soprano

Michelle DeYoung a grandi au Colorado et en Californie. Depuis qu'elle a quitté le programme pour les jeunes artistes du Metropolitan Opera en 1994, elle a chanté avec beaucoup des plus grands orchestres américains (New York Philharmonic, San Francisco Symphony, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Pittsburgh Symphony) et européens (Chamber Orchestra of Europe, Concertgebouw, Rotterdam Philharmonic, Philharmonia, BBC Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Israel Philharmonic...). Elle a travaillé sous la direction de Tilson Thomas, Ozawa, Slatkin, Jansons, Haitink, Chailly, Runnicles, Levine, Boulez, Haitink, Mehta, Maazel, Sir Colin Davis, Sir Andrew Davis. Elle chantera prochainement *Les Nuits d'été* avec l'orchestre de la Monnaie et Pappano, de Mahler, elle a en projet la *Deuxième symphonie* avec le Chicago Symphony Orchestra, le *Knabes Wunderhorn* avec le Cleveland Orchestra et Boulez, la *Troisième symphonie* et le *Lied von der Erde* avec Bychkov à Cologne, les *Kindertotenlieder* avec Tilson Thomas et la *Troisième symphonie* avec Chailly au Concertgebouw.

Au début de la saison, elle a connu un grand succès dans Didon des *Troyens* dans le cycle Berlioz dirigé par Sir Colin Davis avec le London Symphony Orchestra au Barbican Hall. Michelle DeYoung a donné des récitals à New York, San Francisco, Toronto, Vancouver, Bruxelles, Londres, Lisbonne, Paris et Édimbourg. Sur scène, elle a chanté Fricka, Brangaene et bientôt Venus (*Tannhäuser*).

**László Polgár**  
basse

Parmi les rôles qu'il a interprétés à la scène, le Hongrois László Polgár compte Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Rodolfo (*La Sonnambula*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Leporello (*Don Giovanni*), Publio (*La Clemenza di Tito*), Padre Guardian (*La Forza del Destino*), Il Rè (*Aida*), Timur (*Turandot*), Sparafucil (*Rigoletto*), Fürst Boland (*Fierrabras*), Gurnemanz (*Parsifal*), König Marke (*Tristan und Isolde*), Lodovico Nardi (*Die Gezeichneten*), Conte di Walter (*Luisa Miller*), Don Basilio (*Il Barbiere di Siviglia*), Moses und Aaron, Daland (*Der fliegende Holländer*), Seneca (*L'Incoronazione di Poppea*), Oroveso (*Norma*), Rocco (*Leonore*), Prefetto (*Linda di Chamounix*), Sir Giorgio (*I Puritani*), Wagner/Zeremonienmeister (*Dr. Faust*), Enrico VIII (*Anna Bolena*), Fiesco (*Simone Boccanegra*)... sur les plus grandes scènes internationales (Hambourg, Catania, Nice, Zurich, Munich, Tel Aviv, Lausanne, Budapest, Anvers, Buenos Aires, Londres, Madrid, Paris, Salzbourg, Vienne, Berlin, Tokyo, Bruxelles, Amsterdam...).

Il a travaillé sous la direction musicale de chefs comme Abbado, Barenboim, Bartoletti, Boulez, Caetani, Carignani, Chailly, Dohnanyi, Fischer, Harnoncourt, Muti, Nagano, Patané, Plasson, Santi, Solti, Steinberg, Thielemann, Viotti, Welser-Möst, avec pour metteurs en scène Bausch, Fimm, Friedrich, Musbach, Ponnelle, Stein... L'un de ses rôles majeurs est celui de Barbe-Bleue, qu'il a interprété en version concert ou mise en scène avec la plupart des grands chefs et des grands orchestres. Il chante fréquemment en concert et en récital et compte de nombreux enregistrements.

**Sandor Elés**  
récitant

Né en Hongrie, Sandor Elés n'a pas cessé, depuis son arrivée en Angleterre, de jongler entre les domaines du théâtre, du cinéma, de la télévision et de la radio. Au théâtre, on le trouve dans *Hippolyte* d'Euripide au Hampstead Theatre et *Licence to Murder* au Vaudeville Theatre. Il a joué au Pitlochry Festival dans *Twelfth Night* et *Present Laughter* de Noel Coward, au Royal Court Theatre dans *A Patriot for Me* de John Osborne, au Her Majesty's Theatre dans *Fiddler on the Roof* avec Topol, avec Dame Wendy à l'Albery Theatre, Windsor (*Hiller in Lies*), avec Dame Peggy Ashcroft au Royal National Theatre (reprise de *Watch on the Rhine* de Lillian Hellman), dans *She's in Your Hands* au Royal Exchange, Manchester, et *The Cherry Orchard* au Everyman Theatre, Cheltenham...

Sandor Elés a joué dans plus de trente films depuis ses débuts aux côtés de Gary Cooper dans *The Naked Edge*, par exemple dans *The Guns of Darkness* avec David Niven et Leslie Caron ou dans *French Dressing* de Ken Russell, ainsi que des premiers rôles dans *And Soon the Darkness* et *Countess Dracula*, entre autres. Il a participé à plus de cent vingt productions télévisées. Sandor Elés a été associé pour la première fois au *Château de Barbe-Bleue* avec le London Symphony Orchestra à l'invitation de Sir Georg Solti, et a rejoué ce rôle depuis à Paris, Lille et à nouveau à Londres, ainsi que dans l'enregistrement de Bernard Haitink avec le Philharmonique de Berlin.

## **BBC Symphony Orchestra**

The BBC Symphony Orchestra, fondé par Adrian Boult en 1930, a été le premier orchestre permanent de Londres. Son engagement en faveur de la musique contemporaine lui a permis de créer plus de mille œuvres, dont beaucoup, commandes de la BBC, sont devenues des classiques du répertoire contemporain.

Il constitue le pilier des Prom's, avec plus d'une douzaine de concerts chaque été. Le programme de l'orchestre inclut aussi des concerts de série au Barbican Center et au Royal Festival Hall, des concerts en région, des tournées internationales, des participations aux principaux festivals européens et des enregistrements radiophoniques, au disque ou de documentaires filmés. En 2000, il connaît un tournant majeur en s'établissant au Barbican Centre sous la direction d'un nouveau chef principal, Leonard Slatkin – Sir Andrew Davis devenant, après onze ans à la direction de l'ensemble, son premier chef honoraire – et en accueillant un jeune compositeur en résidence : Mark-Anthony Turnage. L'orchestre, qui a aussi été dirigé par Pierre Boulez, Gennady Rozhdestvensky, Sir Colin Davis et John Pritchard, a travaillé en étroite collaboration avec de nombreux compositeurs du xx<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels Bartók, Henze, Lutoslawski, Pärt, Prokofiev, Strauss et Stravinsky, et programme chaque année un week-end d'hommage à l'un d'entre eux, les plus récemment célébrés étant Martinu, Messiaen, Weill et Schnittke.

## **BBC Singers**

Le BBC Singers est l'unique chœur de chambre britannique professionnel à plein temps. Réputé internationalement pour ses interprétations de musique contemporaine, il a, en plus de soixante-quinze ans, commandé, créé et enregistré des œuvres de la plupart des compositeurs clés du xx<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels Poulenc, Britten, Tippett, Boulez, ou Berio, tout en interprétant et enregistrant également l'ensemble du répertoire de musique chorale. Régulièrement diffusés sur BBC Radio 3 et BBC Television, il se produit souvent aux BBC Prom's. Son programme de concerts nationaux et internationaux est chargé. Il travaille régulièrement avec les orchestres de la BBC et avec des ensembles instrumentaux comme le City of London Sinfonia, l'ensemble Endymion, l'Ensemble Intercontemporain et le London Sinfonietta.

Sa saison 2000 l'a emmené à Brème, Lucerne, Strasbourg, Londres, Stradford-sur-Avon, Canterbury, Norwich et Cambridge. En 2001, son programme comprend de nombreux enregistrements et concerts à travers l'Europe. Le groupe joue un rôle important dans la vie musicale de la BBC et, plus largement, de la communauté musicale ; il participe à des programmes éducatifs et à la formation de jeunes chanteurs, compositeurs et chefs, tout en poursuivant un travail d'exploration du répertoire choral, de commande et de création d'œuvres nouvelles constituant autant de défis.



SAMEDI  
22 SEPTEMBRE

**15 h 00**

MUSÉE D'ART MODERNE  
ET CONTEMPORAIN  
DE STRASBOURG,  
AUDITORIUM

# Sacher Paul, portrait du mécène en musicien

FILM

*Avant-première*

**Réalisation Edna Politi (1999-2001) 63'**

Coproduction Arte/SSR/Ventura Film

*AVEC (par ordre d'apparition):*

**Niki de Saint Phalle  
Wolfgang Rihm  
Pierre Boulez  
Fritz Gerber  
Pascale Honegger  
Roman Brotbeck**

Scénario et réalisation  
Collaboration au scénario

**Edna Politi  
Marie-Pierre Duhamel-Müller**

Images  
Décors

**Axel Brandt  
Pierre-Henri Magnin  
Regina Lorenz  
Dieter Meyer  
Pavol Jasovsky**

Sons

Producteurs

**Andres Pfaeffli**

## L'ŒUVRE

Comment faire le portrait d'un personnage lorsque le modèle a disparu et qu'on ne l'a jamais rencontré ?

Je devais faire le portrait de Paul Sacher, le grand mécène bâlois de la musique contemporaine. L'homme qui a commandé à Béla Bartók la magnifique *Musique pour cordes, percussions et célesta*, à Richard Strauss son chef-d'œuvre ultime, *Les Métamorphoses*, à Igor Stravinsky le *Concerto en Ré*, à Arthur Honegger la *Symphonie pour cordes*. Plus de trois cents compositions commandées ou créées en soixante ans d'activité !

Mécène, chef d'orchestre, Paul Sacher était également, à la suite de son mariage avec la veuve du fondateur d'Hoffmann-La Roche, l'homme qui a présidé le conseil d'administration de la multinationale pharmaceutique pendant cinquante ans, représentant un pool familial dont la fortune était estimée en 1996 à plus de quinze milliards de francs suisses. Je pensais le filmer dans le cadre de sa légendaire propriété du Schönenberg près de Bâle. Avec sa femme Maja, elle-même mécène des arts plastiques, ils y avaient constitué un véritable musée de l'art du xx<sup>e</sup> siècle. Mais Paul Sacher est mort le 26 mai 1999. Il venait de fêter ses 93 ans. La rencontre prévue n'aurait donc pas lieu.

Était-ce trop tard, était-ce trop tôt pour parler de Paul Sacher ? Tard dans sa vie, il avait confié que, adolescent, il avait pris la décision de toujours se contrôler, de ne pas laisser quiconque savoir ce qu'il ressentait. La vie, disait-il, en serait facilitée. Les lieux qu'il a habités restaient impénétrables. Ses familiers également. Je ne m'approcherai donc que de très loin du monde somptueux et secret dans lequel il a vécu.

Le film est donc né de toutes ces interrogations : comment faire le portrait d'un personnage lorsque le modèle a disparu et qu'on ne l'a jamais rencontré ? Comment devient-on mécène alors qu'on veut être chef d'orchestre ? Comment allie-t-on le monde de l'art et celui des très grandes (on parle là de milliards) affaires ? Comment fait-on pour traverser et accompagner des courants artistiques allant du néoclassicisme des années vingt à l'avant-garde des années soixante ? Je voulais savoir s'il était possible, avec le cinéma qui donne presque « naturellement » l'impression de la réalité, de la continuité, d'arriver à cette forme de portrait qui m'a toujours fascinée dans la peinture : une forme où, finalement, la personne vivante, réelle, qui a vécu, aimé, haï, souffert, pris du plaisir, se retrouve condensée, transfigurée devant la mort pour devenir un modèle...

Personnages du film : quelques personnes qui ont connu Paul Sacher à des titres divers seront mes guides dans cette quête. Pierre Boulez, dont Paul Sacher, l'homme qui aimait tant le secret, disait : « Pierre, lui, me connaît. » Wolfgang Rihm, un des compositeurs les plus jeunes que Paul Sacher ait soutenu. Pascale Honegger, la fille du compositeur, qui connaissait les Sacher depuis l'enfance au point qu'elle les considère comme des parents bis. Fritz Gerber, que Paul Sacher avait appelé à la direction de Roche peu après le scandale de Seveso, et auquel le liait une longue amitié. Niki de Saint Phalle, dont le « portrait » de Paul Sacher en baleine tueuse m'avait impressionnée. Roman Brotbeck président de l'Association suisse des musiciens, un poste que Paul Sacher a occupé pendant de longues années. Tous ont accepté avec confiance et générosité de venir évoquer pour moi « leur » Paul Sacher, afin que je puisse construire « mon » Paul Sacher. À moi donc de reconstituer, autant que possible, le puzzle.

## LA RÉALISATRICE

**Edna Politi**  
scénario et réalisation

Née à Saïda (Liban), Edna Politi a vécu à Beyrouth, Jérusalem, Berlin, Paris et Genève. Après une licence en histoire de l'art et histoire islamique de l'Université hébraïque de Jérusalem, elle suit des études de réalisation, prise de vues et montage à la Deutsche Film- und Fernsehakademie de Berlin. Depuis, elle travaille principalement comme auteur-réalisatrice et productrice indépendante. En 1992, elle a fondé Contrechamps Productions. Parmi ses autres activités : lectorat de scénarios, traduction, programmation cinéma, enseignement d'écriture et de réalisation cinématographique à Annecy et à Lussas.

**Choix de films :** *Pour les Palestiniens, une Israélienne témoigne* (1974), *Comme la mer et ses vagues* (fiction, 1980), *Anou Banou, les filles de l'utopie* (1983), *Venues d'ailleurs* (1983), *Luciano Berio* (1984), *Hanjo-Hanjo* (1985), *Medea-Medea* (1989), *Le Quatuor des possibles* (1992), *Ombres – Autour du Concerto pour violon – Hommage à Louis Soutter de Heinz Holliger* (1997), *Paul Sacher, portrait du mécène en musicien* (2001), *Transmission, thème et variations 1: Avec György Kurtag ou l'homme est une fleur* (2001, en cours de montage)...



SAMEDI  
22 SEPTEMBRE  
**17 h 00**

PALAIS DES FÊTES

# Ensemble Intercontemporain

direction  
**Jonathan Nott**

clarinette  
**André Trouttet**

Yan Marez  
**Éclipse (1999-2001)** 17'  
concerto pour clarinette et quatorze instruments  
*création de la nouvelle version*

cor  
**Jens McManama**

György Ligeti  
**Hamburgisches Konzert (1998-1999)** 15'  
concerto pour cor et orchestre de chambre  
*première française*

entracte

percussion  
**Michel Cerutti**

Peter Eötvös  
**Triangel (1993)** 42'  
actions pour un percussionniste créatif et vingt-sept instruments en dix parties  
*première française*

Avec le soutien  
de la Caisse des Dépôts  
et Consignations  
et de la Sacem

Fin du concert 18h45

51

## LES ŒUVRES

**Yan Maresz**  
**Éclipse**  
(1999-2001)

Commande de Radio France pour le London Sinfonietta créée le 5 juin 1999. Le titre exprime simplement l'idée de la disparition, ou de l'occultation partielle, mais avec une « promesse de retour » et une notion de prédictibilité. La pièce n'est pas une transcription littérale de cette idée, mais plutôt l'espace dans lequel vont s'effectuer de multiples opérations d'un type similaire, sur un plan musical et parfois plus personnel. Certains éléments de mon passé musical ressurgissent çà et là, intégrés, incrustés parfois dans la continuité comme des strates dans une vue en coupe du sous-sol. La clarinette est omniprésente, dense, touffue et laisse des traces de son passage, contaminant régulièrement l'ensemble qui s'emballe alors, jusqu'à la masquer en grande partie. Elle ne se tait que lorsqu'on ne l'écoute plus vraiment, soit parce qu'elle est trop bavarde, soit parce qu'elle a, bien malgré elle, généré une trop grande activité. L'écriture de la ligne de clarinette, laissant transparaître par endroits mon passé de guitariste, cherche à s'approcher de cette sensation de spontanéité et de grande liberté que donne le musicien qui improvise et nous parle de lui. Avec cette pièce, je poursuis aussi mon travail d'exploration des phénomènes liés à la perception et à la lisibilité de l'organisation formelle articulant le matériau musical, dans un langage que j'aimerais le plus direct et le plus communicatif possible, et dans lequel la liberté de l'écriture est au service de l'imaginaire et de sa matérialisation.

*Yan Maresz*

**György Ligeti**  
**Hamburgisches**  
**Konzert**  
(1998-1999)

C'est par intérêt pour la recherche de nouvelles harmonies et pour leur concrétisation sonore que j'ai composé ce concerto, qui comprend un cor solo et quatre cors naturels (intégrés à l'orchestre). Depuis plusieurs années déjà, je rejette tant le chromatisme total que le tempérament égal, usés par plusieurs siècles d'utilisation dans l'histoire de la musique européenne – depuis le *Tristan* de Wagner en ce qui concerne le chromatisme. Plusieurs compositeurs d'aujourd'hui partagent ma tentative, quoique certains soient revenus à des tonalités et des modalités simples. Un de mes anciens élèves, Manfred Stahnke, a exploré des voies fructueuses vers des tonalités alternatives. Il a suivi la tradition qui, de Harry Partch, mène à Dean Drummond en passant par Ben Johnson et James Tenney.

Las du chromatisme, je suis à la recherche d'une sorte de diatonisme non tempéré qui admettrait d'autres liaisons harmoniques que celles du tonalisme européen historique. Les cors naturels sont des instruments idéaux pour les systèmes alternatifs de hauteur des sons. Je ne compose pas pour autant une musique harmonique au goût du jour : j'utilise les sons harmoniques pour obtenir des combinaisons d'accords non harmoniques. Je n'ai pas produit de système organisé : je laisse des sons sortir librement pour que, par organisation spontanée, des agencements tonaux non traditionnels se créent.

Aux quatre cors naturels se joignent deux cors de basset qui jouent tempéré et se fondent dans un timbre à l'unisson avec les cors. Le cor solo joue en alternance du cor en fa-si bémol et du cor naturel en fa, les quatre cors de l'orchestre changent leur accord de mouvement en mouvement ; j'ai obtenu ainsi un riche choix de combinaisons harmoniques.

*György Ligeti, le 26. septembre 2000 (traduction de l'allemand)*

Peter Eötvös  
**Triangel**  
(1993)

Cette œuvre n'adopte pas la structure classique du concerto dans lequel le soliste est accompagné par l'orchestre : ici, le percussionniste est un *master drummer* à l'africaine, un meneur qui s'adresse aux autres instrumentistes, lesquels forment un chœur qui réagit et répond. Ce chœur est formé de quatre groupes d'instruments : neuf cordes, huit vents, deux percussions et un clavier. Le soliste établit un contact avec chaque groupe individuellement et lui assigne une tâche différente.

*Triangel* est écrit pour un percussionniste « créatif », qui n'agit pas en solitaire mais en partenaire. Ceci implique qu'il choisisse les instruments les plus adaptés à son monde sonore. Seul un musicien familier avec des musiques dans lesquelles l'improvisation est un élément essentiel peut aborder ce rôle, sa partie étant en fait un exercice d'écoute ; selon ce qu'il entendra, il devra non seulement mener, mais aussi réagir, décider, demander un type de son différent, etc. Il ne s'agit pas réellement d'improvisation non plus, puisqu'il n'y a pas là de liberté intuitive de composition : c'est la réponse donnée à une demande qui conditionne la nouvelle intervention du soliste.

Le premier mouvement est une improvisation du soliste au triangle, le second une promenade écrite. Le troisième est « composé » par le soliste, en ce sens qu'il doit élaborer une solution propre à la tâche que le compositeur lui assigne. Le mouvement intitulé « Halbfinale » unifie les quatre groupes dans une relation fixée par le compositeur, tandis que le soliste évolue librement dans un vrai solo, une cadence libre. Dans le septième mouvement, le soliste fait évoluer les cuivres vers les graves ou les aigus en les guidant avec le son du tam-tam. Le huitième, le plus « africain », ne se répète pas : il dépend entièrement de la situation du moment, de l'humeur propre à un concert donné...

*D'après une interview en anglais de Peter Eötvös par Zoltán Rácz*

1. Triangle solo
2. Première promenade
3. Sur un mauvais chemin
4. Seconde promenade
5. Expansion/Contraction – Trio A – Trio B – Trio C
6. Demi-finale
7. Son métallique
8. Chœur de triangles
9. Danse du derviche
10. Triangle solo

## LES INTERPRÈTES

**Jonathan Nott**  
direction musicale

Né en 1962 à Solihull en Grande-Bretagne, Jonathan Nott fait ses études au collège Saint-John à Cambridge et étudie le chant au Royal Northern College of Music de Manchester. Il est ensuite assistant au National Opera Studio de Londres, assistant puis Kapellmeister à l'opéra de Francfort, Kapellmeister à l'opéra de Wiesbaden et, en 1995-1996, directeur général de la Musique de cette ville.

Au festival de Wiesbaden, il dirige le *Ring* de Wagner avec Siegfried Jerusalem, Janis Martin, Robert Hale et Ekkehard Wlaschiha. Il dirige de nombreux orchestres symphoniques allemands avec des solistes tels que Gidon Kremer, Aldo Ciccolini, Boris Pergamenschikow et Sabine Meyer. Régulièrement invité par des ensembles européens, il participe à la création d'œuvres de compositeurs parmi lesquels on peut citer Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough et Michael Jarrell. Il est aussi chef invité de l'Orchestre philharmonique de Moscou, de l'Orchestre philharmonique de Bergen, de l'Orchestre de la Radio de Stockholm et de l'Orchestre symphonique du WDR de Cologne. Depuis 1997, il est directeur musical de l'Orchestre symphonique de Lucerne, dont il a inauguré en juin 1998 le nouveau lieu de résidence, le Centre de culture et de congrès, construit par Jean Nouvel.

Nommé directeur musical de l'Orchestre symphonique de Bamberg en janvier 2000, il est également directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain depuis août 2000.

**André Trouttet**  
clarinette

Né en 1948, André Trouttet fait ses études musicales au conservatoire de Besançon ; il y obtient le premier prix de clarinette en 1969 et, la même année à Colmar, le premier prix de musique de chambre. Il entre ensuite au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où il remporte, en 1973, le premier prix de clarinette. L'année suivante, il est clarinette solo de l'Orchestre de Cannes. En 1984, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire comprend entre autres *Domaines et Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, *Esprit rude/Esprit doux* d'Elliott Carter, qu'il a enregistré pour Erato, et *New York Counterpoint* de Steve Reich. En 1993, il interprète *Gra* d'Elliott Carter au Reid Hall à Paris, à l'occasion d'un hommage rendu au compositeur pour ses 85 ans. Il crée en 1993 *Devenir*, œuvre de Frédéric Durieux enregistrée dans la collection « Compositeurs d'aujourd'hui » Adès/Musidisc.

André Trouttet donne des masterclasses en France et à l'étranger et participe à des projets de recherche à l'Ircam.

**Jens McManama**  
cor

Né en 1956 à Portland (Oregon), Jens McManama donne son premier concert soliste à 13 ans avec l'Orchestre de Seattle. Après des études à Cleveland avec le corniste Myron Bloom, il devient cor solo à la Scala de Milan en 1974 sous la direction de Claudio Abbado. Soliste à l'Ensemble Intercontemporain depuis 1979, Jens McManama a créé à Baden-Baden, en 1988, la version pour cor de *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen. Il participe aussi à différentes créations en formation de musique de chambre comme *Bagatelles*, de Jean-Baptiste Devillers, pour cor et piano. Depuis 1982, il est membre du Quintette à vent Nielsen. Il a participé à de nombreux stages de formation pour jeunes musiciens, notamment au Conservatoire américain de Fontainebleau et à Saint-Céré. Il donne, aux États-Unis et en France, des masterclasses sur le répertoire contemporain et il est professeur de musique de chambre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris depuis 1994.

**Michel Cerutti**  
percussions

Premier prix de piano et de musique de chambre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Metz, Michel Cerutti choisit la percussion et obtient un premier prix du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'opéra de Rouen avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble Intercontemporain. Il est régulièrement invité à se produire en soliste au cymbalum, notamment dans l'œuvre de György Kurtág, d'Igor Stravinsky, et dans *Éclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. Il enseigne au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et dispense également des masterclasses au centre Acanthes, à New York et au Canada. Il participe à l'encadrement de l'Orchestre des jeunes Gustav-Mahler, dirigé par Claudio Abbado.

**Ensemble  
Intercontemporain**

Emmanuelle Ophèle, *flûte*  
László Hadady,  
Didier Pateau, *hautbois*  
Alain Billard,  
*clarinette basse*  
Pascal Gallois,  
Paul Riveaux, *bassons*  
Jean-Christophe Vervoitte,  
*cor*  
Antoine Curé,  
Jean-Jacques Gaudon,  
*trompettes*  
Jérôme Naulais,  
Benny Sluchin, *trombones*  
Gérard Buquet, *tuba*  
Michel Cerutti,  
Samuel Favre, *percussions*  
Hidéki Nagano, *piano*  
Frédérique Cambreling,  
*harpe*  
Jeanne-Marie Conquer,  
Hae-Sun Kang, *violons*  
Christophe Desjardins,  
Odile Auboin, *altos*  
Pierre Strauch, *violoncelle*  
Frédéric Stochl,  
*contrebasse*

L'Ensemble Intercontemporain est composé de trente et un solistes que réunit leur passion commune pour la création. Tous virtuoses de leur instrument, ils ont choisi de faire avant tout de la musique ensemble, tout en ayant la liberté de mener parallèlement une carrière de soliste. Leur engagement à deux tiers de temps leur permet de se consacrer à des activités musicales personnelles telles que l'enseignement ou la musique de chambre et d'aller toujours plus loin, aux côtés des compositeurs, dans l'exploration de nouvelles formes d'expression musicale. Ils accordent une grande importance à la transmission de leurs connaissances, tant vers le public que vers les jeunes et les futurs professionnels.

Le répertoire, constitué de plus de mille sept cents titres comprenant des classiques de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, reflète une politique active de création et de commandes d'œuvres. Certaines d'entre elles traduisent un souci d'ouverture vers d'autres disciplines artistiques, telles que le cinéma, la vidéo, le théâtre et la danse. Des liens durables se sont ainsi créés avec des compositeurs de renommée internationale, auxquels s'ajoutent ceux, plus jeunes, qui sont sélectionnés chaque année par le comité de lecture. Ce comité est formé, outre des responsables artistiques de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ircam, de personnalités indépendantes et reconnues en France et à l'étranger.

L'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par an à Paris, en France et à l'étranger, et il est régulièrement invité par les plus grands festivals. Cette activité de concerts est relayée par des retransmissions radio et des enregistrements audiovisuels.

Musiciens supplémentaires :

Marine Perez, *flûte*  
Laurent Boulanger, *cor de basset*  
Pascal Gallois, Paul Riveaux, *bassons*  
Pierre Turpin, Emmanuel Padieu, Florent Maupetit, *cors naturels*  
Gianny Pizzolato, *percussions*  
Xavier Julien-Laferrière, *violon*  
Erwan Richard, *alto*  
Thomas Duran, *violoncelle*



SAMEDI  
22 SEPTEMBRE  
**20 h 00**

OPÉRA NATIONAL  
DU RHIN

DIMANCHE  
23 SEPTEMBRE  
**15 h 00**

OPÉRA NATIONAL  
DU RHIN

MARDI  
25 SEPTEMBRE  
**20 h 00**

OPÉRA NATIONAL  
DU RHIN

JEUDI  
27 SEPTEMBRE  
**20 h 00**

OPÉRA NATIONAL  
DU RHIN

# Impressions d'Afrique

**Giorgio Battistelli (2000)** 1 h 30

drame musical d'après *Impressions d'Afrique*  
et *Locus Solus* de Raymond Roussel

© Éditions Pauvert, département de la librairie Arthème Fayard  
présenté en langue originale française

*première française, création de la nouvelle version*

livret **Daniel Loayza** et **Georges Lavaudant**

direction musicale **Luca Pfaff**

mise en scène **Georges Lavaudant**

décors et costumes **Jean-Pierre Vergier**

spatialisation sonore **Alvise Vidolin** et **Davide Tiso**

**Orchestre symphonique de Mulhouse**

**Chœurs de l'Opéra national du Rhin**

direction des chœurs **Michel Capperon**

Raymond Roussel **Régis Royer**, *comédien*

L'infirmière **Mila Savic**, *comédienne*

Talou VII **Samir Guesmi**, *comédien*

Rao **Manuel Le Lièvre**, *comédien*

Leflaive **Mathieu Marie**, *comédien*

Carmichaël **Jean-Philippe Salério**, *comédien*

Adinolfa (*tragédienne*) **Margaret Zenou**, *comédienne*

Adinolfa (*chanteuse*) **Julia Vera Kamenik**, *soprano (Jeune Voix du Rhin)*

Stéphane Alcott **Louis Beyler**, *comédien*

Bex **Patrick Zimmermann**, *comédien*

**Autres représentations :**

Colmar, théâtre municipal : 3 octobre à 20 heures

Mulhouse, Théâtre de La Sinne : 7 octobre à 15 heures, 9 octobre à 20 heures

Commande du Teatro del Maggio Musicale Fiorentino en coproduction avec l'Opéra national du Rhin.

Co-réalisation à Strasbourg : musica – Opéra national du Rhin.

La fondation France Télécom  
et les Dernières Nouvelles d'Alsace  
soutiennent musica

Fin du concert 21 h 30

57

## L'ŒUVRE

Giorgio Battistelli  
**Impressions  
d'Afrique**  
(2000)

### Le roman de Raymond Roussel

*Impressions d'Afrique*, publié en 1911, est sans doute un des romans les plus étranges de toute la littérature. Il se divise en deux parties d'une dizaine de chapitres chacune. Dans la première, un narrateur anonyme raconte minutieusement, sans émotion ni commentaire, un gala dont il est le témoin. Donnée en l'honneur de Talou VII, roi tout-puissant d'une contrée africaine imaginaire, cette longue cérémonie impossible à résumer se compose d'une série de performances, de tours de force ou d'inventions toutes plus extraordinaires et incompréhensibles les uns que les autres. On y voit par exemple une statue en baleines de corset avançant sur des rails en mou de veau, d'énigmatiques tableaux vivants en costumes, des figures sculptées dans des grains de raisin, un orchestre automatique fabriqué dans un métal de fantaisie, un Breton jouant de la flûte avec son propre tibia, une tête parlante et crachotante posée sur un plateau...

Tous ces numéros, soigneusement passés en revue sur un ton neutre et objectif, se succèdent comme les images d'un rêve parfaitement net. Ce n'est qu'à partir du chapitre X que le narrateur, opérant un retour en arrière, entreprend d'expliquer la présence en Afrique des Blancs qui animent le gala, donne des détails sur leur identité, justifie leur capacité à accomplir des numéros aussi invraisemblables et motive l'organisation de la cérémonie. La seconde moitié d'*Impressions d'Afrique* paraît donc fournir toutes les clés nécessaires à la compréhension du délirant «gala des Incomparables».

En fait, les explications s'avèrent être rapidement aussi déconcertantes que la cérémonie elle-même. Si une insaisissable logique préside au fonctionnement de ce monde peuplé de symboles indéchiffrables, de machines animées et d'organismes semi-mécaniques, cette logique, malgré les apparences, n'est pas exposée dans le roman lui-même. Derrière chaque révélation, il semble que se creuse un mystère plus profond. Ce n'est qu'en 1933, dans un dernier ouvrage d'emblée conçu comme posthume, que Raymond Roussel lève un coin de voile sur ce mystère-là. Vingt-deux ans après la publication de son premier roman, réfugié dans un hôtel de Palerme, l'écrivain jette un ultime coup d'œil rétrospectif sur l'ensemble de sa carrière littéraire et récapitule dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* les «procédés» qui ont présidé à la composition de son œuvre. Il y révèle, en donnant de nombreux exemples, qu'*Impressions d'Afrique* a surgi tout entier d'une seule phrase, et que ses incidents les plus apparemment insensés sont nés d'une rigoureuse pratique d'écriture. La machine à littérature inventée par Roussel, dont les produits fascinaient les surréalistes avant même qu'il n'en révèle certains rouages, fonctionne en effet selon des formules capricieusement implacables qui annoncent à certains égards les expériences du Nouveau Roman ou de l'Oulipo. Michel Leiris, et surtout Michel Foucault, lui ont consacré d'importants essais. mais la révélation d'une part de ses secrets n'en rend que plus aigu et plus troublant son caractère d'énigme définitive. Et la mort de Roussel elle-même, survenue le jour de la fête nationale française, fut assez mystérieuse pour que Leonardo Sciascia lui consacre une belle enquête.

*Tiré du programme d'Impressions d'Afrique au Mai musical florentin 2000*

## L'opéra de Giorgio Battistelli

L'opéra de Battistelli et Lavaudant ne vise pas à raconter un roman qui, de par l'absence de tout dialogue et la prolifération de ses descriptions, résiste à toute tentative d'adaptation dramatique. Il s'agit plutôt ici de laisser la parole à l'écrivain lui-même, qui présente au public, tel un conférencier à l'agonie, les principales étapes de sa vie d'artiste et quelques aperçus sur sa conception de la littérature. Cette conférence, composée à partir d'extraits de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, est entrecoupée de figures ou d'apparitions librement inspirées d'*Impressions d'Afrique*, qui transforment le plateau en une chambre mentale et funèbre où Roussel semble devenir à son tour un habitant et un fantôme de sa propre œuvre, partageant la solitude de ses créatures. Le 14 juillet 1933, Raymond Roussel, qui avait joui d'une immense fortune et dont les « caprices » avaient défrayé la chronique, mourut sur un matelas posé à même le sol dans sa chambre. Giorgio Battistelli a intégré au livret de l'opéra la liste authentique des médicaments et des doses que l'écrivain, névropathe et drogué, consumma dans ses derniers jours.

*Tiré du programme d'Impressions d'Afrique au Mai musical florentin 2000*

## LES INTERPRÈTES

**Luca Pfaff**  
direction musicale

Originaire de Suisse, naturalisé français, Luca Pfaff suit les cours de direction d'orchestre de Hans Swarowsky à Vienne et de Franco Ferrara à Rome et à Sienne. De 1978 à 1980, il est chef titulaire de l'Orchestre de chambre de l'académie Santa Cecilia de Rome, de 1987 à 1996 directeur musical de l'Orchestre symphonique de Mulhouse ; en 1990 il prend la tête de l'ensemble Carme de Milan, qu'il conduit jusqu'en 1994 et avec lequel il produit un enregistrement remarqué de la *Gran Partita* de Mozart. Il dirige régulièrement de grands orchestres européens comme ceux des radios suisse, espagnole, suédoise ou finlandaise, Radio France, Bayerischer Rundfunk, SWF, NDR, de La Monnaie de Bruxelles, d'Helsinki, de Rome, de Milan et surtout de Turin, dont il a été le premier chef invité, ainsi que des formations comme l'Ensemble Intercontemporain, le London Sinfonietta, ou des orchestres extra-européens comme celui du Teatro Colon de Buenos Aires. À partir de 1997, il donne des cours de perfectionnement de direction d'orchestre à Paris et à Graz.

Particulièrement intéressé par la musique contemporaine, il a dirigé de nombreuses créations, parmi lesquelles *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin (enregistré au disque) et *Prova d'orchestra* de Giorgio Battistelli (créé à l'Opéra national du Rhin en 1995) et des œuvres de Luciano Berio, Silvano Bussotti, John Cage, Luis de Pablo, Franco Donatoni, Morton Feldman, György Ligeti, Steve Reich, Giacinto Scelsi, Michael Tippett, Toru Takemitsu, Iannis Xenakis...

**Georges Lavaudant**  
livret et mise en scène

Après vingt années de théâtre à Grenoble, avec la troupe du Théâtre Partisan, puis à la codirection du Centre dramatique national des Alpes (à partir de 1976) et de la maison de la Culture de Grenoble (en 1981), Georges Lavaudant devient en 1986 codirecteur du TNP de Villeurbanne avec Roger Planchon. Sa première mise en scène, en 1987, y fut *Le Régent* de Jean-Christophe Bailly. Georges Lavaudant poursuivait ainsi la démarche commencée au début des années 70 à Grenoble : présenter des auteurs contemporains (Denis Roche, Pierre Bourgeade, Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch, Le Clézio) en alternance avec des classiques. Son goût des voyages l'amène à travailler en Inde, au Vietnam, en Uruguay, au Mexique, voyage après lequel il écrit des spectacles comme, *Veracruz* (1988), ou *Terra Incognita* (1992), entrecroisés avec des mises en scène de Musset, Shakespeare, Tchekhov, Brecht, Labiche, Pirandello, Genet... Il est également metteur en scène d'opéra (Opéra de Paris, *Roméo et Juliette* de Gounod) ; Opéra de Lyon (*L'enlèvement au sérail* de Mozart, *Malcolm* de Gérard Maimone, *Rodrigue et Chimène* de Debussy) ; Opéra du Rhin (*Prova d'orchestra* de Battistelli, *Les Aventures du roi Pausole* d'Honegger). Georges Lavaudant est directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis mars 1996.

**Michel Capperon**  
direction des chœurs de  
l'Opéra national du Rhin

Pianiste de formation, il a été l'élève de Marcel Ciampi, de Dominique Merlet et de Ginette Doyen. Également percussionniste, il a enseigné ces deux instruments parallèlement à des études de direction d'orchestre qui l'ont amené ici même à Strasbourg où il fut l'élève de Jean-Sébastien Béreau. En 1983, il est engagé comme pianiste chef de chant au Théâtre des Arts de Rouen, où Paul Éthuin le nomme dès l'année suivante deuxième chef d'orchestre et chef des chœurs. En tant que chef d'orchestre, il y dirige des ouvrages aussi divers que *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach, *Der Zigeunerbaron* de Johann Strauss, *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten, *La Chèvre de Monsieur Seguin* de Henri Tomasi, *La Dame blanche* de Boieldieu, ou des ballets comme *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski ou *Cendrillon* de Prokofiev. En même temps, il prépare le chœur pour tous les opéras, ce qui lui permet de posséder un répertoire d'une très grande richesse. En 1990, il est engagé comme chef des chœurs à l'Opéra d'Avignon et dirige parallèlement des chœurs aux Chorégies d'Orange. Il y travaille aux côtés de chefs tels que Georges Prêtre, Jeffrey Tate, Marek Janowski, Michel Plasson. Il a effectué, pendant l'été 2000, une tournée européenne, avec le chœur Voices of Europe, composé de quatre-vingt-dix jeunes européens issus des neuf capitales européennes de la culture de l'an 2000. En septembre 2001, il est nommé à la tête des Chœurs de l'Opéra national du Rhin.

**Daniel Loayza**  
livret

Né à Paris en 1961, il passe sa jeunesse au Pérou, aux États-Unis et en Suisse. Il étudie les lettres classiques à la Sorbonne et suit les cours de philosophie à Nanterre. Il rencontre Georges Lavaudant et travaille avec lui pour la dramaturgie de *Lorenzaccio*. Depuis, il collabore régulièrement avec lui à la réalisation de nombreux spectacles: *Terra incognita*, *Lumières I*, *Hamlet*, *Isidore Ducasse/Fragments*, *Le Roi Lear*, *Ulysse/Matériaux*, *Ajax/Philoctète*, *l'Orestie*. Il travaille également avec Patrice Chéreau au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris.

Daniel Loayza enseigne à Nanterre jusqu'en 1996, puis rejoint Georges Lavaudant au Théâtre de l'Odéon. Il est l'auteur de nombreux articles sur la littérature et sur le théâtre antiques et a traduit les fables d'Ésope ainsi que *l'Orestie* d'Eschyle.

**Jean-Pierre Vergier**  
décors et costumes

Tout en restant fidèle à son complice Georges Lavaudant, pour lequel il a réalisé depuis plus de vingt ans les décors de toutes les productions, il travaille pour de nombreux théâtres, tant en France qu'à l'étranger. En France, il a créé des décors pour le CDN de Grenoble, le TNP de Villeurbanne, les Célestins de Lyon, la Comédie française, l'Opéra national de Lyon, l'Opéra national de Paris, le festival de Saint-Céré. Il a travaillé en collaboration avec des metteurs en scène tels que Daniel Mesguich, Bruno Bayon, Bruno Boëglin, Jean-Paul Lucet. À l'étranger il a participé aux productions du théâtre de Brême au festival de Belgrade. En Espagne, il a travaillé avec M. Narros, Ariel Garcia-Valdes (*L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi au théâtre de la Zarzuela de Madrid), C. Maso, J. Simo au théâtre Roméa de Barcelone, au théâtre Maria-Guerrero de Madrid, et au centre Andaluz de Séville. Dans le cadre de l'année française en Inde, il a collaboré à plusieurs productions à New Delhi et Bhopal. Il a créé à Bordeaux les décors de *Montezuma* (direction Malgoire) ainsi que ceux des *Dialogues des carmélites*. On se souvient à l'Opéra national du Rhin des décors qu'il a conçus pour *Prova d'orchestra* et pour *Les Aventures du roi Pausole*.

Pour plus de détail sur les auteurs, sur l'œuvre et sur les interprètes, nous vous invitons à vous reporter au programme de l'Opéra national du Rhin.



SAMEDI  
22 SEPTEMBRE

**22 h 30**

PALAIS UNIVERSITAIRE,  
AULA

# C'est beau une ville la nuit

SPECTACLE TIRÉ DU ROMAN ÉPONYME (1988, DENOËL)

**Richard Bohringer**

récitant  
**Richard Bohringer**

avec le groupe musical  
**Aventures**

piano  
**Bertrand Richard**

guitare  
**Philippe Falcao**

basse  
**Sylvio Marie**

batterie  
**Olivier Monteils**

clavier  
**Pierre Marie**

percussions  
**Arnaud Frankfurt**

Co-réalisation à Strasbourg : musica – Le-Maillon, théâtre de Strasbourg

## L'ŒUVRE

**Richard Bohringer**  
**C'est beau**  
**une ville la nuit**

Tiré du best-seller éponyme et du second roman de l'auteur, *Le Bord intime des rivières*, ce spectacle entre chant et poèmes nous entraîne dans l'univers de Richard Bohringer : un voyage dédié à l'Afrique, aux amis – morts ou vivants –, aux femmes, à l'alcool, aux errances... jusqu'à la résurrection d'un homme enfin libre. Les musiciens l'accompagnent dans un jeu basé sur l'interaction et la liberté d'expression de chaque instrument. La complicité qui lie l'acteur et le groupe est palpable pendant tout le spectacle, que ce soit sous forme d'un soutien apporté au texte ou de réponses. Le style musical évolue entre blues, west coast, funk et musique latine.

## LES INTERPRÈTES

**Richard Bohringer**  
comédien, auteur

Comédien à la voix rocailleuse et émouvante, il est aussi animateur de radio, chanteur à ses heures, grand fanatique de blues. Il a fait ses premiers pas d'écrivain au théâtre, mais ce sont ses deux romans, *C'est beau une ville la nuit* et *Le Bord intime des rivières*, qui lui ont valu le succès. Fiction ou autobiographie? Bohringer aime la pluie et les recoins les plus sombres des lieux et des consciences. Il dépeint mieux que personne les écorchés vifs, les ratés, avec un goût du morbide qui confine à la poésie. Il raconte à la première personne leurs fuites dans l'alcool, leur soif d'aimer, leur impuissance et les grosses erreurs qu'ils regrettent plus tard: leur premier flirt avec la drogue, l'amour qu'ils n'ont pas su dire ou donner, les amis qu'ils n'ont pas pu sauver. Avec Richard Bohringer, les gouttières et les clébards parlent, les prostituées rayonnent comme des madones et la sciure du bar prend des lueurs poétiques. Plus «syncope» que «syntaxe», sa plume lyrique plonge, par saccades, au fond de la détresse la plus basse des hommes, celle dont ils remontent les plus beaux.

**Aventures**  
groupe musical

Aventures regroupe six musiciens chevronnés issus d'horizons musicaux divers. Leur champ d'action s'étend du jazz à la funk en passant par le blues ou la soul. Ils sont à la fois musiciens de studio et de scène, réalisateurs et compositeurs.



DIMANCHE  
23 SEPTEMBRE

**11 h 00**

AUDITORIUM  
FRANCE 3 ALSACE

# D'Alep à Séville

Conçu par Sonia Wieder-Atherton (2001)

violoncelle  
**Sonia Wieder-Atherton**  
zarb, cymbalum, daf et santur  
**Françoise Rivalland**  
quatuor à cordes  
**Quatuor Parisii**  
contrebasse  
**Marc Marder**  
conception et coordination,  
technique son et lumière  
**Thierry Coduys**  
arrangeur, compositeur  
**Bruno Fontaine**

**Chant égyptien** musique traditionnelle, arrangements pour violoncelle  
seul de Sonia Wieder-Atherton et Bruno Fontaine

**Chant turc** musique traditionnelle, arrangements pour violoncelle seul  
de Sonia Wieder-Atherton et Bruno Fontaine

Georges Aperghis

**Profils (2001)**

violoncelle et zarb, commande du festival d'Aix-en-Provence

**Autour de la nouba algérienne**

musique traditionnelle, arrangements pour violoncelle, quatuor à cordes  
et daf de Sonia Wieder-Atherton et Bruno Fontaine

Pascal Dusapin

**Imago (I) (2000)** violoncelle seul, commande de l'Arsenal de Metz

Claudio Monteverdi

**Mentre vaga Angioletta** arrangements pour deux violoncelles  
et basse de Sonia Wieder-Atherton et Bruno Fontaine

Pascal Dusapin

**Imago (II) (2000)** violoncelle seul, commande de l'Arsenal de Metz

Ivan Fedele

**Levante (2001)**

violoncelle, quintette à cordes et cymbalum, commande de musica

**Improvisation pour zarb**

Enrique Granados

**Intermezzo** violoncelle et quintette à cordes, arrangement I. Duha

Pascal Dusapin

**Imago (III) (2000)** violoncelle seul, commande de l'Arsenal de Metz

**Chant syrien** musique traditionnelle, arrangements pour violoncelle,  
quatuor à cordes et santur de Sonia Wieder-Atherton et Bruno Fontaine

Production exécutive Instant Pluriel.

Coproduction Festival d'Aix-en-Provence, Arsenal de Metz, musica,  
Festival de Marseille.

Avec le soutien de l'ADAMI.

Sonia Wieder-Atherton remercie Abed Azrié et Lionel Fallier.

France 3 accueille ce concert  
Avec le soutien de la Sacem

Fin du concert 12h15

67

## LES ŒUVRES

Sonia Wieder-Atherton  
**D'Alep à Séville**  
(2001)

Qu'y a-t-il en commun entre les dernières créations de Dusapin, Aperghis, Fedele, des chants traditionnels égyptiens, turcs ou byzantins et les œuvres de Monteverdi ou de Granados ? Pour la plupart d'entre nous, rien. Pour Sonia Wieder-Atherton, tout, ou presque. « J'essaie que l'horizon soit large, dit-elle. J'aime proposer une palette émotionnelle variée, des langages, des formes différentes. Quand je prépare un programme, je rêve d'une liberté d'écoute qui lui permette d'être sensible à tous les univers. »

Elle dit encore : « L'idée qui depuis longtemps a commencé à m'habiter est de partir à la rencontre des sources musicales d'une partie du monde, de l'un des centres les plus riches et métissés de notre culture. Là se mélangent des mots persans, turcs et arabes dans un chant ottoman et résonnent des accents égyptiens dans un chant grec. Je voudrais réunir des moments musicaux de l'intensité du chant d'un hazan psalmodiant l'histoire de Joseph et ses frères à la mosquée du Caire ou d'une nouba d'Algérie, et les partager avec trois compositeurs auxquels j'ai demandé une œuvre qui tire son inspiration de ces sources pour les intégrer à leur univers musical. Autour de ces trois œuvres s'organisent des pièces de compositeurs comme Monteverdi [...] ou Granados et des prières ou chants populaires de pays méditerranéens, arrangés pour violoncelle seul ou accompagné. Il n'est pas question d'un tour exhaustif de la Méditerranée, mais plutôt, comme je l'ai fait pour les chants juifs, qu'une musique en attire, en éclaire une autre et que les mondes d'hier transmettent leurs richesses à ceux d'aujourd'hui, se reliant. C'est peut-être là toute l'histoire de la musique. »

Quant aux trois compositeurs auxquels elle a demandé d'écrire une œuvre inspirée des sources musicales de la Méditerranée – le Français Pascal Dusapin, l'Italien Ivan Fedele et le Grec Georges Aperghis, tous trois originaires d'un pays riverain de cette mer –, aucune indication ne leur a été donnée concernant la formation instrumentale. Aussi chacun a-t-il répondu différemment : le premier par une œuvre en trois parties pour violoncelle solo, le second pour violoncelle, quintette à cordes et cymbalum, le dernier pour violoncelle et zarb.

Pascal Dusapin  
**Imago (I, II, III)**  
(2000)

Dans l'acception d'une terminologie classique, l'*imago* est une représentation élaborée à partir des relations réelles et fantasmatiques que l'enfant entretient avec son entourage. Par *extension*, j'ai aimé écrire ces pièces de violoncelle pour Sonia Wieder-Atherton en imaginant une musique aux accents méditerranéens. Une musique enfouie et presque oubliée... En somme, l'idée que je me fais moi-même de cette musique. Depuis longtemps...

*Pascal Dusapin*

Ivan Fedele  
**Levante**  
(2001)

Il y a dans le projet de Sonia Wieder-Atherton une idée très suggestive avec ce large thème centré sur la Méditerranée, c'est-à-dire une région géographique qui a toujours été considérée comme le berceau de la civilisation. [...] C'est ainsi qu'est venu *Levante*, à la fois un vent et un point cardinal, une direction et une origine. [...] Des rafales de tempête et une quiétude méditative y alternent, la voix n'y est plus « suspendue », elle cherche la délivrance dans des figures essentielles, archétypiques, peut-être archaïques. Le processus créatif se réfléchit dans la résonance du cymbalum comme dans l'âme d'une éternelle rotation entre le conscient et l'inconscient.

*Extraits tirés d'un texte d'Ivan Fedele (traduit de l'anglais)*

## LES INTERPRÈTES

**Sonia Wieder-Atherton**  
violoncelle

Française, née à San Francisco, Sonia Wieder-Atherton découvre le violoncelle à l'âge de 9 ans et peu de temps après rencontre Mstislav Rostropovitch, qui la suit quelques années durant. Elle fait ses études au Conservatoire de Paris avec Maurice Gendron et Jean Hubeau. Attirée par l'école de cordes russe, elle fait une rencontre décisive en la personne de Natalia Chakhovskaia, professeur au conservatoire Tchaïkovsky de Moscou, qui l'invite dans sa classe. Elle demande donc une bourse et part en 1989 pour plus de deux ans à Moscou. Lauréate du concours Rostropovitch 1986 et du grand prix Del Duca de l'Académie des beaux-arts/Institut de France en 1999, elle possède tout le grand répertoire de concertos, de Haydn aux contemporains, elle inspire de nombreux compositeurs et joue aussi bien Schumann, Dvorák, Elgar ou Lalo que Ohana ou Dusapin avec des orchestres tels que de la Philharmonie de Jérusalem, l'Orchestre de Paris ou l'Orchestre national de France. Elle se produit dans des lieux aussi prestigieux que la salle Pleyel à Paris, le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles ou le Wigmore Hall à Londres et dans des festivals comme ceux de Bath, de Flandres, de Verbier, musica à Strasbourg, les Meisterkonzerten de la Saarländischer Rundfunk... En musique de chambre ses partenaires privilégiés sont les pianistes Laurent Cabasso, Imogen Cooper, Jean-Claude Pennetier, le violoniste Raphaël Oleg et la regrettée Catherine Collard.

Auteur de musique de films, elle conçoit également des programmes sur des thèmes musicaux forts (Chants juifs, Chants de la Méditerranée, L'Ecclésiaste).

Sonia Wieder-Atherton joue un Matteo Goffriller. Elle enregistre pour BMG/RCA Victor.

**Françoise Rivalland**  
zarb, cymbalum,  
daf, santur

Élève de Gérard Hiéronymus, elle a également étudié avec Francis Branna, Gaston Sylvestre et Jean-Pierre Drouet. Interprète essentiellement de musique contemporaine, parfois en petites formations orchestrales mais surtout en musique de chambre et en soliste, elle travaille ainsi avec de nombreux compositeurs pour la création et l'interprétation de leurs œuvres et avec différents ensembles, structures et festivals de musique contemporaine. Elle joue du zarb et de plusieurs autres percussions digitales, ce qui lui permet notamment d'aborder d'autres aspects des musiques d'aujourd'hui : l'improvisation, les musiques extra-européennes. Son intérêt pour la dramaturgie, le rapport texte/musique/geste et la représentation théâtrale l'a amenée à travailler régulièrement pour le théâtre et la danse en tant que metteur en scène ou interprète.

Depuis 1987, elle participe à de nombreux spectacles de Georges Aperghis, en tant qu'assistante musicale ou assistante à la mise en scène et en tant qu'interprète. Elle joue en duo avec le percussionniste Christian Dierstein. En 1986, elle est cofondatrice de s.i.c. (situation : interprètes et compositeurs) pour privilégier le travail de l'interprétation et de la création en musique de chambre. Elle en est depuis la directrice artistique.

**Marc Marder**  
contrebasse

Marc Marder a fait ses débuts au festival de Marlboro où, à partir de 1975, il a joué notamment auprès de Paul Tortelier et de Sandor Vegh, tout en étant le plus jeune membre de l'Orchestre du festival Casals (Mexico). Nommé en 1978 contrebasse solo de l'Ensemble Intercontemporain, il travaille durant deux ans sous la direction de Pierre Boulez et participe ainsi aux festivals de La Rochelle et Donaueschingen, ou au Prom's de Londres. Aux États-Unis, il est basse solo de l'Orchestre du festival Mostly Mozart de New York, puis en France il intègre l'Orchestre national de France.

Devenu indépendant, il a créé des œuvres de Donatoni, Aperghis, Taïra, Betty Olivero, Dao ; joué *West Side Story* à Broadway et le tango argentin à Paris et New York ; participé au Montreux Jazz Festival en Suisse ; abordé la musique baroque avec Jean-Claude Malgloire et Christophe Coin ; enseigné la contrebasse au CNSMD de Lyon de 1994 à 1993, la musique de chambre au CNSMD de Paris ; accompagné June Anderson et Ingrid Caven, fait équipe, entre autres, avec Rudolf Serkin, Yo Yo Ma, Janos Starker, Gidon Kremer, Shlomo Mintz, Alain Planès, Maurice Bourgue...

Auteur de plusieurs pièces de concert et de nombreuses musiques de scène et de film (pour lesquels il a été primé), il est dessinateur à ses heures et a publié un ouvrage en lithographie qui fait maintenant partie des collections du musée d'Art moderne de New York et de la Bibliothèque de Dresde.

**Quatuor Parisii**

Dominique Lobet

*alto*

Thierry Brodard premier

*violon*

Jean-Michel Berrette

*second violon*

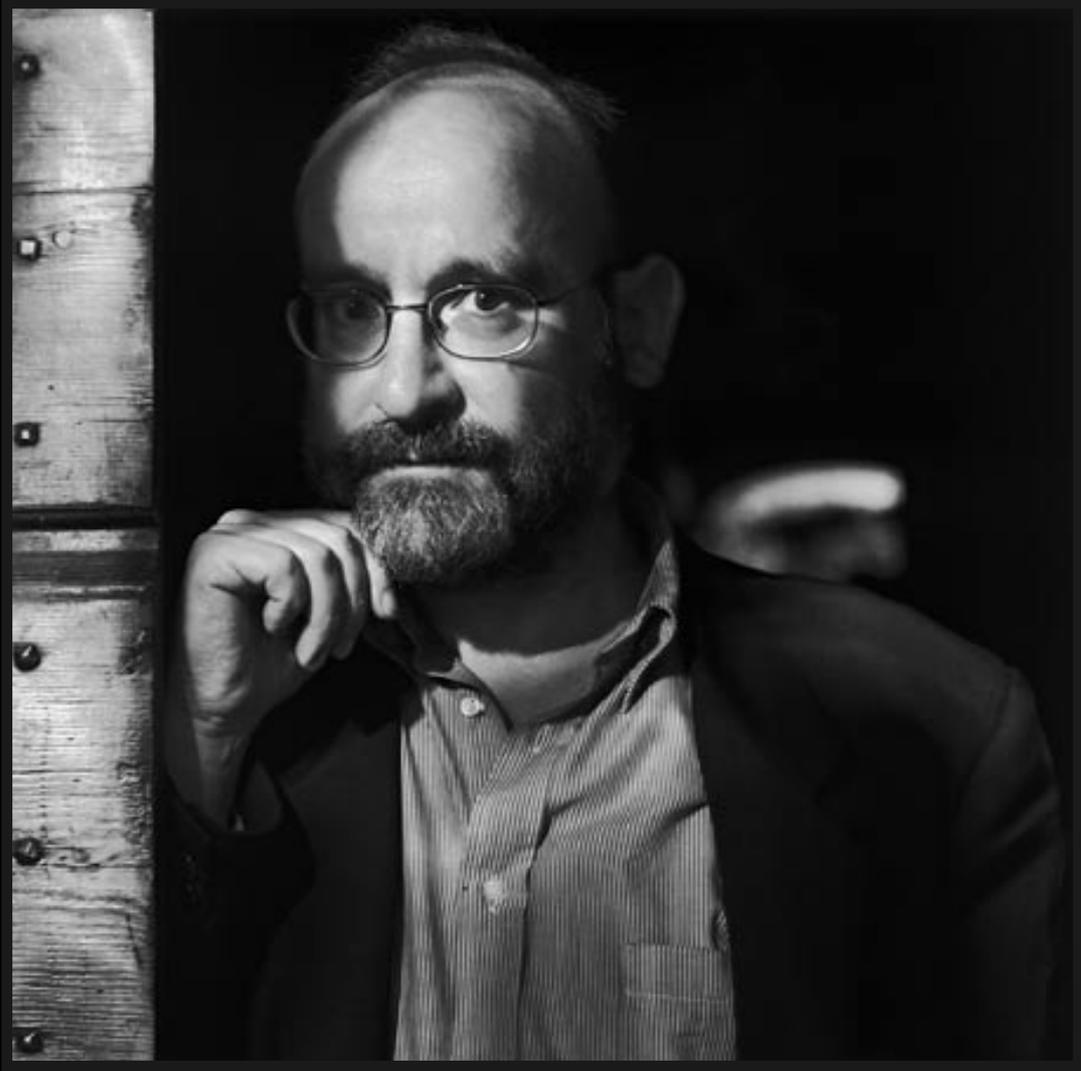
Jean-Philippe Martignoni

*violoncelle*

Le Quatuor Parisii fête ses vingt ans cette année. Créé par quatre étudiants du CNSMD de Paris, tous Premier Prix d'instrument et de musique de chambre, il est l'un des rares ensembles à n'avoir pas changé de partenaires. Cette étroite complicité leur a permis d'aborder et de constituer un vaste répertoire avec un style et une sonorité propres. Leur curiosité, leur enthousiasme les a menés de Boccherini à la musique de notre temps avec, notamment, les intégrales de Beethoven, Brahms ou Weber, ainsi qu'à la création de nombreuses pièces contemporaines de compositeurs comme Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Boivin, Garcia Roman, Tomás Marco, Richard Rodney Bennett...

De nombreux enregistrements loués par la critique témoignent du rayonnement et de l'éclectisme de cet ensemble, dont récemment le *Livre pour quatuor* de Pierre Boulez et l'intégrale des dix-huit quatuors à cordes de Darius Milhaud. Le Quatuor reçoit le soutien de Musique nouvelle en liberté.





DIMANCHE  
23 SEPTEMBRE

**18 h 00**

THÉÂTRE NATIONAL  
DE STRASBOURG,  
SALLE BERNARD-MARIE KOLTÈS

# Lohengrin

## (1982-1984)

**opéra en un acte, action invisible pour voix,  
instruments et chœur**  
*première française de la nouvelle production*  
**Prologue – Scène I – Scène II – Scène III – Scène IV – Épilogue**

direction musicale **Beat Furrer**  
mise en scène **Ingrid von Wantoch Rekowski**  
livret **Salvatore Sciarrino** d'après Jules Laforgue  
lumières **Fred Pommerehn**  
voix **Viviane De Muynck**  
chœur **Siegfried Pokern** *ténor*  
**Hagen Matzeit** *baryton*  
**Michael Ziegler** *basse*

## Kammerensemble Neue Musik Berlin

installation, décors et costumes  
**Ingrid von Wantoch Rekowski** et **Fred Pommerehn**  
récitant installation **André Wilms**  
régisseur du son **Hans Schumann**  
collaboratrice costumes **Monique Van den Bulck**  
assistant musical **Stephan Winkler**  
assistant mise en scène **Daniel Kötter**  
assistant lumières et scène **Kai Kolodzej**

Coproduction Hebbel Theater Berlin, XVIII<sup>e</sup> Musik-Biennale Berlin,  
T&M-Nanterre et KNM Berlin.

Première à Berlin, le 13 mars 2001 au Hebbel Theater, dans le cadre  
de la XVIII<sup>e</sup> Musik-Biennale Berlin.

Co-réalisation à Strasbourg : musica – Théâtre National de Strasbourg.

Avec le soutien du réseau Varèse, Réseau européen pour la création  
et la diffusion musicale, et de la Commission européenne dans le cadre  
du programme Culture 2000, Action 2.

## L'ŒUVRE

Salvatore Sciarrino  
**Lohengrin**  
(1982-1984)

*Lohengrin* [...], une des plus envoûtantes et mystérieuses partitions de Salvatore Sciarrino, a été créée au début des années 1990 à la Scala de Milan. La légende, il l'emprunte à Jules Laforgue («Lohengrin fils de Parsifal», extrait des *Moralités légendaires*, 1887), la traduit dans sa langue (musicale et italienne) et la dédie en forme de monologue à Elsa, ou plus exactement à la voix que prend le rôle, les deux rôles, tous les rôles. *Extrait des notes de programme T&M-Nanterre*

S. Sc. – Le texte de Laforgue à partir duquel j'ai finalement travaillé [...] est constitué de deux parties ; je présente d'abord la seconde, puis la première. Après un court prologue, l'action débute par l'échec de la nuit de noces, puis remonte vers ce moment où Elsa attend l'arrivée de Lohengrin qui doit la sauver. Je serais tenté de dire qu'il existe un rapport cinématographique entre ces deux parties.

G. V. – Une sorte de flash-back ?

S. Sc. – Plus qu'un flash-back : plutôt deux parties qui s'opposent de façon ambiguë. Nous ne savons pas si Elsa a vraiment rencontré Lohengrin ou s'il s'agit simplement d'un délire de sa part. Ici se réfléchissent le désordre et le manque de cohérence typiques de la psyché humaine, et pas seulement d'une psyché perturbée. Au fond, la psychanalyse elle-même se fonde sur le principe de non-linéarité du temps. Nous pouvons rêver une chose qui s'est produite il y a trente ans.

Laforgue utilise des mythes anciens, il les questionne, les modernise, les renverse. Laforgue n'a pas cessé d'offrir des orientations à la culture d'aujourd'hui, et en particulier au langage théâtral [...].

*Extrait de «La construction de l'arche invisible», entretien de Salvatore Sciarrino avec Gianfranco Vinay, Dissonance, août 2000*

Pourquoi une action invisible ?

Trop souvent, l'invention musicale recherche sa propre raison d'être sur scène. On oublie qu'elle a la force d'un langage qui lui donne le pouvoir de représenter, de susciter de pures illusions. Ce n'est pas simplement lorsque la musique s'unit au visible que surgit la magie du théâtre. Au contraire, leur union risque de distraire [...].

Évoquer l'espace intérieur est la devise de ce nouveau Lohengrin. Pour y parvenir, la musique est inscrite dans les yeux fous d'Elsa, victime fragile que le son joyeux des cloches a rendue sourde. La musique se transforme en tout ce qu'Elsa perçoit, comme pour nous y faire participer. De l'intérieur, elle figure son drame, ses antécédents, ses échos dans la mémoire [...].

La soliste et actrice assume toutes les fonctions de la représentation. Par la musique, par le texte, elle est tous les personnages, la scène même en un seul rôle. La condition d'une telle composition est de concevoir la voix, le corps comme univers. Le mouvement d'introspection qui en résulte réfléchit l'ambiance extérieure qui doit pratiquement créer par l'illusion ce monstrueux paysage de l'âme et devenir spectacle en soi. Cette recherche veut découvrir du réel ou, mieux encore, mettre en connexion la réalité sonore et le langage musical. Mais la pénétrer signifie aussi violer un des tabous les plus enracinés dans l'esthétique d'aujourd'hui. [...] *Lohengrin* est donc une cosmogonie sonore, toute vocale. La bouche d'Elsa est le point d'irradiation ; nous sommes au centre. La structure même de l'œuvre est scandée par Elsa. Pour que le drame vive, les paroles doivent être très intelligibles. La déclamation doit traduire toutes les nuances infimes au travers desquelles Elsa figure les différentes voix. Les instruments de l'orchestre, autour, lui font écho, se développant dans le vide, tandis qu'elle s'éloigne peu à peu du centre.

L'atmosphère nocturne des premières scènes est principalement suggérée par les zones de silence qui exercent une force d'attraction sur le son lointain. Cette disposition trouve son contraire dans la scène III, où l'orchestre devient incolore mais très prégnant, suggérant une sensation de clarté ; avec la fixité, l'espace est prêt pour la folie.

Dans la musique d'aujourd'hui, on trouve souvent une gradation de phénomènes d'accumulation ou de raréfaction selon une courbe prévisible. *Lohengrin* refuse formellement ces effets afin de simuler l'objectivité d'un montage, comme si l'on rapprochait les pièces d'un ensemble, d'un tout qui n'aurait jamais existé. Ainsi est perpétué le mystère d'une musique qui viendrait « d'ailleurs ».

*Extrait de la note liminaire à la partition de Lohengrin (Éditions Ricordi)*

## LES INTERPRÈTES

- Beat Furrer**  
direction musicale
- Né en 1954, Beat Furrer a étudié le piano dans sa ville natale, Schaffhouse. En 1975, il s'installe à Vienne et s'inscrit à la Musikhochschule où il étudie la direction d'orchestre auprès d'Otmar Suitner et la composition avec Roman Haubenstock-Ramati. En 1985, il fonde le Klangforum Wien, formation dont la notoriété est depuis lors devenue internationale. Beat Furrer en assurera la direction jusqu'en 1992, période à laquelle il entame une carrière d'enseignant (composition) au conservatoire de Graz. L'œuvre de Beat Furrer brille par sa subtilité et sa douceur, qu'il s'agisse d'opéra (*Die Blinden*, d'après Maeterlinck et Platon), de musique pour orchestre (*Nuun*) ou de musique de chambre (*Spur*).
- Ingrid von Wantoch Rekowski**  
mise en scène
- De nationalité franco-allemande, Ingrid von Wantoch Rekowski a étudié la peinture, le piano et la danse aux États-Unis et la mise en scène à l'Institut national supérieur des arts et du spectacle à Bruxelles. Elle a suivi des masterclasses d'Eugenio Barba, Robert Wilson, Georges Aperghis, Philippe Minyana, Trisha Brown, Pierre Droulers, Avi Kaiser, François Combeau, Sonja Kehler, Marianne Pousseur et Lucy Graumann, entrepris des recherches en biomécanique et participé à des stages dirigés par Elisabeth Disdier (Théâtre contemporain de la danse, Paris), Alexei Levinski (Centre for Performance Research, Cardiff/Aberystwyth) et Ralf Räuher (Mime Zentrum Berlin). Enfin, elle a participé à L'École des maîtres 1995 avec Alfredo Arias, Dario Fo et Anatoli Vassiliev. Depuis 1994, Ingrid von Wantoch Rekowski conduit ses propres projets. Elle a notamment mis en scène *A-Ronne II*, un travail d'acteur au jeu physique basé sur l'*A-Ronne* de Luciano Berio, et *Cena furiosa*, spectacle avec six chanteurs basé sur les madrigaux de Monteverdi.
- Viviane De Muynck**  
voix
- L'actrice Viviane De Muynck a obtenu son premier prix du conservatoire de Bruxelles. Sa passion pour les arts contemporains s'est exprimée dans une variété très riche d'activités théâtrales et musicales. Elle a collaboré avec de multiples compagnies belges et hollandaises (C<sup>e</sup> Mannen van den Dam, De Witte Kraai, Maatschappij Discordia, Toneelgroep Amsterdam, Needcompany...) dans des œuvres de Müller, Handke, Herzberg... A également été saluée sa participation à des productions musicales telles que *Orfée*, opéra de Walter Hus mis en scène par Jan Lauwers, et *La Trahison orale*, oratorio de Maurizio Kagel (avec le Schönberg Ensemble sous la direction de Reinbert De Leeuw).
- Kammerensemble  
Neue Musik Berlin**
- Le KNM a été fondé à la fin des années 1980 par des étudiants du conservatoire Hans-Eisler. Il compte non seulement parmi les plus prestigieux ensembles dévoués à la musique contemporaine, mais aussi parmi les plus actifs : plus de cinquante représentations par saison, dont une série de concerts au Konzerthaus de Berlin ; des productions dans les plus importantes institutions lyriques d'Europe... Le KNM se consacrant particulièrement aux formes musicales expérimentales, une plate-forme modulaire pour compositeurs, musiciens et artistes du multimédia – le KNM Dock – lui a été associée en 2000. Parmi les événements à venir : Konzertinstallationen aux Donaueschingen Musiktagen (octobre 2001).
- Rebecca Lenton, Sascha Friedl *flûtes*, Gudrun Reschke *hautbois*, Winfried Rager, Udo Grimm *clarinettes*, Eckart Kummer, Hanno Koloska *bassons*, Raimund Zell *cor*, Michael Gross *trompette*, Andrew Digby *trombone*, Adam Weisman *percussion*, Steffen Tast, Thomas Glöckner *violons*, Nikolaus Schlierf *alto*, Kathrin Sutor *violoncelle*, Arnulf Ballhorn *contrebasse*.

# LOHENGRIN

## PROLOGO ATTRAVERSO UNA FINESTRA APERTA

Elsa  
Il cuscino, il cuscino!

SCENA PRIMA  
*(La Villa Nuziale. Alle dipendenze del Ministero dei  
Culti, si cedeva gratis agli sposi novelli.)*

Elsa  
— E sulla mia bellezza che effetto fa il chiaro di  
luna?  
— Quanta magia in queste siepi, questi sentieri  
scoraggianti!  
— Perché non mi date più del tu?  
Ci avventurammo in preda al disagio e al silenzio, i  
piedi spossati da tiepide ghiaie. L'acqua delle  
cascate, profonda un piede appena, si offriva alle  
magie lunari.  
— Ah! non mi ami! Sapete, non ho ancora  
diciott'anni.

*Lohengrin guardò nel vuoto.*

— E naturalmente sai tutto! Non rispondi?

Lohengrin  
Oh, tutta la vita vi pentirete di avermi detto  
questo!

Elsa  
Vi bagno forse? dissi.

Lohengrin  
Non fateci caso.

Elsa  
Grazioso cavaliere, vi ho sognato...  
Non senti?  
Non senti un rumore di germinazioni dappertutto?

Lohengrin  
Non mi toccare!

Elsa  
Via, prenderete freddo...

Lohengrin  
No, no!

SECONDA SCENA

Elsa  
Entrammo nella villa invasa d'erbe folli. Corridoi a  
eco. Stanze vuote.  
Nomi e date incisi sugli specchi.

Lohengrin  
Questa villa nuziale puzza di fossa comune.

Elsa  
Lui è così intrizzito...  
Bambino, bambino, Ah! con un giglio  
bambino, conosci i insidiare la violetta  
fasti voluziali? di Iside!...  
Guarda i miei capelli, gusta i miei giovani seni...  
Ma voi divagate!...

Lohengrin  
Detesto i vostri fianchi magri.

## PROLOGUE À TRAVERS UNE FENÊTRE OUVERTE

Elsa  
Le coussin, le coussin!

PREMIÈRE SCÈNE  
*(La villa nuptiale que le ministère des Cultes mettait  
gratuitement à la disposition des jeunes époux.)*

Elsa  
— Quel effet produit le clair de lune sur ma  
beauté?  
— Que de magie dans ces haies, dans ces sentiers  
effrayants!  
— Pourquoi avez-vous cessé de me tutoyer?  
Nous nous aventurons dans le silence en proie à  
un malaise, les pieds épuisés au contact des tièdes  
galets. L'eau des cascades, tout juste profonde d'un  
pied, s'offrait aux magies de la lune.  
— Ah! tu ne m'aimes pas! Sachez que je n'ai pas  
encore dix-huit ans.

*Lohengrin regarde dans le vide.*

— Et naturellement tu sais tout! Tu ne réponds  
donc pas?

Lohengrin  
Oh, vous regretterez toute la vie ce que vous venez  
de me dire!

Elsa  
Vais-je vous baigner, peut-être? j'ai dit.

Lohengrin  
N'y faites pas attention.

Elsa  
Charmant chevalier, j'ai rêvé de vous...  
N'entends-tu pas?  
N'entends-tu pas partout la nature en train de  
naître?

Lohengrin  
Ne me touche pas!

Elsa  
Allez-vous en, vous allez prendre froid...

Lohengrin  
Non, non!

DEUXIÈME ACTE

Elsa  
Nous sommes entrés dans la villa envahie par les  
herbes folles. Couloirs pleins d'échos. Pièces vides.  
Noms et dates sculptés dans les miroirs.

Lohengrin  
Cette villa nuptiale pue la fosse commune.

Elsa  
Il est tellement transi...  
Enfant, enfant, enfant, Chœur  
connais-tu les fastes Allons avec un lis  
de la volupté? pourchasser  
Regarde mes cheveux, la violette d'Isis...  
gôte à mes jeunes seins...  
Mais, vous divaguez!...

Lohengrin  
Je déteste vos hanches étroites.

Elsa  
Cosa? se non chiedo che di amarti.

Lohengrin  
Detesto i vostri fianchi magri. Non ammetto che i fianchi larghi, io!

Elsa  
Non dirmi così.

Lohengrin  
Scusa, scusa. Non piangere.  
Oh, invece io li adoro, i fianchi duri e dritti!

Elsa  
Davvero? E allora?

Lohengrin  
È che... ecco, detesto...

Elsa  
Mi ricordo che il solo complimento era stato per il mio collo di cigno.

Lohengrin  
Ecco, lasciami fare un riposino tutto per me, nel silenzio della notte, poi ti prometto che...  
Ah! il mio cuscino non avrà spazio fresco per la mia fronte...  
O mio buo buo buon cuscino, tenero e bianco! O mia piccola Elsa!  
Mio buon cuscino bianco e puro come un cigno.  
Mi senti?  
Cigno, mio cigno, mi senti? Oh, sei proprio tu! sei tu!

*(Ed ecco il guancialetto mutarsi in cigno, dispiegare le imperiose ali e, cavalcato da Lohengrin, spiccare il volo fuori dalla finestra.)*

SCENA TERZA

*(Plenilunio implacabile e divino di fronte al mare eterno delle belle sere.)*

Elsa  
— Come tutto è bianco in quest'ora, sulla riva...  
E la folla: occhi verdi, grigi, sgomenti nell'attesa.  
— Elsa! Elsa! Elsa, vestale perduta, il tuo seno conosce altre carezze da quelle lontane della luna; mani profane hanno sciolto la cintura e infranto il sigillo delle tue piccole solitudini!  
Elsa! Elsa! Elsa!  
— Un cucchiaino soltanto.  
— Ah! ogni due ore...  
Che silenzio!...  
— Elsa! Elsa! Elsa!  
— Credo di essere innocente. Un crudele equivoco — mio Dio, quanti pettegolezzi!  
— Elsa, ora contemplate per l'ultima volta la Dea, secondo il rito. Se al terzo richiamo il vostro fidanzato non comparirà per difendervi, i vostri occhi, i vostri begli occhi saranno...  
*(Risuona il corno d'avorio ai quattro venti.)*  
— Passatemi prima uno specchio!  
*(Bianche figure la trascinano sul fondo.)*

Elsa  
Quoi? Mais je ne demande qu'à t'aimer.

Lohengrin  
Je déteste vos hanches étroites. Moi, je n'admets que les hanches larges.

Elsa  
Ne parle pas ainsi.

Lohengrin  
Excuse-moi. Ne pleure pas.  
Oh, ce n'est pas vrai, j'adore les hanches dures et droites!

Elsa  
Vraiment? Et alors?

Lohengrin  
Eh... Eh bien, voilà, je déteste...

Elsa  
Je me rappelle que tu ne m'as fait qu'un seul compliment sur mon cou de cygne.

Lohengrin  
Allons, laisse-moi me reposer un peu, tout seul dans le silence de la nuit, et puis je te promets que...  
Ah! mon coussin n'aura-t-il donc pas un peu de fraîcheur à offrir à mon front...  
Oh mon bon bon bon coussin, tendre et blanc!  
Oh ma petite Elsa!  
Mon bon coussin blanc et pur comme un cygne.  
M'entends-tu?  
Cygne, mon cygne, m'entends-tu? c'est bien toi?  
Oui c'est toi!

*(Et voici l'oreiller qui se transforme en cygne, qui déploie ses ailes et, chevauché par Lohengrin, il s'envole par la fenêtre.)*

TROISIÈME SCÈNE

*(Pleine lune implacable et divine devant la mer éternelle au cours des belles soirées.)*

Elsa  
— Tout est si blanc à cette heure, sur le rivage...  
Et la foule: ses yeux verts, gris, épouvantés par l'attente.  
— Elsa! Elsa! Elsa, vestale perdue, ton sein connaît d'autres caresses que celles, lointaines, de la lune; des mains profanes ont défait ta ceinture et franchi les scellés de tes petites solitudes!  
Elsa! Elsa! Elsa!  
— Une cuillère seulement.  
— Ah! toutes les deux heures...  
Quel silence!...  
— Elsa! Elsa! Elsa!  
— Je crois que je suis innocente. Une cruelle équivoque — mon Dieu! que de commérages!  
— Elsa, regardez maintenant, pour la dernière fois, la Déesse, suivant le rite. Si au troisième rappel, votre fiancé n'apparaît pas pour vous défendre, vos yeux, vos beaux yeux seront...  
*(Le cor d'ivoire résonne aux quatre vents.)*  
— D'abord, passez-moi un miroir!  
*(Des silhouettes blanches la traînent sur le fond.)*

SCENA QUARTA

Elsa

Buon cavaliere che una notte m'appariste  
cavalcando un gran cigno luminoso!  
Voi abbandonare così la vostra ancella? Fatale  
cavaliere, i miei occhi sono alla vostra mercè, con  
sguardi folli io vi sarò vicina...

— Ma se vi dico che verrà! Me l'ha promesso...

— Grazioso cavaliere, non ho ancora diciott'anni.  
Io sono bella, bella, bella! come uno sguardo  
incarnato!

Vi seguirò. E resterò sospesa al chiarore della  
vostra fronte, mi scorderò d'invecchiare.  
Incastonata nella vostra scia di luce, oh brillarvi  
quasi un piccolo...

— Ah eccolo! Eccolo!

*(Dall'orizzonte, sul filo delle onde rassegnate,  
nell'incantesimo della luna piena, viene  
meravigliosamente e con il collo a prua un  
grandissimo cigno luminoso. Lo cavalca un efebo  
che protende le braccia, sublime per ignota  
superbia.)*

Coro

Vuoi tu vestirti del mio Essere smarrito?

EPILOGO

*(Mutazione: il giardino, la villa, la riva del mare, che  
in stitilicidio d'immagini parziali hanno celato la loro  
natura, svelano ora crudamente l'ospedale.)*

Elsa

Campane delle belle domeniche  
sulle province tranquille!

Gioia della biancheria pulita  
come se durante la settimana  
non ci si fosse sporcati!

Ah, le campane che proprio così suonano...  
Campane...

QUATRIEME SCENE

Elsa

Bon chevalier qui, une nuit, m'êtes apparu à cheval  
sur un grand cygne lumineux! Abandonnez-vous  
ainsi votre servante? Fatal chevalier, mes yeux  
sont à votre merci, avec mes regards égarés, je me  
tiendrai à vos côtés...

— Mais je vous dis qu'il viendra! il me l'a promis...

— Gracieux chevalier, je n'ai pas encore dix-huit  
ans. Je suis belle, belle, belle! comme l'incarnation  
d'un regard! Je vous suivrai. Je resterai suspendue  
à la lumière de votre front, je m'arrêterai de vieillir.  
Enchâssée dans le sillage de votre lumière, oh! y  
brillier tel un petit...

— Ah! le voici! le voici!

*(De l'horizon, sur la crête des vagues résignées, dans  
la clarté enchanteresse de la pleine lune, dans toute  
sa splendeur, un grand cygne étincelant de lumière  
arrive le cou en proue. Il est monté par un éphèbe  
qui tend les bras, sublime d'un orgueil ignoré.)*

Chœur

Veux-tu te vêtir de mon Être égaré?

EPILOGUE

*(Mutation: le jardin, la villa, le bord de la mer, qui  
dans un défilé d'images ont caché leur nature,  
maintenant laissent apparaître crûment l'hôpital.)*

Elsa

Cloches des beaux dimanches  
sur les provinces tranquilles!

Joyaux du linge propre  
comme si pendant la semaine  
vous ne vous étiez pas salis!

Ah, les cloches qui sonnent ainsi...  
Les cloches...



MARDI  
25 SEPTEMBRE  
**20h00**

AUDITORIUM  
FRANCE 3 ALSACE

# Résidence Thierry De Mey

(musique et films)

**Solistes et ensembles du Conservatoire  
national de région de Strasbourg**

**Ice (1990)** violon et violoncelle 6'

**Love Sonnets (1993)** extrait d'une vidéo 6'  
sonates de Domenico Scarlatti par Scott Ross,  
*chorégraphie* de Michèle Anne De Mey

**Undo (1991)** clavecin 6'

**Frisking (1990)** onze percussionnistes et instruments à vent 11'

**Chaîne (1989)** 17'  
seize variations pour deux pianos  
entrecoupées de cinq extraits de la vidéo **21 études à danser (1998)**  
sur une chorégraphie de Michèle Anne De Mey

**Mouvements pour quatuor à cordes (1991)** 11'

**Dom Svobode (2000)** extrait d'une vidéo 5'  
*musique* Thierry De Mey, *chorégraphie* Iztok Kovac

entracte

**Tippeke (1996)** violoncelle, vidéo et sons électroniques spatialisés 18'  
*chorégraphie et interprétation dans la vidéo* Anne Teresa De Keersmaecker  
*assistant Ircam* Serge Lemouton, *assistant musical* François Deppe

**Musique de tables (1987)** trois percussionnistes 7'

**Rosas danst Rosas (1996)** deux extraits d'une vidéo 14'  
*chorégraphie* d'Anne Teresa De Keersmaecker

**Amor constante mas alla de la muerte (1993)** 11'  
version pour deux pianos, deux clarinettes, cor anglais et contrebasse  
en collaboration avec François Deppe  
avec projection vidéo du spectacle du même nom  
*chorégraphie* d'Anne Teresa De Keersmaecker  
*musique et co-mise en scène* Thierry De Mey  
Sarah Ludi, *danse*

**La Sacem soutient la résidence  
de Thierry De Mey  
au Conservatoire national  
de région de Strasbourg**

Fin du concert 23h 81

## LES ŒUVRES

- Thierry De Mey**  
**Ice**  
(1990)
- Pendant la très intense période de création du *Poids de la main*, je tenais une sorte de journal personnel « musical » ; une page en serait tombée : ce court duo violon/violoncelle. J'avais été frappé par la théorie mathématique des nœuds ; ou plutôt par l'aspect poétique de l'entreprise elle-même de vouloir classer les nœuds sous forme de polynômes ; de nœuds premiers, composés, emboîtés, borroméens, etc. Musicalement, il s'agit de petits enroulements s'éloignant d'un axe de symétrie par des intervalles de plus en plus larges. Lorsqu'un nouvel état de stabilité est sur le point de se former, l'axe glisse brusquement, créant un nouvel enchevêtrement. Le petit fil qui dépasse de la trame sur lequel il suffirait de tirer...
- La pièce porte le titre de la scène théâtrale « Ice » à laquelle il est rattaché.  
*Thierry De Mey*
- Véronika Gnezdilova *violoncelle*, Olgu Kizilay *violon*
- 
- Thierry De Mey**  
**Love Sonnets**  
(1993)
- Ce film de 29 minutes est une adaptation cinématographique du spectacle *Sonatas 555* de la chorégraphe Michèle Anne De Mey sur les sonates composées par Scarlatti pour sa dulcinée espagnole, variation chorégraphique sur les tours et les détours de l'amour. La danse y est confrontée à des décors naturels : sol mouillé d'un terril de Charleroi, montagnes de sel de Catalogne.
- 
- Thierry De Mey**  
**Undo**  
(1991)
- Cette monodie pour clavecin au titre métaphorique est une tresse musicale autour de deux accords asymétriques et leurs résultantes (accords partageant les mêmes différentiels). Quand une courbe musicale rencontre un de ces degrés privilégiés, elle se met à osciller : un peu comme la balle prise entre deux bornes électriques d'un flipper. Pour prolonger l'image, parfois le joueur est gratifié d'« extraballes », ce qui l'oblige à gérer une sorte de polyphonie de trajectoires tout en maintenant l'unicité du point de vue, en accord avec le parti pris monodique.
- La touche *undo* de l'ordinateur permet de revenir sur la dernière opération effectuée.
- Anne Benjamoile *clavecin*
- 
- Thierry De Mey**  
**Frisking**  
(1990)
- Cette pièce pour percussionnistes utilise un instrumentarium développé par le compositeur lui-même : barres métalliques, polystyrène, miroirs, cadre de piano, amplifiés par micros de contact ou des pick-ups de guitare électrique. Les sons marginaux des instruments traditionnels sont traités également comme des percussions : souffles et *slaps* des saxophones, des clarinettes ou du trombone. C'est le fruit d'une collaboration complice avec d'autres instrumentistes-compositeurs, en particulier Éric Sleichim du Blindman Kwartet.
- Paul Descamps *percussion*, Johann Épenoy *saxophone baryton/alto*,  
Valérie Houssier *saxophone ténor*, Clara Keiper *saxophone soprano*,  
Piero Raglianti *percussion*, Christophe Rieger *saxophone ténor*,  
Jérémy Steibel *percussion*, Mathieu Strub *percussion*,  
Ida Toninato *saxophone baryton*, Thomas Vandevenne *percussion*

Thierry De Mey  
**Chaîne**  
(1989)

Cette pièce se présente comme un « thème et variations » pour deux pianos. Le compositeur y exerce sa passion combinatoire : une matrice et ses transformations successives s'emboîtent et se choquent selon divers procédés de caches, renversements, dilatations.

François Guitard *piano*, Dimitri Papadopoulos *piano*, Hélène Papadopoulos *piano*  
Claire Elise Schmitt *piano*

Thierry De Mey,  
Michèle Anne De Mey  
**21 études à danser**  
(1998)

Film noir et blanc de 22 minutes avec une chorégraphie de Michèle Anne De Mey. La réalisation et la musique sont de Thierry De Mey. Le terme « études » désigne des pièces conçues pour l'approche d'un problème spécifique. La question abordée ici est celle de la fusion du film et de la danse avec des éléments de fiction. Quel ton donné permettrait de raconter/danser des histoires sans avoir recours tant aux moyens de la comédie musicale qu'à ceux du ballet ? Vingt et une micro-fictions interprétées avec un mélange inédit de tendre insolence et de rigoureuse élégance.

Thierry De Mey  
**Mouvements pour  
quatuor à cordes**  
(1991)

*Mouvement pour quatuor à cordes* et *Undo* sont mes premières tentatives pour mettre en œuvre une recherche harmonique [dont] l'idée de base est très simple : deux sons entendus simultanément en engendrent un troisième, la résultante, dont la hauteur est définie par la différence entre les deux fréquences d'origine. Plutôt que de chercher à faire entendre ces différentiels, ce qui serait très lourd et aléatoire, j'ai préféré élaborer un système de filiation d'accords dans une logique essentiellement pragmatique. En couvrant les murs de mon appartement avec des courbes sur papier millimétré, avec un système d'aiguilles de couleur et de papier calque, je me suis mis à chercher d'autres accords sur la gamme tempérée qui avaient les mêmes différentiels. Un accord de trois ou quatre sons génère grosso modo sur l'échelle audible une dizaine d'autres accords, les différentes familles étant autant de modes. [...] Je dispose donc d'une série de « couleurs » et je peux commencer à faire des formes à travers tous ces modes, associer certaines vitesses à certains accords, renverser le point de vue, associer des tempos [...].

*Extraits d'un texte de Thierry De Mey*

Takashi Arai *violoncelle*, Laetitia Dumortier *alto*, Isabelle Perez *violon*, Diana Roche *violon*

Thierry De Mey  
**Dom Svobode**  
(2000)

Comme l'oiseau de Kant maudissant l'air qu'il doit fendre mais néanmoins le porte, chaque danseur rêve un jour d'être délivré de la pesanteur. La proposition du jeune chorégraphe slovène Iztok Kovac revient à opérer un renversement à 90°, ses danseurs œuvrent suspendus sur une paroi rocheuse des hautes Alpes slovènes. La musique, écrite après le tournage, tente de dégager une autonomie rythmique à partir de ce langage gestuel obéissant forcément à de fortes contraintes... gare au vertige !

Thierry De Mey  
**Tippeke**  
(1996)

Ce film a été tourné dans les alentours de Bruxelles en mars 1996. La protagoniste, Anne Teresa De Keersmaecker raconte/chante/danse une vieille comptine flamande où il est question d'un petit garçon qui ne veut pas rentrer à la maison. L'histoire déploie un enchaînement récursif de neuf menaces successives : un p'tit chien qui ne veut pas mordre Tippeke, un bâton qui ne veut pas frapper le p'tit chien, un feu qui ne veut pas brûler le bâton, etc., pour arriver à la chute en cascade de dominos où l'on repart en ordre inverse : oui le p'tit chat veut bien manger la souris, et la souris sauter sur la corde pour la ronger, et la corde sauter sur la vache pour l'attacher, etc. À chaque mot clé correspond un mouvement dansé, à chaque concept, une couleur harmonique déduite de nœuds « multiphoniques » choisis sur les cordes graves du violoncelle ; à chaque mode de discours de la comptine – affirmatif, interrogatif, négatif – une façon de les exécuter, un mode d'association des différentes données sonores : voix, violoncelle et ambiances sonores du film. Dans cette ronde d'interactions, la voix fait l'objet d'un traitement particulier : les formants filtrent les ambiances cinéma, un chœur éolien de vent dans les arbres, de bruit d'autoroute ou de forêt en flammes l'accompagnent dans ses modulations ; les consonnes sont soulignées par des sons percussifs échantillonnés sur le violoncelle (Ti-Pe-Ke...), avant que les rythmes qui s'en dégagent ne viennent renforcer la dynamique de la danse.  
*Thierry De Mey*

Christine Barrère *violoncelle*

Thierry De Mey  
**Musique de tables**  
(1987)

Pièce dans laquelle la table est utilisée comme instrument de percussion. Le compositeur a conçu pour elle des sons originaux et une notation propre.

L'enjeu de cette pièce est de parcourir la ligne sensible entre la musique et le geste qui produit le son, de mettre le doigt sur la ligne de démarcation entre danse et musique : l'aspect visuel et chorégraphique en parfait équilibre d'importance avec le sonore et la musicalité de l'interprétation.

Benoît Gref *percussion*, Mathias Le Goff *percussion*, Mathieu Strub *percussion*

Thierry De Mey  
**Rosas danst Rosas**  
(1996)

Film de 57 minutes, réalisation et musique de Thierry De Mey, chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker. Une entrée progressive dans les coulisses d'une œuvre. Jouant sur la déclinaison de petits gestes quotidiens, recourant au répétitif pour exprimer l'émotion, cette pièce magistrale est d'une énergie véhémement et contient en germe tous les traits de l'écriture de la chorégraphie.

Thierry De Mey  
**Amor constante mas  
alla de la muerte**  
(1993)

En 1993, le Hilliard Ensemble commande à Thierry De Mey une œuvre vocale devant être créée dans le cadre d'Anvers 93. Le compositeur, qui avait approché l'écriture pour la voix mais, paradoxalement, que sa fascination pour la musique des polyphonistes de la Renaissance avait longtemps tenu à l'écart de l'écriture pour ensemble vocal, compose *Amor constante mas alla de la muerte*, projet musical qui lui tenait à cœur depuis plus de dix ans, né de sa découverte du modèle de perfection poétique représenté par les sonnets de l'écrivain espagnol Quevedo (1580-1645), dont les vers traverseront musicalement les pièces et agiront à la manière de *cantus firmus* porteur de sens. Thierry De Mey imagine des tresses à quatre voix se déployant au sein d'un système harmonique basé sur un jeu de filiation des accords qui ont en commun des différentiels de fréquences identiques, jeu déjà utilisé lors de l'écriture de ses dernières pièces. *Amor constante mas alla de la muerte* existe en plusieurs versions : pour quatuor vocal (pièce virtuose), pour petit ensemble et voix (alto ou contre-ténor), ou pour ensemble instrumental. Cette partition est également au centre d'une version avec seize danseurs, chanteuse, ensemble instrumental et électronique co-mise en scène et chorégraphiée par Anne Teresa De Keersmaecker (1994).

Alain Artal *clarinette*, Jean-François Charles *clarinette*, Pierre Hoppé *cor anglais*,  
Élodie Peudepièce *contrebasse*, Cécile Steffanus *piano*, Marie Stoffel *piano*

## LES INTERPRÈTES

**Solistes et ensembles du  
CNR de Strasbourg**  
*Direction du travail:*  
Armand Angster, Jean  
Deplace, François Deppe,  
Denis Dercourt,  
Craig Goodman, Amy Lin,  
Michèle Renoul, Emmanuel  
Séjourné et Aline  
Zylberajch

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

**Thierry De Mey**  
**How to know**  
**the dancer from**  
**the dance...**

En 1905, dans *L'Esprit des formes*, Élie Faure prophétisait que le film de danse serait l'œuvre à venir où fusionneraient toutes les disciplines artistiques, dans un acte de création qui ne serait pas le fantasme totalitaire de l'addition de médias différents, mais au contraire une œuvre où toutes les données *circuleraient pour se mettre mutuellement en tension*.

Dans *Wild Palms*, William Faulkner confronte en alternance, chapitre après chapitre, deux histoires parallèles : j'y vois un système d'analogies à l'œuvre. [...] Souvent, quand je me trouve confronté à la danse, en tant que compositeur et cinéaste, je me dis que ce type d'analogies pose les bonnes questions. Il est en effet difficile de discerner un mode de composition que l'on peut dire *inductif* (une cellule, un motif qui croît, autonome, dans la pureté de sa propre logique de développement) et un mode *déductif* (nombreux sont ceux pour qui obéir à la logique d'un livret d'opéra, c'est déjà se priver d'une garantie de sérieux musical). Bien sûr, une démarche strictement déductive a peu de chances de produire quelque chose de valable ; la musique de film en témoigne assez et, quand le chorégraphe s'adresse à un compositeur avec des demandes top limitées, le résultat n'est parfois pas très éloigné des prescriptions du type : « deux minutes trente de pathos... ». Mais il reste que, pour arriver à un acte de composition véritablement organique et souverain, on peut faire appel à diverses stratégies un peu moins naïves que les habituelles manipulations combinatoires appliquées à une « cellule-mère ». Après tout, *un organisme est la rencontre entre un possible et un programme*. Dans ce sens, la musique écrite en ingénierie mutuelle avec une chorégraphie n'est pas la plus stupide des propositions – au moins comporte-t-elle la chance d'érotiser l'intelligence en vue de fécondations plus vivaces que l'entropie de notre rhétorique combinatoire habituelle.

L'expérience Cage-Cunningham a été la recherche de la plus grande indépendance possible ; la musique et la danse étaient mises en relation uniquement le jour de la répétition générale (après s'être accordés, bien sûr, sur des processus et des timings). Ce pôle, cette attitude extrême où l'aléatoire reste le seul rapport (un rapport sans rapport), est en fait littéralement une impasse : on ne peut pas faire un pas de plus. C'est une route barrée.

Dans mes collaborations avec Anne Teresa De Keersmaeker (initiées il y a maintenant plus de quatorze ans), notamment dans *Amor constante mas alla de la muerte*, nous avons *parcouru* le trajet entre la coïncidence absolue (connue dans la musique de film et de dessins animés sous le nom de *mickeymousing*) et la non-coïncidence absolue. Je vois là, du reste, une sorte de parallèle avec *Agon*, une œuvre dans laquelle Stravinsky expose sa façon de sortir du dilemme musique tonale vs. musique sérielle en *faisant le trajet* entre ces deux systèmes d'écriture.

Plus exactement, nos parcours possibles forment un triangle : car les deux disciplines, pour communiquer, peuvent se tourner vers un *modèle* choisi en commun mais étranger à l'une et à l'autre. Le mode de fonctionnement du ballet classique avec recours au narratif en est un exemple traditionnel (jusqu'au *Sacre*, au *Mandarin merveilleux*), mais la balle de tennis qui disparaît, seul argument de *Jeux* (Nijinsky/Debussy 1912) semble le moment d'auto-évaporation, le « blow up » de cette pratique. La danse devra un jour ou l'autre inventer de nouvelles façons de s'adjoindre la fiction. Nous y reviendrons. On peut choisir différents types de *modèles* : poétique, cinématographique ou complètement abstrait (le modèle topologique des tresses des *Noces* par exemple).

De plus, les axes de circulation sur ce triangle sont orientés puisque dans le cas de coïncidence rythmique ou temporelle, forcément l'une des disciplines donne ses impulsions à l'autre... dans le cas d'un compositeur *mort*, le problème ne se pose plus dès que le chorégraphe a choisi de répondre à une œuvre donnée... même s'il décide de la trahir ; dans le cas d'une véritable interaction, les jeux de pouvoir peuvent varier et créer autant de modes de transmission de forces.

Nous avons exploré plusieurs stratégies. Ainsi, j'ai écrit une des pièces d'*Amor constante*... alors que la danse était déjà réalisée : c'est le mouvement où tous les musiciens jouent des percussions. Au départ, nous nous sommes accordés sur un processus temporel. Puis, j'ai écrit la musique en répondant à des éléments chorégraphiques notés sous forme de partitions de mouvement – une sorte de développement du jeu de signes inventé pour écrire ma pièce *Musique de tables* où sont codifiés les mouvements de main de trois percussionnistes : élargie dans ce cas pour la tête, les bras, le buste et les pieds, tout un code de breaks, de roulés au sol, de glissés, de ronds, une série de conventions. Nous avons retenu douze signes (des « neumes ») qui correspondent à des attitudes de base : laisser tomber un bras, faire un tour, une chute, un saut... À partir de là, j'ai écrit des parties de percussion suivant les rythmes existants, en créant des correspondances entre timbres et gestes.

Un processus physique est enrichi par la présence du danseur : il admet donc une grande simplicité, si bien que l'on peut écrire chorégraphiquement en noires et croches et produire une danse tout à fait fascinante. En revanche, une pensée musicale renvoie aux gestes d'un instrumentiste, plus agiles, plus précis et rapides parce que son champ d'action est plus limité. Dès lors, pour écrire la musique, je me sers d'une trame qui respecte celle des danseurs, parfois en coïncidence rythmique, mais j'ajoute toutes sortes de couches, je complexifie la démarche musicale par des systèmes de prolations, de décalages, d'empreintes ou de superpositions rythmiques. La musique *survole* une trame beaucoup plus simple, plus élémentaire, venant de la danse. On peut en effet composer à différents niveaux : des rythmes de base destinés à une perception très immédiate, puis des strates plus ornementales. Ainsi, dans *Unknownness*, la pièce pour percussion d'*Amor constante*... met en scène une sorte d'« Ars subtilis », un empilement de différents niveaux de complexité : les danseurs se déplacent dans des rapports musicalement assez simples, tandis que les musiciens qui suivent de leurs mains les gestes des danseurs jouent dans des métriques déjà plus complexes, l'écriture pour percussionnistes solistes requérant une encore plus grande virtuosité ; à cela s'ajoute une quatrième strate, celle du dispositif informatique, qui produit des textures délibérément en dehors du champ des possibilités instrumentales.

L'idée première d'*Amor constante*... était de construire sept mouvements, chacun exposant un rapport différent entre musique et danse. Les mouvements étaient fondés sur les sept jours de la semaine. Nous voulions privilégier une forme en spirale, la spirale d'ouverture du spectacle repartant à la fin dans l'autre sens. J'ai essayé de trouver des moyens pour que ces spirales puissent être mises en musique aussi bien rythmiquement qu'harmoniquement.

J'ai proposé à Anne Teresa une division de l'espace scénique qui permettrait aux danseurs d'évoluer dans les mêmes jeux de formes que ceux de la musique. Dans la préface de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, Baudelaire parle justement des possibilités extraordinaires qu'offre la langue française pour effectuer des mouvements en spirale – et les casser brutalement. Avant de lire cette préface, je ne me doutais pas que les poèmes de Baudelaire pouvaient à ce point être inspirés par des formes géométriques, par des mouvements figurés presque topologiques [...].

Il me semble que je conçois une pièce d'abord en fonction du mouvement. Ma façon de m'identifier à des formes, même si elles sont générées par des processus tout à fait abstraits, ma façon de m'approprier des figures musicales, c'est de les classifier comme des *catalogues de mouvements*. Même un processus global ou une forme globale, je le pense largement en termes cinématographiques, avec des jeux de tension, de *suspens*, d'attentes déçues ou comblées. En fait, une forme ou un rythme, c'est le même processus de pensée à deux échelles différentes. Et là, je me sens tout à fait proche de la musique ancienne, de saint Augustin et du plain-chant : la musique doit être comme les mouvements d'une vague, où la petite vague est contenue dans la grande, où la vague suivante est déjà prise dans la vague qui précède ; ou encore, la musique doit être conçue comme la marche ou la course de l'homme, le pas de la jambe droite étant déjà contenu dans celui de la jambe gauche. C'est écrit en toutes lettres dans les traités de chant grégorien.

Le vers de Yeats, *How can we know the dancer from the dance* (« Comment peut-on distinguer le danseur de la danse »), ce vers dit une question esthétique que le film de danse aiguise : le danseur porte la danse mais il n'est pas la danse. Il met le doigt sur l'*indécidable* qui sous-tend tout projet poétique dans sa relation au langage ; prix au pied de la lettre, il résume le délicieux dilemme de tout spectateur de danse – du réalisateur de film de danse en particulier : *vais-je voir – faire voir – une composition chorégraphique ou les personnalités qui la portent ?* Le phénomène est bien connu : du fond d'un théâtre, on oublie la personnalité de chaque danseur et l'on perçoit des *structures chorégraphiques* ; du premier rang, au contraire, du fait de l'immersion dans des présences physiques singulières, la logique de construction de la danse, la logique des déplacements spatiaux est plus difficile à saisir. Le film de danse confronte sans cesse ces deux points de vue. De plus, le temps scénique est radicalement différent du temps cinématographique. J'en ai eu la confirmation la plus forte en filmant *Rosas danst Rosas*. Dans la première partie, qui dure trois quarts d'heure, Anne Teresa a voulu chorégrapier en silence le sommeil ; à partir de quelques positions fondamentales, elle a voulu *accumuler du temps*, mettre *en réserve* sur la scène plutôt que figurer quelque chose.

Problème insoluble pour le cinéaste que de filmer ce temps scénique d'une immédiate et intense lenteur, que de le saisir dans le temps extrêmement économe du cinéma. J'ai donc décidé de traduire, de reverser cette tension temporelle en tension spatiale. J'ai choisi de filmer cette chorégraphie dans un bâtiment des années trente, l'une des premières architectures modernistes construites en Belgique. Le mouvement de descente en spirale, du haut du bâtiment avec cinquante mètres de travelling à travers tout une série de vitres, vise à recréer la tension qui, dans le spectacle, était essentiellement temporelle.

*Extraits du compte rendu de plusieurs conférences données par Thierry De Mey, à l'Ircam en 1997 dans le cadre du cycle : « La différence des Arts » et lors de l'académie d'été, édité dans l'ouvrage De la différence des arts (Les Cahiers de l'Ircam, J. Lauxerois et P. Szendy).*



MERCREDI  
26 SEPTEMBRE  
**20h00**

PALAIS DES FÊTES

# Ensemble Ictus

direction  
**Georges-Élie Octors**

Misato Mochizuki  
**Chimera (2000)** 11'  
onze instruments

Luca Francesconi  
**Encore / Da Capo (1985-1986, rév. 1995)** 12'  
onze instruments

Thierry De Mey  
**Kinok (1993-1994)** 18'  
hautbois et ensemble  
**Hélène Devilleneuve**, hautbois

entracte

Luca Francesconi  
**Lips, Eyes, Bang (1998)** 20'  
sur un texte adapté librement de l'*Énéide* de Virgile  
actrice/chanteuse, ensemble, vidéo et électronique en temps réel  
*première française*

action et voix

**Jocelyn B. Smith**

conception vidéo

**Luca Francesconi et Luca Scarzella**

images et lumières

**Davide Sgalippa**

direction vidéo

**Studio Azzuro, Milan**

son et vidéo en temps réel

**AGON – Luca Francesconi et Paolo Solcia**

La Sacem et la Fnac  
soutiennent le concert d'Ictus

Fin du concert 21 h 30

89

## LES ŒUVRES

Misato Mochizuki  
**Chimera**  
(2000)

Ma *Chimère* musicale a une durée de vie de dix minutes. Divers gènes s'infiltrent dans le même embryon et y créent des développements imprévisibles pendant que le système immunitaire se met en place peu à peu. Les cellules reproduisent et modifient un message qui va décider de la vie de cette créature contre nature. En biologie, le mot chimère désigne une créature de laboratoire qui résulte de manipulations génétiques et qui réunit des caractéristiques de deux ou plusieurs espèces. Au stade embryonnaire, le système de défense immunitaire d'un organisme n'est pas encore complet et l'introduction des gènes étrangers ne déclenche pas tout de suite de système de défense. La durée de vie d'un monstre créé ainsi est limitée et correspond au temps dont le système immunitaire a besoin pour se stabiliser et pour distinguer ses propres gènes des éléments étrangers.

Le système de défense immunitaire fonctionne sous la forme d'un message chimique dans lequel les cellules s'agitent pour dire : « Attention, un élément étranger essaie de nous attaquer ! » D'un point de vue statique, les cellules disposent de plusieurs comportements possibles vis-à-vis de ce message : réagir, rester passives, s'enchaîner avec des cellules voisines pour des réactions prédominantes, s'autodétruire, etc. À ce stade, les réactions individuelles ne sont pas tout à fait contrôlables. Le message initial se modifie également au cours des diverses transmissions et peut soit provoquer la naissance d'anticorps qui détruisent l'envahisseur, soit se transformer en une maladie qui cause la destruction de l'organisme entier. À l'échelle macroscopique, on peut observer une interaction continue entre le système immunitaire et son environnement, où les dernières réactions cellulaires définies indiquent comment le système évolue à nouveau.

*Misato Mochizuki (traduction de l'allemand)*

Luca Francesconi  
**Encore / Da Capo**  
(1985-1986, rév. 1995)

Cette pièce cherche à rendre un processus de transformation dominé par un coup d'archet formel aussi claire que possible, de façon aussi perceptible que le coup de brosse du peintre. Plutôt que parler de développement, il semble presque plus approprié de désigner ce processus comme une transformation physiologique. L'ouverture a pour unique fonction de représenter un stade d'énergie pure, un rythme attendant d'être créé. Cette énergie se déploie, évolue graduellement de l'inarticulé vers l'articulé. Conséquemment, elle s'épuise et s'efface au lointain en un vaste *rallentendo* de l'espace et du temps. *Encore / Da Capo* est dédié à Ictus.  
*Luca Francesconi (traduction de l'anglais)*

Thierry De Mey  
**Kinok**  
(1993-1994)

*Kinok* est une des parties d'*Amor constante...*, spectacle mis en scène par Thierry De Mey (qui en a écrit la musique) et Anne Teresa De Keersmaeker (auteur de la chorégraphie).

Kinok: un nom qui évoque le cinéma, et plus précisément les « fous de cinéma » animés par Dziga Vertov, l'initiateur du « cinéma-vérité ». [...] Thierry De Mey avait déjà nommé « Kinoks » certaines sections d'une pièce récente, *Récidives*, où l'on trouve quelques-uns des matériaux et procédures de composition privilégiés dans la musique qu'il compose pour Rosas: sons « multiphoniques » des instruments à vent, organisation de courbes rythmiques selon le modèle de la progression des harmoniques, de vitesse croissante ou décroissante... traits d'écriture musicale qui vont cette fois de pair avec l'écriture du mouvement. En dehors de l'histoire du cinéma, le mot « kinok » désigne en russe les mouvements de l'œil [...]. Il désigne ici tout particulièrement un jeu de superpositions, d'accélération et de décélération distribuées, par exemple, entre différentes parties du corps ou entre différentes parties instrumentales.

C'est pour l'ensemble Ictus [...] que Thierry De Mey a composé sa partition [...]. L'ictus est un signe utilisé dans la notation du plain-chant, l'ancêtre de notre classique « barre de mesure », et qui signale l'arrivée au sommet de la phase ascendante d'une phrase musicale avant qu'elle ne se renverse et se détende pour descendre vers sa conclusion. [...] on dégagera simplement de cette référence inattendue l'une des plus singulières richesses de la démarche ici adoptée par un compositeur écrivant pour la danse, et donc conscient d'avoir « à composer le temps du mouvement ». Au lieu du quadrillage rythmique habituellement associé, presque par réflexe, à l'idée même d'une musique accompagnant les déplacements du corps, au lieu du balisage mesuré traditionnellement fourni par le musicien qui donne la « cadence » au danseur, il vise l'élan lui-même non pour en marquer les points de départ et de chute, mais pour en dessiner la courbe [...].

*Extraits d'un texte de Jean-Louis Libert*

Luca Francesconi  
**Lips, Eyes, Bang**  
(1998)

Les musiciens sur scène jouent des images et des sons. Une femme se tient dans un coin de la scène. Deux caméras sont pointées sur son visage: l'une pour une vue frontale, l'autre pour son profil. Il fait presque sombre. Elle conte une histoire. Mais ses lèvres bougent à peine, ses yeux, beaux et mobiles, scrutent alentour sans répit. Elle cache quelque chose. Quelques mots, un bourdonnement. Les instruments cueillent les mêmes notes et se dispersent dans l'espace comme une brume. Ses lèvres se figent sur un immense écran, puis commencent à se mouvoir et à se multiplier en différentes images autour du public, suivant un profond vibrato synchronisé sur la corde basse d'un violon. C'est l'histoire d'une rencontre manquée. Une femme qui s'est tuée par amour et son amant qui l'a abandonnée se rencontrent à nouveau par hasard. Il pleure mais elle ne parle pas. Pas même un mot. Et elle détourne son regard. Il n'est pas mort. Ils se contentent en enfer, où il a obtenu un droit de passage, comme il arrive parfois. Elle est Didon. Énée est l'homme. En fait, la rencontre ne se produit pas. Elle le refuse, c'est sa vengeance; ses lèvres et yeux et mains et larmes explosent sur l'écran en même temps qu'une musique s'en élève. Désintégration d'accords et d'images en atomes. Reconstruction d'une respiration régulière, rythme rapide *ostinato*: une ligne mélodique en émerge. Et du sang; beaucoup de sang.

*Luca Francesconi (traduction de l'anglais)*

## LES INTERPRÈTES

**Georges-Élie Octors**  
direction

Né en 1947, Georges-Élie Octors a fait ses études au Conservatoire royal de Bruxelles. Soliste à l'Orchestre national de Belgique en 1969 et membre de l'ensemble Musiques Nouvelles dès 1970, il dirige cette formation de 1976 à 1991. Il a également dirigé des formations symphoniques, des orchestres de chambre et des ensembles de musique contemporaine en Belgique et à l'étranger. Directeur musical de l'ensemble Ictus et membre fondateur du quatuor du même nom, il est par ailleurs enseignant au Conservatoire royal de Bruxelles et à PARTS, l'école de danse d'Anne Teresa De Keersmaeker.

Georges-Élie Octors a dirigé les créations mondiales de divers compositeurs, parmi lesquels Kaija Saariaho, Michael Jarrell, Éric Gaudibert, Luca Francesconi, Pierre Bartholomée, Philippe Boesmans, Henri Pousseur, Claude Ledoux, Toshio Hosokawa et Thierry De Mey. Il est régulièrement invité par les grands festivals contemporains et a signé de nombreux enregistrements discographiques. En septembre 2000, il a dirigé pour musica la création de *Die Hamletmaschine-oratorio* de Georges Aperghis.

**Jocelyn B. Smith**  
voix

Née à New York, Jocelyn B. Smith, commence ses études de piano et de chant à l'âge de cinq ans. Elle habite depuis 1984 à Berlin en Allemagne. En 1991, elle publie son premier album, *River*. C'est avec son deuxième album, *Born Of Music*, en 1992, qu'elle acquiert la reconnaissance des médias et du public. Depuis lors, elle a publié plusieurs disques de jazz et de soul et s'est produite à maintes reprises à la télévision. Elle donne régulièrement des concerts aussi bien dans les festivals comme le « Kurt Weill Fest in Dassau » que dans les clubs de jazz ou avec divers d'orchestres.

En 1999, Jocelyn B. Smith franchit un pas de plus vers la musique contemporaine et se produit en soliste dans la pièce *Surrogate Cities* de Heiner Goebbels, avec le Junge Deutsche Philharmonie dirigé par Peter Rundel. Cette œuvre continue à tourner dans le monde entier. Elle a également collaboré avec le compositeur et chanteur grec Mikis Theodorakis à l'occasion de la réalisation d'un disque de ses mélodies, paru en automne 2000, et en tant que soliste lors du concert de célébration de ses 75 ans.

**Hélène Devilleneuve**  
hautbois

Née en 1969, Hélène Devilleneuve est entrée au Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1989 et y a remporté un premier prix de hautbois dans la classe de Maurice Bourgue et David Walter et un premier prix de musique de chambre à l'unanimité dans la classe de Christian Lardé, puis effectué un cycle de perfectionnement dans la classe de hautbois. Lauréate de plusieurs concours, elle occupe de septembre 1992 à octobre 1995 la place de hautbois solo à l'Orchestre royal philharmonique des Flandres. Depuis novembre 1995, elle est premier hautbois supersoliste à l'Orchestre philharmonique de Radio France.

Hélène Devilleneuve s'intéresse à la musique de chambre et à la musique de notre temps. Elle fait partie de l'ensemble Court-Circuit, avec lequel elle a réalisé de nombreuses créations (dont, pour musica 1997, le concerto pour hautbois de Martin Matalon). En musique de chambre elle forme un duo avec le pianiste Gery Moutier et joue avec des partenaires tels que Jeremy Menuhin, Klaus Thunemann, le quatuor Chilingirian, Jean-Guihen Queyras, Martine Chapis. Soliste, elle joue régulièrement avec différents orchestres, parmi lesquels I Solisti Veneti, l'Orchestre royal philharmonique des Flandres...

Hélène Devilleneuve enseigne la musique de chambre au conservatoire Hector-Berlioz et le hautbois au conservatoire d'arrondissement du centre de Paris.

## Ensemble Ictus

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

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

Miquel Bernat *percussion*, Geert De Bièvre, *violoncelle*, Paul Declerck *alto*

François Deppe *violoncelle*, Dirk Descheemaeker *clarinettes*

Hélène Devilleneuve *hautbois*, Benjamin Dieltjens *clarinettes*

Claire Edwardes *percussion*, Jean-Luc Fafchamps *piano*, Gabriella Fragner *contrebasse*

Annie Lavoisier *harpe*, Gerrit Nulens *percussion*, Tom Pauwels *guitare*

Alain Pire *trombone*, Jean-Luc Plouvier *piano*, Philippe Ranallo *trompette*

Igor Semenoff *violon*, George Van Dam *violon*, Janna Van Mechelen *flûte*

## Côté femmes, côté hommes

*Fragments d'un entretien avec Luca Francesconi*

### les femmes s'adressent au Boss

Comme livret de *Lips, Eyes, Bang*, j'ai choisi deux chants de l'*Énéide* de Virgile, que j'ai traduits moi-même. Je termine avec le quatrième chant. C'est la vieille histoire : l'histoire de la passion en conflit avec les lois du monde. L'histoire des caractères masculins et féminins, aussi bien : Énée choisit le monde et la loi, et Didon chante l'amour dans toute sa fureur. Didon qui pourrait être Phèdre, ou Antigone : qui se retrouve transpercée par l'amour, sans défense et dès lors sans limite. Elle ira jusqu'au bout. Et c'est comme ça : les femmes vont jusqu'au bout, et elles y vont d'emblée, au bout. Direct. Tandis que les hommes passent par tous les dédales de la société. Les histoires d'hommes, comme *Parsifal*, sont nécessairement des histoires d'initiations, avec le parcours labyrinthique dans le monde social, et ses mille épreuves : passer, s'éduquer, s'initier, se brûler, avaler des potions, que sais-je. Jusqu'à l'arrivée à la porte du château, ou au sexe de la femme, et jouir un peu. Mais les femmes, non. Pas besoin d'initiation. Quand elles ont quelque chose à dire, elles s'adressent directement au Boss.

### les sanglots d'Énée

Mais auparavant, je place le sixième chant : Énée, le pâle, le pauvre Énée, descend aux enfers, il retrouve Didon, il s'excuse. Il pleure. Il pleure encore, il se lamente. Il n'a pas su choisir, il a obéi aux lois, il sanglote. Que veux-tu faire avec un personnage pareil ? J'aurais voulu le mettre en scène, avec Didon, mais j'ai bien dû garder Didon seule. D'Énée, il ne reste que des sanglots. Des sanglots sur une bande magnétique. Et ce sont mes propres sanglots que j'ai enregistrés ! (*rires*)

### à l'école de l'après-avant-garde

Avec *Lips, Eyes, Bang*, il s'agit de me confronter avec la parole, je veux dire avec une narration. Dans les années 80, je ne l'aurais pas fait, il y avait assez de boulot, à tenter de récupérer un contrôle expressif sur la musique. Toutes ces années de structuralisme qu'on avait dû subir, au préalable... Il y avait une atomisation, une fragmentation de la musique. Il fallait reconstruire des lignes. Pas une ligne, pas quelque chose de pauvre... un réseau de lignes, une polylinéarité, si tu veux... Mais des lignes quand même. Et puis des circularités, des répétitions. Pouvoir jouer avec le temps de la répétition, de la boucle, et le confronter au temps linéaire. Bon, après, j'étais armé pour attaquer la littérature.

### le risque de la signification

L'avant-garde avait escamoté ce problème de deux manières : fascination pour le phonétique d'un côté ; ou alors le montage, l'éclat, le fragment. Plus de place pour l'aspect sémantique et autonome du texte. Et effectivement, c'est dur de laisser au texte sa force sémantique. Pourquoi ? Parce qu'il faut laisser faire, justement, qu'il faut céder quelque chose. Faire de la place. Et donc céder sur la syntaxe musicale, l'alléger, la simplifier. On cède sur la complexité musicale pure, et on récupère une autre complexité, qui est celle de l'entrelacement des codes : musique, texte, image. On est alors libre de faire du vertical. Ou du diagonal. Sinon, ma foi, si on insiste sur une complexité syntaxique, si on délègue tout aux chiffres, au chiffrage, on déclenche des couches et des couches, et tiens, encore une couche, et on sature le niveau horizontal.

J'ai fait des exercices. Des opéras radiophoniques. *Ballade de l'Envers du monde*, par exemple, qui a reçu le prix Italia en 1994. Je voulais générer des images sans les yeux. Comme le dit Calvino : « les sons ont un envers ». Pour faire des images avec l'envers du son, eh bien j'ai dû effacer des notes. Laisser des espaces, et laisser venir les courts-circuits.

### pour la voix parlée

La voix parlée, si on ne l'éduque pas trop, si on ne la soumet pas aux codes de bienséance, elle fait peur au compositeur. Elle porte, elle déclenche, toute la polysémie du langage : contresens, doubles sens. J'adore les voix des Noirs. La chanteuse de « *Lips* », Jocelyn B. Smith, vient du Gospel, et c'est aussi une actrice. J'attendais une rencontre, un hasard, et elle m'est tombée dessus à Rome, chez des amis. Puis à Amsterdam, chez Louis Andriessen. Voilà, c'était elle.

Je ne crache pas sur l'usage du matériel phonétique, qui était le dada de nos papas, le dada de l'avant-garde. Disons que c'est un niveau, le niveau de la matière, du langage comme matière à triturer. Mais il faut lui superposer d'autres niveaux, affronter le sémantique, et c'est là que la musique doit faire de l'espace, l'espace de la signification. Ensuite, elle doit reprendre le pouvoir, si je puis dire, regagner par elle-même le sens, par sa force ou par sa faille, et c'est le niveau poétique.

### côté femmes, donc

« *Lips* » est donc une histoire côté femme. Je veux aboutir à un « Grand Didon », une version longue de l'affaire. La vidéo viendra jeter sur le personnage une division maximale : son corps physique d'un côté, et de l'autre son image, ou plutôt un reste d'image, des lambeaux. Il y aura alors différentes stations, une réexploration méthodique des bouts d'images et des bouts d'énergie sans forme. Jusqu'à ce que cette femme se retrouve un corps. Elle essaie de se remettre ensemble. Puis à la fin, plutôt que d'aboutir, un espace inattendu s'ouvre, et je projette des paysages de Méditerranée. Voilà : c'est l'espace de l'Autre qui s'ouvre, comme leurre, mais aussi comme relais de l'unité perdue.

### côté hommes

Mon prochain opéra, à La Monnaie, sera côté homme. Une histoire de *Bildung*, d'éducation. D'après *Les Dits du vieux marin*, de Coleridge. Un homme tue un oiseau, il ne sait pas pourquoi, et tout se brise. C'est l'histoire d'un naufrage, d'une perte de tout, d'une perte de l'individuation. Le personnage repart à zéro, depuis son anéantissement. Jusqu'à retrouver un nom, et à partir de ce nom, reconnaître l'espace, puis accueillir la beauté.

*propos recueillis par Jean-Luc Plouvier, juin 2001*

©ictus



MARDI  
26 SEPTEMBRE  
**22 h 30**

MUSÉE D'ART MODERNE  
ET CONTEMPORAIN  
DE STRASBOURG

# Amadinda Percussion Group

percussion solo  
**Zoltán Rác**

percussion  
**Zoltán Vácz**  
**Aurél Holló**  
**Károly Bojtos**  
**László Sály**  
**Gábor Pusztai**

Peter Eötvös  
**Psalm 151 – In memoriam Frank Zappa (1993)** 20'  
percussion solo

László Sály  
**Polyrhythmia (1980)** 80'  
six percussionnistes et cent cloches en céramique

Co-réalisation à Strasbourg : musée d'Art moderne et contemporain  
de Strasbourg et musica

## LES ŒUVRES

Peter Eötvös  
**Psalm 151 –  
In memoriam  
Frank Zappa**  
(1993)

Ce psaume est une protestation et non un hymne.  
Sept strophes en deux voix, cinq refrains en ronde.  
Une protestation et non un hymne.  
Le numéro 151.

In memoriam Frank Zappa.

Le rituel est dans ma nature. Je pourrais décrire toutes mes pièces comme « rituelles », car le rituel est la toute première forme où le geste et le son sont en parfaite unité. Dans *Psalm 151*, les instruments – sept cloches-tubes, deux cloches-plaques et deux gongs – sont installés en cercle, avec un grand tambour au milieu. [Ils sont joués] toujours dans le même ordre : gong, grand tambour, cloches-tubes, cloches-plaques. Ce cercle continu entre les instruments engendre une situation rituelle où chaque geste, chaque frappe a une fonction particulière. La façon dont les cloches, plaques et le gong sont traités – d'une part « chantés » (car ils ont des hauteurs de son variables), de l'autre, battus ou frappés de la manière dont on battrait ou frapperait des animaux ou des personnes – est très importante pour moi. La peau même du grand tambour peut être comparée à la peau humaine, que l'on peut caresser, érafler, frapper. La sensualité de cette pièce est produite par une forme théâtrale et rituelle très particulière.

*Peter Eötvös (1994)*

Cette pièce, initialement prévue pour quatre percussionnistes, existe aussi dans une version pour percussion solo. C'est cette dernière que présente musica.

László Sály  
**Polyrhythmia**  
(1980)

Ma pièce *Polyrhythmia* a été créée en 1980 pour cent cloches. J'utilise cent unités rythmiques différentes. Les différentes cloches sont numérotées de un à cent. Ce numéro indique en même temps le rythme qui lui correspond. [...] L'interprète décide lui-même combien de fois il répète une unité rythmique sur une cloche déterminée. Il est cependant important qu'il attende la formation d'une constellation musicale complète. Alors seulement, il peut passer à la cloche suivante sans marquer d'arrêt. Les transformations sonores ne doivent pas se faire simultanément.

Les cloches sont en céramique et présentent de petites différences de forme ou de dimension, ce qui fait que leur tonalité varie de l'une à l'autre. Toutes les performances ont pour base un tempo unique [...]. Pour assurer ce tempo, un interprète bat discrètement une mesure à huit temps [...].

*László Sály*

## LES INTERPRÈTES

### **Amadinda** **Percussion Group** percussions

Ce groupe hongrois formé en 1984 à Budapest comprend quatre musiciens diplômés de l'Académie de musique Ferenc-Liszt. Ils ont fondé l'ensemble sur un double objectif : présenter des chefs-d'œuvre de musique pour percussions inconnus du public hongrois, et jouer en Hongrie et à l'étranger les compositeurs hongrois contemporains. Un de leurs buts est d'inciter des compositeurs contemporains à créer de nouvelles pièces. Ces dernières années, trois nouvelles activités s'y sont ajoutées : la recherche de cultures de percussion traditionnelles, la composition par des membres du groupe de nouvelles œuvres et la transcription pour les percussions d'œuvres remarquables du répertoire. Depuis ses tout débuts, le groupe Amadinda a travaillé avec des artistes mondialement connus comme John Cage, Bruno Canino, Peter Eötvös, Rosemary Hardy, András Keller, Zoltán Kocsis, György Kurtág, András Schiff. Amadinda est aujourd'hui considéré comme un des groupes de percussion les plus originaux et les plus polyvalents.

Directeur artistique du groupe Amadinda, Zoltán Rácz est aussi professeur à l'Académie de musique Ferenc-Liszt de Budapest. Il a été membre du Budapest Festival Orchestra de 1992 à 1996. Depuis 1997, il est membre du comité consultatif du Festival de printemps de Budapest. Zoltán Vácz est le spécialiste de la recherche en musique traditionnelle. Ses compositions sont régulièrement jouées par Amadinda. Aurél Holló est professeur au conservatoire Béla Bartók de Budapest. Il est également compositeur et soliste de renom. Károly Bojtos est le spécialiste de la recherche et de l'évolution des instruments pour Amadinda.



JEUDI  
27 SEPTEMBRE

**18 h 00**

PALAIS DU RHIN  
SALLE DES FÊTES

Miroirs et réflexions  
**Anssi Karttunen**  
violoncelle

Bernd Alois Zimmermann  
**Vier kleine Studien** (1970) 4'

Jean-Baptiste Barrière  
**Cellitude, Fragment 1** (1998) 2'30  
violoncelle et vidéo en temps réel  
*première française*

Elliott Carter  
**Figment I** (1994) 4'30

Jean-Baptiste Barrière  
**Cellitude, Fragment 2** (1998) 2'30  
violoncelle et vidéo en temps réel  
*première française*

Tan Dun  
**The Intercourse of Fire and Water** (1994-1995) 17'  
version solo du concerto pour violoncelle et orchestre  
*première française*

Jean-Baptiste Barrière  
**Cellitude, Fragment 3** (1998) 2'30  
violoncelle et vidéo en temps réel  
*première française*

Jukka Tiensuu  
**oddjob** (1995) 6'  
violoncelle et électronique  
*première française*

Jean-Baptiste Barrière  
**Cellitude, Fragment 4** (1998) 2'30  
violoncelle et vidéo en temps réel  
*première française*

Monum (Centre des monuments  
nationaux) coproduit ce concert  
au Palais du Rhin

Franco Donatoni  
**Lame** (1982) 10'30  
deux pièces pour violoncelle

L'Ambassade de Finlande  
en France et la Fnac  
parrainent ce récital

Fin du concert 19h00 101

## LES ŒUVRES

### Miroirs et réflexions

Ce récital présente trois compositeurs classiques du xx<sup>e</sup> siècle et trois autres de la jeune génération, dont l'exécution des pièces est pour chacune une première en France.

L'œuvre de Jean-Baptiste Barrière, *Cellitude*, se présente comme un miroir qui à la fois sépare et rassemble les autres pièces. Dans *Cellitude*, des fragments de l'image et du son du violoncelle se reflètent dans un espace traité en temps réel. La pièce se développe en quatre fragments allant d'un son et d'un environnement visuel simples à une unité de texte, d'image et de son complexe.

*Intercourse of fire and water* de Tan Dun est à la fois une pièce en soi et un élément d'un vaste cycle d'œuvres. À l'origine, c'est un concerto pour violoncelle et orchestre, *Yi*<sup>1</sup> (1995). La partie orchestrale de ce concerto forme aussi une pièce orchestrale, *Yi*<sup>2</sup>, et la partie orchestrale du Concerto pour guitare *Yi*<sup>3</sup>.

La partie solo de *Yi*<sup>1</sup> constitue (avec quelques modifications mineures) la pièce *Intercourse of fire and water*. Ce qu'on pourrait considérer comme du « recyclage » répond en réalité à un concept de départ. Tan Dun voulait trouver une expression musicale répondant à une expérience qu'il avait faite en Chine quand il était enfant. Il vivait dans un petit village campagnard et s'était rendu, pour un concert, de l'autre côté de la montagne. Pour retourner chez lui, il décida de contourner la montagne par l'autre côté et, parce qu'il venait d'un chemin différent, manqua son propre village, ne le reconnaissant pas sous cet angle inhabituel. De la même façon, toutes ces pièces sont une et différentes à la fois.

La pièce de Jukka Tiensuu, *oddjob* (1995), utilise des effets électroniques très simples, avec des temps de réverbération et des échos de longueurs différentes. Ce qu'il réalise ici est une œuvre où le violoncelle joue seul, en duo et en trio avec lui-même et dans laquelle il est difficile d'être sûr de qui suit qui.

*Anssi Karttunen*

### Bernd Alois Zimmermann Vier kleine Studien (1970)

Les *Vier kleine Studien* (Quatre petites études) ont été composées pour le violoncelliste Siegfried Palm peu avant la mort du compositeur en 1970 et ont été créées par leur dédicataire en mars 1971. Zimmermann avait d'abord pensé en faire une œuvre didactique exposant les nouvelles possibilités de jeu du violoncelle. Ces pièces très expressives, qui explorent techniquement les limites du jouable et ressemblent, par leur force intérieure, au style de Webern, vont pourtant bien au-delà de cet objectif.

Selon les critiques parues dans la presse allemande lors de la création, les *Vier kleine Studien* se situent parmi des pièces les plus percutantes du compositeur ; leur énergie interne semble même signifier, à en croire Albert-Peter Bitt du *Saarbrücker Zeitung* : « *Leb' wohl, mein Saitenspiel* » (« Adieu, mon jeu de cordes ! »).

### Jean-Baptiste Barrière Cellitude, Fragments 1, 2, 3 et 4 (1998)

*Cellitude* a été conçu comme une performance prolongeant l'installation *Autoportrait en mouvement* du cycle *Reality Checks*, dans laquelle le public rencontre sa propre image dans un miroir électronique et découvre des mondes cachés « dans » ou « derrière » le miroir. Dans *Cellitude*, c'est le violoncelliste, Anssi Karttunen, qui va à la rencontre de sa propre image, visuelle mais aussi auditive, réfléchi par le miroir électronique. Cette dramaturgie donne à la pièce sa forme et constitue un prétexte à une sorte d'investigation sur l'identité du violoncelle, recherche dont le caractère va de l'introspectif au spectaculaire, étude de quelques-unes des nombreuses facettes de cet instrument polymorphe et insaisissable. Le personnage du violoncelliste devant le miroir fait émerger, par son jeu musical, des images et des sons cachés « derrière le miroir », en particulier une voix de femme, la Japonaise Tamami Tonno, récitant dans sa langue un haïku en même temps que je le dis moi-même en français (« Puisque je pense que le réel n'est réel en rien, comment saurais-je que les rêves sont rêves ? », texte tiré du recueil *Mono no aware* du poète Jacques Roubaud, Gallimard, 1970).

Le choix de ce matériau est motivé par sa pure étrangeté par rapport à celui du violoncelle, ainsi bien sûr que par sa thématique, qui s'inscrit parfaitement dans l'esprit de Reality Checks. C'est en découvrant, par son jeu, ce matériau que le violoncelliste découvre sa propre identité. Le caractère dramatique est progressivement défini par le dispositif et la confrontation entre les deux protagonistes : le violoncelliste et son reflet électronique qui d'abord l'imité, esclave de ses gestes, puis se libère et développe un discours autonome, énigmatique et imprévisible, qui lui échappe et qui, de par son extrême différence, le ramène à la question de sa propre identité. Qui devra rester sans réponse définitive.

*Cellitude*, commande de Peter Revai pour la fondation Migros et le musée d'Art contemporain de Zurich, a été créé le 2 mars 1998. Elle est dédiée à Anssi Karttunen, évidemment.

*Extraits d'un texte de Jean-Baptiste Barrière*

**Elliott Carter**  
**Figment I**  
(1994)

L'idée de composer une pièce pour violoncelle seul me trottait dans la tête depuis plusieurs années, d'autant que plusieurs violoncellistes me pressaient de le faire. Quand Thomas Demenga m'entreprit à ce sujet lors de mon concert d'anniversaire de 85 ans à Bâle en 1994, en vue d'un concert sponsorisé par la fondation Naumberg à New York, je me mis au travail. Demenga avait déjà fait forte impression sur moi quand il avait interprété quelques pièces de ma musique de chambre lors de mon concert d'anniversaire de 80 ans à Badenweiler, en Allemagne, et plus spécialement encore par son merveilleux enregistrement de ces mêmes pièces pour ECM.

*Figment*, pour violoncelle seul, présente une variété de contrastes et de moments spectaculaires utilisant un matériau dérivé d'une unique idée musicale.

*Elliott Carter (traduction de l'anglais)*

**Tan Dun**  
**The Intercourse of**  
**Fire and Water**  
(1994-1995)

L'équilibre et le contrepoint me sont essentiels pour composer – non seulement en ce qui concerne l'association des notes selon un style ou un tempo donné, mais dans un sens beaucoup plus large. C'est grâce au *Yi King* (ou *Livre des transformations*, ouvrage philosophique chinois datant du 5<sup>e</sup> siècle avant notre ère) que je me suis intéressé à l'équilibre entre ce qui existe déjà et ce qui est en devenir. J'ai appris que les moyens d'équilibrer ce qui existe et ce qui est en puissance sont illimités. Cette notion a augmenté ma compréhension du contrepoint. J'ai réalisé que cela n'impliquait pas uniquement le rapport entre les notes, mais aussi entre les styles, les tempos, les timbres, les dynamiques, les structures, voire les âges, la convergence de l'Orient et de l'Occident.

*Intercourse of Fire and Water* est la première pièce de mon cycle *Yi*. Cette série de concertos commence par le morceau initial – le « concerto » pour orchestre *Yi<sup>0</sup>* – auquel j'ai successivement ajouté des pièces indépendantes pour l'instrument solo. L'orchestre est « ce qui existe déjà » tandis que l'instrument solo représente ce qui est en puissance. Les éléments musicaux ne sont pas mélangés au hasard. En effet, je m'efforce de découvrir les rapports et similitudes qui existent entre ces différents éléments, puis les relie en une nouvelle entité. Ainsi, chacun des concertos *Yi*, dont *Yi<sup>2</sup>* pour guitare et orchestre ainsi que *Yi<sup>3</sup>* pour bianzhong, violoncelle seul et orchestre, diffère des autres quant au son et au style. De même, *Yi<sup>0</sup>* pour orchestre est un contrepoint de l'ancien et du nouveau. J'y utilise des fragments de *Marco Polo* (1996), *Silk Road* (1989), *In Distance* (1987) et *Eight Colors for String Quartet* (1986-1988) pour symboliser mon propre « voyage » musical depuis que j'ai quitté la Chine pour New York en 1986.

J'ai composé *Intercourse of Fire and Water (Yi<sup>1</sup>)* pour Anssi Karttunen à qui il est dédié. Il a créé cette pièce le 13 mars 1995 avec l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise dans le cadre de la Biennale d'Helsinki.

*Tan Dun*

**Jukka Tiensuu**  
**odjob**

La pièce de Jukka Tiensuu, *odjob* (1995), utilise des effets électroniques très simples, avec des temps de réverbération et des échos de longueurs différentes. Ce qu'il réalise ici est une œuvre où le violoncelle joue seul, en duo et en trio avec lui-même et dans laquelle il est difficile d'être sûr de qui suit qui.

*Anssi Karttunen*

**Franco Donatoni**  
**Lame**

Cette pièce pour violoncelle écrite en 1982 pour Alain Meunier a, comme *Ombra*, la forme d'un diptyque. C'est une pièce somptueuse et profondément lyrique ; ses deux mouvements, bien qu'ils ne se distinguent pas nettement, ne présentent pas le jeu classique d'opposition ou de contraste mais plutôt deux états d'une même matière, chacun avec sa propre direction clairement définie. On y trouve à la fois une abondance de trilles, *grupetti* et trémolos, et une grande sobriété dans l'agencement, avec une approche musicale très limpide. Et une fin doucement mélodieuse.

*D'après un texte de Marc Vignal (retraduit de l'anglais)*

## LES INTERPRÈTES

### **Anssi Karttunen** violoncelle

D'origine finlandaise, il a eu pour maîtres William Pleeth, Jacqueline du Pré et Tibor de Machula. Reconnu comme un des grands violoncellistes internationaux, il imprime de sa virtuosité et de son style très personnel un répertoire aussi vaste que varié, qui s'étend de la musique ancienne aux œuvres contemporaines les plus récentes. Sa passion pour son instrument l'a conduit à la recherche et à la redécouverte de nombreux chefs-d'œuvre oubliés, ainsi qu'à la réalisation d'arrangements pour son instrument. Dans ce même esprit, il joue aussi bien sur instrument moderne que sur violoncelle classique, baroque et violoncelle piccolo.

Vibrant défenseur de la musique contemporaine, sa collaboration avec de nombreux compositeurs a contribué au développement de la technique de son instrument et a incité plusieurs d'entre eux à composer pour lui (Paavo Heininen, Magnus Lindberg, Usko Meriläinen, Kaija Saariaho, Esa-Pekka Salonen, Tan Dun, Rolf Wallin...).

Soliste et musicien de chambre, Anssi Karttunen joue avec de nombreux orchestres (Radio finlandaise, suédoise et danoise, Philharmoniques de Los Angeles, Oslo, Luxembourg, Flandres, Tokyo et Helsinki, Philharmonia Orchestra, London Sinfonietta, Ensemble Modern, etc.) et se produit dans la plupart des grands festivals d'Europe (Édimbourg, Salzbourg, Lockenhaus, Spolète, Berlin, Venise, Kuhmo). En France, il a joué à musica et aux festivals La Chaise-Dieu, Montpellier, Agora, Île-de-France, Les Arcs, Rencontres des violoncelles de Beauvais, Octobre en Normandie, etc.

Sa discographie est étendue.

Anssi Karttunen a été le directeur artistique de l'orchestre de chambre Avanti! à Helsinki, de la biennale d'Helsinki 1995, ainsi que le directeur du festival Suvisoitto à Porvoo (Finlande). Depuis 1999, il est le violoncelle solo du London Sinfonietta.



JEUDI  
27 SEPTEMBRE

**20h00**

PALAIS UNIVERSITAIRE  
AULA

# Octuor de violoncelles d'Helsinki

Anssi Karttunen  
Lauri Angervo  
Tomas Djupsjöbacka  
Markus Hohti  
Louna Hosia  
Jaakko Paarvala  
Jussi Seppänen  
Timo-Veikka Valve

Johann Sebastian Bach  
**Canone doppio sopr' il Soggetto BWV 1077** 3'  
huit violoncelles

Luciano Berio **Korot (1998)** huit violoncelles 6'

Johann Sebastian Bach  
**Canon à deux perpetuus BWV 1075** deux violoncelles 2'

Georges Aperghis  
**Pièce pour deux violoncelles (1970)** 6'

Johann Sebastian Bach  
**Canon triplex à six voix BWV 1076** six violoncelles 3'

Veli-Matti Puumala  
**Umstrichen vom Schreienden (1998)** six violoncelles 18'

entracte

Johann Sebastian Bach  
**Canon à quatre voix, perpetuus BWV 1073** 2'30  
quatre violoncelles

Yoshihisi Taira  
**Hierophonie I (1986)** quatre violoncelles 11'

Franz Liszt **Unstern I (après 1880)** 8'  
transcrit par Anssi Karttunen pour sept violoncelles

Hans Werner Henze  
**Trauer-Ode für Margaret Geddes (1997)** six violoncelles 9'

entracte

Johann Sebastian Bach  
**Canon Super Fa Mi à sept post tempus musicum  
BWV 1078** sept violoncelles 3'

Pablo Ortiz **me dijo (1999)** huit violoncelles 10'

Johann Sebastian Bach  
**Canon à quatre BWV 1074** 3'

Kaija Saariaho **Neiges (1998)** huit violoncelles 15'

La Région Alsace parraine  
le concert de l'Octuor  
de violoncelles d'Helsinki

Fin du concert 22h30 107

## LES ŒUVRES

**Caméléon** Dans un ensemble de violoncelles, la couleur est un élément essentiel. L'ensemble de violoncelles est un caméléon. Il peut changer de couleurs, allant de la sombre tempête de neige de Kaija Saariaho aux mouettes expressionnistes de Puumala, de la nostalgie d'Ortiz à l'optimisme de Berio, de la passion de Taira au romantisme de Henze, du colorisme d'Aperghis à l'étoile sombre de Liszt.

Les *Canons* de Bach ancrent nos pieds dans un sol ferme avant chaque nouvelle exploration. Il y a un aspect rassérénant, tant d'un point de vue musical que dans les textures, dans le fait de prendre un moment pour réfléchir à quelque chose d'aussi essentiel qu'un simple canon. En fait, ces canons n'étaient pas destinés à être joués. Chaque canon est donné à la fois comme un présent à un ami et une énigme, avec juste le thème et la sorte de canon que Bach entendait qu'il soit. Aucune indication ou contre-indication d'instrumentation, mais Bach n'avait certainement pas à l'esprit un ensemble de violoncelles quand il a composé ces petites énigmes.

Dans ce programme, la seule œuvre du xx<sup>e</sup> siècle qui n'a pas besoin d'être précédée d'un Bach est la *Trauer-Ode* de Henze, le compositeur ayant lui-même inclus une citation de Bach dans sa pièce.

Dans l'histoire de la musique, Liszt fait figure d'étrange oiseau : sa vie et sa musique – en particulier celle de la fin de sa vie – sont pleines de contradictions. Dans *Unstern*, une pièce pour piano tardive et on ne peut moins pianistique, l'ascétisme et la passion s'entremêlent. Là encore, le compositeur n'avait certainement pas envisagé une interprétation par un ensemble de violoncelles, mais, de la part d'un homme qui pouvait se permettre toutes les extravagances techniques pour le piano, l'écriture de cette pièce est très étrange. Jouer et entendre jouer des pièces rarement interprétées dans leur version originale est une des raisons possibles de réaliser des transcriptions, et elle se vérifie dans la raison d'être des arrangements de ce programme.

*Anssi Karttunen (20 août 2001)*

**Luciano Berio**  
**Korot**  
(1998) Commande de la ville de Beauvais, *Korot* a été créé aux Rencontres des Octuors de violoncelles de Beauvais le 11 mai 1998. Cette pièce est liée à l'opéra *Cronaca del Luoco* de Luciano Berio, créé au festival d'été 1999 de Salzbourg.

*Korot*, écrit pour l'Octuor de violoncelles et dédié à Paul Sacher, est la description à la fois d'un paysage (il y a des « collines » harmoniques d'où se détachent des lignes en perpétuelles et lentes transformations) et de l'espace clôt d'une pièce traversée par des « poutres » (*Korot* en hébreu) harmoniques qui soutiennent diverses figures qui, unanimes, parlent entre elles.

*Luciano Berio*

**Georges Aperghis**  
**Pièce pour deux violoncelles**  
(1970) Cette pièce de musique de chambre pour deux violoncelles est dédiée à Iannis Xenakis. Elle a été créée au festival de La Rochelle en 1974 par Alain Meunier et Roland Pidoux.

**Veli-Matti Puumala**  
**Umstrichen vom**  
**Schreienden**  
(1998)

Quelque chose de clair, glissant et planant, mais tout à la fois sévère et inconditionnel. Voilà quelles images j'avais à l'esprit en achevant mon sextuor pour violoncelles *Umstrichen vom Schreienden*. Il y a dedans une sensibilité germanique, et c'est pourquoi, après m'être longuement demandé comment l'intituler, je me suis décidé pour un fragment du poème *Arn Turme* d'Annette von Droste-Hülshoff.

Cette œuvre résulte de quelque chose qui relève d'un rituel de purification. Alors que je faisais quelques exercices de contrepunt, j'ai essayé de rompre avec le monde sonore de mes précédentes grandes pièces pour orchestre (*Chainsprings*, 1995-1997) des solutions esthétiques et formelles et des textures que j'y avais employées.

La première moitié du mouvement en canon consiste en un strict canon à trois voix pour trois paires de violoncelles avec des fragments de solo au-dessus et en dessous de cette texture, auxquels j'accorde davantage d'espace dans la seconde moitié du mouvement. Le second mouvement est une fugue à six voix ; vers la fin, sa dense polyphonie tombe en pièces, dégageant la route pour le mouvement chantant qui ferme l'œuvre, qui commence dans des teintes assez sombres mais s'éclaire au fur et à mesure que la mélodie gagne en expressivité.

Ce sextuor est à l'origine une commande d'étudiants-violoncellistes, mais n'est pas pour autant une musique nouvelle facile pour jeunes. Elle a au contraire été écrite, en défiant tous les risques, pour d'intrépides jeunes violoncellistes du West Helsinki Institute et leur mentor, Anssi Karttunen.

*Veli-Matti Puumala (traduit de l'anglais)*

**Yoshihisi Taira**  
**Hierophonie I**  
(1986)

En mars 1986, quand sa nouvelle pièce, *Hierophonie*, fut créée lors du festival Musiques à découvrir, Taira écrivit : « Ce que la musique signifie pour moi, je me le demande souvent. Peut-être la prière instinctive et intime qui me permet d'exister. Autour de moi flotte une intensité de sons, dont certains me touchent davantage que d'autres. Commencer à faire de la musique se confond pour moi avec l'écoute attentive de chacun des sons que j'ai mémorisés. Leur respiration engendre des mouvements spontanés qui se correspondent mutuellement et qui s'élèvent en opposition au silence qui, en retour est aussi, il faut bien l'admettre, témoin d'un souffle de vie. »

**Franz Liszt**  
**Unstern !**  
(après 1880)

Dans *Unstern*, une pièce pour piano tardive et on ne peut moins pianistique, l'ascétisme et la passion s'entremêlent. Le compositeur n'avait certainement pas envisagé une interprétation par un ensemble de violoncelles, mais, de la part d'un homme qui pouvait se permettre toutes les extravagances techniques pour le piano, l'écriture de cette pièce est très étrange.

*Anssi Karttunen*

**Hans Werner Henze**  
**Trauer-Ode für**  
**Margaret Geddes**  
(1997)

Cette œuvre a été créée le 19 octobre 1997 au Stadthalle de Kronberg, lors du III<sup>e</sup> Festival de violoncelles de Kronberg, en hommage à Mstislav Rostropovitch et sous sa direction. C'est une sorte de nécrologie pour ma très précieuse et chère amie, la princesse Margaret de Hesse et du Rhin. La pièce est écrite comme un motet à six voix et elle reflète la douleur, la perte et la plainte. Au centre apparaît le choral rassurant de Johann Sebastian Bach *Meine Seele erhebt den Herrn* (Mon âme s'élève vers le Seigneur...), entouré des voix contrastantes de ma propre musique, différente et élégiaque.

*Hans Werner Henze (traduction de l'allemand)*

**Pablo Ortiz**  
**me dijo**  
(1999)

La pièce est basée sur un tango, *Volvio una noche*, de Carlos Gardel et Alfredo Le Pera. Le texte évoque une histoire d'amour qui a tourné à l'aigre quelques années auparavant. En résumé, la femme réapparaît et tente de ranimer la flamme, l'homme est sceptique : il lui dit que de toute façon, tout est un mensonge et que quoi qu'il se soit passé, c'était il y a longtemps déjà. Ses dernières paroles sont : *Y con una mueca de mujer vencida* (avec la moue d'une femme vaincue) *me dijo es la vida* (elle me dit, c'est la vie) *y no la vi mas* (et je ne la revis jamais). J'ai pris ces trois phrases et ai tenté de les décrire de façon abstraite, qui rappelle fortement le mode d'expression du tango, bien que j'en aie enlevé suffisamment pour qu'un auditeur fortuit ne connaissant pas cette trame puisse ne pas nécessairement établir cette relation.

Cette pièce s'inscrit dans un ensemble de travaux écrits depuis 1993 et tournant autour de l'idée du tango, de l'exil et de la mémoire.

*Pablo Ortiz*

**Kaija Saariaho**  
**Neiges**  
(1998)

En pensant à l'ensemble de huit violoncelles, mes premières pensées se sont dirigées vers des textures mates et sombres. Je voulais aussi revenir à quelques idées sur la symétrie. Alors que je réfléchissais à tout cela, j'ai aperçu des flocons de neige tomber sur le ciel sombre de l'automne finlandais. Focalisant ma concentration sur la neige et les diverses formes d'existence de cette matière, l'idée d'écrire des variations sur ce thème cristallisa dans ma tête. *Nuages de neige* est une texture uniforme et linéaire dans laquelle je réalise mes premières impressions de cet ensemble. Les deux *Étoiles de neige* sont basées sur l'idée de symétrie et de répétition : la première est une évolution qui, après un certain point, se replie en miroir, la deuxième consiste en huit parties dans lesquelles la structure harmonique se répète ainsi qu'un geste linéaire qui prend de plus en plus de place. *Aiguilles de glace* se focalise sur des *pizzicati* et des *ostinati* se superposant. Dans *Fleurs de neige*, j'ai cherché à rappeler la texture des trilles harmoniques qui ferment la première partie, mais ici plus aérée et diversifiée.

*Kaija Saariaho*

## LES INTERPRÈTES

### **Octuor de violoncelles d'Helsinki**

Lauri Angervo  
Tomas Djupsjöbacka  
Markus Hohti  
Louna Hosia  
Anssi Karttunen  
Jaakko Paarvala  
Taneli Turunen  
Timo-Veikko Valve

Créé au printemps 2000 par le violoncelliste Anssi Karttunen avec quelques-uns des jeunes violoncellistes finnois les plus talentueux qui, tous, sont passés par le West Helsinki Music Institute. En plus de leur talent, ils ont en commun leur enthousiasme pour tous les styles et tous les répertoires. Leur programme comporte des œuvres originales et des arrangements (réalisés par Anssi Karttunen) allant de Bach à Puumala. L'ensemble, constitué au départ pour une durée de vie limitée à une tournée en Belgique et en France et à l'enregistrement d'un disque, a reçu un accueil si enthousiaste lors de ses concerts qu'il n'est sans doute pas prêt de se dissoudre.



VENDREDI  
28 SEPTEMBRE

**18 h 00**

PALAIS DES FÊTES

# Ensemble de percussions

Conservatoire national supérieur  
de musique et de danse de Lyon  
Conservatoire de Luxembourg  
Conservatoire national de région  
de Strasbourg

percussion	Steve Reich	
<b>Raphaël Aggery</b>	<b>Electric Counterpoint</b> (1987)	16'
<b>Gilles Dumoulin</b>	transcription pour treize claviers	
<b>Benoît Gref</b>	<b>interlude dansé</b>	
<b>Matthieu Lapierre</b>	John Cage	
<b>Mathias Le Goff</b>	<b>Amores</b> (1943)	8'
<b>Marc Lohr</b>	deux trios de percussions et deux solos pour piano préparé	
<b>Michel Mootz</b>	Steve Reich	
<b>Martin Moulin</b>	<b>Six Marimbas</b> (1986)	15'
<b>Christophe Nanquette</b>	<b>interlude dansé</b>	
<b>Mayumi Orai</b>	<b>Music for Pieces of Wood</b> (1973)	7'
<b>Benoît Poly</b>	John Cage/Lou Harrison	
<b>Matthieu Schaefer</b>	<b>Double Music</b> (1941)	12'
<b>Connie Schreider</b>	quatuor de percussions	
<b>Yragael Unfer</b>	John Cage	
danse	<b>Sonates pour piano n<sup>os</sup> 2, 5 et 6</b> (1946-1948)	10'
<b>Alexis Dupuis-Le Blanc</b>	piano préparé	
<b>Yu Otagaki</b>	<b>Danse solo en silence</b>	2'
percussion		
<b>Wihelm Latchoumia</b>		
chorégraphe		
<b>Philippe Cohen</b>		

Coproduction Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon,  
Conservatoire de Luxembourg, Conservatoire national de région de Strasbourg  
et musica.

## LES ŒUVRES

**Steve Reich**  
**Electric**  
**Counterpoint**  
(1987)

*Electric Counterpoint* (1987) est une commande du Music's Next Wave Festival pour le guitariste Pat Metheny. [...] Elle est la troisième d'une série de pièces [...] comprenant un soliste jouant face à une bande préenregistrée par lui-même. Dans *Electric Counterpoint*, la bande ne comprend pas moins de dix parties de guitare électrique et deux de guitare basse, le soliste opposant *live* une onzième partie de guitare [...].

La pièce est en trois mouvements – rapide, lent, rapide – qui s'enchaînent sans interruption. Le premier [...] emploie un thème dérivé d'une musique pour cor centre-africaine [...] construite en un canon à huit voix; tandis que les deux guitares et les deux basses restantes donnent la basse harmonique et la pulsation, le soliste joue des motifs mélodiques qui résultent de l'entrelacement contrapuntique des huit guitares préenregistrées.

Le deuxième mouvement réduit le tempo de moitié, change de clé et introduit un nouveau thème lentement développé par neuf guitares en canon, les autres donnant, là encore, la base harmonique, et le soliste développant des motifs mélodiques résultant de l'ensemble du tissu contrapuntique.

Le troisième mouvement revient au tempo et à la clé originels et introduit un nouveau motif à trois temps. Après le développement d'un canon à quatre guitares, les deux guitares basses entrent soudainement pour appuyer ce trois-temps. Le soliste gratte ensuite une nouvelle série de cordes, reprise dans un canon à trois guitares, puis revient à des motifs mélodiques découlant de l'ensemble du contrepoint quand abruptement les basses changent à la fois de clé et de mesure, alternant d'une part *mi* mineur et *do* mineur, d'autre part 3/2 et 12/8, de telle sorte qu'on entend d'abord trois groupes de quatre notes, puis quatre de trois notes. Ces changements de rythme et de tonalité accélèrent jusqu'à la lente disparition des basses et la résolution finale en 12/8 et *mi* mineur.

*Steve Reich, 1987 (traduction de l'anglais)*

**John Cage**  
**Amores**  
(1943)

Neuf vis, huit boulons, deux écrous, trois bandes caoutchouc agissant comme des sourdines sont placés entre les cordes correspondant à dix-huit touches. Sur l'instrument ainsi préparé, il s'agissait d'essayer d'exprimer une combinaison d'érotisme et de tranquillité, deux des émotions permanentes de la tradition indienne. Le second solo est écrit dans la structure rythmique 3,3,2,2.

**Steve Reich**  
**Six Marimbas**  
(1986)

*Six Marimbas*, écrit en 1986, est un arrangement pour marimbas de ma pièce *Six pianos* (1973) dont l'idée vient de mon ami le percussionniste James Preiss [...]. La pièce débute avec trois marimbas jouant sur le même motif rythmique à huit battements, mais chacun sur une note différente. Un autre marimba construit progressivement le même motif mais en [...] le décalant de deux battements. Une fois ce canon pleinement élaboré, les deux autres marimbas doublent certains des motifs mélodiques résultant du jeu des quatre autres instruments. En augmentant progressivement leur volume, ils amènent les motifs résultants à la surface de la musique; puis, en le baissant, ils le réintègrent dans le tissu contrapuntique, au sein duquel l'auditeur peut les suivre parmi les nombreux autres motifs engendrés par le jeu, qui se poursuit au long des trois sections de la pièce avec des changements de modes et une élévation progressive des marimbas, le premier en *ré* majeur, le deuxième en *mi* dorien, le troisième en *si* mineur.

*Steve Reich (traduction de l'anglais)*

Steve Reich  
**Music for Pieces of Wood**  
(1973)

*Music for Pieces of Wood* relève d'un désir de faire de la musique à partir des instruments les plus simples. J'avais donc choisi les claves, ou plutôt des cylindres de bois dur, en raison de leurs hauteurs particulières (*la, si, do dièse, ré dièse* et un autre *ré dièse* à l'octave supérieure) et de la résonance de leur timbre. Cette pièce est l'une des plus «bruyantes» que j'aie jamais composées, mais n'a recours à aucune forme d'amplification. Sa structure rythmique repose entièrement sur le processus consistant à «bâtir» un rythme par la substitution de battements aux pauses, et comporte trois sections, chacune avec un motif de longueur différente de plus en plus bref : 6/4, 4/4, 3/4.  
*Steve Reich (traduction de l'anglais)*

John Cage/Lou Harrison  
**Double Music**  
(1941)

*Double Music*, pour quatre percussionnistes, a été composé conjointement par John Cage et Lou Harrison, chacun d'eux écrivant deux des quatre parties. Ses ressources rythmiques sont limitées : elles consistent en totalité en huit notes groupées par deux ou par trois dans une pulsation régulière à huit notes. La superposition de deux ou trois parties actives rythmiquement crée un kaléidoscope de petits déplacements de l'accent, tandis que les timbres des divers instruments confèrent à la pièce une atmosphère joyeuse et discordante de festivité communale.  
*Perry Goldstein (New World Records 80405-2)*

John Cage  
**Sonates pour piano**  
n<sup>os</sup> 2, 5 et 6  
(1946-1948)

Les *Sonates et Interludes*, créés par John Cage lui-même en Caroline du Nord en 1948, représentent une tentative d'expression en musique des «émotions permanentes» de la tradition indienne : l'héroïsme, l'érotisme, le merveilleux, la gaieté, la peine, la peur, la colère et l'odieux, et leur inclination commune vers la tranquillité. L'ensemble comprend vingt pièces courtes : seize sonates et quatre interludes. Les huit premières, la douzième et les quatre dernières sont écrites sur une structure rythmique AABB de proportions variables. Les *Sonates et Interludes* sont considérés comme le chef-d'œuvre de Cage pour «piano préparé», c'est-à-dire comportant des étouffoirs en matériaux divers placés entre les cordes correspondant aux touches utilisées pour modifier leur sonorité. Ici, la préparation, complexe, requiert l'altération de la plupart des tons supérieurs au *sol*<sup>2</sup> ainsi que les trois *ré* qui lui sont inférieurs.

## INGRÉDIENTS POUR CE CONCERT :

Conservatoire national  
supérieur de musique  
et de danse de Lyon  
Conservatoire de  
Luxembourg  
Conservatoire national  
de région de Strasbourg

- trois professeurs
- trois classes de percussions
- trois conservatoires de musique et de danse
- trois directeurs
- deux danseurs, un chorégraphe
- deux compositeurs américains
- un pianiste
- un directeur de festival.



VENDREDI  
28 SEPTEMBRE  
**20 h 30**

PÔLE SUD

SAMEDI  
29 SEPTEMBRE  
**22 h 30**

PÔLE SUD

# Utopie

**Spectacle de danse  
de Michèle Anne De Mey (2001)**  
*création*

chorégraphie  
**Michèle Anne De Mey**

scénographie  
**Simon Siegmann**

danseurs  
**Pascale Gigon,  
Grégory Grosjean,  
Gemma Higginbotham,  
Samuel Lefeuvre,  
Kate Mc Intosh,  
Sofiane Ouissi,  
Nicoleta Rafaelisova,  
Nicolas Vladyslav**

costumes  
**Isabelle Lhoas**  
régie générale et régie son  
**Éric Faes**

régie plateau  
**Daniel Huard**  
dramaturgie  
**Agnès Quackels**

dramaturgie musicale  
**Thierry De Mey**  
assistanat  
**Édith Depaule**

musique :  
**Jonathan Harvey**  
**Mythic Figures (2001)**  
bande – Éditeur Faber Music représenté par Almo

et extraits de :  
**Jonathan Harvey**  
**Song Offerings (1985)** soprano et double ensemble de musiciens  
**Mortuos Plango, Vivos Voco (1980)** bande  
(le duo dansé sur cette œuvre a été créé avec Sidi Larbi Cherkaoui  
et Pascale Gigon)  
**Bhakti (1982)** ensemble de musique de chambre et bande

**Robert Wyatt**  
**de l'album «Rock Bottom» :**  
**Sea Songs, A Last Straw, Little Red Riding Hood**  
**Hit the Road, Alife, Little Red Robin Hood Hit**  
**the Road**  
**de l'album «EPS» :**  
**I'm a believer, Memories**

Composition originale réalisée en collaboration avec l'Ircam –  
Centre Georges-Pompidou.

Production : C<sup>o</sup> MADM / Astragale asbl, Bruxelles, en coproduction avec :  
Théâtre de la Place, Liège – musica, Strasbourg – Le Théâtre de la Ville, Paris.  
En partenariat avec : Festival Sommerszene, Salzburg – Palais des Beaux-Arts,  
Bruxelles – Théâtre de Namur – Maison de la Culture de Tournai – L'Hippodrome  
de Douai – avec l'aide de l'association Beaumarchais (SACD).

La C<sup>o</sup> Michèle Anne De Mey bénéficie du soutien du ministère de  
la Communauté française de Belgique, secteur de la Danse, de la Commission  
Communautaire française et du CGRI, elle est accueillie en résidence  
au Théâtre de la Place à Liège.

Co-réalisation à Strasbourg : musica – Pôle Sud.

**La Fnac et le British Council  
sont partenaires  
de musica pour la danse**

Fin du spectacle 21 h 45

117

## L'ŒUVRE

Michèle Anne De Mey  
**Utopie**  
(2001)

Qu'avons-nous réalisé de nos utopies ?  
Ne devient-on pas fou de ne plus rêver ?  
Que peut-on faire aujourd'hui pour modifier le réel ?  
Doit-on se satisfaire de « clic » quand on a besoin de claques ?  
Notre dernière fuite ? Notre prochain trip ?  
Notre emblème préféré ?  
Nos vacances idéales ?  
Et la Danse ?  
Cette utopie qui veut que le corps,  
mécanique sans défaut, soit délivré de la pesanteur ?

Toute une génération a rêvé. Que le monde changerait au son des slogans de 68, des discours – des drogues et des nouvelles spiritualités des années 70. Que la liberté, l'amour et la fraternité feraient force de loi. Et que la musique serait reine. Aujourd'hui cette génération a coupé ses cheveux et rangé ses sabots. Le progrès lui offre tout. Un simple « clic » lui ouvre des mondes virtuels illimités. Que reste-t-il de ces années, de ces combats ? Un monde actuel/virtuel décevant : essentiellement commercial, d'une convivialité discutable, créant de fait des exclus... un cauchemar digne des Sciences Fictions les plus contre-utopiques. Et que l'on accepte comme un état de fait.  
*De quoi avez-vous rêvé la nuit dernière ?*

Pour le festival Agora 2001, la chorégraphe Michèle Anne De Mey pointe un axe de recherche et présente le fruit des confrontations et interpolations générées par la rencontre inédite entre son univers et celui de Jonathan Harvey. Présentée sous la forme d'une conférence, spécialement mise en scène pour en extraire tous ses mécanismes et les détourner au profit d'une gestuelle vive et décalée, Michèle Anne De Mey crée, avec huit danseurs, un événement à part : un essai, un exercice de style, une exploration systématique et ludique des approches possibles par le mouvement d'une musique particulière, un jeu de tensions entre exposition didactique et émotions brutes, structures chorégraphiques, orchestrations et sons électroniques. La bande-son du spectacle est confiée à deux très grands compositeurs contemporains, fort différent l'un de l'autre : Robert Wyatt et Jonathan Harvey. Alors que toutes les créations antérieures de Michèle Anne De Mey se sont élaborées sur des compositions classiques, c'est pour elle un défi de créer toute une chorégraphie au départ d'une bande son qui s'articulera autour de ces deux pôles contemporains. Le thème de l'utopie est cher à ces deux personnalités, et bien qu'ils placent en ce concept des éléments très divers, c'est justement de la confrontation de ces deux univers musicaux que découle l'une des grandes richesses de ce projet.

*Michèle Anne De Mey remercie Annabelle Chambon, Cédric Charron, Sidi Larbi Cherkaoui, Pascale Gigon, Damien Jalet et Juri Konjar pour leurs recherches menées dans le cadre de l'atelier préparatoire à cette création.*

## LES INTERPRÈTES

### Jonathan Harvey

Je ne crois pas à l'existence d'un art sincère, mais je crois à la sincérité de l'artiste devant un projet. Et là je reconnais Jonathan Harvey. [...] Pour Harvey, dans un premier temps, composer à la table, au piano ou devant un terminal ne change pas fondamentalement la démarche : le son doit être imaginé, essayé, corrigé et finalement sauvegardé quand il est jugé adéquat à l'intention et à l'usage. Mais dans une seconde phase du travail, naît une confrontation stimulante : « Une fois achevé le long et fastidieux travail de programmation [...] l'informatique devient un jeu tout à fait fascinant et assez éloigné de la composition traditionnelle. Je crois que cela est dû au sentiment d'être face à un miroir. On recherche la forme définitive du son tel qu'il sera joué en concert, alors qu'en composition traditionnelle on cherche la notation définitive qui aboutira au son souhaité. » [...] C'est à partir du travail mené à l'Ircam, depuis 1980, que se découvre la personnalité actuelle du créateur. Mais quand il arrive à l'Ircam avec le projet de *Mortuos Plango, Vivos Voco*, pièce basée sur un traitement du spectre du bourdon de la cathédrale de Winchester et d'une voix de garçon, son fils, Harvey n'y entre pas les mains vides : son expérience s'est constituée pendant près de cinq années à travers le cycle *Inner Light* (1973-1977), trois pièces mixtes pour divers effectifs instrumentaux et bande, visant une intégration, une fusion aussi poussée que possible de tous les éléments. Avec *Bhakti*, œuvre en douze mouvements pour quinze instruments et bande (1982) [...], Harvey s'est trouvé confronté à un problème proche de celui qu'avait rencontré Berio en 1960 avec *Différence* : comment résoudre le problème de compatibilité entre les sons instrumentaux enregistrés et ceux joués en direct ? Autrement dit, faut-il opter pour la différence marquée ou au contraire atténuée ? La solution choisie ira finalement dans le sens d'une recherche d'ambiguïté.

*Extraits du texte* Jonathan Harvey : une consonance de l'art et de l'artisanat de Célestin Deliège

*Mythic Figures*, composé pour la compagnie Michèle Anne de Mey – dont j'admire le travail depuis longtemps – est un concept particulier. Michèle Anne exprima le désir d'utiliser dans sa nouvelle chorégraphie, *Utopie*, ma musique : celle qui existait déjà et aussi quelque chose de nouveau. La solution qui me vint à l'esprit fut de compiler sur bande une nouvelle pièce incluant de brèves références aux travaux qu'elle souhaitait utiliser dans le reste de la chorégraphie (*Song Offerings, Bhakti, Mortuos Plango...*). À ce stade, elle ne savait pas exactement quels mouvements elle utiliserait, bien sûr, donc j'ai pioché librement dans les pièces sélectionnées et, après discussion sur la signification de cette bande dans la trajectoire narrative de la chorégraphie, j'ai produit une pièce qui a sa propre individualité et peut fonctionner indépendamment.

*Jonathan Harvey (traduit de l'anglais)*

### Robert Wyatt

On a tendance à l'oublier : Robert Wyatt a presque autant marqué la musique d'aujourd'hui que Brian Eno, avec lequel il a d'ailleurs souvent joué [...]. à la grande époque psychédélique de la fin des années 60 [...], Wyatt a créé une pop teintée de jazz et d'expérimentation, marquée par des mouvements artistiques poétiques et rebelles tels le surréalisme et son petit frère le dadaïsme [...]. Un peu plus tard, en 1974, il est l'auteur de l'un des chefs-d'œuvre absolus de l'histoire du rock : *Rock Bottom*. [...]. Mais peut-on parler de rock ? Et pourquoi pas trip hop avant l'heure ? Ou pop jazz romantique ? [...] Depuis son accident il y a maintenant 22 ans, Robert Wyatt se déplace en fauteuil roulant. C'est un sage. Une sorte d'ermite à la barbe d'immortel, [qui] avoue être totalement débranché de toutes les modes musicales d'aujourd'hui.

*Extraits de l'introduction à une interview de Robert Wyatt par Ariel Kyrrou*

**Michèle Anne De Mey**  
chorégraphe

Née à Bruxelles, elle étudie à Mudra et débute par une suite de projets avec Anne Teresa De Keersmaecker : *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria*, *Ottone ottone*. Après avoir créé *Ballatum* et *Face à Face* avec Pierre Droulers, elle entame sa carrière de chorégraphe avec *Vendredi 10 mars*, *Angers* et *Trois danses hongroises*. Elle forme sa compagnie en 1990. Suivront une série de chorégraphies allant du solo (*Solo-Arie Antiche*, 1995) au spectacle d'envergure et à la renommée internationale (*Sinfonia Eroica*, 1990).

Dans chacune de ses créations, Michèle Anne De Mey, souvent portée par la musique classique et ses grands compositeurs, explore le champ des émotions et des relations humaines. Citons *Sinfonia Eroica* (1990, 3<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven), *Châteaux en Espagne* (1991, Symphonie «Les Adieux» de Haydn), *Sonatas 555* (1992, quelques-unes des 555 sonates de Domenico Scarlatti), *Love Sonnets* (1994, chorégraphie pour un film de Thierry De Mey), *Pulcinella* (1994, Stravinsky), *Solo-Arie Antiche* (1995, *Arie antiche* pour soprano répertoriés par Alessandro Parisotti), *Cahier* (1995, *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel), *Katamènia* (1997, *La Jeune Fille et la Mort* de Franz Schubert), *21 Études à danser* (1999, chorégraphie pour un film de Thierry De Mey), *Un Jour la Nuit* (1999, *Chants d'un compagnon errant* et *Symphonie n° 1 «Titan»* de Gustav Mahler), *35 Mètres Carrés* (2000, *Musique de chambre pour piano et violoncelle* de Robert Schumann), *Le Sacre en Couleurs* (2000, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky).

*Utopie* marque un tournant, puisque la danse est portée par deux compositeurs contemporains fort différents : Jonathan Harvey et Robert Wyatt.

**Simon Siegmann**  
scénographie

Né en 1971 à Nice, Simon Siegmann est diplômé de l'École de recherche graphique (ERG-ISLAP) à Bruxelles. Platicien, il présente ses travaux dans plusieurs expositions collectives entre 1994 et 1997, puis développe une activité de créateur lumière et scénographe pour des créations chorégraphiques comme *Cows in Space* (1997, chorégraphie de Thomas Hauert – zoo compagnie), *Multum in Parvo* (1997, chorégraphie Pierre Droulers), *Bureau Développé* (1997, installation collective sur une proposition de Michel François), *Première danse* (1998, travail de Pierre Droulers avec les étudiants de dernière année de l'école de danse Parts), *Pop-Up*, *Song Book* (1999, chorégraphie de Thomas Hauert – zoo compagnie), *Jetzt* (2000, chorégraphie de Thomas Hauert – zoo compagnie), *Le Sacre en Couleurs* (2000, chorégraphie de Michèle Anne De Mey), *35 Mètres Carrés* (2000, chorégraphie de Michèle Anne De Mey), *Do You Believe In Gravity* (2001, chorégraphie de Thomas Hauert – zoo compagnie)...

**Pascale Gigon**  
danse

Née en 1964 en Suisse, elle travaille avec la compagnie Flagrant Délit (1984-1986), au Théâtre Impopulaire (1987-1989), où elle est aussi assistante à la chorégraphie, avec la compagnie Le Grand Jeu (1989-1992). Interprète dans le film *Love Sonnets* de Thierry De Mey (1992), elle danse dans *Sonatas 555* et *Pulcinella* avec la compagnie Michèle Anne De Mey. En 1996, elle est danseuse et trapéziste dans *Liaisons dangereuses* (Dirk Opstaele). Depuis, elle a dansé avec la compagnie Abaroa et la compagnie Le Grand Jeu, et repris un rôle dans *Cows in Space* et *Jetzt* de Thomas Hauert.

- Grégory Grosjean**  
danse Français, né en 1970, il étudie au conservatoire de La Rochelle et au CNSMD de Paris. Il travaille ensuite successivement avec le ballet Victor Ullate (Madrid), le Ballet royal de Wallonie (Belgique), la Curve Foundation (Écosse), la compagnie Aloïs (Paris), Lionel Hoche, Nathalie Pubellier, SDB (Tokyo).
- Gemma Higginbotham**  
danse Anglaise, née en 1978, elle a étudié à la Northern School of Contemporary Dance (Leeds, Angleterre) de 1995 à 1998, puis à PARTS (Bruxelles). En 2000, elle a participé à *Rush* d'Akram Khan (X-Group).
- Samuel Lefeuvre**  
danse Français, né en 1981, il est formé de 1989 à 1999 à l'Espace Dance de Caen, puis en 1999-2001 au CNDC l'Esquisse à Angers. Il a participé à *La Poudre des Anges* de Karine Saporta en 1990 et à *On-Off* avec Claude Béatrix en 1998-1999 et 1999-2000.
- Kate Mc Intosh**  
danse Néo-Zélandaise née en 1974, elle étudie à l'Academy of the Arts, université de Queensland, Australie (1993-1995). Elle participe ensuite à *In Bloom* (court-métrage avec Daniel Marsden, 1995), danse *Saltwater Swimming* (solo pour le Balcony Theatre – Australian Dance Theatre, 1996), travaille avec le Meryl Tankard Australian Dance Theatre (1995-1998), poursuit des recherches avec Wendy Houstoun (1998-1999) et travaille comme interprète et assistante de Sam Louwijk. Elle a participé au séminaire Video Tanz 2000 de Thierry De Mey et Philippe Découflé.
- Sofiane Ouissi**  
danse Tunisien né en 1972, il est diplômé d'État d'enseignement de la danse jazz (Espace Pléiade). Il a été formé au Centre national de danse tunisien. Il participe à *Nouba* (1992), *Hadra* (Fadhel Jaziri, 1993), *Alyssa* de Nawel Rostom et *Nujum* de Fadhel Jazhiri avec le Ballet national tunisien (1994), *Tango Saty*, chorégraphie de Malek Sebaï (compagnie Elisa Monte, 1995), puis danse avec la compagnie Thierry Vergez, les ballets Jazz Art et la compagnie Géraldine Armstrong.
- Nicoleta Rafaelisova**  
danse Slovaque, née en 1974, elle a étudié la danse au conservatoire de Bratislava. De 1992 à 1996, elle danse avec le Théâtre national slovaque de nombreuses pièces du répertoire classique. Elle rejoint ensuite le Magyar Fesztival Ballet (Budapest), puis le Prague Chamber Theatre et le Bratislava Dance Theatre.
- Nicolas Vladyslav**  
danse Français, né en 1979, il prend des cours à l'école de cirque d'Amiens (1988-1989), puis de Nouméa (1990), puis rentre à l'école de danse à Nouméa (1991-1995). Il suit des cours de danse classique au Conservatoire national de Boulogne-Billancourt (1996), puis de danse contemporaine au CNSMD de (1996 à 1999). Il a participé à *La Petite Renarde rusée* (Jean-Claude Gallotta, 1998), *Imago* création Chrystine Van Maeren et Flavio Tortoli (1999) et à *Ondes de Choc* (Denis Plassard).



SAMEDI  
29 SEPTEMBRE

**15 h 00**

MUSÉE D'ART MODERNE  
ET CONTEMPORAIN  
DE STRASBOURG,  
AUDITORIUM

# Something Rich and Strange

FILM

**Hommage à Iannis Xenakis**

**The life and music of Iannis Xenakis  
film RM Arts, BBC, WDR**

**réalisation Mark Kidel (1991) 60'**

Avec le partenariat d'Arte

La Fnac participe à l'hommage  
à Iannis Xenakis

Fin du film à 16 h 00

123

**Something Rich  
and Strange**  
film de Mark Kidel  
(1991)

La vie de Iannis Xenakis (1922-2001) est l'une des histoires les plus héroïques et romantiques de la vie culturelle du xx<sup>e</sup> siècle. Génie triomphant de l'adversité, il traça la voie la plus périlleuse de la musique moderne pour devenir non seulement un compositeur de premier plan, mais aussi un architecte de renom travaillant aux côtés du Corbusier et l'un des grands intellectuels de notre temps.

Xenakis a [...] créé sa propre musique à partir d'un substrat composé de mathématiques, d'architecture, de science et du climat émotionnel orageux de son histoire personnelle. C'est sur l'image centrale de sa créativité propre que se film est basé, tout en déroulant aussi le cours de sa vie et de son développement artistique. Il conte l'histoire des débuts de sa vie dans l'île grecque de Spetse, où on le voit visitant son ancienne école. Avec ses deux frères, il y fut envoyé après la mort de leur mère ; ils y furent éduqués par de grands intellectuels grecs et par des enseignants britanniques travaillant parallèlement comme agents secrets pendant la Seconde Guerre mondiale. Ses années de combattant de la résistance à Athènes se terminèrent par un emprisonnement et une grave blessure au visage lors de combats avec les troupes britanniques. Condamné à mort, il s'échappa et gagna la France avec un faux passeport, rejoignit l'atelier du Corbusier et épousa l'écrivain et journaliste Françoise Gargouil.

Bien qu'il ait été l'un des compositeurs modernes les plus aventureux, les racines de Xenakis s'ancraient profondément dans la période archaïque de la civilisation grecque ancienne et il est interviewé, à sa demande, dans la tombe d'Agamemnon à Mycènes et devant le saisissant paysage du Péloponnèse environnant, où il mit en scène un spectaculaire son et lumière.

[...] Son expérience d'architecte et de disciple du Corbusier le conduisit à concevoir une approche révolutionnaire de la composition, puisant dans de vastes phénomènes naturels couplés avec les nouveaux concepts mathématiques issus du domaine bourgeonnant de l'informatique. Cet étalage éblouissant d'images issues de la microbiologie, de l'astro-physique, de phénomènes statistiques, de sources classiques et d'idées musicales est l'essence même de l'originalité de Xenakis et forme les éléments visuels clés de ce film – non comme illustration de sa musique, mais pour montrer l'unité de son approche graphique et musicale.

Autour du noyau central que constitue l'interview qu'il accorde à sa biographe, Nouritza Matossian, dans son atelier parisien, les thèmes et images sont extrapolés. Séquences d'archives sur la guerre en Grèce et l'après-guerre à Paris, documentaires sur les sciences et les arts, extraits et photographies de films de son travail et de formes naturelles (tempêtes, animaux, galaxies) construisent le spectre de son vaste et stimulant champ d'activité, qui fut fécond de plus d'une centaine d'œuvres. Sa collaboration avec Le Corbusier est illustrée par des plans, croquis, photographies et films du pavillon Philips, de l'Habitation de Marseille et autres projets, ainsi que du couvent de La Tourette, monastère dessiné par Xenakis qui servit aussi de plan pour sa composition orchestrale *Pithoprakta*. Ses principaux interprètes y jouent et commentent sa musique: le pianiste Roger Woodward, le violoncelliste Rohan de Saram, les chefs Peter Eötvös à la tête du BBC Orchestra et Diego Masson avec l'Orchestre de Paris. Olivier Messiaen et l'écrivain Milan Kundera, entre autres, resituent l'œuvre de Xenakis dans son contexte le plus large.

En liant la composition et l'image, ce film permet une approche stimulante et accessible de la vie de ce grand compositeur [...].

*(traduction de l'anglais)*

## HOMMAGE À IANNIS XENAKIS

Françoise Xenakis

Lorsque j'ai rencontré Iannis en 1948, il était famélique, agressif et déjà doté de cette sauvagerie orgueilleuse qui lui a servi de bouclier sa vie durant. Il était comme un jeune animal qui aurait vécu l'enfer. Deux ans avant, il s'était échappé d'un camp de concentration en Grèce et depuis n'avait cessé d'être cassé.

Comme il a été long à oser se détendre. Que de nuits j'ai dû le réveiller, le calmer, le caresser tant ses cauchemars raidissaient son corps et le faisait hurler de terreur. Le jour, il se réfugiait dans le travail jusqu'à l'écroulement – le travail a été pour lui la seule drogue qui l'ait fait survivre. Malade, lorsqu'il pouvait encore parler et penser, il s'inquiétait de mon « devenir ». Tu travailleras Francette ? Il n'y a que ça, tu sais ? – je sais, je travaille.

À Paris, il a d'abord fait des calculs chez Le Corbusier, puis peu à peu sa curiosité a fait que celui-ci l'a laissé dessiner puis créer (non sans drames), tandis que la nuit il composait. Timide, il a quand même été voir Honegger, qui l'a viré avec mépris ; quant à Nadia Boulanger, elle l'a « trouvé trop vieux ».

Deux hommes l'ont sauvé : Olivier Messiaen, Hermann Scherchen. Messiaen lui a dit « osez » et Scherchen « je vous joue ». Alors il a osé composer. À sa manière. Libre, ce que les tenants de la musique contemporaine en France ne lui ont pas pardonné, car – inconscient ? pas sûr ! – il a mis à mal la musique sérielle en créant, inventant une nouvelle voie largement empruntée depuis, écoutée et aimée. Si les tenants de la musique contemporaine, cinquante ans (ce sont les mêmes), après lui ont pardonné ? Non ! et leur puissance s'est accrue tant ils ont eu le temps de déposer leurs clones là où les décisions quant à la musique se jouent... Il arrive même que les clones fassent du zèle et jappent plus fort que le maître.

Moi, Française de souche comme on dit, je n'ai jamais compris pourquoi Iannis a voulu vivre et mourir en France, mais il aimait la France depuis qu'il avait appris à 4 ans à lire avec sa nounou française, Rita Vallette – elle était bourguignonne et ses R devaient bien plus à cette région qu'au R des Grecs ! –, dans une géographie éditée par Flammarion Rouge et Or perdue lors de l'arrivée des Russes en Roumanie ; il l'a toujours regrettée, et lui en trouver une identique sur les quais, « c'était gentil mais par pareil ! ».

Seuls quelques instrumentistes et quelques organisateurs de festivals moins inféodés que les autres, moins sensibles aux reproches ou rétorsions, ont osé le programmer, encouragés par les réactions positives du public. Cela jusque dans les années 1980-1985. Ces vingt dernières années, les créations de ses œuvres symphoniques ont été réalisées à l'étranger ; elles n'ont pas été reprises en France, où on ne connaît pas même leurs noms.

Pour les Français, Xenakis, c'est *Nuits*, *Metastasis*, les œuvres pour les Percussions de Strasbourg ainsi que les *Polytopes*, alors que son catalogue s'est enrichi d'œuvres absolument cataclysmiques et pétrifiantes de beauté, mais que personne, ici, n'a entendues – les critiques musicaux qui avaient su l'appivoiser sont morts. Les autres ? Ils n'ont pas essayé de le comprendre.

Rejeté par les tenants du pouvoir musical, ignoré des critiques, il s'est ingénié à enrichir encore plus sa solitude par un refus systématique de toute rencontre « utile » : à quoi bon ! Saccagé, fracassé, il n'a jamais vraiment pu vivre comme ce que l'on appelle vivre chez nous : avec les autres, en groupe.

Malade, usé, épuisé, depuis 1989 opéré de partout, le corps a tenu jusqu'en 2001, la tête jusqu'en 1998. Avant, il a écrit une œuvre très courte qu'il a appelée *Omega* : la dernière lettre de l'alphabet grec. Il en avait fini avec la musique, il pouvait s'abandonner à la maladie. Si vous saviez comme il savait aimer et sourire quand il se sentait en confiance. Si vous saviez sa générosité, son manque total d'ambition dans le sens vil du terme, sa largesse de pensée, sa largesse tout court, il donnait, donnait, vivant, lui, délibérément comme un spartiate.

Strasbourg avec ses percussionnistes et son festival l'ont souvent joué, créé, il y a quelque temps déjà.

Je suis heureuse que ce festival s'intéresse à nouveau à lui et lui consacre cet hommage. Merci.



SAMEDI  
29 SEPTEMBRE

**17 h 00**

PALAIS DU RHIN  
SALLE DES FÊTES

# Musique de chambre

## Hommage à Iannis Xenakis

clavecin <b>Élisabeth Chojnacka</b>	Iannis Xenakis <b>Khoai</b> (1976)	15'
soprano <b>Françoise Kubler</b>	clavecin	
piano <b>Michèle Renoul</b>	<b>Charisma</b> (1971)	4'
clarinette <b>Armand Angster</b>	clarinette et violoncelle	
violoncelle <b>Christophe Roy</b>	<b>Mists</b> (1981)	12'
	piano	
	François-Bernard Mâche <b>Guntur madu</b> (1990)	18'
	clavecin moderne	
	Iannis Xenakis <b>Nomos Alpha</b> (1966)	17'
	violoncelle	
	<b>Zyia</b> (1952)	11'
	voix, clarinette et piano	

Monum (Centre des monuments  
nationaux) coproduit ce concert  
au Palais du Rhin

La Sacem soutient l'hommage  
à Iannis Xenakis

Fin du concert 18h20

127

## HOMMAGE À IANNIS XENAKIS

François-Bernard Mâche

Certains grands compositeurs sont *typiques*. Ils incarnent une époque, une culture ou une attitude. Xenakis, lui, apparaît surtout comme un génie atypique. Il a toujours été en porte-à-faux avec les Grecs, les Français, les contemporains, qui souvent contestaient jusqu'à son métier de musicien ou d'architecte. Comme Beethoven, il paraît qu'il écrivait « mal » pour le piano, et comme Moussorgsky il faisait des « fautes » d'orchestration.

On a cependant cru pouvoir le situer grâce aux mathématiques, dont il avait eu l'imprudence de revendiquer très fort l'usage, au début de sa carrière. Néo-pythagoricien, ou technocrate rationnel, voilà des « emplois » pour lesquels on aurait pu lui trouver des petits rôles. Par quel miracle a-t-il pu surmonter le sévère handicap dont de telles références, selon toute logique, devaient l'accabler, et comment a-t-il occupé le devant de la scène mondiale ?

C'est peut-être ailleurs que dans ses positions théoriques, aujourd'hui délaissées, qu'il faut chercher la source de son immense prestige. Son personnage rebelle a donné à ses compositions leur juste résonance. Le public qui a bissé ses *Nuits* à leur création l'a compris. De telles œuvres dépassaient les ingénieux formalismes à la mode, autant que Che Guevara dépassait les bureaucrates de la Révolution. Comme lui, Xenakis a su faire rêver. Ses rêveries hautaines, telluriques, astronomiques, métaphysiques ont, contre toute attente, soulevé des publics heureux de les ressentir *physiquement* et fiers d'être associés à une musique qui ambitionne d'être davantage qu'un cosmétique sentimental ou une spéculation abstraite.

Dans la dédicace grecque qu'il m'avait inscrite sur son livre *Musiques formelles*, Xenakis parlait de notre « amitié historique ». J'étais pourtant étranger aux mathématiques et nos goûts musicaux ne coïncidaient pas tous. Mais la Grèce de tous les siècles et la passion de l'exploration nous rapprochaient assez pour que cet homme isolé dans le milieu musical accorde cette amitié à un autre isolé.

Comme Varèse, dont il a recueilli et souverainement accompli l'héritage, on verra un jour que Xenakis incarne une dimension essentielle du xx<sup>e</sup> siècle musical : la symbiose du romantisme et de la science-fiction. En ce sens, on finira peut-être par admettre qu'il était paradoxalement typique.

## LES ŒUVRES

**Iannis Xenakis**  
**Khoai**  
(1976)

Offrandes de vin ou d'eau versées à l'intérieur de la terre ; serments aux dieux chtoniens (infernaux).

Commande de « Musik der Zeit » de la W.D.R. de Cologne, *Khoai* est dédié à Elisabeth Chojnacka, qui l'a créé le 15 mai 1976 à Cologne.

À la différence du piano et de l'orgue, les sons du clavecin n'ont pas de durée mais une incisivité plus grande. Les registres lui donnent une étendue très large quoique décalée vers le grave par rapport au piano et une richesse de timbre particulière. J'ai utilisé plusieurs directions de mes recherches anciennes ou récentes : nuages de sons construits sur des « cribles » combinés par la logique des ensembles ; arborescences et leurs transformations dans le plan hauteur-temps (= généralisation de la polyphonie linéaire) ; passage de l'ordre au désordre par des frottements rythmiques sur deux claviers simultanément, tellement adaptés au clavecin...

*Iannis Xenakis*

**Iannis Xenakis**  
**Charisma**  
(1971)

Composée à la mémoire de Jean-Pierre Guézec, précocement disparu en mars 1971, l'œuvre a été créée au Festival de Royan 1971, au cours d'un concert d'hommage.

Comme commentaire, j'ai utilisé deux étranges et émouvants vers de l'*Illiade* d'Homère qui décrivent la mort de Patrocle et comment sa jeune âme entre aux enfers, pleurant l'issue fatale et la perte de la jeunesse et de la force. La musique, bien sûr, n'est pas seulement l'illustration de ces vers. La poésie et la musique font une sorte d'épithaphe à la mémoire de ce jeune compositeur : *Son âme, en s'envolant de ses membres, alla chez Adès, déplorant son sort, laissant la virilité et la jeunesse (Illiade XVI v. 856/857, trad. E. Lasserre, Garnier 1955).*

*Iannis Xenakis*

**Iannis Xenakis**  
**Mists**  
(1981)

Le titre de la troisième grande pièce pour piano de Xenakis signifie « brumes, brouillards ». *Mists* contient deux sortes de musique : d'une part, les échelles non-octaviantes obtenues par le moyen de cribles apparaissant soit comme continuum mélodique, soit comme « nuages » stochastiques et, d'autre part, les arborescences soumises à des rotations variées. Celles-ci donnent le début et la fin de la pièce, mais viennent également interrompre à quatre reprises la grêle stochastique de la partie centrale.

*Harry Halbreich*

**François-Bernard Mâche**  
**Guntur madu**  
(1990)

L'œuvre, écrite pour clavecin moderne, est dédiée à Elisabeth Chojnacka, qui en a donné la première exécution à Munich le 13 octobre 1990.

Le titre (mais non la musique) est emprunté à Java. C'est en effet le nom d'un des plus anciens gamelans du palais de Jogjakarta, et il peut se traduire par quelque chose comme tempête de miel ou torrent de douceur.

*François-Bernard Mâche*

Iannis Xenakis  
**Nomos Alpha**  
(1966)

Cette pièce est un sommet de tout le répertoire du violoncelle. *Nomos* signifie «règle, loi», mais aussi «mélodie spéciale», et même «mode». La pièce est dédiée à la mémoire d'Aristoxène de Tarente, ainsi qu'à celle des mathématiciens Évariste Galois et Felix Klein, créateurs de la théorie des ensembles.

*Nomos Alpha* offre de très nombreuses innovations au niveau de la technique instrumentale : jeu sans vibrato (comme dans toutes les œuvres ultérieures pour cordes de Xenakis), quarts de ton, glissandi rapides et rudement arrachés, doubles cordes avec fluctuations microtonales suscitant des battements. Enfin, la quatrième corde (obligatoirement de boyau) doit être plusieurs fois désaccordée de toute une octave vers le grave (notamment à la fin du morceau), ce qui – cette corde étant totalement détendue – donne des sonorités de bourdon extraordinaires.

*Nomos Alpha* est une véritable mine de nouveaux effets sonores et a révolutionné le jeu de l'instrument. Devant une telle richesse d'imagination, devant une pareille force expressive, qui font de chaque exécution un événement inoubliable, tant pour l'interprète que pour le public, on en vient presque à oublier que l'œuvre, conformément à son titre et à sa dédicace, compte au nombre des exemples les plus rigoureux de musique symbolique basée sur la théorie des ensembles, ce qui rend toute analyse détaillée impossible ici.

*Harry Halbreich*

Iannis Xenakis  
**Zyia**  
(1952)

Dans les textes publiés en France, seules quelques informations ponctuelles laissent deviner, que l'apparition fulgurante de *Metastasis* en 1955 était précédée d'une série d'œuvres de jeunesse, inédites jusqu'ici, et révélatrices de la volonté de Xenakis à trouver une voie originale, en assumant l'héritage culturel grec plurimillénaire (et pluridisciplinaire). [...]. Le fonds populaire grec ressort dans *Zyia* sur plusieurs plans : mélodique, système rythmique, origine du texte (*Zyia* = expression dialectale grecque qui veut dire «ensemble» et qui regroupe ici. une voix de femme, un chœur d'hommes, la flûte et le piano). Cependant, la composition marque, en 1952, des préoccupations formelles d'un tout autre ordre. Alors que le poème chanté exalte l'accouchement douloureux de la liberté (refrain : *Que tous les sortilèges soient rompus, que s'épanouisse un grand arbre aux racines près de la mer*; couplet : *Corps jeunes et resplendissants, des foules de générations antiques, médiévales, modernes, s'avancant en file, la fleur de peuple, projet de peuple, entrailles de peuple...*), le rythme enchaîne les durées correspondant aux nombres qui composent la série de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...), ce qui donne les proportions de la section d'or, une clé de l'architecture depuis l'antiquité. Mais, dans la série, s'est glissée une valeur étrangère, le 7, qui ensuite servira d'*ostinato*, selon le rythme traditionnel kalamatianos. Le même esprit de formalisation systématique se retrouve dans de l'utilisation de certaines échelles. En plus d'un ré mineur insistant sur le tétracorde «orientalisant» de seconde augmentée, Xenakis invente une échelle comparable (déjà!), à celle qu'il utilise dans ses œuvres récentes. Dans le même temps, le soprano chante selon une échelle différente, qui n'est autre qu'un mode de Messiaen, alternant les intervalles de deux et d'un demi-tons. Le style du chant est très proche du chant populaire grec (et byzantin en particulier), aux ornements foisonnants. Avec *Zyia*, on remonte dans le travail du compositeur jusqu'aux premières apparitions de certains aspects essentiels tels que la formalisation systématique qui incorpore la pensée actuelle aux expériences culturelles les plus anciennes, ainsi qu'un contrôle des proportions du Xenakis à venir.

*(texte d'après François-Bernard Mâche)*

## LES INTERPRÈTES

**Élisabeth Chojnacka**  
clavecin

Née à Varsovie (Pologne), elle obtient le diplôme de l'École supérieure de musique de Varsovie. À Paris, elle travaille le clavecin et le répertoire baroque avec Aimée Van de Wiels. En 1968, elle reçoit le premier prix du concours international de clavecin de Vercelli (Italie). Elle commence ensuite à interpréter les quelques œuvres contemporaines pour clavecin, peu connues et rarement jouées. La rigueur et la passion de son jeu, l'éclat qu'elle donne à ses interprétations, son audience croissante, vont alors susciter, très vite, une véritable éclosion d'œuvres nouvelles. De nouveaux compositeurs découvrent, comme elle, grâce à elle, pour reprendre la belle expression d'un critique de Chicago, « combien fantastiquement unique est encore le vieil instrument ». Xenakis, Ligeti, Halffter, Constant, Ohana, Donatoni, Mâche, Ferrari, Bussotti, Gorecki, et beaucoup d'autres écrivent pour elle.

Élisabeth Chojnacka est reconnue aujourd'hui comme la plus grande interprète du clavecin contemporain. Elle donne de multiples récitals de par le monde, est invitée par les plus grands orchestres, participe aux principaux festivals de musique contemporaine, joue pour les radios et les télévisions, donne des conférences et des cours d'interprétation et a enregistré une quinzaine de disques.

**Françoise Kubler**  
soprano

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

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

**Michèle Renoul**  
piano

Après des études au conservatoire de Lyon, elle obtient un premier prix et son diplôme de professeur à la Staatliche Hochschule für Musik de Fribourg (Allemagne).

Elle complète sa formation par un troisième cycle de piano et de lied et des études de direction d'orchestre et de chœur. Elle obtient également un premier prix de virtuosité au conservatoire de Genève.

Michèle Renoul a travaillé avec Pierre Sancan, Jacques Rouvier, Vitali Margulis et Laurent Cabasso. Tuteur en Lied à la Hochschule de Fribourg entre 1990 et 1992, elle enseigne depuis 1994 le piano au conservatoire de Strasbourg. Elle se produit régulièrement en concert, en France et à l'étranger, et a enregistré pour Radio Canada et la Radio Suisse romande.

**Armand Angster**  
clarinettes

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

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

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

**Christophe Roy**  
violoncelle

Christophe Roy étudie le violoncelle avec Paul Boufil, Pierre Penassou et Maurice Gendron, ainsi qu'avec le compositeur Dan Lustgarten. En 1994, il obtient le prix spécial de violoncelle au concours international Gaudeamus de Rotterdam (présidé par Siegfried Palm). Interprète du répertoire solo et de la musique de chambre, on peut aussi le voir régulièrement avec l'Ensemble Intercontemporain et le Newt Hinton Ensemble. Il enseigne le violoncelle à l'ENM d'Evry.

Christophe Roy fonde l'ensemble Aleph avec Dominique Clément, Sylvie Drouin, Monica Jordan et Françoise Matringe en 1983 et crée le Trio Allers-Retours avec Noëmi Schindler et Pascal Contet en 1995. Sa passion pour le répertoire contemporain le conduit à concevoir plusieurs programmes de récitals. Il devient l'interprète privilégié de compositeurs tels que Xenakis, Kagel, Globokar. Comme soliste il est l'invité de festivals français (Musicavoix, Musiques du xx<sup>e</sup> siècle, Musiques en scène, musica Strasbourg, Présences, Musique Action...) et étrangers (États-Unis, Canada, Pays-Bas, Brésil, Italie, Allemagne, Suisse, Russie, Hongrie...). Il a réalisé plusieurs enregistrements discographiques, notamment avec l'ensemble Aleph (« Choc » du *Monde de la Musique*). Son disque de répertoire solo paru en mars 2000 (œuvres de Xenakis, Ballif, Aperghis, Kagel ; label Grave, disques Concord) a été salué par la critique (Diapason d'Or, 10 de *Répertoire, Le Monde*...).





SAMEDI  
29 SEPTEMBRE

**20h00**

PALAIS DES FÊTES

# Orchestre national de Montpellier, Languedoc-Roussillon

## Hommage à Iannis Xenakis

direction  
**Pascal Rophé**

René Koering  
**Aigaion – In memoriam Iannis Xenakis (2001)** 15'  
pour orchestre

piano  
**Louise Bessette** Iannis Xenakis  
**Keqrops (1986)** 17'  
concerto pour piano et orchestre

entracte

Pascal Dusapin  
**Extenso, solo n° 2 (1993-1994)** 12'  
pour orchestre

Iannis Xenakis  
**Jonchaies (1977)** 17'  
pour grand orchestre

La Société Générale,  
partenaire de musica,  
parraine l'hommage à Iannis Xenakis

Fin du concert 21h30

135

## HOMMAGE À IANNIS XENAKIS

René Koering

Je me souviens de cet après-midi de mai 1964 où, du haut de mes 24 ans, j'avais demandé à rencontrer Iannis Xenakis. Je venais d'être joué à Donaueschingen, où j'avais découvert brutalement ses premières partitions. Je voulais absolument le rencontrer. Il avait accepté de me recevoir dans son atelier.

J'étais en général extrêmement agressif, et lui était généralement dur comme le granit. Nous avons ri, plaisanté et guère parlé de musique. Je lui apportais quatre pièces d'orchestre que je venais d'écrire et dont l'une était dédiée à Mick Jagger et l'autre à lui. Il m'a demandé très inquiet qui était Jagger, j'ai vu des lueurs inquiétantes traverser son œil d'oiseau de proie.

Je me souviendrai aussi de Iannis découvrant Schubert par notre ami Alfred Brendel. Peu à peu la nostalgie l'envahira... mais il a fallu longtemps pour qu'elle s'installe en lui sans rien changer de sa structure orgueilleuse et intransigeante.

Iannis me manquera toujours mais peut-être retrouverai-je l'œil de l'oiseau écoutant ma techno.

Le secret  
Pascal Dusapin

Il y a de cela plus de dix années, je suis allé trouver Iannis Xenakis dans son atelier de la rue Victor-Massé à Paris. Je n'avais pas l'habitude de prendre rendez-vous avec lui. Nos rencontres étaient rares, timides et un peu solennelles. Mais ce jour-là, j'étais animé d'un désir si peu ordinaire qu'il accueillit tout d'abord ma requête par un léger sourire. Bien des années après je compris que ce sourire presque tendre qu'il affectionnait avait dû sans doute se pimenter d'une ombre de suspicion dont je n'avais pas imaginé l'étendue... À dire vrai, mon idée était simple et tout à fait naïve : faire un livre avec lui et poser ainsi toutes les questions que je n'avais jamais osé lui demander ! À cette époque, le travail de Xenakis était quelquefois la proie de spécialistes obtus et grotesques dont les capacités critiques se résumaient à déterminer ce qui relevait ou pas de l'Histoire. À n'en pas douter et considérant le sérieux avec laquelle cette entreprise était conduite et certifiée par de fins messieurs diplômés (lesquels obtempéraient souvent aux mots d'ordre de professionnels de la profession particulièrement vigilants à respecter les fondations de temples qui s'effondraient d'eux mêmes...), Xenakis n'était pas de ceux dont le travail pouvait être considéré sérieusement c'est-à-dire historiquement ! Tout au plus, l'entreprise d'un original. En un mot, cette œuvre-là n'existait pas ! Pas assez musicale (c'est quoi la musique ?), pas vraiment théorique (donc sans aucune rentabilité axiomatique) et surtout, non validée par le sentiment d'une généalogie à laquelle la musique se doit d'obéir (on se demande pourquoi...). Tout ce fatras m'apparaissait inepte, nocif et stupide. Il me semblait au contraire qu'un créateur ne se mesure pas à l'aune d'une acception historique quelconque mais exclusivement à l'énergie qu'il impulse à la société qui l'accueille. Je ne me confondais pas avec la société mais Xenakis avait bouleversé ma vie et cela me suffisait. J'entendais donc résister à ce dernier avatar rhétorique et pourfendre par mes questions les vilains qui n'y entendaient rien !

Et me voilà donc un beau matin lui expliquant mes raisons et les moyens de combattre hardiment ce sinistre attirail contemporain.

Xenakis connaissait tout cela. Depuis longtemps. Il y était habitué. Je sais aussi qu'il en souffrait profondément mais après m'avoir longuement écouté, il me demanda quels types de questions j'aimerais lui poser. Au bout de quelques minutes où j'exposai mon programme qui devait ressembler à une litanie un peu austère, il me dit : je ne te répondrai pas.

Je me sentis beaucoup mieux et nous n'en parlâmes plus jamais...

## LES ŒUVRES

René Koering  
**Aigaion –  
In memoriam  
Iannis Xenakis**  
(2001)

Pour écrire *Aigaion* après la disparition de Iannis Xenakis, j'ai repris une réaction que j'avais déjà eue en 1966 en lui dédiant le troisième mouvement d'une pièce, alors que le second était pour Mike Jaegger. Ce n'est pas parce qu'il nous a quittés que je n'ai plus envie de le provoquer, je parle donc de ma peine en utilisant les termes de la « techno ». Issues du background de Manu le Malin et Torgull pour une pièce antérieure : *Hier, Aujourd'hui, Demain*, ce sont des bouffées de pulsations qui envahissent une architecture orchestrale dense et hiératique, décrivant la plongée répétée dans la mer Égée, le rêve qui flotte, la peur de l'eau qui est la mienne, ce monde certainement plus simple à gérer pour Iannis que celui de l'air et de la terre, la pulsation rustique et la mélodie sentimentale, les glissements de terrain et le marbre coupant. Finalement, un portrait très personnel de cet « emmerdeur » qui riait comme un fauve déchaîné sur une hypothétique nymphe quelque part sur une plage escarpée et hostile de Crète.

Encore une fois, Iannis, la musique que je joue pour toi, pour tes funérailles, va t'énerver, mais avoue que tu préfères ça que si je t'avais écrit un grand truc triste avec des trombones qui glissent bêtement de haut en bas ou de bas en haut ; je ne pense pas que tu attendais que je te fasse une imitation chic et moderne d'un lamento à faire pleurer les pierres du Pathénon. J'aurais pas pu, Iannis, tu m'as trop fait rire avec ton œil de verre et celui du Corbusier, tu m'as trop fait frémir avec ta musique toute droite.

Iannis Xenakis  
**Keqrops**  
(1986)

Commande de Phynea et Peter Paroulakis pour le pianiste Roger Woodward, l'Orchestre Philharmonique de New York et Zubin Mehta, qui l'ont créée au Lincoln Center, New York le 13 novembre 1986 sous la direction de Zubin Mehta.

Le titre pourrait signifier « tissage » de *kreko* et *opsis*. D'autre part, Keqrops I<sup>er</sup>, venant d'Égypte (Sais) a épousé Agraalos, fille d'Aktaios roi d'Athènes, a introduit la civilisation en Attique, a fortifié l'Acropole et partagé le peuple en quatre tribus, a régné cinquante ans. La légende antique lui attribuait une nature double, de dragon et d'homme. Ceci se passait sans doute à l'époque mycénienne, vers le <sup>xv</sup>e siècle avant notre ère.

*Iannis Xenakis*

De fait, nous entendons comme l'effet d'un jacquard de différents motifs produits par les modes rythmiques d'articulation de l'orchestre en sections séparées, qui se recouvrent pour fusionner en un tissu mouvant et très complexe. Puis les sections divergent, évoluent rythmiquement, les motifs se décomposent et se recomposent avec de nouvelles couleurs et de nouvelles densités. Dans le passé, Xenakis a souvent procédé par l'impulsion de la juxtaposition [...]. Dès les rythmes d'ouverture en tutti, où des cuivres stridents associés à une mesure lente et majestueuse donnent la chair de poule, nous nous retrouvons dans l'univers barbare et guerrier d'une Grèce archaïque issue de l'imagination de Xenakis.

[...] la pièce est composée d'environ cinq ou six phrases de longueur croissante.

*Nouritza Matossian, Tempo n° 160, mars 1986 (extraits, traduction de l'anglais)*

Pascal Dusapin  
**Extenso, solo n° 2  
pour orchestre**  
(1993-1994)

Commande de l'Orchestre national de Lyon, cette pièce a été créée par cet orchestre le 13 octobre 1994 à l'Auditorium de Lyon sous la direction d'Emmanuel Krivine.

« Quand j'écoute une pièce d'orchestre, j'entends les sons et les couleurs. J'oublie le programme sous-jacent à l'écriture. Je dissocie l'enjeu du programme de la composition et de l'écoute. Je n'entends que des formes avec des problèmes très caractéristiques comme, par exemple, la relation de l'un à la totalité, le passage du solo à la masse, de l'aigu au grave, mon écoute se transforme en abstraction. Elle devient très intérieure ; la musique ne représente pas autre chose que la musique. » (Propos de Pascal Dusapin recueillis par D. Cohen-Levinas.)

*Extenso*, comme son titre le suggère, cherche à parcourir tout l'espace sonore de l'orchestre, à partir d'un unisson, puis d'un triton (do-sol bémol) qui fonde, dans le *pianissimo* initial, le climat harmonique de la pièce. L'expansion de l'harmonie est dédoublée par celle du rythme. *Extraits d'un texte d'Alain Surrans pour Aavidis*

Iannis Xenakis  
**Jonchaies**  
(1977)

Commande de Radio France, à l'initiative de Claude Samuel.

Le début de *Jonchaies* traite des « cribles » (échelles) de hauteurs d'une façon nouvelle et emploie une échelle non-octaviante spéciale, solution possible aux problèmes des structures hors temps. Puis, plus loin, elles traitent des « cribles » du temps à l'aide de multiplicités de classes de timbres sur plusieurs niveaux, jouées par des sous-groupes de l'orchestre, et déterminant ainsi des plans de trajectoires qui s'enchevêtrent.

C'est une pièce qui s'inspire des résultats obtenus et utilisés dans la *Légende d'Eer*, musique du *Diatope* du Centre Pompidou, laquelle avait été complétée au Studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne. Ces résultats sont issus de mes travaux théoriques sur la synthèse des sons et de la musique par ordinateur, travaux qui emploient une voie différente de celle de l'analyse harmonique classique de Fourier et que j'ai d'abord menés à Indiana University de Bloomington, puis au Centre d'études de mathématique et automatique musicales (CEMAMu) à Paris. Cette différence s'appuie sur des marches stochastiques et des mouvements browniens. En effet, d'après cette théorie que j'ai introduite il y a douze ans, on part du bruit et, à l'aide de fonctions stochastiques, on y injecte des périodicités.

*Iannis Xenakis*

Le titre *Jonchaies* – c'est-à-dire des plantations de joncs – choisi à dessein, se doit d'acquiescer tout son sens au travers de la musique. Les racines des joncs, quoique globalement similaires, diffèrent chacune par leur faille et leur forme ; elles finissent par s'enchevêtrer avec les racines adjacentes ou se frayer un chemin séparément. Suivant les variétés auxquelles ils appartiennent, les joncs ont une forme, une densité et une texture spécifiques aussi bien individuellement que par rapport les uns aux autres et à l'ensemble de leur environnement. Les figures, les formes et les mouvements qu'ils adoptent sont par eux-mêmes suggestifs de même qu'ils expriment le mouvement des forces dominantes du vent et de l'eau.

Comme tant d'autres ouvrages de Xenakis, *Jonchaies* exige et crée une matière sonore animée d'une activité incessante : une sorte de quête désespérée d'un but suprême qui demeure intangible. Une approche rationnelle de *Jonchaies* rendrait la majeure partie de la partition pratiquement injouable. En fait, l'intensité même de la musique est fondamentalement irrationnelle : le dynamisme de *Jonchaies* réside dans la tentative éperdue d'atteindre l'impossible. L'énergie inhérente à la multiplicité des tessitures se communique aux musiciens : on a pu constater, lors des répétitions, qu'il était impossible d'aborder cette pièce sans une dépense maximale d'énergie (dans une section de cinq minutes, les cordes ne jouent qu'en « tirés » avec une cadence frénétique). Le passage incessant de l'ordre au désordre au sein des diverses tessitures et leurs superpositions s'effectue dans le respect de la faculté de l'auditeur à mémoriser la musique. C'est cette condition préalable de forme musicale qui confère à la musique de Xenakis un tel pouvoir d'envoûtement.

## LES INTERPRÈTES

- Pascal Rophé**  
direction
- Au terme de ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Pascal Rophé remporte le second prix du concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon.
- Entretien un rapport privilégié avec l'Orchestre national de France et l'Orchestre philharmonique de Radio France, qu'il dirige à plusieurs reprises chaque saison, il travaille également avec les plus grands orchestres symphoniques français et étrangers : orchestre de l'Opéra de Lyon et Orchestre national de Lyon, Orchestre national de Lille, Orchestre de la Radio de Francfort, Orchestre symphonique de la BBC, etc.
- Sa sensibilité à l'égard du répertoire du xx<sup>e</sup> siècle l'amène à travailler régulièrement avec des formations contemporaines telles que l'Ensemble Klangforum, l'Ensemble Avanti!, l'Ensemble Collegium Novum ; en 1993 et 1994, il est le chef assistant de l'Ensemble Inter-contemporain et de 1994 à 1997, le chef principal de l'Itinéraire. Il a également dirigé la création mondiale de *Go-gol*, opéra de Michael Levinas, et la nouvelle production de *Kopernikus* de Claude Vivier à musica, *The Shadows of Time* de Henri Dutilleux, et *Le Fou*, opéra de Marcel Landowski...
- Pascal Rophé est le premier chef privilégié de l'Orchestre de Caen et de l'Orchestre philharmonique de Lorraine et enseigne au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
- Louise Bessette**  
piano
- Originnaire de Montréal, Louise Bessette a commencé le piano à l'âge de cinq ans. Elle étudie au Conservatoire de musique de Montréal, puis auprès d'Eugen List à New York et Yvonne Loriod, Claude Helffer, Jay Gottlieb et Dominique Merlet à Paris. Lauréate de plusieurs prix prestigieux, elle s'est taillé une réputation enviable pour ses prestations des plus grandes œuvres de notre temps, que ce soit en récital solo, en chambriste ou comme soliste avec orchestre. Plusieurs compositeurs ont écrit pour elle, parmi lesquels Bruno Ducol, Jacques Lejeune et Claude Ballif.
- Louise Bessette se produit régulièrement dans toute l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Amérique centrale, et participe à de nombreux festivals. Elle a enregistré plusieurs disques de musique contemporaine (Messiaen, Joplin, Schoenberg, Evangelista, Levinas, Busoni...), a été membre du jury de nombreux concours musicaux et a donné des masterclasses en France et au Canada. Depuis 1986, elle est professeur de piano au Conservatoire de musique de Montréal.
- Orchestre national de Montpellier, Languedoc-Roussillon**
- L'Orchestre national de Montpellier a été créé en 1979. René Koering en est le directeur depuis 1990 et contribue depuis à enrichir son répertoire avec des œuvres rares, notamment lors des Festivals de Radio France et Montpellier : *Giovanna d'Arco* de Verdi, *Bérénice* de Magnard, *Ivan IV* de Bizet, *Rienzi* de Wagner, *Cristoforo Colombo* de Franchetti, *L'Amore dei tre re* de Montemezzi, *Penthesilea* de Schoeck, *Macbeth* de Bloch, *Gli Esiliati in Siberia* de Donizetti, *Parisina* de Mascagni...
- Pendant deux ans, l'orchestre n'a pas eu de chef permanent. En 1992, René Koering a fait appel à Gianfranco Masini pour en assurer la direction musicale. Son décès a malheureusement interrompu cette collaboration. En avril 1994, René Koering a placé l'orchestre sous la direction musicale de Friedemann Layer.
- Son répertoire comprend, outre les grandes œuvres symphoniques allant du xviii<sup>e</sup> siècle à nos jours, des œuvres méconnues comme la *Symphonie n° 4* d'Onslow, le *Concerto pour jazz band et orchestre* de Liebermann, le *Concerto pour piano* de John Cage, la *Symphonie n° 4* de Henze..., ainsi que des œuvres spécialement commandées par l'Orchestre national de Montpellier auprès de Iannis Xenakis, Gérard Masson, Philippe Hersant, Renaud Gagneux, J.-J. Di Tucci, G. Connesson, Jean-Louis Agobet.



DIMANCHE  
30 SEPTEMBRE

**11 h 00**

HÔTEL DU PRÉFET  
PETIT BROGLIE

# Juliette Hurel, flûte Claire Désert, piano

Toru Takemitsu <b>Voice</b> (1971) flûte seule	7'
Henri Dutilleux <b>Sonatine</b> (1943) flûte et piano	10'
Christophe Bertrand <b>Ektra</b> (2001) flûte seule	5'
Olivier Messiaen <b>Le Merle noir</b> (1951) flûte et piano	6'
Gérard Pesson <b>La Lumière n'a pas de bras pour nous porter</b> (1994) piano seul	4'
Betsy Jolas <b>Épisode 1</b> (1964) <b>Épisode second: Ohne Worte</b> (1977) flûte seule	10'
Béla Bartók <b>Suite paysanne hongroise</b> transcription de Paul Arma pour flûte et piano (1964)	15'

## LES ŒUVRES

- Toru Takemitsu**  
**Voice**  
(1971)
- Cette pièce n'est pas été composée comme une œuvre pour la flûte en général, mais pour la flûte bien particulière d'Aurèle Nicolet, à qui la pièce est dédiée et qui l'a créée au Festival d'Hawaï en juillet 1971. On y fait appel à une courte phrase d'un poème de Shuzo Takiguchi, « Proverbes faits à la main » (avec la permission de l'auteur), dans sa traduction en français et en anglais :
- Qui va là? Qui que tu sois, parle, Transparence!  
– *Who goes there? Speak, Transparence, whoever you are!*  
*Toru Takemitsu (traduit de l'anglais)*
- Henri Dutilleux**  
**Sonatine**  
(1943)
- La *Sonatine* pour flûte et piano, à l'origine pièce de concours pour le conservatoire de Paris, est une œuvre harmonieuse, élégante, magnifiquement écrite. Composée en un mouvement, elle comporte des sections Allegretto, Andante et Animé distinctes, deux cadences pour flûte qui font montre de virtuosité (la première est une transition vers la section Andante, le seconde un lien avec la brillante conclusion) et un solo de piano qui témoignent de l'ingéniosité et la plasticité avec lesquels le jeune compositeur a traité les instruments concertants. Elle est devenue, logiquement, un classique du répertoire.
- Christophe Bertrand**  
**Ektra**  
(2001)
- Ektra* (du grec signifiant « haine », mais aussi jeu de mot avec « électrique ») est constituée de trois très courtes pièces ayant pour point commun une virtuosité extrême, exigeant de la part de l'interprète des moyens techniques très solides, ainsi qu'un caractère éminemment violent et hargneux ; les deux premières pièces développent chacune un aspect précis qui sera réutilisé dans la dernière (*velocissimo, molto teatrale*), qui est elle-même tirée des *Trois arcanes* (1996-1997).  
*Christophe Bertrand*
- Olivier Messiaen**  
**Le Merle noir**  
(1951)
- Les chants d'oiseaux se retrouvent en filigrane de l'œuvre de Messiaen comme les cloches de vaches dans l'œuvre de Webern ou les sirènes dans celle de Varèse. Nombreuses sont les pièces de Messiaen dont le titre, comme *Merle noir*, a trait aux oiseaux : citons pour mémoire *Oiseaux exotiques, Le Réveil des oiseaux, Catalogue d'oiseaux, In vitrail et des oiseaux, Petites esquisses d'oiseaux...* Dans son œuvre *Technique de mon langage musical*, dans le chapitre consacré aux chants d'oiseaux, il écrit qu'il a toujours admiré, analysé et noté les chants des oiseaux, aux entrelacements rythmiques extrêmement raffinés, et que, puisqu'il est ridicule de copier la nature de façon servile, ses airs en sont une transformation et une interprétation. Dans *Merle noir*, ses mélodies, pleines de trilles et trémolos, de regroupements étranges de notes ornées et de staccatos soudains alternent avec une phrase triste que le piano renvoie en écho. La flûte et le piano sont souvent conduits ensemble de façon traditionnelle, avec un thème repassant de l'un à l'autre au travers d'un dialogue, d'un canon, mais dans la section finale, les éléments traditionnels sont submergés par un couloir de couleurs et nous nous retrouvons dans un style plus proche de celui de la génération d'après guerre.

**Gérard Pesson**  
**La Lumière**  
**n'a pas de bras**  
**pour nous porter**  
(1994)

Cette œuvre pour piano amplifié a été écrite à la mémoire de Dominique Troncin, peu de jours après sa mort, à la fin de l'année 1994.

«La lumière n'a pas de bras pour nous porter» est un vers, un poème monostiche de Pierre-Albert Jourdan extrait des *Sandales de paille*. Ce livre était au chevet de Dominique, la dernière fois que je suis allé chez lui, rue Saint-Sébastien. Il se trouve que je le lisais aussi à ce moment, sans que nous nous en soyons parlé. La deuxième partie du livre est constituée par le journal de la dernière année de Jourdan, qui se savait condamné.

Cette petite pièce est un portrait croisé : le son est mien, mais le caractère, qui ne va pas sans paradoxe, est celui de Dominique : allègre et mystérieux, allant et contenu.

Seules les touches blanches du piano sont sollicitées. Une harmonie d'*ut* flotte, accrochée parfois par le refrain dansé pris dans un prestissimo implacable. Le rythme obsessif est produit par le bruit des ongles ou des doigts en glissando sur le clavier sans que, le plus souvent, les marteaux soient activés.

Pierre-Albert Jourdan termine ses carnets, quelque temps avant de mourir, par ces deux phrases : «Au fond, on a beaucoup marché. Déjà heureux de ne pas s'être perdu plus vite.»  
*Gérard Pesson pour les disques Accord*

**Betsy Jolas**  
**Épisode 1**  
(1964)

Composé en janvier 1964 entre *Mots* et *Quatuor II, Épisode I*, dédié à Severino Gazzeloni, ouvre une brève parenthèse instrumentale dans une période consacrée essentiellement à des recherches vocales. L'œuvre est centrée sur une véritable polyphonie à trois parties, réalisée dans l'esprit des sonates pour un seul instrument monodique de Johann Sebastian Bach.

**Épisode second :**  
**Ohne Worte**  
(1977)

Commande du Conservatoire national supérieur de musique de Paris pour le concours de flûte de 1977, *Épisode second* pour flûte seule est la seconde d'une série de pièces de même titre pour instruments solistes, aujourd'hui au nombre de huit. L'œuvre est une livre paraphrase de divers fragments de la partie vocale parlée-chantée du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, que l'on entend donc ici comme on ne l'entendra jamais, c'est-à-dire comme ligne mélodique. D'où le sous-titre «*ohne Worte*», sans paroles.

*Betsy Jolas*

**Béla Bartók**  
**Suite paysanne**  
**hongroise**

La musique populaire hongroise tient une place importante dans l'œuvre de Bartók. Il fut le premier collectionneur systématique de musique populaire, transcrivit ces mélodies et s'inspira de ses éléments rythmiques et harmoniques dans ses propres œuvres. Il entendit d'abord ces «chants paysans hongrois» joués par un paysan hongrois à la flûte. En 1964, Paul Arma, un élève de Bartók, en fit une transcription pour flûte et piano à la demande de Jean-Pierre Rampal : c'est la «suite paysanne hongroise».

*Andras Adorjan*

## LES INTERPRÈTES

- Juliette Hurel** Née en 1970, Juliette Hurel entre en 1991 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où elle obtient, trois ans après, un premier prix de flûte à l'unanimité première nommée et un premier prix de musique de chambre à l'unanimité. Elle est alors admise en cycle de perfectionnement de musique de chambre, puis de flûte. Parallèlement, elle étudie à la Hochschule de Cologne, où elle obtient en 1996 le prix de perfectionnement à l'unanimité. Ses principaux professeurs ont été Pierre-Yves Artaud, Maurice Bourgu, Andras Adorjan et Aurèle Nicolet.
- Juliette Hurel a été primée dans plusieurs concours internationaux de flûte : Darmstadt, Bucarest, Kobé, concours Jean-Pierre Rampal et, depuis 1998, elle est lauréate de la fondation Natexis, qui récompense les talents confirmés de la nouvelle génération.
- Soliste et chambriste, jouant en Europe et au Japon, elle se produit aux côtés de Gary Hoffman, Shlomo Mintz, Marielle Nordmann, Nicholas Angelich, Henri Demarquette, du trio Wanderer... Elle est actuellement flûte solo de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, dirigé par Valery Gergiev.
- Ayant à cœur d'interpréter la musique contemporaine, elle a eu l'occasion de travailler avec des compositeurs comme Pierre Boulez, Pascal Dusapin, Éric Tanguy, Ivan Fedele...
- Claire Désert** Née à Angoulême en 1967, elle est entrée à l'âge de 14 ans au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Elle y obtient le premier prix de musique de chambre dans la classe de Jean Hubeau et le premier prix de piano à l'unanimité du jury (prix spécial du concours 1985) dans la classe de Ventslav Yankoff. Admise en cycle de perfectionnement de piano, le gouvernement français lui attribue une bourse pour une année d'études à Moscou dans la classe d'Evgeni Malinin au conservatoire Tchaïkovski. À son retour, elle entre en cycle de perfectionnement de musique de chambre dans la classe de Roland Pidoux.
- Claire Désert a été invitée par de nombreux festivals (Montpellier, La Roque d'Anthéron, Estival de Paris, Piano aux Jacobins...) en récital ou avec orchestre (de Paris, national d'Île-de-France, philharmonique de Radio France, symphonique de Québec, philharmonique de Strasbourg...). La musique de chambre représente aussi une part importante de son activité puisqu'elle fait partie du quatuor Kandinsky. Elle se produit fréquemment avec le pianiste Emmanuel Strosser, le violoniste Régis Pasquier, le quatuor Parisii...
- Claire Désert a enregistré plusieurs disques. Depuis, ses prestations en récital se multiplient, tant en France qu'à l'étranger (Italie, Europe Centrale, Amérique du Sud...). Avec cinq autres pianistes, dont Emmanuel Strosser, elle participe au projet de René Martin qui consiste à donner dans de nombreuses villes et capitales l'intégrale des sonates de Beethoven.





DIMANCHE  
30 SEPTEMBRE

**17 h 00**

AUDITORIUM  
FRANCE 3 ALSACE

# Ensemble 2e2m

direction  
**Franck Ollu**

harpe <b>Xenia Schindler</b>	Salvatore Sciarrino <b>Introduzione all'Oscuro</b> (1981)	12'
accordéon <b>Pascal Contet</b>	douze instruments	
mezzo-soprano <b>Sophie Grimmer</b>	Aurel Stroë <b>Concerto pour accordéon</b> (2001)	15'
	<i>création</i>	
	Peter Eötvös <b>Psy</b> (1996)	9'
	flûte, violoncelle et harpe	
	Bettina Skrzypczak <b>Miroirs</b> (2000)	16'
	mezzo-soprano et huit instruments	
	<i>première française</i>	
	Bernard Cavanna <b>Cinq pièces pour harpe</b> (2001)	9'
	<i>création</i>	
	Giuliano D'Angiolini <b>Simmetrie di ritorno</b> (2000)	6'
	quinze instruments	
	<i>création</i>	

Concert diffusé  
sur France Musiques

**France 3 accueille musica**

**La Sacem parraine  
le concert de 2e2m**

Fin du concert 18h30

147

## LES ŒUVRES

Salvatore Sciarrino  
**Introduzione  
all'Oscuro**  
(1981)

Habituellement, on appelle introduction une pièce qui en précède une autre et, par nature, en anticipe les éléments, les suggère ou parfois les contredit. Ce n'est pas le cas d'*Introduzione all'Oscuro*, où ce mot prend pleinement le sens d'«attente».

C'est un moment de notre logique musicale, une certaine façon de passer d'une pensée à l'autre, que nous pourrions définir comme transitoire pour sa fonction spécifique de liaison. Imaginez en fait une forme dont, aux enchaînements de tensions et de repos, seraient soustraits ces derniers, mais sans que cela nuise au développement et à la cohérence du discours musical : une angoisse où les passerelles seraient jetées à l'infini.

Dans *Introduzione all'Oscuro*, l'imitation – ou la retenue – de certains sons vitaux de la physiologie interne est évidente, en une sorte d'objectivation, de dramatisation muette du cœur et de la respiration. De la même façon, la musique tend à renverser les termes de présence et d'absence, les déplaçant vers le «spectral». Ce qui s'annonce ne se perçoit pas : il ne reste pratiquement qu'un mouvement aveugle et énigmatique de pulsations périodiques en accélération et décélération, un climat d'anxiété dont la motivation psychologique «externe» nous échappe [...].

*Salvatore Sciarrino (traduit de l'italien)*

Aurel Stroë  
**Concerto  
pour accordéon  
et petit orchestre**  
«Entre le glorieux  
et le bizarre il y a une  
certaine proportion»  
I. Cinq petites chorales  
et une invention en  
hommage à Erik Satie –  
II. Fugue dissipative –  
III. Multimobile  
(2001)

J'ai d'abord composé les Cinq petites chorales en mémoire des petites chorales d'Erik Satie. Je les ai composées en polyphonie en y mélangeant des vitesses différentes. Elles contiennent plusieurs figures qui ne sont pas forcément unies structurellement et qui servent comme matériau dans la deuxième partie de la pièce. La Fugue dissipative devrait avoir une forme classique, mais des clivages dans les différents matériaux thématiques s'y produisent – des sortes de parenthèses qui deviennent indépendantes du contexte. Ainsi apparaissent des effets dissipatifs animés par des écrits philosophiques d'Ilya Prigogines et Isabelle Stenger. Les formes se développent en passages planants et oscillants de plus en plus importants qui débouchent sur Multimobile, la troisième partie de la pièce, une polyphonie complètement linéaire et aléatoire et pourtant harmonique [...].

Bien que la pièce bouge tout le temps, sa structure, paradoxalement, n'évolue pas. La notion de temps est différente dans chacune des trois parties, ce qui détermine le jeu de l'accordéon : proche d'une chorale ou d'un orgue de foire au début, ses interventions sont plus pointues dans la Fugue et il développe ensuite une réelle virtuosité dans Multimobile.

*Aurel Stroë (Traduit de l'allemand)*

Peter Eötvös  
**Psy**  
(1996)

Ah, le bon vieux temps ! J'avais 17 ans et Gagarine volait dans l'espace : le monde était sans limites. Émerveillé par la théorie du Big Bang, j'ai écrit en 1961 une pièce pour piano intitulée *Kosmos*. C'était un regard sur l'infini qui nous entoure. Trente-deux ans plus tard, je regarde par-dessus mon épaule : un regard tourné vers l'intérieur, vers mon propre PSYcho-Kosmos de cette époque.

*Peter Eötvös (1997)*

**Bettina Skrzypczak**  
**Miroirs**  
(2000)

En évoquant sa pièce *Miroirs*, Bettina Skrzypczak conte une histoire de Jorge Luis Borges : le Chinois Chuan Chong rêvait qu'il était un papillon et ne savait plus en se réveillant s'il était une personne qui avait rêvé d'être un papillon ou s'il était un papillon qui avait rêvé d'être une personne. De la même manière, les mondes réel et imaginaire se mélangent dans *Miroirs*.

Une réalité cachée se reflète dans le son et dans le texte, ce qui, dans les situations exceptionnelles comme un rêve – ou peut-être dans une écoute intensive –, se laisse rapidement dévoiler. Les textes illustrent cette thématique de perspectives complètement différentes. *El Bacedor* (Borges) est inspiré d'un passage de l'histoire de Mythos; les fragments de Li Taibo évoquent le clin d'œil extatique qui transcende; dans le quatrain lyrique de Ventadorn, les yeux d'une autre personne sont le miroir du Moi, et finalement, dans le texte de Sarmast – un cas intéressant d'auteur masculin avec un regard féminin –, la réflexion sur le Moi conduit à la réflexion sur l'Infini. Le propos musical de ce petit cycle vocal va d'une immersion lyrique jusqu'au son captivant et dramatique; les huit instruments maintiennent un spectre riche en couleur et en tension. La partie chantée est étroitement unie à la partie instrumentale, mais laisse en même temps beaucoup d'espace à la musique pour exprimer le non-dit.

*Max Nyffeler (Traduit de l'allemand)*

**Bernard Cavanna**  
**Cinq pièces pour harpe**  
(2001)

Chacune des pièces est à considérer comme des regards ou des impressions croisés : celui de l'enfant sur le monde ou celui de l'adulte sur l'enfant. Dans un style simple, dépouillé, quasi primitif, ces pièces évoquent tant des portraits d'enfant que de naïves émotions. Elles portent les noms d'Anja, Sanza, Barbare, Sidonie, Novembre.

Les *Cinq pièces pour harpe* ont été données par la harpiste suisse Xenia Schindler, dans un premier temps sous la forme radiophonique des *Alla breve* (France Musiques, mars 2001). « Ces *Cinq pièces pour harpe* me semblent se caractériser par un très fin parfum évanescent qui me rappelle les petites fleurs d'altitude dont la senteur à peine perceptible nous obsède longtemps après être redescendu dans la vallée. »

*Bernard Cavanna*

**Giuliano D'Angiolini**  
**Simmetrie di ritorno**  
(2000)

Au départ, il y a un art sobre et sévère soutenu par un rythme intrépide et de puissantes symétries (celui d'un Kyrie de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle). La superposition d'autres ordres symétriques en isole les énergies pures et ne fait émerger du tissu originel que des respirations, des mouvances aux saveurs archaïques, en déployant un nouvel environnement sonore.

Un mot sur l'harmonie : de plus en plus, je m'intéresse, de différentes manières, aux harmonies consonantes. Elles sont simples et fortes; c'est une belle découverte de la musique occidentale. Elles semblent aussi procurer du plaisir et du bonheur à ceux qui les écoutent; et ceci est une autre bonne raison pour les employer.

*Simmetrie di ritorno* est dédié à l'œuvre de Frank Stella.

*Giuliano d'Angiolini*

## LES INTERPRÈTES

- Franck Ollu**  
direction
- Franck Ollu est né à La Rochelle ; il a étudié le cor avec André Cazalet et George Barboteu. Titulaire du CA de professeur de cor, il a également étudié la composition auprès de Jean-François Zygel. Il a été membre de l'ensemble Musique Vivante avant de devenir, en 1990, membre de l'Ensemble Modern de Francfort. Il a étudié et a été chef assistant auprès de Jonathan Nott avec le Bamberg Symphoniker et l'Orchestre symphonique de Lucerne. Il est, depuis septembre 2000, chef assistant à l'Ensemble Intercontemporain. Franck Ollu a également dirigé l'Orchestre du conservatoire de Paris ainsi que divers ensembles de musique contemporaine en Allemagne, dont l'Ensemble Modern, avec lequel il apparaît dans deux disques, l'un consacré à la musique du compositeur Fred Frith, l'autre, aux côtés de John Adams, dans *la 4<sup>e</sup> symphonie* de Charles Ives, avec l'Ensemble Modern Orchestra.
- Xenia Schindler**  
harpe
- Xenia Schindler a étudié la harpe avec Emmy Hürlimann à Zurich et Sidonie Goossens à Londres. Après un cycle de perfectionnement dans la musique ancienne à la Schola Cantorum de Bâle, elle a participé au travail de l'ensemble Hesperion XX de Jordi Savall, un groupe musical qui joue sur instruments anciens de la musique des xv<sup>e</sup>, xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Xenia Schindler s'intéresse parallèlement à la musique contemporaine et devient membre du Basel Sinfonietta, de l'Ensemble für Neue Musik Zürich, du Collegium Musicum de Paul Sacher et, par la suite, du Collegium Novum Zürich qui succède au Collegium Musicum. Avec ces différents ensembles, elle se produit souvent en Suisse et à l'étranger. Elle a également souvent joué dans l'orchestre de Tonhalle et se produit régulièrement comme soliste avec divers orchestres. Dans ses programmes de récital et de musique de chambre, Xenia Schindler essaie d'élargir le répertoire pour la harpe en sortant de l'oubli des pièces rares, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, ou en travaillant le domaine de l'improvisation. Elle se produit également en trio avec Matthias Ziegler et Marius Ungureanu. Xenia Schindler enseigne à la Musikhochschule de Lucerne.
- Pascal Contet**  
accordéon
- Pascal Contet a principalement étudié en Allemagne et au Danemark. Il est le lauréat de nombreux prix et fondations. De retour en France en 1993, il s'attache à l'édification d'un nouveau répertoire et son désir de rompre les frontières artistiques l'incite à aborder les musiques théâtralisées et improvisées, à s'intégrer à des créations et à des travaux chorégraphiques, à collaborer avec des plasticiens ou à élaborer en collaboration un spectacle aux multiples facettes : *Lumières d'Accordéon* (Arsenal/Metz, festival Sons d'Hiver). Il a créé des œuvres de Luciano Berio, Claude Ballif, Philippe Fénelon, Bernard Cavanna, Jean Françaix... (ce dernier lui a dédié son *Concerto pour accordéon*).
- Pascal Contet se produit au sein du Trio Allers-Retours avec la violoniste Noëmi Schindler et le violoncelliste Christophe Roy. Il forme un duo avec la contrebassiste Joëlle Léandre. On peut l'entendre aussi avec les percussionnistes Jean-Pierre Drouet, Jean Geoffroy et Christian Hamouy. Il a travaillé sous la direction de chefs tels que Pierre Boulez, Diego Masson ou Pascal Verrot, participe à l'activité de la plupart des ensembles français dédiés à la musique contemporaine, joue en soliste avec de nombreux orchestres et est régulièrement invité par les festivals et scènes d'Europe, des États-Unis et du Japon. Il a enregistré plusieurs disques et publié un ouvrage sur l'accordéon.

**Sophie Grimmer**  
mezzo-soprano

Sophie Grimmer a fait ses études à l'université de York et au Royal Collège of Music de Londres. À l'opéra, elle a fait ses débuts sur scène à l'English National Opera dans *Orfeo*; son répertoire comprend *Didon* de Purcell, *Agrippine*, *Carmen*, *Hannah (Yan tan tethera)* de Birtwistle), *Diva (The Walter's Revenge)* de Stephen Oliver) et de la Virtù du *Couronnement de Poppée*. Elle en a donné en concert les *Poèmes pour Mi* d'Oliver Messiaen avec orchestre, les *Liebeslieder* de Johannes Brahms, *Her Anxiety* de Mark-Antony Turnage (création mondiale) et la *Messe d'un jour ordinaire* de Bernard Cavanna.

**Ensemble 2e2m**

Pierre Roullier *flûte*  
Jean-Marc Liet *hautbois*  
Véronique Fèvre *clarinette*  
Marc Duvernois *basson*  
Vladimir Dubois *cor*  
Laurent Bomont *cor*  
Jean-Marc Welch *trombone*  
Philippe Legris *tuba*  
Jacqueline Méfano *piano*  
Alain Huteau,  
Vincent Limouzin  
*percussions*  
Brigitte Sylvestre *harpe*  
Éric Crambes,  
Sona Khochafian *violons*  
Claire Merlet *alto*  
David Simpson *violoncelle*  
Tanguy Menez *contrebasse*

L'Ensemble 2e2m a été fondé en 1972. Depuis cette date, le sigle qui le désigne et qui signifie « études et expressions des modes musicaux » est devenu un acronyme – mieux, une devise, garante de pluralisme et d'ouverture. Car dès l'origine, la formation présidée par Paul Méfano a manifesté son refus des chapelles et des dogmes, préférant épouser au plus près les métamorphoses de son époque et, avant tout, traquer la qualité, même là où elle se love. L'Ensemble 2e2m est aujourd'hui la plus ancienne formation française dévolue à la musique contemporaine : manière de dire qu'elle n'aura rien ignoré de ce qui s'est pratiqué depuis plus de deux décennies, ici ou ailleurs, dans le domaine du son vivant. La liste est longue des œuvres que la formation a données en première audition, et rejouées.

Plus important semble le fait que 2e2m ait porté son effort allègre sur toutes les générations de compositeurs sans omettre l'éventail de tous les styles. N'ayant jamais négligé le répertoire classique, moderne et très récent, l'Ensemble a par ailleurs créé plus de six cents partitions. Aussi impressionnant soit-il, ce nombre ne saurait dire l'originalité de la formation qui, bien avant d'autres, a révélé au public nombre de compositeurs qui sont considérés comme essentiels aujourd'hui.

Basé et soutenu par la Ville de Champigny-sur-Marne, le département du Val-de-Marne, la ville de Paris et le ministère de la Culture, l'Ensemble 2e2m est sur tous les fronts, soucieux que la diffusion des œuvres s'inscrive dans le tissu social. Il a fondé son propre label discographique, 2e2m Collection, pour engranger et diffuser, ailleurs et autrement, les traces de son activité. Pour donner corps à ses rêves.



DIMANCHE  
30 SEPTEMBRE  
**20h00**

PALAIS DES FÊTES

# Les Percussions de Strasbourg

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

Gilles Racot  
**Subgestuel** (1991) 20'  
en quatre mouvements  
six percussionnistes et électroacoustique

Henry Fourès  
**Sommerbericht** (2001) 13'  
six percussionnistes et tambourin polytimbral  
commande d'État  
*création*  
Carlo Rizzo, tambourin polytimbral

entracte

Jean-Louis Agobet  
**Répliques** (2001) 12'  
commande d'État  
*création*

Philippe Leroux  
**De la vitesse** (2001) 16'  
commande d'État et musica – Les Percussions de Strasbourg  
*création*

Concert diffusé  
sur France Musiques

Avec le mécénat de  
la Fondation France Télécom  
et de la Sacem

Fin du concert 21 h 40

153

## LES ŒUVRES

Gilles Racot  
**Subgestuel**  
(1991)

Hommage à l'œuvre du peintre Zao Wou-ki. À la sortie de l'enfance, la rencontre avec les œuvres de certains artistes-peintres contemporains fut pour moi le début d'une véritable éducation du regard, et bien plus secrètement un territoire de repères et une croisée où se confrontent et se conjuguent d'autres pôles de l'imagination et de la sensibilité, comme la musique...

L'espace, les lumières picturales de Zao Wou-ki, ses jeux de transparences, de fluidité, d'opacités, de textures, les vides, les énergies suggérées... ont particulièrement influencé les orientations de mes premiers essais d'écriture musicale et demeurent probablement de manière subconsciente des références. Le titre s'accorde évidemment au style pictural du maître et au mode de production sonore éminemment gestuel : la percussion. Sans chercher des équivalences précises, il me semblait évident de trouver dans l'écriture de *Subgestuel* une évocation des gestes picturaux ; gestes aux ambitus plus ou moins larges, aux qualités d'énergie variables... appuyées, giflées, fouettées, nerveuses, détachées, raclantes, lisses, « à la brosse large et légère »...

Le projet premier de l'écriture pour les parties des percussionnistes était de les sortir de leur usage d'instruments «percutants» et de les faire sonner dans une matière sonore ductile, fluide et «chantante». Une des préoccupations du travail sur le son des parties électro-acoustiques fut d'accentuer et de «tirer» les partis pris de l'écriture instrumentale vers un au-delà des réalités techniques des instruments (vitesse des traits, démultiplications harmoniques, courbures des phrases...).

*Subgestuel* est ma seconde œuvre écrite en hommage à l'œuvre d'un peintre, la première étant *Noctuel* (1987) pour basson et électroacoustique, en hommage à l'œuvre de Pierre Soulages. À l'instar de l'art de ces deux peintres, d'ailleurs très bons et vieux amis, les deux compositions sont radicalement différentes dans leurs matériologies sonores et leurs concepts, elles sont même à l'exact opposé et correspondent à deux directions complémentaires de mon travail : l'une la fascination de l'énergie et du mouvement et l'autre l'exploration scrutative de la matière.

*Gilles Racot*

Henry Fourès  
**Sommerbericht**  
(2001)

Comme *Gegenlicht* (Contre-jour), *Vom Blau* (Au bleu), *Kristall*, pièces pour la clarinette basse, la contrebasse et le saxophone alto créées à musica 1999, *Sommerbericht* est un des poèmes de Paul Celan où le langage exprime le plus la conquête d'une stabilité menacée. Stabilité du poète comme du poème.

*Der nicht mehr beschriftene, der / ungangene Thymiantepich. / Eine Leerzeile, quer / durch die Glockenheide gelegt. / Nichts in den Windbuch getragen. // Wieder Begegnungen mit / vereinzelt Worten wie: Steinschlag, Hartgräser, Zeit.*

Vide de pas, / contourné, le tapis de thym. / Ligne de blanc, posée / en travers de la lande des bruyères. / Rien porté dans le chablis. // Rencontres à nouveau de / mots isolés tels que : / éboulis, ajoncs, temps.

Il semble – comme Armand Robin a pu le relever chez d'autres poètes animés par le même souci de purification du langage – que parfois le poème parte d'un chaos émotionnel pour aboutir à un langage où ne subsistent que les molécules les plus fines de tohu-bohu original. C'est aussi un trajet que prend souvent la musique dans sa double relation de la forme et du sens : trajet que l'emploi de la percussion, «instrument des origines», rend plus sensible encore.

Ces poèmes lus il y a plus de vingt ans et relus sans cesse apparaissent comme autant de textes insurpassables, débarrassés de tout esthétisme, essentiels, dans une lumière étrangement proche de ceux d'Attila Jozsef découverts dans le même temps. Il aura fallu toutes ces années pour que ces textes qui m'accompagnent deviennent des «pré-textes» à l'écriture d'une musique qui n'illustre pas, ne commente pas le poème mais a simplement été éveillée par lui.

*Henry Fourès*

Jean-Louis Agobet  
**Répliques**  
(2001)

Le projet de composition pour les Percussions de Strasbourg devait inclure outre les Sixens, un certain nombre d'instruments à claviers harmoniques (vibrAPHONES et marimbas) et inharmoniques (cloches à vaches, petits gongs accordés). Cependant j'ai très vite été absorbé par les Sixens au point d'écrire un sextuor. Ces instruments ont la particularité, en dehors d'être totalement inharmoniques, de ne pas respecter un accord strict entre eux. La même note, la même figure peut-être entendue différemment selon quelle est jouée par tel ou tel des six instruments. C'est donc cette idée de démultiplication de figures qui est au centre de la pièce (l'harmonie et l'intervalle devenant des éléments très secondaires), comme un objet musical en trois dimensions que l'on pourrait observer dans le même temps sous plusieurs angles, amenant ainsi à l'apprécier, à le considérer différemment. J'ai voulu dédier cette pièce à la mémoire de Iannis Xenakis, pour qui les Sixens ont été conçus.  
*Jean-Louis Agobet*

Philippe Leroux  
**De la vitesse**  
(2001)

*De la vitesse* tente de réunir deux façons d'entendre et de concevoir la musique. La mise en place et l'exploitation de « figures » met l'accent sur l'aspect discursif de la composition, sur ce qu'on a coutume d'appeler : l'écriture. À l'opposé, la réalisation de continuum sonore où domine la notion de matière est une approche du son de type plus contemplatif. [...] La matière contient [...] outre un sens passif lié à sa substance, un sens actif dans sa possibilité même d'engendrement. Elle est en puissance, en devenir. Jusqu'ici la matière sonore a toujours été considérée comme un support de l'écriture, comme une donnée musicale indispensable, mais dont on se serait bien passé – il fallait bien écrire sur quelque chose. Je pense ici non seulement au support écrit, mais également et surtout à l'incarnation sonore de cette écriture. Que l'on songe au fantôme musical qu'a produit *L'Art de la fugue* de J. S. Bach chez d'innombrables compositeurs, à savoir concevoir une musique qui serait enfin débarrassée du sonore. Mon parti pris est totalement inverse : non seulement je ne souhaite pas composer une musique purement formelle et désincarnée, mais encore je revendique la dynamique de cette matière sonore qui par sa faculté d'engendrement peut devenir elle-même signifiante. Si composer est bien d'abord comme le pense Helmut Lachenmann « fabriquer son instrument », il y a donc lieu en premier de s'intéresser à la constitution du son de cet instrument et le construire de l'intérieur. Il s'agit de fabriquer son propre son par l'organisation interne de la matière sonore, par sa couleur, son animation dynamique et par cette notion de « toucher du son » propre à l'aspect granuleux, lisse ou rugueux, mou ou dur, élastique ou indéformable des textures sonores. La matière n'est plus alors ce support amorphe sur lequel on applique une idée, mais une véritable force génératrice de propositions musicales. Songeons à l'extraordinaire relation qui s'est instituée entre ce matériau que constitue l'argile et l'écriture cunéiforme, la consistance de l'argile ayant donné à l'écriture ses principales caractéristiques. Il est clair que dans ce cas, la matière a été une formidable force de proposition pour cette écriture/sculpture. [...].

*De la vitesse* est fondé sur un va et vient constant entre figures et matières qui s'établit par le biais de processus de transformation plus ou moins continus. Quand une figure change d'échelle, si elle est grandement ralentie par exemple, elle accède au statut de matière. En se condensant, elle donnera à son tour naissance à une nouvelle figure. Celle-ci pourra en se propageant à un continuum sonore sous-jacent, comme l'onde produite par un caillou projeté dans l'eau, influencer sur la destinée de cette dernière. La matière sonore devient alors le creuset d'une aventure musicale où le discours se crée dans les diverses déclinaisons et développements de cet incessant mouvement qui fait basculer figures et textures sonores dans différentes échelles. [...] *De la vitesse* ne veut être ni une œuvre contemplative, ni la matérialisation sonore d'une écriture abstraite. Elle se veut écriture sonore, écriture des sons, écriture de sons.

*Philippe Leroux*

## LES INTERPRÈTES

**Carlo Rizzo**  
tambourin polytimbral

Dans le monde très vaste de la percussion, les tambourins ont une place tout à fait particulière. Joués avec les différentes parties des mains et surtout avec les doigts, ils appartiennent à la famille des percussions digitales. Carlo Rizzo a d'abord appris les techniques de tambourin traditionnelles italiennes. Il a développé ensuite ses techniques personnelles, inventé et construit lui-même deux prototypes : le « tambourin polytimbral » et le « tambourin multitimbral ». Depuis plusieurs années, il est considéré comme l'un des plus grands joueurs de tambourin et il se produit dans le monde entier, soit en solo, soit dans les différents groupes qu'il a formés avec des musiciens très divers. Il a écrit plusieurs compositions où il associe les percussions, le chant et les instruments solistes avec un style dans lequel se mélangent des influences de musique traditionnelle, jazz, contemporaine ou classique. Carlo Rizzo a participé à l'enregistrement d'une quarantaine de disques.

**Les Percussions  
de Strasbourg**

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

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





MARDI  
2 OCTOBRE  
**18h00**

AUDITORIUM  
FRANCE 3 ALSACE

# Quatuor Spiegel

accordéon <b>Teodoro Anzellotti</b>	Matthias Pintscher <b>Quatuor n° 4, «Ritratto di Gesualdo»</b> (1992) <i>première française</i>	27'
violon <b>Guido De Neve</b>	Salvatore Sciarrino <b>Vagabonde blu</b> (1998) accordéon solo	9'
violon <b>Stefan Willems</b>	Iannis Xenakis <b>Tetras</b> (1983) quatuor à cordes	16'
alto <b>Leo De Neve</b>	Matthias Pintscher <b>Figura Zyklus I-V</b> <i>première française</i>	15'
violoncelle <b>Jan Sciffer</b>	<b>Figura I</b> (1998) quatuor à cordes et accordéon <b>Figura II / Frammento</b> (1997) quatuor à cordes <b>Figura III</b> (1999) accordéon solo <b>Figura IV</b> (1999) quatuor à cordes <b>Figura V</b> (1999-2000) violoncelle solo	

France 3 accueille musica

Avec le soutien de la Fnac

Fin du concert 19h20

159

## LES ŒUVRES

**Matthias Pintscher**  
**Quatuor n° 4**  
**«Ritratto di**  
**Gesualdo»**  
(1992)

Don Carlo Gesualdo, prince de Venosa (1561-1613) est l'une des figures les plus ambivalentes de la Renaissance. Sa musique très expressive fascine immédiatement l'auditeur (les contours de sa vie mouvementée et impulsive pourraient en suggérer une explication). Mon quatrième quatuor à cordes est à la fois un profil psychologique sonore et une métamorphose du madrigal *Sospirava il mio core* de Gesualdo, tiré de son *Troisième livre de madrigaux*: *Sospirava il mio core / Per uscir di dolore / Un sospir che dicea: «L'anima spiro!» / Quando la Donna mia più d'un sospiro / Anch'ella sospirò che pareva dire: / « Non morir, non morire!»*

J'ai cherché à reprendre les créations sonores de Gesualdo, à poursuivre les gestes et les soupirs, à amplifier les pulsions, jusqu'à ce qu'ils produisent une illustration d'une attente éperdue dans la dissimulation et le détournement. La musique tire sa tension de la succession dense d'états de pleine extase et de désolation languissante. Les directions de voix et les successions d'intervalles de la partition de Gesualdo ont été imitées, amplifiées ou développées en grandes envolées, la couleur des tournures harmoniques a été modifiée ou leur contour a été ponctuellement conservé dans une transparence éblouissante.

*Matthias Pintscher (traduction de l'allemand)*

**Salvatore Sciarrino**  
**Vagabonde blu**  
(1998)

De l'accordéon émane un parfum intense, celui de toutes les banlieues du monde, un mélange de bal et de misère. Un tel parfum est invincible, nous ne pouvons que l'évoquer et nous abandonner à lui.

Quelle en est la quintessence? L'accordéon inspire et expire, comme un poumon, un souffle l'anime. Un principe d'humanité est donc contenu dans son mécanisme, une sensibilité peut-être, effroyable, qui fait de lui un instrument érotique et pathétique, qui se livre en symbiose dans les bras de qui le joue.

L'expression *vagabonde blu* vient de l'astronomie, où elle désigne un certain type d'étoile [...]. Cette œuvre est dédiée à Teodoro Anzellotti.

*Salvatore Sciarrino (traduction de l'italien)*

La chambre est le lieu d'élection de la musique de Sciarrino. Espace où musical et social sont indissolublement liés, et où s'accomplit une cosmogonie sonore. Deux signes inventés par Sciarrino, et presque toujours présents dans ses partitions, *crescenda dal nulla* et *diminuendo al nulla*, avec un zéro à la rencontre des deux lignes de la fourche, exigent un espace acoustique protégé. Le «rien» doit être perceptible, afin que le geste sonore éclate dans toute son intensité par rapport au silence qui le précède. Un geste toujours dramatique, étant donné que la distance entre ce «rien» et le son est énorme, même si ce dernier est fragile et évanescent: [...] la vibration d'un accord trillé joué par un accordéon stellaire dans *Vagabonde blu* [...]. Le but de la respiration musicale de Sciarrino n'est pas de nous mettre en transe, mais de nous réveiller à l'écoute de phénomènes sonores subtils, souvent presque impalpables, et de nous faire vivre un «drame de l'écoute». Drame, au sens philologique d'«action» (*drāma*) [...]. Dans les œuvres «pneumatiques», le «drame de l'écoute» dérive d'un dialogue entre le souffle générateur et les sons générés, dans l'étendue d'une gamme très riche en solutions limites. [...] Dans *Vagabonde blu*, l'interpolation du souffle de l'accordéon, au début de la respiration régulière de l'accord trillé, annonce un possible dialogue entre le son soufflé et le souffle. Mais avant qu'il ne se réalise, il faut attendre que la répétition hystérique de l'accord trillé fasse tomber des cascades sonores tout autour. Elles sont interrompues, vers la fin de l'épisode, par le souffle de l'accordéon qui partage dorénavant le rôle de protagoniste avec l'accord trillé. [...].

*Extraits de «Musique de chambre et chambre musicale» de Gianfranco Vinay*

Iannis Xenakis  
**Tetras**  
(1983)

Le titre fait simplement allusion au chiffre « quatre » en grec. *Tetras* succède à plus de vingt ans de distance au premier quatuor à cordes, *ST/4*. Les quatre instruments sont moins traités en polyphonie qu'en masse sonore. L'exécution exige la plus haute virtuosité et une énergie sans limites, moyennant quoi une audition de cette œuvre constitue une expérience inoubliable et électrisante. Au sujet du calcul des probabilités, si important pour lui, Xenakis fait remarquer : « la maîtrise totale du hasard n'existe pas par hasard. Nous pensons statistiquement sans nous en rendre compte. Aussi, nous ne pouvons que simuler le hasard et, pour ce faire, il faut être fou ou être un enfant, ou se livrer à des calculs extrêmement compliqués ».

Comme la plupart des œuvres de Xenakis, *Tetras* se subdivise en sections nettement délimitées, ici au nombre de neuf, ce qui facilite grandement la perception. Dans la première section prédominent les *glissandi*, tandis que la deuxième fait appel à des effets « bruitistes » (effets percussifs, *pizzicati* de toutes espèces) plutôt rares dans sa musique récente. La troisième section réintroduit les *glissandi*, la quatrième adopte une écriture pointilliste, en contraste avec la cinquième, faite de tenues d'accords se dissolvant en traits rapides, puis de nouveau en *glissandi*. Après les doubles cordes rudes et énergiques de la sixième section, la septième propose un agile duo du premier violon et de l'alto, plus tard du violoncelle. Le *tutti* métriquement très complexe de la huitième section, en *fortissimo*, aboutit à la neuvième, qui fait office de *coda* et qui, après un déploiement de force en trémolos, s'éteint de manière surprenante avec des *glissandi* en *pianissimo*.

*Harry Halbreich pour les disques Montaigne, février 1992*

Matthias Pintscher  
**Figura Zyklus I-V**  
(1997-2000)

*Figura-Zyklus* [que l'on peut traduire par *Série de figures*] est composé de plusieurs parties et exprime ma réception de l'œuvre sculptée tardive d'Alberto Giacometti. Je comprends ces travaux comme des rapprochements, des paraphrases, des « aides à la vue ». Il va de soi que les impressions visuelles ne peuvent pas être composées, c'est-à-dire « mises en musique ». Il n'existe pas de réelle transposition interdisciplinaire entre une création sonore et une création visuelle. Il s'agit plutôt d'une confrontation entre différentes formes d'expression, un rapprochement d'après des parallèles communs.

Une paraphrase sur des dessins et des contours visuels et concrets.

Le souhait de simuler par l'acoustique un espace spécifique.

Un accès à des phénomènes associatifs purs.

Une tentative de saisir la globalité de l'œuvre. Une sorte de décomposition au sein de la statique en rotation de ma musique, qui, à l'instar d'un prisme, permet de créer les plus fins dégradés de couleur, d'intensité et de plasticité grâce à une réduction extrême de la matière. On pourrait considérer cela comme la « pluridimensionnalité » d'une création sonore.

C'est une tentative d'amener des structures et des proportions extraites par associativité, et qui ont été libérées par l'observation d'une constellation spatiale, dans un autre médium, à savoir celui de la création sonore, et de conférer à celle-ci une « seconde » liberté propre. C'est une tentative de transformer l'écart d'intensité entre les objets ou les structures admirés, dans la densité atmosphérique des sons.

Ce qui me fascine, c'est l'impression produite par les statues fragmentaires de Giacometti ; elles agissent comme si la main qui avait formé l'objet venait juste de le laisser pour reculer d'un pas, de s'interrompre pour pouvoir observer la création depuis cette nouvelle distance silencieuse. Ce recul ainsi créé est pour moi le moment de la « fragmentarité » que je cherche à capturer à nouveau dans la disposition sonore entre les quatre ou cinq instruments. Rendre audible l'espace est un besoin essentiel du compositeur.

Le concept englobant de la « perfection » dans les arts est certainement une utopie et en même temps une calamité, pourtant, les œuvres de Giacometti sont baignées d'une aura de pureté ; la beauté qui se dégage d'elles est intense et chaude, elle peut-être comparable aux peintures de Leonardo ou de Fra Angelico. Les pièces sont des commentaires sonores, une « perception libérée » d'un idéal esthétique.

*Matthias Pintscher (traduction de l'allemand)*

## LES INTERPRÈTES

### **Teodoro Anzellotti** accordéon

Teodoro Anzellotti est né en Italie en 1959. Il a étudié à l'école supérieure de musique de Karlsruhe et à Trossingen et remporté plusieurs prix internationaux. Concertiste actif, il a été invité dans toutes les métropoles musicales de l'Europe. Comme soliste, il a travaillé avec des formations comme le Schönberg Ensemble (Amsterdam), l'Ensemble Recherche (Fribourg), le Klangforum (Vienne), l'Ensemble Intercontemporain (Paris), l'Ensemble Modern (Francfort), etc. De longue date intéressé par la musique contemporaine, il a stimulé la création d'œuvres pour accordéon et participé à la création de plus de trois cents compositions, parmi lesquelles des pièces de Luciano Berio (*Sequenza XIII*), Vinko Globokar (*Dialog über Luft*), Heinz Holliger (*Beiseit*), Mauricio Kagel (*EpisodenFiguren*), Wolfgang Rihm (*Am Horizont*), Dieter Schnebel (*Medusa*), Salvatore Sciarrino (*Vagabonde blu*), Karlheinz Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*), etc. Teodoro Anzellotti enseigne à l'école supérieure de musique de Berne et dans des masterclasses internationales.

### **Quatuor Spiegel** Guido De Neve et Stefan Willems, *violon* Leo De Neve, *alto* Jan Sciffer, *violoncelle*

Le quatuor Spiegel a été fondé par quatre musiciens clés du célèbre Ensemble E. Ysaÿe. Plus de dix ans de collaboration musicale intense et un goût prononcé pour le répertoire du quatuor à cordes avaient éveillé en ces musiciens le désir de se concentrer sur la formation pour musique de chambre par excellence : le quatuor. La carrière de leur formation démarre très vite grâce à un accueil très chaleureux du public et de la critique, et ils sont invités par les institutions et festivals musicaux de toute l'Europe.

Le quatuor Spiegel interprète aussi bien le grand répertoire classique que la musique contemporaine et de nombreux compositeurs leur ont dédié de leurs œuvres. Le quatuor Spiegel poursuit aussi des travaux de recherche et de «restauration» de manuscrits inédits et a ainsi pu sortir de l'oubli des chefs-d'œuvre de Lekeu, Ysaÿe, Jongen ou De Boeck.





MARDI  
2 OCTOBRE  
**20h00**

THÉÂTRE JEUNE PUBLIC,  
GRANDE SCÈNE

# Experimentum mundi (1981)

opera di musica immaginistica  
de **Giorgio Battistelli**

1h

pour seize artisans, quatre voix de femmes, un acteur et un percussionniste

livret de Giorgio Battistelli, textes choisis dans l'Encyclopédie  
ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers de Diderot et d'Alembert  
(Paris, 1751-1772)

direction **Giorgio Battistelli**  
percussion **Nicola Raffone**

maitres tonneliers

**Alfredo Sannibale, Gianni Sannibale**

maitres menuisiers

**Silvio Tamburri, Alberto Casini**

maitre pâtissier

**Marcello di Palma**

maitres paveurs

**Antonio Innocenzi, Oberdan Carpineti**

maitres maçons

**Ciro Paudice, Maurizio Verdosci**

maitres serruriers

**Fabio Sannibale, Edoardo Borgiani**

maitres rémouleurs

**Miro Carpineti, Aldo Sardilli**

maitre tailleur de pierres

**Fernando Carpineti**

maitres cordonniers

**Sergio Leandri, Guido Salustri**

voix de femmes

**Paola Calcagni, Ida Sannibale, Annarita Severini,**

**Elvira Tamburri**

acteur, voix récitante **Bernard Freyd**

Avec le soutien de la Sacem  
et le mécénat de  
la Fondation France Télécom

Co-réalisation à Strasbourg : musica – Théâtre Jeune Public

Fin du spectacle 21 h 15

165

## L'ŒUVRE

**Giorgio Battistelli**  
**Experimentum**  
**mundi**  
(1981)

Sur scène, d'authentiques artisans au travail, concentrés, la sueur au front. Marteaux, rabots, pelles, ciseaux, grattoirs, sifflements... Des rythmes – parfois intenses, parfois totalement isolés –, qui nous empoignent, qui se resserrent et s'éloignent comme s'ils suivaient un plan secret. Les femmes crient des noms italiens. Nous sommes au beau milieu d'une journée laborieuse dans un village du sud de l'Italie.

Il y a une vingtaine d'années, Giorgio Battistelli a installé sur scène des artisans et des femmes de son village natal, Albano Laziale, près de Rome. Peu à peu, entrant dans la peau de musiciens, ils ont commencé à suggérer comment ils pouvaient modifier tel ou tel son ; sous la direction de Giorgio Battistelli, ils écoutent si le « clic » des œufs que l'on casse pour les pâtes se mêle comme il faut au « clac » du marteau du cordonnier. Sur scène, ils montrent leur savoir-faire : en une heure, sous nos yeux, l'un construit un tonneau, l'autre élève un mur, un troisième fabrique des pâtes... Leurs gestes et les sons engendrés par leurs outils sont accompagnés par un percussionniste, tandis qu'un récitant les commente avec les textes tirés de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et que quatre femmes débitent comme une incantation magique et mythique une litanie de prénoms.

Ainsi se fait l'*Opera di musica immaginistica* : de la vie quotidienne d'un village – une vie en voie de disparition – est née une pièce de théâtre.

## LES INTERPRÈTES

**Giorgio Battistelli**  
direction musicale  
et mise en scène

Né à Albano Laziale (près de Rome) en 1953, Giorgio Battistelli obtient son diplôme de composition sous la direction de Giancarlo Bizzi au conservatoire de l'Aquila, où il étudie également le piano avec Antonello Neri et l'histoire de la musique avec Claudio Annibaldi. En 1974, il est cofondateur du groupe de recherche et d'expérimentation musicale Edgar-Varèse et de l'ensemble instrumental Beat 72 à Rome. L'année suivante, il suit à Cologne les séminaires de composition de Karlheinz Stockhausen et Mauricio Kagel, puis, en 1978-1979 à Paris, des cours de technique et d'interprétation du théâtre musical contemporain avec Jean-Pierre Drouet et Gaston Sylvestre. En 1985-1986, il réside à Berlin, à l'invitation du Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Avec son premier opéra, *Kepler's Traum*, il reçoit le prix Cervo pour sa recherche de nouveaux langages et leur application et le prix SIAE pour l'art lyrique. En 1995, son œuvre *Prova d'Orchestra* est créée à l'Opéra national du Rhin.

Giorgio Battistelli est directeur artistique du Cantiere internazionale d'arte de Montepulciano de 1993 à 1996, de l'Orchestre de Toscane depuis 1996 et de la Société aquilienne des concerts Barattelli depuis avril 2000.

**Nicola Raffone**  
percussion

Nicola Raffone développe ses activités musicales dans différentes directions : du blues au jazz, de l'improvisation au théâtre musical contemporain, de la musique folklorique traditionnelle italienne revisitée à la musique pour pièce de théâtre, production de danse ou installation de plasticiens des arts visuels. Sa fructueuse collaboration avec Giorgio Battistelli remonte à des années ; elle porte sur des œuvres comme *Experimentum Mundi*, *Aphrodite*, *Teorema*.

Nicola Raffone donne des concerts dans toute l'Europe (Mai musical florentin, Festival d'Automne de Paris, Biennale de Munich) et a participé à plusieurs enregistrements au disque. Il enseigne à l'École populaire de musique du Testaccio à Rome.

**Bernard Freyd**  
récitant

Comédien chevronné, il a joué tant au cinéma et à la télévision qu'au théâtre. Citons, parmi la trentaine de films auxquels il a participé, *Eaux profondes* de Michel Deville, *Au nom de tous les miens* de Robert Enrico, *L'Amour braque* d'Andrzej Zulawski, *Nouveaux bandits* de Claude Lelouch, *Mayrig* d'Henri Verneuil, *Lucie Aubrac* de Claude Berri. Bernard Freyd, ce sont aussi plus de soixante rôles pour la télévision et autant au théâtre, avec deux nominations, pour le Molière du meilleur comédien dans un second rôle et le Molière du meilleur comédien en 1989 et 1998.

Bernard Freyd a également signé une adaptation en alsacien des *Shadoks* et co-réalisé avec Serge Marzolff une production du Théâtre national de Strasbourg intitulée *D'r Contades Mensch*, textes en français et en alsacien de Germain Müller et Bernard Freyd. En 1990, il a tenu le rôle du récitant lors de la création à musica de *Sprache* de Denis Cohen.



MERCREDI  
3 OCTOBRE  
**20h00**

ZENTRUM FÜR KUNST  
UND MEDIEN TECHNOLOGIE  
(ZKM), KARLSRUHE

# Soirée au ZKM, Karlsruhe

concert 1: Medientheater, 20h00 et 21 h00

## musikFabrik, Düsseldorf

Christoph Staude

**Portal (2001)** clarinette, trombone, violon, alto, violoncelle et piano 20'

Karin Haussmann

**Quartett (2000)** flûte, trompette, piano et violoncelle 10'

concert 2: salle Kubus, 20h00 et 21 h00

## Accroche Note, Strasbourg

Marzena Komsta

**Journal en rafales (2001)** 12'

flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion  
commande de musica pour l'ensemble Accroche Note *création*

Paulo Ferreira-Lopes

**NaT2 (2001)** soprano, violoncelle, électronique et vidéo 15'

commande de Danzer-Stiftung *création*

vidéo/image, conception visuelle **Annick-Charlotte Golay**, voix **Françoise**

**Kubler**, mise en scène **Paulo Ferreira-Lopes** et **Jose Ramalho**,  
dramaturgie **António Sousa Dias**, éclairage **Jose Ramalho**

Bernard Cavanna

**Trio (2000-2001)** clarinette basse, contrebasse et marimba 10'

*création de la nouvelle version*

concert 3: hall d'entrée, 22h00

## Accroche Note et musikFabrik

direction **Philippe Nahon**

Georges Aperghis

**Babil (1996)** clarinette et ensemble 17'

clarinette **Armand Angster**

Peter Eötvös

**Windsequenzen (1975-1987)** ensemble 20'

Co-réalisation musica – ZKM

Transport en bus gratuit, départ à 18 h 15  
sur le parking du Palais de la Musique  
et des Congrès (en face de l'hôtel Hilton).  
Tram : arrêt lycée Kléber.  
Retour prévu vers minuit quinze.

Avec le soutien de la ville de Karlsruhe,  
des services culturels de l'Ambassade  
de France à Berlin et le mécénat  
de la Fondation France Télécom.

Fin de la soirée minuit

169

## LES ŒUVRES

- Christoph Staude**  
**Portal**  
(2001)
- Portal*: des espaces différents (en durée, en harmonie, en couleur, etc.), des passages différents (d'une coupure abrupte à une transformation graduelle), un système multi-rayonnant qui engendre des formes: comme un labyrinthe ouvert avec des échappées, des évasions, des portails, qui serait une œuvre totale.  
*Christoph Staude*
- Karin Haussmann**  
**Quartett**  
(2000)
- Quartett* est à ce jour la seule de mes pièces qui ne soit pas tirée de la littérature, des médias ou d'autres domaines «non musicaux». À son point de départ, des expériences avec le trompettiste Marco Blaauw, dont les nombreuses capacités – notamment les sons entrouverts – me fascinent. Ses caractéristiques auditives, des sons très rauques, un spectre acoustique qui regroupe des tons de différentes couleurs sonores et des motifs périodiques variables à l'intérieur d'un même son ont donné naissance à une vie intérieure de la note riche particulièrement sensible dans les sons longs. Ces aspects ont donc constitué le point de départ de cette pièce, dans laquelle j'ai considéré les quatre instruments (trompette, flûte, violoncelle et piano) comme un seul nouvel instrument. Dans le jeu d'ensemble cohabitent des motifs périodiques qui se chevauchent: des «frémissements» flous aux combinaisons distinctes de différentes vitesses en passant par les battements de fréquence. Ceci est comparable à un zoom qui permettrait de voir les plus petites nuances comme d'importantes différences. Les diverses couleurs sonores et formes de mouvement se comportent de même, chacune au sein de son spectre global, la gamme s'étendant de fragments d'une densité extrême à des passages hétérogènes, voire assemblés de manière plutôt lâche.  
*Karin Haussmann*
- Marzena Komsta**  
**Journal en rafales**  
(2001)
- Quelques coups de tête, quelques mélancolies, quelques états de suspension dans le vide; des ravages de la passion et des instants méditatifs. Comme un journal intime tenu d'une façon irrégulière. De même que les idées musicales nous venant à l'esprit ne valent pas toutes d'être immortalisées sur une feuille de papier, ce journal fait, lui aussi, sa sélection avant de la graver dans des mémoires. Mais chacun, selon son vécu et son tempérament, aura une perception différente des événements. Certains se souviendront davantage des états méditatifs, d'autres des éclats de force. Et c'est en ceci que réside la richesse de l'esprit humain.  
*Marzena Komsta*
- Paulo Ferreira-Lopes**  
**NaT2**  
(2001)
- Une chanteuse, placée au centre des actions, manipule le déroulement de la pièce à travers un processus interactif entre les médias: image, diffusion spatiale du son, traitement de la voix et son intervention vocale. Le déroulement de la forme musicale est basé dans un mouvement unidirectionnel, lequel ébauche une sorte de spirale, qui pourrait être vue comme une métaphore de la naissance du personnage représenté par Françoise Kubler, lequel, peu à peu, suivant le déroulement de cette spirale, atteindra à sa propre libération, déterminée objectivement par les frontières physiques de l'espace dramatique sous forme d'un écran géant où toutes les images convergent (vidéo et chanteuse). La structure dramatique – un collage d'actions – représentée par un personnage historique, Ines de Castro, placée dans un temps chronologiquement lointain, vise le développement et la construction d'une narration qui se dirige vers une synthèse globalisante et intrinsèquement intemporelle entre le mystère de la naissance, de l'amour et de la mort.  
*Paulo Ferreira-Lopes*

**Bernard Cavanna**  
**Trio**  
(2000-2001)

Ce trio en un seul mouvement emprunte une figure mélodique qui pourrait presque s'apparenter à une technique de chant (le *jodl*), technique qui consiste à passer rapidement de la voix de poitrine (grave) à la voix de tête (aiguë). Présente un peu partout dans le monde, c'est surtout son expression africaine (Burundi notamment) qui fut à l'origine d'une série de pièces intitulées *Jodl* et qui trouve avec ce trio une autre forme d'expression et de dérivés. Les fragments mélodiques s'enchaînent très rapidement, donnant parfois paradoxalement à l'ensemble un aspect immuable, et vont petit à petit se désagréger jusqu'à ne plus exister que sous la forme d'un souffle.

Commandé par l'ensemble Accroche Note, ce trio est écrit en quatre courts mouvements. Chacun d'eux s'appuie sur une idée simple, quasi primitive ; ils pourraient presque s'apparenter (peut-être) à des dessins d'enfant.

Sans rapport avec cette impression, ce trio est dédié à Armand Angster et Emmanuel Séjourné.

*Bernard Cavanna*

**Georges Aperghis**  
**Babil**  
(1996)

Commande de l'ensemble musikfabrik, *Babil* est un concerto pour clarinette et quinze instruments (flûte/piccolo, hautbois, clarinette, basson/contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, marimbas, piano, deux violons, alto, violoncelle et basse). Il a été créé par Ars Nova avec Philippe Nahon.

**Peter Eötvös**  
**Windsequenzen**  
(1975-1987)

Calme I – Trois séquences de vent des montagnes – Sept séquences de vent en rafales – Séquence du vent du matin – Trois séquences du vent marin (vent du nord, vent du sud, vent d'est-ouest) – Calme II

Comme le titre le laisse entendre, la pièce n'a de caractère ni illustratif, ni programmatif ; les titres poétiques des passages sont des associations venues après coup. Ils ne sont bien sûr pas étrangers à l'esprit de l'œuvre, à son contenu émotionnel, dont la base est la sérénité constante qui s'exprime dans les mouvements harmoniques.

La nature même de *Windsequenzen* est imprégnée du paradoxe du bouddhisme zen : la sérénité dans le mouvement et le mouvement dans la sérénité. Une immobilité qui contient en elle constamment la possibilité du mouvement. Elle n'a pas de but, elle est une disposition pour toute activité.

*András Wilhelm (1985)*

## LES INTERPRÈTES

**Philippe Nahon**  
direction musicale

Philippe Nahon est né à Paris en 1946. Deux personnalités ont influencé sa carrière de chef d'orchestre: Marius Constant, avec lequel il découvre l'univers de la musique contemporaine, et Peter Brook, qui lui fait appréhender l'osmose parfaite entre théâtre et musique, clés de l'opéra. Directeur artistique d'Ars Nova depuis 1987, il ne cesse de provoquer des rencontres entre les diverses pratiques musicales, mais aussi entre la musique et la danse, le théâtre, le cirque. Des arts les plus traditionnels aux procédés électroacoustiques les plus sophistiqués, il recherche tous les composants pouvant engendrer de nouvelles formes artistiques abouties. Privilégiant l'espèce scénique, il reste cependant fidèle au concert. Il aime à dépeindre le visage d'un compositeur et défendre sa pensée en reprenant des œuvres anciennes et, par le biais des commandes, susciter un cycle de créations sur plusieurs années. Pour Philippe Nahon, l'art de la direction d'orchestre est un outil servant la réalisation des œuvres en accord avec ses musiciens.

**Françoise Kubler**  
soprano

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

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

**Armand Angster**  
clarinette

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

Cofondateur avec la soprano Françoise Kubler de l'ensemble Accroche Note, dont il est le responsable artistique, il est invité régulièrement à se produire dans les grandes manifestations internationales: Ircam, festival Présences à Paris, musica à Strasbourg, à Londres, Huddersfield, Madrid, Oslo, São Paulo, Bruxelles, La Rochelle... Il joue en soliste avec l'ensemble Music Project de Londres, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le Nieuw Ensemble d'Amsterdam, l'Ensemble Recherche, le Carme Di Milano, l'Ensemble Alternance, L'Itinéraire... Il pratique également le jazz et les musiques improvisées à l'occasion de projets mixtes écriture/improvisation, enseigne la clarinette et la musique de chambre au Conservatoire national de région de Strasbourg et a donné des masterclasses à Royaumont, au Centre Acanthes... Il a enregistré pour plusieurs labels dont RCA, Accord, FMP Berlin, MFA.

**Ensemble musikFabrik**

Rudolf Döbler *flûte*  
Peter Veale *hautbois*  
Helge Harding  
*clarinette/clarinette basse*  
Jonathan Rieder,  
*contrebasson*  
Christine Chapman *cor*  
Marco Blaauw *trompette*  
Bruce Collings *trombone*  
Melvyn Poore *tuba*  
Ulrich Löffler *piano*  
Tomoko Kiba *violon*  
Axel Porath *alto*  
Dirk Wietheger *violoncelle*  
Eberhard Maldfeld  
*contrebasse*

L'ensemble musikFabrik se veut un interprète exemplaire de la musique contemporaine. Sa programmation innovatrice et son organisation fondée sur le partage des responsabilités caractérisent cette formation constituée des solistes internationaux. Son répertoire étendu comprend aussi bien des pièces classiques du répertoire pour musique de chambre et ensemble que des pièces écrites spécialement pour lui ou commandées par lui. L'ensemble est régulièrement l'invité de festivals internationaux et de concerts et propose sa propre série de concerts. Par ailleurs, il enregistre pour la radio et le disque.

L'ensemble musikFabrik cherche avant tout à combiner les formes de communication modernes et la recherche de nouveaux modes d'expression dans le domaine de la musique et de la performance. Les projets interdisciplinaires joignant l'électronique en temps réel, la danse, le théâtre musical et des installations font partie de ses défis. Quant aux programmes dirigés, l'ensemble, qui n'a pas de chef permanent, travaille aussi bien avec de jeunes chefs d'orchestre et compositeurs qu'avec des artistes renommés comme Stefan Asbury, James Avery, Earle Brown, Peter Eötvös, Vinko Globokar, Heinz Holliger, Nicolaus A. Huber, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Diego Masson, Jonathan Nott, Oswald Sallaberger, Karlheinz Stockhausen, Charles Wuorinen, Lothar Zagrosek, Hans Zender... Depuis 1990, musikFabrik est soutenu par la région Nordrhein-Westphalen et la ville de Düsseldorf.

**Accroche Note**

Françoise Kubler *soprano*,  
Mario Caroli *flûte*,  
Armand Angster *clarinette*,  
Marie-Violaine Cadoret  
*violon*,  
Gregory Johns *violoncelle*,  
Jean-Daniel Hégré  
*contrebasse*,  
Amy Lin *piano*,  
Emmanuel Séjourné,  
Yragaël Unfer *percussions*

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

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

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



JEUDI  
4 OCTOBRE  
**20h00**

PALAIS DES FÊTES

# Chœur de chambre Accentus

direction **Laurence Équilbey**

Patrick Burgan  
**Apparitions (2001)** 10'  
**C'est une flèche – La Béatrice – Apparition**  
*chœur a cappella*  
soprano solo **Anne-Marie Jacquin**  
baryton solo **Paul-Alexandre Dubois**  
commande du Chœur de chambre Accentus

musica dédie ce concert  
à la mémoire de Marcel Rudloff

Olivier Messiaen/Clytus Gottwald  
**Louange à l'Éternité de Jésus** 10'  
transcription pour chœur mixte à dix-neuf voix du 5<sup>e</sup> mouvement  
du *Quatuor pour la fin du temps*

Édith Canat de Chizy  
**To gather Paradise (2001)** 10'  
*chœur a cappella*  
commande du festival Colla Voce – voix et orgues à Poitiers

Philippe Manoury  
**Slova (2001)** 10'  
*chœur a cappella*  
commande du Chœur de chambre Accentus

entracte

Betsy Jolas  
**Concerto-fantaisie O'Night, Oh... (2001)** 25'  
piano et chœur mixte  
piano **Jay Gottlieb**  
commande du festival Octobre en Normandie  
*création*

Avec le mécénat de  
la Fondation France Télécom  
et le soutien de la Sacem

Fin du concert 21 h 20 175

## LES ŒUVRES

Patrick Burgan  
Apparitions  
C'est une flèche –  
La Béatrice –  
Apparition  
(2001)

Trois femmes ; trois apparitions.

La première, vision fugitive née de la plume du poète Marc Blanchet, sonne ici comme une invitation à l'écoute. Vient ensuite une hallucination typiquement baudelairienne dans laquelle le chœur, divisé à l'extrême, vocifère des cris sataniques de démons cruels et vicieux. Puis la « fée au chapeau de clarté », apparition mallarméenne cette fois, conclut avec douceur un cycle dédié tout entier à la femme : fragile, terrible, idéale.

*Patrick Burgan*

C'est une flèche...

*Marc Blanchet*

C'est une flèche venue de nulle part, la femme soudain dans le silence du cloître, caressant d'une main de velours la fresque enfantée par le mur.

C'est un coup au cœur, le prodige infernal d'une saison, la femme venue de nulle part touchant les pierres de la cellule où s'est endormie la ferveur.

C'est un prodige venu du cœur, la femme descendue de l'autel, à la poitrine d'une douceur de mère, et encore vierge au sein d'elle-même, comme le temple qui recueille les prières de l'homme enclos dans sa ferveur.

La Béatrice

*Charles Baudelaire*

Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,  
Comme je me plaignais un jour à la nature,  
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,  
J'aiguissais lentement sur mon cœur le poignard,  
Je vis en plein midi descendre sur ma tête  
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,  
Qui portait un troupeau de démons vicieux,  
Semblables à des nains cruels et curieux  
À me considérer froidement ils se mirent,  
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,  
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,  
En échangeant maint signe et maint clignement  
d'yeux :  
— « Contemplons à loisir cette caricature  
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,  
Le regard indécis et les cheveux au vent.

N'est-ce pas grand pitié de voir ce bon vivant,  
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,  
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,  
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs  
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,  
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,  
Réciter en hurlant ses tirades publiques ? »

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts  
Domine la nuée et le cri des démons)  
Détourner simplement ma tête souveraine,  
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,  
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !  
La reine de mon cœur au regard nonpareil,  
Qui riait avec eux de ma sombre détresse  
Et leur versait parfois quelque sale caresse.

Apparition

*Stéphane Mallarmé*

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs  
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes  
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.  
— C'était le jour béni de ton premier baiser.  
Ma songerie aimant à me martyriser  
S'enivrait savamment du parfum de tristesse  
Que même sans regret et sans déboire laisse  
La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.

J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli  
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue  
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue  
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté  
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté  
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées  
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

Olivier Messiaen/  
Clytus Gottwald  
**Louange à l'éternité  
de Jésus**

Clytus Gottwald a transcrit pour chœur à dix-neuf voix le 5<sup>e</sup> mouvement du *Quatuor pour la fin du temps, Louange à l'éternité de Jésus*. De l'original, il garde une extrême lenteur, le profond recueillement et les couleurs de Messiaen. Il y adjoint un texte tiré des *Trois petites liturgies de la présence divine* du même Messiaen (paroles et musique), véritable synthèse doctrinale et poème extraordinaire.

Olivier Messiaen,  
extrait des *Trois petites liturgies de la présence divine*

Mon Jésus, mon silence, Mon Jésus, mon royaume de silence, Parlez en moi. Mon arc-en-ciel d'amour, Désert d'amour, Ce oui qui chante comme un écho de lumière, Chantez, lancez l'auréole d'amour, Mon amour, Mon Dieu. Mélodie rouge et mauve en louange du Père, Louange de la Gloire à mes ailes de terre. Mon dimanche, mon Toujours de lumière, Que le ciel parle en moi, Ne me réveillez pas: c'est le temps de l'oiseau! Il est parti le Bien-Aimé, C'est pour nous!	Il est monté le Bien-Aimé, C'est pour nous! Il a prié le Bien-Aimé. Il est riche le bienheureux. Lui se dit en lui. Le Verbe est la louange, Modèle en bleu pour anges, Trompette bleue qui prolonge le jour. L'Esprit c'est la présence! Substance du Père, Verbe de l'amour. L'encre d'or. Près et loin. Chant de l'amour. Un sceau sur mon cœur. Par le Dieu d'amour.
---	--

Édith Canat de Chizy  
**To gather Paradise**  
(2001)

Depuis ma rencontre avec Emily Dickinson, jeune poétesse américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, j'attendais l'opportunité de mettre sa poésie en musique. Le chœur Accentus et Laurence Équilbey m'ont donné l'occasion de réaliser ce désir.

Dépouillée, elliptique, l'écriture d'Emily Dickinson est essentiellement sonore. Étonnamment moderne, elle a une extraordinaire force de suggestion. « Postée à la frontière de la vie et de la mort », comme l'énonce un de ses critiques, la poésie est pour elle le moyen d'appréhender ce qui nous dépasse. Par le choix que j'ai fait parmi ses innombrables poèmes, j'ai tenté de retracer son itinéraire, de la solitude à l'intensité de vie, de la mort qu'elle n'a jamais crainte (*The Death, I never feared*) à l'éternité « si proche » (*so near*). Sa seule occupation en cette vie: « Cueillir le Paradis » (*To gather Paradise*).

Édith Canat de Chizy

Emily Dickinson,  
extraits de poèmes

1 – En tout lieu isolée –  
Comme ruine d'église  
Moi, une race étrange  
Ici naufragée, solitaire  
Constante solitude  
L'errance pour demeure.

2 – Être en vie est une force  
L'existence en soi  
Suffisante omnipotence  
Être en vie et vouloir!  
C'est le pouvoir d'un Dieu!

3 – J'habite le possible  
Pour toit impérissable  
Les combles du ciel  
Mon occupation  
Cueillir le paradis.

4 – Qu'on me rende à la mort  
La mort, je ne l'ai jamais crainte  
En Toi la nuit la plus calme  
En Toi le repli le plus sûr.

5 – Une infinité de mers  
Désertées de rivages  
L'éternité, la voilà  
Si proche  
Qu'elle m'accompagne sur mon chemin  
Partage ma demeure  
Je n'ai d'amie plus assidue  
Que cette éternité.

Les horloges éternelles  
Sonnent midi.

Philippe Manoury  
**Slova**  
(2001)

Le texte de cette composition a été conçu, à l'origine, pour fournir un matériau sonore dans la recherche d'un système de synthèse de chœurs pour mon opéra *K...* Le choix de la langue tchèque n'est pas fortuit. L'histoire, inspirée du *Procès* de Kafka, se déroule à Prague, bien sûr. Mais en premier lieu, la raison en est que cette langue contient proportionnellement plus de consonnes que de voyelles. Les sons bruités et instables des consonnes sont justement ce qui est difficile à reproduire avec les moyens de la synthèse. C'est pour cela que j'ai privilégié le tchèque.

Au cours de mes recherches à l'Ircam, j'ai utilisé des modes sonores nouveaux : « balance » entre les sons bruités et les sons voisés, étirements temporels, désynchronisation des voyelles et des consonnes, etc. Lorsque Laurence Équilbey m'a proposé d'écrire une œuvre pour son chœur, j'étais au milieu de mes recherches. L'opéra n'ayant utilisé que quelques phrases de ce texte, j'ai eu l'idée de l'utiliser intégralement dans cette œuvre en adaptant à un chœur réel ce que j'avais expérimenté dans la synthèse.

Traité de façon très polyphonique, *Slova* superpose parfois une même phrase sur différentes couches représentant les contenus voisés ou bruités qui la constituent et qui vont évoluer dans des temporalités différentes. Toutes les techniques que j'ai élaborées dans le domaine de la synthèse vocale trouvent ici une transcription dans l'écriture pour chœur réel, comme par exemple les étirements temporels où les éléments vocaux sont scrutés comme s'ils étaient vus au travers d'un scanner. Bien entendu, dans ces cas-là, c'est moins le contenu sémantique qui importe que le « grain sonore ». À d'autres moments, ce sera l'opposé : les mots ne doivent jamais perdre totalement leur contenu sémantique pour tomber dans une abstraction totale. Ils le peuvent à certains moments, mais tout le temps, cela, je ne le veux pas.

*Philippe Manoury*

## Mots

*texte de Daniela Langer*

Ce monsieur,  
Qui est ce monsieur ?  
Un fou étrange, tu entends ?  
Écoute, écoute encore  
Comment peux-tu te taire ?  
Il crie ! Insupportablement, implacablement  
La pomme ne tombera jamais  
Dans les châteaux en ruines  
En somnambule il traîne son ombre  
Tu ne saisis pas l'écho des sentences  
Déjà tu tires des coups de chapeau

Aux murs délaissés  
Dernières chaises  
Par un long couloir  
Interminable  
Vers les bêtes traquées par le monde  
Tu dois accepter  
Homme  
La vanité de tes manteaux  
Le métal de la chair  
La corde au bout  
Des commencements.

Betsy Jolas  
**Concerto-fantaisie**  
**O'Night, Oh...**  
(2001)

Piano et chœur ! L'association, certes, n'est pas nouvelle et nous avons tous en mémoire quantité d'exemples de cette combinaison signés par les plus grands noms romantiques. Le piano y est, comme dans le lied, un compagnon attentif des voix ; tout à la fois leur soutien et leur raison d'être.

Mais ici, les rôles ne sont pas seulement inversés. L'appellation « concerto » est à prendre au sens même donné à ce terme par l'histoire de la musique. Nous aurons donc affaire, en bonne tradition, à un pianiste virtuose et qui sera, tout au long de l'œuvre, le personnage principal auquel, en l'absence d'orchestre, le chœur donnera logiquement la réplique. Or un chœur n'est pas un orchestre ! C'était là, je le sentais, qu'il faudrait innover : non pas simuler l'orchestre, surtout pas, mais, plus loin, imaginer entre piano et chœur un tout nouveau type de partenariat dont, à ma connaissance il n'y avait pas encore d'exemple. Donc, et résolument, renoncer aux onomatopées. Prévoir au contraire une souple compilation de « vrais » textes en français, anglais, allemand, mes trois langues familiales. Ce seront principalement deux grandes citations de Shakespeare et de Victor Hugo auxquelles se joindront plus modestement berceuses et prières de ma lointaine enfance.

L'une d'elle sera chantée non seulement dans sa langue originale, l'anglais, mais aussi dans une « adaptation » française absurde imaginée jadis par une petite Betsy qui ne parlait pas un mot d'anglais. Il sera question partout de nuit, de sommeil, de rêve...

Commande d'Octobre en Normandie pour le pianiste Jay Gottlieb, dédicataire, et le chœur Accentus, mon concerto-fantaisie O Night, Oh... fut achevé à Paris en avril 2001. L'œuvre comporte sept mouvements dont quatre peuvent être exécutés séparément par piano ou chœur moyennant quelques aménagements.

*Betsy Jolas*

I – N'a oie l'ai mis dans toussipe  
Après de l'or ma saule touquipe  
Now I lay me down to sleep  
I pray the Lord my soul to keep  
Rock a bye baby on the tree top  
when the wind blows the cradle will rock  
and rock and rock...  
If I should die  
Iffe achoudat  
Before I wake  
When the bough breaks the cradle will fall  
and down will come baby and cradle and all  
I pray the Lord my soul to take  
Après de l'or.

II – *piano seul*

III – Tout corps couché prend la ligne de l'horizon de l'âme ; l'endormi devient le réveillé de l'ombre ; il n'est pas immobile, il vole dans l'immensité ; il n'est pas aveugle, il voit dans l'infini ; il n'est pas sourd, il entend dans l'espace ; il n'est pas muet, il parle dans la mort ; il n'est pas couché, il est ailé ; il n'est pas étendu, il est planant... l'endormi est l'assaillant de la nuit ; tout sommeil fait le siège du mystère ; tout grabat est une brèche du sépulcre. (Victor Hugo, *Les Tables tournantes*.)

O Night which ever art when day is not...

O grim look'd Night...

(Ô Nuit qui toujours est quand le jour n'est pas)

O Night, alack, alack, alack...

O weary Night...

A long and tedious Night... (William Shakespeare, *A midsummer night's dream*.)

IV – To bed, to bed  
 Allons, allons  
 Kinder, komm  
 Faut faire dodo  
 Kinder, ins Bett  
 Ne pleure pas, il n'y a rien  
 Hush a bye, don't you cry, go to sleep my baby  
 Nothing, nothing at all, not a thing, t'is just about nothing, I say no, oh no, not that, but perhaps this or that, and maybe this or that, not this but rather that...  
 Nein es gibt gar nichts, nichts mehr, wirklich nichts, aber nein, nicht das, aber warum nicht dies oder das un nicht jenes...  
 Il n'y a rien, vraiment rien, rien du tout, rien ou presque, presque rien, et puis non, Oh non, pas cela mais ceci, et ceci peut-être...  
 Oh dear, what is this?  
 Ach, was macht er?  
 Come on, get going!  
 Qu'est-ce, où sommes-nous?  
 Oh no, it can't be, time's up, run, open wide!  
 Pressons, c'est l'heure, ouvrez, au secours!  
 Ich habe Angst, wir sind zu spät, Hilfe!  
 J'ai peur!  
 Don't you cry  
 Faut faire dodo  
 I'm scared!  
 Schlaf Kindlein schlaf  
 Go to sleep my little baby  
 Maman,  
 Hush a bye, don't you cry  
 Schlaf gut  
 Dodo  
 Au lit, au lit  
 There's one did laugh in his sleep... (William Shakespeare, *Macbeth*.)

V – *piano seul*

VI – Dormir!  
 Rêves, venez, tombez sur l'endormi. (Victor Hugo, *Les Tables tournantes*.)  
 Oh seulement un instant que je dorme. (Victor Hugo, *La Fin de Satan*.)  
 (Dreams, come, light upon the sleeper...)  
 (O could I but sleep a while...)  
 Dormir, Ô guérison, détachement, rosée,  
 stupeur épanouie, immense ombre apaisée  
 repos sacré, douceur farouche, bercement... (Victor Hugo, *La Fin de Satan*.)  
 (To sleep, O recovery, oblivion...)  
 O grim look'd Night, O Night with hue so black...  
 O Night, alack, alack, alack! (William Shakespeare, *A midsummer night's dream*.)  
 (Sacred rest, grim sweetness, lulling...)  
 (If only I could sleep an hour, a minute, an instant, a moment...)  
 Dormir...!  
 Träume!

VII – Well shone moon! (William Shakespeare, *A midsummer night's dream*.)

Oh regarde

Der Mond ist schon da

Now I lay me down to sleep, I pray...

Après de l'or

N'a oie l'au mis dans toussipe

Après de l'or

I pray the Lord

Oh regarde, un oiseau s'est posé sur la lune

Eins zwei drei...

Un deux trois...

Vite maman!

One two three...

There's a bird on the moon

Vite maman il faut compter toutes les étoiles ce soir

Dort ist ein Vogel auf dem Mond

Count the stars

Il faut compter et recompter

Zählen, man muss zählen

Bien joué la lune!

O Night, Oh...

Now I lay me down to sleep

I pray the Lord my soul to keep

If I should die before I wake

I pray the Lord my soul to take

O... Oh!

## LES INTERPRÈTES

**Laurence Équilbey**  
direction

Formée aux conservatoires de Paris et de Vienne, en Sorbonne, ainsi qu'auprès de Nikolaus Harnoncourt et de l'Arnold Schönberg Chor, elle étudie la direction de chœur principalement avec Eric Ericson. En 1991, elle fonde le Chœur de chambre Accentus, dont la vocation est de promouvoir le riche répertoire *a cappella*, en particulier celui de ces deux derniers siècles, et de participer activement à la création contemporaine. Sous son impulsion, cet ensemble professionnel est rapidement salué par le public et la critique, et collabore avec des chefs renommés.

Parallèlement à ses activités, elle crée en 1995, avec le soutien de la ville de Paris, le Jeune Chœur de Paris destiné à la formation de futurs chanteurs professionnels. En 1998, elle est invitée à diriger la Chapelle royale, le Collegium Vocale de Gand et le RIAS Kammerchor de Berlin dans le cadre du festival de Saintes. Elle est nommée chef du chœur au Théâtre des Arts de Rouen et dirige régulièrement l'orchestre Léonard de Vinci.

Elle aborde également le répertoire lyrique et a dirigé en 2000 une nouvelle production de *Cenerentola* dans le cadre du festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, ainsi que *Medeamaterial* de Pascal Dusapin (production T&M-Nanterre).

Grâce à son expérience musicale à l'échelle européenne et ses liens privilégiés avec le répertoire des pays d'Europe du Nord, elle apporte une contribution essentielle à la diffusion et au renouveau du répertoire vocal *a cappella* en France.

**Jay Gottlieb**  
piano

Né à New York, Jay Gottlieb a fait ses études à la High School of Performing Arts, à la Juilliard School et à l'université de Harvard, dont il est diplômé et où il a enseigné. Élève de Nadia Boulanger, il a aussi travaillé avec beaucoup de pianistes ou compositeurs réputés. Lauréat de nombreux concours internationaux, régulièrement invité dans les festivals internationaux, il s'est produit en soliste avec les plus grands chefs, orchestres et ensembles d'Amérique et d'Europe.

Jay Gottlieb a participé à de nombreuses créations musicales, dont beaucoup écrites pour lui. Avec son frère Gordon, percussionniste, il a fondé un duo qui suscite la création d'œuvres auprès des plus grands compositeurs de notre temps. Il donne régulièrement des conférences et des stages sur divers aspects de la musique contemporaine, notamment au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il siège également au jury du concours de piano. Il a également écrit une série d'articles sur le piano du xx<sup>e</sup> siècle et produit plusieurs séries d'émissions consacrées à la musique américaine.

**Chœur de chambre  
Accentus**

Réuni par Laurence Équibey en 1991, cet ensemble professionnel de trente-deux chanteurs a pour vocation d'interpréter en formation de chœur de chambre le riche répertoire des œuvres *a cappella*. En renouant avec cette tradition, Accentus interprète principalement les œuvres majeures des deux derniers siècles dans leur formation originelle et participe à la création contemporaine. Accentus se produit également sous la direction du Suédois Eric Ericson, invité privilégié de l'ensemble, et collabore régulièrement avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de Paris et le théâtre du Châtelet, travaillant notamment avec Pierre Boulez, Christoph Eschenbach, David Robertson et Jonathan Nott. L'Ensemble est présent dans les grands festivals, en France (Aix-en-Provence, La Roque d'Anthéron) comme à l'étranger (Schleswig-Holstein, Bach Tage Berlin) et a effectué une tournée de onze concerts aux États-Unis en novembre 2000.

Salué par la critique dès son premier disque, Accentus a reçu de nombreux prix pour ses enregistrements.

Le Chœur de chambre Accentus est associé à Léonard de Vinci/Opéra de Rouen. Il est soutenu par la fondation d'entreprise France Télécom et subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Île-de-France, la ville de Paris, la région Île-de-France, la DRAC et la région Haute-Normandie, la Sacem, Musique nouvelle en liberté et l'Afaa pour ses tournées à l'étranger.

*Sopranos*: Solange Añorga, Geneviève Boulestreau, Caroline Chassany, Sylvie Colas, Claire Henry-Desbois, Anne-Marie Jacquin, Violaine Lucas, Yoko Takeuchi

*Altos*: Florence Barreau, Emmanuelle Biscara, Gemma Coma-Alabert,

Isabelle Dupuis-Pardoel, Anne Gotkovsky, Hélène Moulin, Catherine Ravenne, Valérie Rio

*Ténors*: Stéphane Bagiau, Jean-François Chîama, Mathieu Kotlarski, Christophe Le Paludier, Pascal Pidault, Benoît Porcherot, Bruno Renhold, Maurizio Rossano

*Basses*: Pierre Corbel, Paul-Alexandre Dubois, Cyrille Gautreau, Pierre Jeannot, Alain Lyet, Claude Massoz, Jean-Loup Pagesy, Guillaume Pérault



JEUDI 4 OCTOBRE <b>22 h 30</b>	VENDREDI 5 OCTOBRE <b>22 h 30</b>	SAMEDI 6 OCTOBRE <b>22 h 30</b>
PALAIS DU RHIN SALLE DES FÊTES	PALAIS DU RHIN SALLE DES FÊTES	PALAIS DU RHIN SALLE DES FÊTES

# In H-Moll

d'après la *Messe en si*  
de Johann Sebastian Bach

*création*

**Ingrid von Wantoch Rekowski**  
mise en scène, costumes, éclairages

comédiens  
**Pascal Crochet**  
**Bernard Eylenbosch**  
**Hélène Gailly**  
**Dominique Grosjean**  
**Dirk Laplasse**  
**Caroline Petrick**  
**Pietro Pizzuti**  
**Annette Sachs**  
**Candy Saulnier**  
**Luc Schillinger**

Production: polimniA  
en coproduction avec: Trimaran, Bruxelles – musica, Strasbourg  
Théâtre des Bouffes du Nord, Paris – Frankfurter Schauspielhaus  
Fondazione Teatro Due, Teatro Stabile di Parma e Reggio Emilia –  
Les Brigittines, Bruxelles

Avec la contribution de Nadine-Bruxelles

Avec l'aide de La Communauté Française de Belgique, Direction générale de  
la Culture, Service du Théâtre

Collaboration à la production: Change Performing Arts-Milan

**Monum (Centre des monuments  
nationaux) coproduit la création  
d'Ingrid von Wantoch Rekowski  
au Palais du Rhin**

**Avec le mécénat  
de la Fondation France Télécom**

**Autres représentations:  
du 9 au 20 octobre 2001 à la Chapelle des Brigittines.**

Fin du concert 23h45

185

## L'ŒUVRE

Ingrid von Wantoch  
Rekowski  
**In H-Moll**  
(2001)

Dix personnages interprètent et «incarnent» à leur manière la *Messe en si* de Bach. À travers la voix mais aussi le comportement, l'imperfection humaine se découvre et se forge une matière charnelle et ambiguë...

Travaillant sur la théâtralité du corps à l'intérieur de la polyphonie, *In H-Moll* veut ouvrir le point de vue du théâtre sur les marges imprécises, hautement paradoxales du sacré.

Avec, d'une part, sa fascination pour l'«extraordinaire théâtre de la musique» et, d'autre part, les limitations du jeu naturaliste dans le théâtre traditionnel, Ingrid von Wantoch Rekowski entreprend une recherche sur l'essence du drame. Par une suite ininterrompue de mutations, chaque nouvelle création se libère de sa forme précédente et la technique de jeu est épurée pour atteindre une forme qui incarne de plus en plus clairement l'essentiel. Dans *In H-Moll*, librement d'après la *Messe en si mineur*, la divine musique de Bach se heurte aux voix inexpertes des acteurs. Le désir de transcendance bute sur l'impossibilité de nous libérer du monde et du corps. Ainsi le metteur en scène touche au drame inhérent de la dualité humaine, dans son dédoublement entre ciel et enfer (terrestre). Selon Ingrid von Wantoch Rekowski, «le drame le plus intense se cache dans la polyphonie. Contrairement à la linéarité et à l'univoque de la monodie qui a tendance à réduire le monde à une seule interprétation, la polyphonie suscite simultanément et ambiguïté». Inspiré par l'émotion, les associations insaisissables et les dimensions stratifiées de la polyphonie, le metteur en scène recherche une forme théâtrale qui respecte cette abstraction et cette ouverture et les rend parfaitement manifestement présentes. La notion de l'effet contrastant – propre à l'âme baroque – correspond à sa conviction qu'une signification ne peut naître qu'en présence de son contraire. Pour cela, Ingrid von Wantoch Rekowski part délibérément à la recherche de ce qui se cache derrière les mots, le monstrueux sous le vernis civilisé, la psychose dans le harnais social, le tic nerveux qui interrompt la pose [...].

Alors que l'écriture inhabituelle de Berio dans le madrigal *A-Ronne* pouvait se concilier avec l'intervention d'acteurs, Ingrid von Wantoch Rekowski radicalise le conflit dès le début de *In H-Moll*. Cette fois, la partition précise de la *Messe en si mineur* de Bach n'est plus défendue par des chanteurs professionnels, mais elle est confrontée à la voix imparfaite des acteurs. Le metteur en scène découpe la partition et leur en lance les morceaux. La puissance des notes déséquilibre les acteurs, mais ceci leur permet de créer et de développer une nouvelle matière. Ingrid von Wantoch Rekowski emprunte la justification de cette radicalisation au cœur de la Messe. «La dissension entre notre enracinement dans la limite et le désir de surpasser notre limitation sont à la base de ce travail-ci. Dans l'impossibilité de vouloir être homme et Dieu en même temps se révèle la tragédie qui est à la base de la Messe: le désir de transcendance qui bute sur les limites physiques de notre condition humaine.»

Les acteurs qui doivent donner corps à *In H-Moll* sont immédiatement soumis aux règles de jeu qui étouffent dans l'œuf le cliché et la routine. La partition, réduite, totalement dénuée d'accompagnement musical, sert de matériau de travail. «La composition découpée, que les acteurs doivent s'approprier, forme la première difficulté, la friction de base. Elle génère de nouveaux troubles et de cette suite d'imperfections naît le vrai matériau pour cette pièce», explique Ingrid von Wantoch Rekowski. «Je ne vise toutefois aucune perfection,

mais bien une émotion authentique. Et je ne peux l'atteindre qu'en excluant à l'avance l'équivoque avec une exécution concertante et en confrontant la musique avec une sorte de voix plus terrestre.» La musique de Bach émeut également par sa forme cérébrale. La thèse se développe dans son renversement, inversion, miroitement et variation, et dans cette logique récurrente elle maintient une unité ayant une abstraction parfaite et une théâtralité pure et prononcée. Cet impalpable jeu de formes musicales est traduit et concrétisé dans le jeu physique des acteurs.

En développant la bipolarité du concept de la mise en scène qui s'axe sur le gouffre entre l'homme et Dieu, entre matière et antimatière, Ingrid von Wantoch Rekowski parle des conséquences pour son concepteur de costumes Christophe Pidré : «Les vêtements accentuent le contraste entre le divin et le terrestre par leurs références simultanées à la chasteté et l'immortalité, la révélation et la dénudation. Une pratique tardive du désir baroque de combiner un "trop" et un "trop peu".» Le surréalisme de Dalí est également très proche : «En contradiction flagrante avec le désir de stabilité du spectateur, les costumes apportent un cadre de référence au déséquilibre, tout comme les lithographies de Dalí. Là, au moyen de tissus drapés et d'objets empilés, l'artiste représente l'illusion de la forme humaine, où il réduit l'humain à une masse informe de bras fondants soutenus par des béquilles comme colonnes vertébrales externes pour illustrer l'insuffisance du squelette.» Matière et antimatière se fondent imperceptiblement.

La frontière entre homme, objet et animal disparaît. Le jeu associatif, qui s'amorce dans la compilation des objets inertes, ouvre les portes de l'imagination sur un kaléidoscope de visions paradoxales.

*Daan Esch*

## LES INTERPRÈTES

**Ingrid von Wantoch  
Rekowski**  
mise en scène

De nationalité franco-allemande, Ingrid von Wantoch Rekowski a étudié la peinture, le piano et la danse aux États-Unis et la mise en scène à l'Institut national supérieur des arts et du spectacle à Bruxelles. Elle a suivi des masterclasses d'Eugenio Barba, Robert Wilson, Georges Aperghis, Philippe Minyana, Trisha Brown, Pierre Droulers, Avi Kaiser, François Combeau, Sonja Kehler, Marianne Pousseur et Lucy Graumann, entrepris des recherches en biomécanique et participé à des stages dirigés par Élisabeth Disdier (Théâtre contemporain de la danse, Paris), Alexei Levinski (Centre for Performance Research, Cardiff/Aberystwyth) et Ralf Räuker (Mime Zentrum Berlin). Enfin, elle a participé à L'École des maîtres 1995 avec Alfredo Arias, Dario Fo et Anatoli Vassiliev.

Depuis 1994, Ingrid von Wantoch Rekowski conduit ses propres projets. Elle a notamment mis en scène *A-Ronne II*, un travail d'acteur au jeu physique basé sur l'*A-Ronne* de Luciano Berio, et *Cena furiosa*, spectacle avec six chanteurs basé sur les madrigaux de Monteverdi.

**Pascal Crochet**  
acteur

Pascal Crochet travaille dans le théâtre de texte et le théâtre/danse, notamment avec Benno Besson, Patrick Bonté, Bernard Debroux, Virginie Jortay, Nicole Mossoux, Alain Populaire, Philippe Van Kessel, Pierre Vincke... Comme metteur en scène, il a récemment monté des textes de Pier Paolo Pasolini, de Marguerite Duras, de Charlotte Delbo, de Raymond Depardon, et des écrits bruts récoltés par Thévoz.

**Bernard Eylenbosch**  
acteur

Né à Bruxelles en 1966, il est diplômé de l'Institut national des arts du spectacle en Interprétation dramatique. Il enchaîne ensuite théâtre, télévision, courts et longs métrages. Il travaille principalement au sein de l'ensemble Leporello, compagnie bruxelloise qui revisite les classiques en leur donnant rythme, musique et chorégraphie. Il a joué dans *Le jardin des graves et des aigus* mis en scène par Ingrid von Wantoch Rekowski en 1997.

**Hélène Gailly**  
actrice

Hélène Gailly se produit régulièrement en tant que comédienne sur diverses scènes belges avant de passer de l'autre côté de la rampe et mettre en scène ses propres spectacles, notamment d'après des textes de Raymond Pourveur : *Oumloun'gou*, *Venise*, *Elle n'est pas moi*, *Massacrilège*... Elle a récemment mis en scène *Écart* de Marie Destrait et interprété *Yes, peut-être* de Marguerite Duras.

**Dominique Grosjean**  
actrice

Diplômée de l'Institut national des arts du spectacle, Dominique Grosjean enseigne la formation musicale à Bruxelles. Elle est également l'auteur d'adaptations et de réalisations pour la radio et cofondatrice de l'Erta Théâtre avec Francis Houtteman. Elle réalise également de nombreuses performances, notamment pour Documenta 8. Elle collabore régulièrement avec Martine Wijckaert et Ingrid von Wantoch Rekowski.

- Dirk Laplasse**  
acteur  
Ténor, Dirk Laplasse a étudié à Anvers, Vienne et, pendant deux ans, au Royal Northern College of Music de Manchester, et participé à plusieurs masterclasses. Il a chanté Lensky (*Eugène Onéguine*), Faust, Don José, Der Tanzmeister (*Ariadne auf Naxos*), Balthasar Zorn (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Barinkay (*Der Zigeunerbaron*), Nanki-Poo (*Mikado*) et Ulisse (*Il ritorno d'Ulisse in patria*).
- Caroline Petrick**  
actrice  
Née à Gand en 1968, elle a obtenu un premier prix d'art dramatique au conservatoire de Liège. Elle travaille comme comédienne (théâtre et théâtre musical avec J. Deleuvelerie, P. Carpentier, P. Rambert, H. Djabali, M. Bernard, Th. Salmon) et comme metteur en scène assistante au théâtre (NTG Gand, Théâtre national de Bruxelles) et à l'opéra (Opéra de Liège, La Monnaie à Bruxelles).
- Pietro Pizzuti**  
acteur  
Né à Rome en 1958, il joue au théâtre et au cinéma, est auteur et metteur en scène. Il a été accueilli par le Rideau de Bruxelles, l'Atelier-Théâtre Jean-Villar, le théâtre Varia, le festival d'Avignon, le théâtre national de Chaillot, la compagnie Renaud-Barrault, les Bouffes du Nord... et a travaillé avec Bernard de Coster, Maurice Béjart, Chantal Ackerman, Jean-Pierre et Luc Dardenne... Il est aussi pédagogue au Conservatoire d'art dramatique et conseiller artistique de la Maison du spectacle La Bellone.
- Annette Sachs**  
actrice  
Premier prix de piano au Conservatoire royal de Bruxelles et interprète de théâtre musical, Annette Sachs est cofondatrice du Théâtre européen de musique vivante (Bruxelles) et membre du K&K Experimentalstudio (Vienne). Elle poursuit une carrière de concertiste de musique contemporaine et de *performer* musical, et a participé depuis le début au travail d'Ingrid von Wantoch Rekowski. Elle enseigne la voix chantée pour les acteurs au Conservatoire de Bruxelles et à l'institut national supérieur des arts du spectacle.
- Candy Saulnier**  
actrice  
Comédienne sortie de l'Institut national des arts du spectacle en 1994, elle a travaillé avec Jean-Marie Villégier et Jean-Claude Penchenat sur Corneille et Goldoni, et avec Philippe Sireuil et Philippe Van Kessel sur l'écriture contemporaine (Piemme, Canetti). Elle a participé à deux créations en italien mises en scène par Thierry Salmon d'après *Penthezilea* de Kleist. Par ailleurs, elle poursuit un travail sur le corps avec la compagnie Moussoux-Bonté.
- Luc Schillinger**  
acteur  
Comédien né à Mulhouse en 1954, il a joué Shakespeare, Büchner, Fassbinder, Dickens, Hugo Claus, Reynaud, Mérimée, Kafka, Tchekhov, Deutsch, Havel, Koltès, Pinter... mis en scène par Peter Schuman, Bernard Bloch, Jean-Louis Hourdin, Hélène Vincent, Jean-Louis Martinelli, Alain Maratrat, Mikhail Kroutov... Il a également joué à la télévision (*Les Alsaciens* ou *Les deux Mathilde* de Michel Deutsch et Henri de Turenne) et au cinéma (*L'Inconnu de Strasbourg* de Valeria Samriento).



VENDREDI  
5 OCTOBRE  
**18h00**

LE SCALA,  
NEUDORF

# Classe de composition d'Ivan Fedele

et ensembles d'élèves du Conservatoire  
national de région de Strasbourg

**Rosalie Adolf** violon  
**Takashi Arai** violoncelle  
**Hélène Bastian** flûte  
**Antoine Billet** violoncelle  
**Maria Braun** flûte  
**Olivier Class** flûte  
**Lætitia Dumortier** alto  
**Véronika Gnezdilova** violoncelle  
**Elsa Grabowski** piano  
**Olgu Kizilay** violon  
**Anna Krempp** piano  
**Anne-Cécile Litolf** piano  
**Jean-Louis Marchand** clarinette basse  
**Thomas Monod** clarinette basse  
**Laura Rajanen** violon  
**Clémence Schaming** violon  
**Yragaël Unfer** percussion  
**Ariane Wolhuter** chant

coordination et préparation musicales  
**Armand Angster**

Filippo Zapponi  
**Langage vert (1998-2000)** 10'  
flûte, violon, violoncelle, piano

João Madureira  
**Encontro (2000-2001)** 8'  
flûte, piano

Sébastien Rivas  
**Madrigal em fado (2001)** 6'  
soprano, deux clarinettes basses

Filippo Zapponi  
**Primo quartetto** 15'  
quatuor à cordes

Claire-Mélanie Sinnhuber  
**Petite (2000)** 8'  
flûte

Lara Morciano  
**Ajar** 7'  
flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion  
direction musicale **Armand Angster**

Co-réalisation musica, CNR de Strasbourg.

La Sacem soutient musica  
et les jeunes compositeurs du CNR.

Fin du concert 19h15

191

## LES ŒUVRES

- Filippo Zapponi**  
**Langage vert**  
(1998-2000)
- Les deux mots du titre décrivent certaines caractéristiques de la pièce. Le premier fait référence à certaines similitudes existant entre la musique et le langage, en développant le point commun de la répétition de certaines unités fondamentales qui s'unissent pour constituer une unité plus complexe qui, à son tour, est répétée. Une des autres caractéristiques de la pièce est la synesthésie, suggérée par le vert, c'est-à-dire l'utilisation d'accords et de profils dérivés de la série des harmoniques naturelles sur la note *ré*, qui, pour le compositeur, sont associées (aussi au niveau rhétorique) de façon inéluctable à une couleur verte et lumineuse. Dans la section finale, des fragments de mémoire de la pièce proche de sa conclusion émergent du flux son/couleur.  
*Filippo Zapponi*
- João Madureira**  
**Encontro**  
(2000)
- Encontro* («rencontre») a été composé en 2000 et revu en 2001 à l'occasion du festival musica. Il s'agit d'une pièce pour flûte et piano où les deux instruments établissent un dialogue entre différentes interprétations d'un même matériel, différentes possibilités discursives et différentes attitudes instrumentales. Elle présente une écriture apparemment constituée de panneaux indépendants, sous laquelle se dessine une évolution progressive.
- Sébastien Rivas**  
**Madrigal em fado**  
(2001)
- Cette pièce pour soprano et deux clarinettes basses est basée sur un texte du poète portugais Fernando Pessoa. Son titre inscrit une double référence, tantôt au madrigal, en tant qu'expression figurée des affects d'un texte, dont la pièce s'inspire, tantôt au fado, musique mélancolique portugaise constituant la résonance musicale évoquée en moi par le poème.
- |                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Un halito de musica</i>     | Un vent de musique                   |
| <i>Ou de sonho</i>             | Ou de rêve                           |
| <i>Algo que faça sentir</i>    | Quelque chose qui fasse sentir       |
| <i>Algo que impeça pensar.</i> | Quelque chose qui empêche de penser. |
- (Fernando Pessoa)*
- Filippo Zapponi**  
**Primo quartetto**  
quatuor à cordes
- Dans cette pièce alternent deux groupes de matériaux, chacun étant constitué de gestes, de formes ayant une expression propre et une conduite particulière. Chaque conduite est caractérisée par un groupe d'éléments toujours combinés en séquences très similaires. Ces dernières sont soumises, au cours de la pièce, à des compressions et à des dilatations dans le temps. La partie finale de la pièce utilise un procédé d'auto-similitude de tout le matériel à partir d'un profil *a capriccio* du premier violon. Le profil de celui-ci est comme décomposé en plusieurs segments et, à travers une série de répétitions, tous les segments tendent à ressembler de plus en plus aux deux premiers, comme si un arbre, en grandissant, recréait toujours ses deux premières branches.  
*Filippo Zapponi*

Claire-Mélanie Sinnhuber  
**Petite**  
(2000)

*Petite* est une quête d'entièreté et de décloisonnement : souffle, chant et paroles pensés comme les parties indissociables d'un tout.

*Petite* est une quête d'entièreté et de décloisonnement : souffle, chant et paroles pensés comme les parties indissociables d'un tout.  
Petite,  
petite pirouette,  
petite peau de patience, à quoi tu penses,  
Partout où tu passes, partout, tu bois le poème.  
Babil, et bulles,  
petites pommes bleues de printemps,  
qu'as-tu peur de perdre ?  
Tes paupières impatientes blémissent les pierres,  
blanches, blanches, dans l'ébullis du bleu.  
Minuscule mensonge matinal,  
musique de mélisse dans l'immense maison,  
où sont le buisson de menthe et l'arbre aux mimosas ?  
Les minutes murmurent dans ma main :  
« Néné Némami Néné, Néné ! »,  
et multiplient les morsures.  
Tu dis : « À ton tour, maintenant ! »,

tu me devines, je te danse,  
ton doigt touche la terre dure et je te vois trembler.  
Quelque chose en toi se tait et titube.

Les feux froissés de la fête effacent la ville.  
Viens !  
Le silence des sons et le sucre des sortilèges sont si lumineux  
qu'ils lament mes zébrures,  
et le chant des ormes dans la chambre,  
chaque jour, chaque heure.

Un chat de juillet chasse les ombres qui cheminent,  
et le jardin accoude son grand corps au grenier,  
qui regorge de guirlandes enfantines.

Et l'oubli grogne quand grandissent dans les lueurs  
les bribes de ton rire déroulé.

Lara Morciano  
**Ajar**

La structure qui sous-tend *Ajar* naît de la répétition d'une séquence de quatre accords composés de huit sons, sorte de passacaille ou de continuum harmonique sous-jacent, support invisible des divers processus de transformation du matériau. Les accords, qui émergent de la sélection individuelle de notes isolées, se voient progressivement étendus jusqu'à atteindre leur pleine harmonie, soumise à des traitements de compression, dilatation, polarisation, transposition, en une succession rythmique toujours plus soutenue. Conséquent, l'écriture, initialement « horizontale », hétérophonique et découpée, s'organise progressivement, au travers des diverses combinaisons des timbres instrumentaux, vers une verticalité incisive. Dans le final, les petits gestes se recourent dans un climat de rarefaction sonore progressive et conduisent à un amenuisement de l'harmonie, jusqu'à la synthèse et au repli sur lui-même de l'ultime accord autour de sa note grave.

*Lara Morciano*

## LES INTERPRÈTES

Solistes et ensembles  
du CNR de Strasbourg

Depuis 1991, le Conservatoire national de région de Strasbourg et musica développent des axes de collaboration : le conservatoire et musica invitent durant l'année des compositeurs en résidence à travailler auprès des étudiants et ces derniers présentent leurs travaux dans le cadre du festival. Les élèves découvrent ainsi un répertoire sous l'égide de ses créateurs. D'autre part, musica offre à de jeunes compositeurs, élèves de la classe de composition du CNR, une possibilité de présenter quelques-unes leurs œuvres. Les interprètes en sont ici des étudiants des cycles de fin d'études et supérieurs du conservatoire, qui ont ainsi l'opportunité de se produire au sein d'une manifestation d'envergure et de faire montre de leur professionnalisme.



VENDREDI  
5 OCTOBRE  
**20h00**

PALAIS DES FÊTES

# Court-Circuit

direction  
**Pierre-André Valade**

violon <b>Nicolas Miribel</b>	Mauro Lanza <b>Aschenblume (2001)</b>	15'
percussion <b>Jean Geoffroy</b>	huit instruments commande d'État, <i>création</i>	
	Philippe Leroux <b>(D')Aller (1994-1995)</b>	15'
	concerto pour violon et ensemble	
	<b>entracte</b>	
	Bruno Mantovani <b>D'un rêve parti (2000)</b>	12'
	flûte, clarinette, piano, violon, alto, violoncelle	
	Philippe Hurel <b>Quatre variations</b>	
	<b>pour percussions et ensemble (2000)</b>	15'
	percussion solo et ensemble	

## LES ŒUVRES

**Mauro Lanza**  
**Aschenblume**  
(2001)

Des situations musicales diverses s'enchaînent avec une vitesse croissante : au début, on peut distinguer la physionomie de chacune d'entre elles, leurs particularités, leur façon d'évoluer dans le temps ; petit à petit, suite au processus d'érosion qui progressivement les amenuise, elles perdent leur identité, ne sont plus reconnaissables individuellement. Elles deviennent alors des grains de sable, des particules élémentaires qui, en cristallisant, font naître de nouveaux dessins, de nouvelles situations...

«Aschenblume» (mot allemand issu d'un poème de Paul Celan) est le nom qui est donné parfois à la cendre qui a pris une forme de fleur en se déposant.

Cette pièce est une commande de l'État et de l'ensemble Court-Circuit. Elle est dédiée à la mémoire de Gérard Grisey.

*Mauro Lanza*

**Philippe Leroux**  
**(D')Aller**  
(1994-1995)

*(D')Aller* pour violon soliste et seize instruments a été composée à la Villa Médicis à Rome en 1994 et 1995 et est dédiée à Robert Pfeiffer. Dans cette œuvre qui n'est pas à proprement parler un concerto, la partie du soliste ne s'oppose pas à l'ensemble instrumental. Elle ne revêt pas non plus de caractère spectaculaire ou particulièrement virtuose. Le soliste y est plutôt pensé comme un catalyseur. C'est lui qui lance les processus, crée des phénomènes de relais et de diffraction et, d'une manière générale, oriente à sa convenance le discours musical. Il traverse les éléments de la matière orchestrale à la façon d'un rayon de soleil qui fait resplendir un vitrail.

*Philippe Leroux*

Le mouvement – sa naissance, sa mort, l'entretien de l'énergie qui favorise sa durabilité – est l'une des préoccupations de Philippe Leroux. Le principe de continuité qui anime la pièce procède d'une volonté évidente de logique. Toutes les idées de l'œuvre sont déduites, soit d'un son initial qui porte déjà en lui ses propres développements, soit de processus qui, chauffés à blanc, doivent s'épuiser et mourir. Mais ces mouvements, inverses pour qui voudrait les distinguer, sont toujours complémentaires. En ce sens, on peut écouter l'œuvre comme une métaphore sonore des lois du vivant, pour lesquelles des éléments qui sont détruits en engendrent déjà d'autres dans l'acte de disparaître. La composition peut être envisagée comme un processus d'engendrement, comme une série d'opérations génétiques dans laquelle l'alpha se confond de manière télescopique avec l'oméga.

*Dominique Druhen*

**Bruno Mantovani**  
**D'un rêve parti**  
(2000)

J'éprouve régulièrement le besoin d'écrire des œuvres ludiques, caractérisées par un discours musical hétéroclite et discontinu. Souvent composées en quelques jours, ces pièces sont des divertissements propices à l'expérimentation, dans lesquelles je laisse agir mon inspiration de façon intuitive, sans tenter de la canaliser très strictement. L'intégration d'éléments issus de répertoires populaires à mon langage musical « naturel » est alors un moyen de créer la diversité, d'accentuer l'atmosphère extravertie de l'œuvre, de bâtir une dramaturgie jouant sur la référence. Après *Jazz connotation* qui reprenait la structure d'un standard et qui renvoyait à l'improvisation, après le *Grand jeu* qui unissait des sons de synthèse granulaire et des *patterns* rythmiques issus du funk, *D'un rêve parti* tire son matériau musical de la techno (comme l'indique le jeu de mots contenu dans le titre). Pourtant, la référence est explicite uniquement dans la seconde moitié de la pièce. Tout le début de l'œuvre met en place les conditions d'une coda inspirée par les synthétiseurs des années soixante-dix, si prisés par les disc jockeys d'aujourd'hui. En commençant sur une superposition rythmique complexe, irrationnelle, la pièce crée un déséquilibre qui trouvera sa résolution dans les emprunts à la techno (pulsation régulière, imitation des boîtes à rythmes par des modes de jeu spécifiques...). Ainsi l'intrusion d'une « musique connotée » dans le discours dépasse-t-elle le simple aspect anecdotique ; la référence joue alors un rôle formel : elle est une conséquence de la proposition musicale initiale, et non un matériau étranger à mon style.

*D'un rêve parti* est dédié à Jean-Luc Menet.

*Bruno Mantovani*

**Philippe Hurel**  
**Quatre variations**  
**pour percussions**  
**et ensemble**  
(2000)

Commande de l'Ensemble Intercontemporain, cette œuvre est dédiée à Daniel Ciampolini. Depuis *Pour l'image* en 1986, la musique de Philippe Hurel est marquée par la gestion d'éléments hétérogènes, à priori incompatibles, et par un jeu sur l'ambiguïté des situations sonores. Dans sa nouvelle œuvre, Philippe Hurel crée un paradoxe nouveau dans son parcours : écrire une œuvre pour vibraphone soliste et ensemble de chambre, tout en s'opposant systématiquement à l'idée du concerto. L'individualité du soliste est écartée au profit d'une équivoque instrumentale : le vibraphone est souvent doublé par des instruments de nature similaire, le piano avec pédale ou le marimba par exemple, comme pour en démultiplier la sonorité, et les rares moments où il est entendu seul sont délibérément les moins virtuoses de la partition (même s'ils restent d'une grande difficulté d'exécution). La pureté de sa sonorité, tranchant d'abord avec les autres instruments, sera peu à peu détériorée par des doublures de sons inharmoniques (piano préparé, gongs, cloches à vaches, et enfin peaux), comme pour mieux l'absorber dans le timbre global de l'ensemble.

Une autre caractéristique de l'art de Philippe Hurel réside dans un réseau de relations entre les différentes œuvres, emprunts ou clins d'œil d'une composition à l'autre. Ici la partition utilise un très court extrait du récent *Tombeau in memoriam Gérard Grisey*, pour piano et percussion. D'autres allusions à cette pièce, plus diffuses mais sans doute plus profondes, concernent une attitude générale vis-à-vis de la composition musicale : une volonté de dépouillement d'abord, car Hurel, souvent prolix, incline ici vers la rareté du matériau ou la mise à nu des instruments ; une grande liberté créatrice enfin, car l'assouplissement des techniques et des systèmes que le compositeur s'imposait il y a peu, son goût de plus en plus assumé pour les formes en variation et les boucles " répétitives " qui se transforment, jusqu'alors en filigrane, la liberté dont il use à employer les matériaux les plus divers, sont autant d'éléments qui témoignent d'une nouvelle maturité de son style.

*D'après un texte de Jérôme Baillet*

## LES INTERPRÈTES

**Pierre-André Valade**  
direction

Chef d'orchestre français né à Brive le 14 octobre 1959. Après une carrière de flûtiste qui l'amène à se produire dans le monde entier, il fait ses débuts comme chef d'orchestre en 1990. L'année suivante, il fonde avec le compositeur Philippe Hurel l'Ensemble Court-Circuit, dont il est depuis lors le directeur musical, et se consacre alors exclusivement à la direction d'orchestre.

Pierre-André Valade est aujourd'hui l'invité de nombreux festivals européens où il dirige plus particulièrement le répertoire du xx<sup>e</sup> siècle. Il fait ses débuts symphoniques en 1996 avec la *Turangalila Symphonie* d'Olivier Messiaen au Festival of Perth (Australie), à la tête du West Australian Symphony Orchestra. En 1998, il reçoit de nombreuses invitations en Europe parmi lesquelles celle du festival Sounding the Century organisé à Londres par la BBC. En 1999 il est l'invité, en Angleterre, du Bath International Music Festival où il dirige le prestigieux London Sinfonietta, point de départ d'une collaboration régulière avec cette formation. C'est avec cet ensemble qu'il se produit en 2000 à Londres pour le 75<sup>e</sup> anniversaire de Pierre Boulez, et dirige à cette occasion *Sur Incises* en présence du compositeur. Depuis, il dirige régulièrement les principaux ensembles européens dévoués au répertoire du xx<sup>e</sup> siècle : l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, le BIT-Twenty Ensemble, le Birmingham Contemporary Music Group fondé par Sir Simon Rattle, le London Sinfonietta, le Nash Ensemble, ainsi que des orchestres symphoniques parmi lesquels le BBC Symphony Orchestra, que l'on retrouve sur son agenda 2001, ainsi que l'Orchestre philharmonique de Radio France, les orchestres de Gênes et de Rome, à l'invitation de Luciano Berio. Il vient de diriger le *Pierrot lunaire* de Schoenberg à la tête du Nash Ensemble au Royal Albert Hall à Londres, à l'occasion du célèbre festival des Proms.

**Nicolas Miribel**  
violon

Né en 1968, Nicolas Miribel étudie au conservatoire de Besançon, où il obtient un premier prix de violon à l'unanimité, puis au CNSMD de Paris dans la classe de violon de Gérard Jarry (deuxième prix) et celle de musique de chambre de Jean Mouillère (premier prix à l'unanimité). Il suit le cycle de perfectionnement de musique de chambre avec Bruno Pasquier et participe à plusieurs stages avec notamment Walter Levin à Salzbourg et Chicago, et le Quatuor Arditti à Darmstadt.

En 1987, il crée le trio Wozzeck avec Valérie Bautz, piano et François Poly, violoncelle. L'ensemble est en résidence au Festival international de piano de La Roque d'Anthéron de 1991 à 1993. Il remporte le prix Maurice-Ravel à Saint-Jean-de-Luz et le deuxième prix au concours international Franz-Schubert et Musiques du xx<sup>e</sup> siècle à Graz en Autriche. Nicolas Miribel participe à la création de partitions contemporaines (Platz, Tanguy, Pauset, Lazkano, André...) et emporte plusieurs prix internationaux de violon, dont le Kranichsteiner Preis aux Rencontres internationales de musique contemporaine de Darmstadt. Il se produit entre autres avec Christophe Coin, James Campbell, Peter Damm, Pierre-Yves Artaud et André Richard. Il est actuellement violon solo de l'Ensemble Itinéraire et de l'ensemble Court-Circuit.

**Jean Geoffroy**  
percussion

Travailler avec les compositeurs, susciter la création de pièces nouvelles. Écouter. Ne pas jouer n'importe quoi, ni n'importe où. Ne pas trop jouer et s'isoler le moins possible. Rester attentif aux différences. Rencontrer d'autres musiciens, interpréter. Se trouver chez soi, bien sûr, dans des espaces hétéroclites. Du pied de cymbale à la cage de gong. Remonter, démonter ! Ce qui me rassure, c'est que je ne suis jamais totalement content lorsque je sors de scène. On n'en a jamais fini.

Après des études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il obtient un premier prix en percussion, Jean Geoffroy a su, dans le monde de la percussion, s'inventer un chemin personnel qui l'a conduit à susciter et à jouer de nombreuses œuvres.

Timbalier solo de l'Ensemble orchestral de Paris de 1985 à 2000, soliste de l'ensemble Court-Circuit, il est dédicataire et premier interprète de nombreuses œuvres pour percussion solo, parmi lesquelles des pièces de Malec, Campana, Durieux, Giraud, Dubedout, Grätzer, Tanguy, Leroux, Naon, Paris, Tosi, Giner, Mantovani, Reverdy, Hurel... Il est invité comme soliste dans les plus prestigieux festivals d'Europe.

**Court-Circuit**

C'est à l'occasion d'une rencontre avec Barbara et Luigi Polla, fondateurs de la galerie Analix de Genève, que Philippe Hurel et Pierre-André Valade créent en 1991 l'ensemble Court-Circuit.

Composée d'instrumentistes de haut niveau, cette formation s'est imposée rapidement comme un ensemble de premier ordre. On lui doit des créations de nombreux compositeurs. Outre les concerts qu'il donne en France (parmi lesquels l'Ircam, le Châtelet, Radio France, musica, le Festival d'Aix-en-Provence, etc.), Court-Circuit est régulièrement invité par les festivals étrangers. Par ailleurs, avec l'ensemble BIT20 de Bergen et l'Ensemble Recherche de Fribourg, Court-Circuit participe à une dynamique d'échanges internationaux dans le cadre de «Projet-Fondation 3».

Après avoir enregistré au disque les œuvres de Tristan Murail, Philippe Leroux, Thierry Blondeau et Gérard Grisey, Court-Circuit achève trois volumes consacrés à Joshua Fineberg, Daniel d'Adamo et Philippe Hurel, ainsi qu'un autre regroupant des œuvres écrites à la mémoire de Gérard Grisey.



SAMEDI  
6 OCTOBRE  
**15 h 00**

MUSÉE D'ART MODERNE  
ET CONTEMPORAIN  
DE STRASBOURG

# Ensemble Brass in the Five

Peter Eötvös

**Brass. The Metal Space (1990)**

20'

sept cuivres et deux percussions

pièce jouée deux fois, avec une présentation pour le public  
entre les deux par M. Janos Pap, professeur en acoustique  
de l'Académie de musique Ferenc-Liszt de Budapest

trompette

**László Simai**

trompette et trompette piccolo

**Tamás Tóth**

cor

**Péter Soós**

cor

**Zoltán Szöke**

trombone

**Péter Burget**

trombone

**László Göz**

tuba

**Tibor Takács**

percussion

**Gergely Vajda**

percussion

**Szabolcs Joó**

## L'ŒUVRE

Peter Eötvös  
**Brass.**  
**The Metal Space**  
(1990)

Cher public,

En fréquentant les salles de concert, vous avez sûrement remarqué combien chacune sonne différemment. Vous avez pu constater, par exemple, qu'une musique rapide sonne mieux dans une acoustique sèche alors que, plus lente, elle est à son avantage dans une salle qui réverbère le son, comme une église. L'acoustique des salles est décisive dans le développement du son.

Les instruments ne peuvent développer leur timbre et leur dynamique les plus pleins et les plus riches que dans un espace qui réverbère. Même le meilleur Stradivarius sonne très petit, faible, léger et gris dans un espace complètement anéchoïque (comme un laboratoire acoustique). Le son que vous entendez est toujours la somme de l'instrument et de l'espace.

La qualité du son dépend également de votre emplacement dans la salle et sera différente et plus ou moins bonne selon que vous serez assis ou non, à l'avant ou à l'arrière, au parterre ou au balcon, au centre ou près d'un mur. Mon « jeu acoustique » *Brass. The Metal Space* a pour objectif de vous amener, après une longue écoute, peut-être même inconsciemment, à être attentif à l'acoustique de la salle, à essayer de vous faire reconnaître ses caractères propre, ses réflexions/réverbérations, si l'écho vient de devant, de derrière ou d'en haut. Vous pourrez ainsi analyser la différence de couleur entre le son direct du corne des cuivres et celui qui est réfléchi par l'espace.

La forme des cornets des cuivres est très appropriée pour envoyer le son dans une direction précise. Quand un trompettiste joue directement vers nous, nous situons tout de suite la source de son ; quand le musicien s'éloigne, le son nous parvient par réverbération sur les murs. Nous recevons de différentes directions des sons de qualités différentes.

Les sons courts, impulsifs permettent de mieux saisir la sonorité projetée dans un espace. Prêtez également attention aux modifications des sons quand les instrumentistes les envoient lentement en cercle, en les déplaçant en continu dans toutes les directions.

Mon souhait est qu'après cette expérience, vous disposiez lors de vos concerts à venir d'une écoute consciente plus fine. Bougez de temps en temps votre tête de droite à gauche – d'abord parce que c'est une chose saine, ensuite parce que vous pourrez ainsi recueillir des différentes directions davantage de matériau sonore. Et, de toute façon, s'il vous plaît, ouvrez bien vos deux oreilles ! Bien à vous.

*Peter Eötvös (juin 1990)*

## LES INTERPRÈTES

### **Brass in the Five**

László Simai

Tamás Tóth

Péter Soós

Péter Burget

Tibor Takács

Gergely Vajda

Le quintette *Brass in the Five* a été fondé sans préméditation en septembre 1992 par cinq étudiants de l'Académie de musique Ferenc-Liszt choisis par leur professeur pour préparer ensemble leur examen de musique de chambre parce que leurs noms se succédaient sur sa liste. Ils ne se destinaient pas à la musique de chambre mais, sollicités pour jouer devant la reine d'Angleterre, amatrice de musique pour cuivres, se découvrirent une vocation à cette occasion, qui explique le nom anglais de leur groupe, auquel se joignit par la suite le clarinettiste, chef et compositeur Gergely Vajda, qui en devint le directeur artistique. Depuis, ils ont donné plus de cinq cents concerts avec de nombreuses tournées à travers toute l'Europe, enregistré pour le disque, la radio et la télévision, et travaillé avec de nombreux compositeurs hongrois contemporains (Peter Eötvös, József Sári, Gábor Lehotka, Kolos Kováts, József Gregor, György Vukán). Ils ont aussi fondé l'UMZE, rassemblement pour la nouvelle musique hongroise. Les œuvres composées à leur intention prennent en compte leurs talents particuliers et c'est ce qui confère à l'ensemble sa sonorité unique et immédiatement reconnaissable.



SAMEDI  
6 OCTOBRE  
**17 h 00**

MUSÉE D'ART MODERNE  
ET CONTEMPORAIN  
DE STRASBOURG

# La Septième Porte

## Portrait de Peter Eötvös

Un film de Judit Kele (1998) 52'

Coproduction ZDF Arte, Les Films d'ici, Hunnia Filmstudio,  
Centre Georges-Pompidou, ZDF.

## L'ŒUVRE

Judit Kele  
**La Septième Porte**  
(1998)

Dans le Château de Barbe-Bleue de Bartók que Peter Eötvös a dirigé à de nombreuses reprises, la septième porte est celle qui défend l'être intime du maître des lieux. Confrontée au défi de consacrer un portrait-film à un artiste aussi secret, je n'ai cessé de penser à cette porte et aux moyens de la faire céder. Au fil des répétitions, des concerts, des interviews, j'ai peu à peu compris qu'il n'y avait aucun sens à vouloir découvrir l'homme derrière le chef d'orchestre et le compositeur puisque Peter Eötvös est dans la musique comme dans son élément [...]. Lui que sa mère, avant même qu'il vienne au monde, avait rêvé musicien, qui avoue que son langage musical a reçu l'empreinte de la musique populaire de Transylvanie (son pays natal) et affirme « diriger les choses » s'est construit par la musique une famille dans laquelle Liszt côtoie Zappa, Boulez, Stockhausen ou Ligeti, et où l'on peut parler de soi avec les mots d'un opéra ou ceux d'un madrigal [...]. Laissant donc la septième porte fermée, j'ai tenté de donner à ce film un caractère musical et voulu abolir la séparation entre la scène et la vie, le château de Buda et celui de Barbe-Bleue, que le couvercle d'un piano, l'écran d'un ordinateur ou une porte de la vieille ville de Budapest en viennent à composer un microcosmos dans lequel se dessinent les traits de Peter Eötvös.

*Judit Kele*

Commenté par Eötvös lui-même, le film saisit le musicien et une époque de sa vie où la composition a repris le dessus sur la direction d'orchestre. Sans jamais cesser d'être un défricheur et de multiplier les audaces dans les compositions orchestrales, ses œuvres ont pris un tour plus introspectif. D'une vision de l'infini cosmique (*Kosmos*) à l'autoportrait intérieur (*Psychokosmos*), du message complice à un maître et ami (*Steine* pour Pierre Boulez) au deuil d'un fils (*Shadows*) ou d'un héros (*Psalms 151 in Memoriam F. Z.*), il semble bien que tout ce qui fait l'unité d'une vie se retrouve dans sa musique.

Ce film a reçu le prix du meilleur documentaire de la Sacem aux états généraux du documentaire de Lussas en 1999. L'auteur et réalisatrice d'origine hongroise Judit Kele a déjà signé deux beaux portraits de musiciens hongrois : *L'Homme allumette* (György Kurtág) et *György Ligeti*, diffusés sur Arte.

## LA RÉALISATRICE

**Judit Kele**  
réalisatrice

Née en Hongrie, Judit Kele étudie à l'École supérieure des beaux arts et à l'Académie de théâtre et de cinéma à Budapest. Elle vit en France depuis 1981. À côté des mises en scène de théâtre, elle s'est surtout fait connaître par ses films. Son film portrait de *György Ligeti*, diffusé sur Arte en 1993 a reçu en 1994 le grand prix du festival international du Film d'art de Montréal et le grand prix de la Sacem pour le meilleur documentaire de création musicale. En 1996, Arte diffuse un film de Judit Kele sur un autre compositeur hongrois, György Kurtág. Ce film, qui s'appelle *L'Homme allumette*, a également reçu le Grand prix de la Sacem. Parmi ses films, on peut également citer *Rendezes à Budapest* (1991), *Exercices* (1996) et *La Septième Porte – portrait de Peter Eötvös* (1998).



SAMEDI  
6 OCTOBRE  
**20h00**

PALAIS DE LA MUSIQUE  
ET DES CONGRÈS,  
SALLE ÉRASME

# SWR Radio- Sinfonieorchester SWR Vokalensemble Stuttgart

direction  
**Peter Eötvös**

Luca Francesconi  
**Terre del Rimorso** (2000-2001) 42'  
soprano, récitant, chœur mixte et orchestre  
commande d'État,  
*création*

soprano **Françoise Kubler**  
récitant **Luciano Roman**

entracte

Peter Eötvös  
**Atlantis** (1995) 38'  
baryton, voix d'enfant, cymbalum, chœur virtuel et orchestre

baryton **Gregor Dalal**  
voix d'enfant **soliste de l'Aurelius Sängerknaben Calw**  
cymbalum **Márta Fábán**  
ingénieur du son **Norbert Ommer**  
texte **Sándor Weöres**

Concert enregistré par SWR

Avec le soutien de **MAGYart**,  
Saison hongroise en France

Les Dernières Nouvelles d'Alsace  
et la Fondation France Télécom,  
partenaires de **musica**,  
parrainent le concert de clôture  
de **musica 2001**

Fin du concert 21 h 45

209

## LES ŒUVRES

Luca Francesconi  
**Terre del Rimorso**  
(2000)

*Terre del Rimorso* se place sur deux plans parallèles. L'un suit les modes et temps du cycle choreutico-musical d'une *tarantata* de Salento (Pouilles), telle que décrite dans un livre extraordinaire du grand anthropologue italien Ernesto De Martino, à la mémoire duquel cette pièce est dédiée. Le second est habité par Dionysos en personne. Au début il veille et contrôle la situation en toile de fond, mais de fil en aiguille, en un échange de rôles, il émerge au premier plan [...]. En fait, la transe de la *tarantata*, puisque c'est ce dont il s'agit, renvoie [...] directement aux rites dionysiaques, comme à tant d'autres manifestations rituelles cathartiques et chamaniques. Nous retrouvons [...] un réseau de liens et de traditions très archaïques dans un bassin de civilisation que nous qualifierons de proto-méditerranéen, qui s'étend de l'Espagne et l'Italie jusqu'aux Balkans, à l'Afrique noire, au Moyen-Orient et à l'Inde, d'où les Grecs mêmes pensaient que venait Dionysos.

Deux aspects m'ont touché profondément. Le premier : face à une morsure d'araignée venimeuse, métaphore champêtre de crise et de rupture dramatique individuelle, l'élaboration très forte par la communauté d'un rite qui réinscrit la crise individuelle dans un univers de sens collectif. Avec la double fonction de guérir la folie (la « manie » grecque) de la *taranta* (considérée à tort comme une crise d'épilepsie jusqu'au siècle dernier) et, peut-être par-dessus tout, avec une fonction cathartique et exorcisante pour tous, pour chaque membre de la communauté [...]. Le second aspect est la fonction fondamentale de la musique, véhicule magique qui transporte les âmes et les corps [...]. La musique a une fonction double : individualiser l'origine de la douleur, ou plutôt de la morsure et la faire s'épancher dans toute sa violence, la poussant à émerger de l'inconscient ; puis la transformer graduellement la *mania* en *orthé mania* comme disaient les Grecs anciens, c'est-à-dire en « folie dirigée » [...].

Sous le regard de Dionysos, donc, le monde stable des objets familiers et des figures rassurantes vacille. Le pouvoir de l'inconscient explose dans toute sa violence, explose comme toute chose vivante. À la recherche rationnelle, apollinienne, d'un équilibre [...] se substitue le pouvoir épiphanique du symbole, mystérieuse unification des opposés qui ne nécessite pas d'explication [...]. Dans les cycles des *tarantati*, l'araignée et la musique remplissent clairement cette fonction symbolique. La crise individuelle, la morsure, la douleur et le mauvais passé qui reflorissent chaque année (de là vient le re-mord) explosent, puis sont progressivement redirigées, à travers la mélodie et le rythme, vers des sensations collectives. Vers un rite, somme toute, dans lequel la « manie », la folie individuelle qui risquait de demeurer non dite et génératrice d'extrême danger, est progressivement transfigurée en folie « correcte » ou, comme l'écrit De Martino, « régulée cérémonieusement ». La même prose en charge de la douleur individuelle déchirante intervient au niveau du rituel et des lamentations funèbres, avec des accents et des figures rythmiques et verbales semblables dans toutes les traditions du monde [...].

Il est fondamental de souligner que dans toutes ces traditions on part de la prise de conscience objective que cette manie, cette folie existe, et qu'elle n'est pas sous-évaluée. La fragilité de l'individu « mordu » par l'angoisse, la peur la fatigue, l'amour contrarié, est profondément humaine et partagée entre tous. Ce n'est pas en la réprimant ou en l'ignorant qu'on peut en rendre compte, mais au contraire en la déplaçant sur un axe de sensations collectives, ce qui redonne à l'individu un sens profond d'appartenance. C'est exactement ce sens de la communauté qui manque totalement de nos jours [...].

*D'après un texte de Luca Francesconi (traduit de l'italien).*

Peter Eötvös  
**Atlantis**  
(1995)

L'Atlantide a-t-elle réellement existé? Où et quand? Ou est-ce seulement un fruit de l'imagination? Un rêve, un cauchemar peut-être? L'Atlantide est le symbole de terrifiantes catastrophes naturelles, mais peut aussi être vue comme un signe de conflits ethniques et sociaux qui se dessinent devant nous. L'humanité œuvre continuellement à se couler, la chute apocalyptique d'un jugement dernier anticipé est une amère actualité [...].

...Nous sommes tous sous l'eau : voici la situation dans laquelle Eötvös place le public dès le début de la pièce. Un univers sonore fantastique nous entoure, les sonorités qui en sont issues nous paraissent de lointaines hallucinations... Les dix instrumentistes à cordes et les dix percussionnistes symbolisent les cinq paires de jumeaux de Poséidon et Kleitos, les dix premiers rois d'Atlantide...

À la fin de chaque mouvement, la douce musique d'une danse transylvanienne peut être entendue au lointain, comme le son lent et écorché d'un vieux phonographe.

Est-ce là tout ce qui reste de nous? pourrions-nous nous demander.

*Extraits d'un texte de Thomas Schäfer (Cologne, 1995)*

## LES INTERPRÈTES

Peter Eötvös

Vous trouverez cette biographie dans la section compositeurs en fin d'ouvrage.

Françoise Kubler  
soprano

Vous trouverez cette biographie dans le concert du samedi 29 septembre à 17 heures.

Luciano Roman  
récitant

Né à Milan, il est diplômé de l'Accademia de' Filodrammatici en 1987. Après quelques expériences dans les théâtres milanais et à la télévision, il reçoit en 1990 le prix Montegrotto-Ystrio «jeune espoir». Il joue sous la direction de Massimo Castri, d'Attilio Corsini, puis, entre 1992 et 1996, de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan (Goldoni, Marivaux...). De 1995 à 1997 il travaille à nouveau avec Massimo Castri, jouant le rôle de Leonardo dans l'édition intégrale de la *Trilogia della Villeggiatura* de Goldoni, d'abord au théâtre, puis dans la version télévisée par la RAI. Il joue ensuite le rôle d'Hippolyte de *Phèdre* avec Maurizio Panici, avant de collaborer, de 1998 à 2000, avec le Teatro stabile del Veneto. Il joue dans des pièces de Goldoni, Shakespeare, Stoppard, Sophocle, sous la direction de L. Squarzina, E. Marcucci, P. Maccarinelli, Massimo Castri, Patrice Kerbrat. En 2001, on le retrouve au Piccolo Teatro dans des œuvres de Goldoni et Giordano Bruno. Luciano Roman donne aussi des récitals de poésie et de prose.

**Gregor Dalal**  
baryton

Né à Würzburg en Allemagne, Gregor Dalal débute le chant à la maîtrise des « Moineaux de la cathédrale » de Ratisbonne, ville dans laquelle il poursuit ensuite ses études au conservatoire avec Arno Leicht. Il suit à plusieurs reprises les stages d'interprétation de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin et travaille dans l'Opernstudio de l'Opéra d'État de Bavière à Munich. Il fait ses débuts au Théâtre Cuvillies dans le rôle du comte Almaviva des *Noces de Figaro*. De 1996 à 2000, il est engagé par le Theater Hof, qu'il quitte pour rejoindre la troupe du Théâtre de Fribourg-en-Brisgau pour sa saison 2000-2001. Son interprétation du rôle de Wolfram von Eschenbach dans *Tannhäuser* de Richard Wagner lui a valu le prix du Concours international de chant – voix wagnériennes à Strasbourg en 1997. Il a également obtenu la bourse pour les jeunes artistes du ministère de la Culture bavarois en 1998. Au théâtre de Fribourg, il interprète des rôles du baron Tusenbach dans *Trois Sœurs* de Peter Eötvös (rôle qu'il reprendra à La Monnaie de Bruxelles et au Châtelet à Paris en 2001-2002), Papageno dans *La Flûte enchantée*, Dr. Falke dans *La Chauve-Souris*, Onegin dans *Eugène Oneguine*.

**soliste de Aurélius  
Sängerknaben Calw**  
directeur des études:  
Hans-Jörg Kalmbach

Hans-Jörg Kalmbach a créé les « petits chanteurs d'Aurélius », chorale de l'école de musique de Calw, en 1983. L'une des composantes majeures de l'enseignement qu'il y propose est la formation intensive des voix solistes. Depuis 1987, les chanteurs de l'Aurelius Sängerknaben Calw sont présents sur les scènes nationales et internationales dans des rôles solistes comme ceux des trois enfants dans *la Flûte enchantée*. Ils se produisent en tant que chœur, comme tout récemment dans le *Credo* de Krzysztof Penderecki ou dans *la St.-Bach-Passion* de Mauricio Kagel.

**Márta Fábíán**  
cymbalum

Née à Budapest en Hongrie, Márta Fábíán joue du cymbalum depuis l'âge de huit ans et obtient son diplôme de l'académie Ferenc-Liszt de Budapest en 1967. Elle fait partie du Budapest Tanzensemble du 1967 à 1973 et joue également à l'Opéra comique de Berlin en tant que musicien invité. De 1974 à 1994, Márta Fábíán est cymbalum solo de l'Orchestre philharmonique de Hongrie ; parallèlement, elle se produit souvent en duo et en trio. Elle était membre fondatrice de Budapest Kammerensemble (dont les activités ont pris fin). Elle a souvent travaillé avec l'Ensemble Intercontemporain et l'Ensemble Modern. Elle collabore depuis des dizaines d'années avec Peter Eötvös et György Kurtág. Concertiste et chambriste, elle joue régulièrement en Hongrie et à l'étranger. Son répertoire couvre aussi bien la musique classique que contemporaine et elle crée souvent des pièces écrites pour son instrument. Elle est l'invitée de festivals prestigieux (Prom's à Londres, festival d'Automne à Paris, Salzburger Festspiele, Holland Festival, Wien Modern...) et se produit également en tant que musicien invité ou soliste avec des orchestres comme le Philharmonique de Berlin, le Symphonique de la BBC, le Chamber Orchestra of Europe, l'orchestre de la Suisse romande, le Philharmonique de Radio France... avec des chefs comme Pierre Boulez, Elisha Inbal, Claudio Abbado, Peter Eötvös, Kent Nagano, Jukka-Pekka Saraste, Jonathan Nott... Márta Fábíán a enregistré une trentaine de disques et donne régulièrement des masterclasses partout en Europe.

**SWR Radio-  
Sinfonieorchester  
Stuttgart**

L'orchestre symphonique de la radio de Stuttgart est riche de plus de cinquante ans d'histoire. En 1971, sous la baguette de Sergiu Celibidache, il accède à la scène internationale. Depuis 1983, la qualité de cet orchestre est soulignée par la présence de grandes personnalités artistiques telles que Sir Neville Marriner, Gianluigi Gelmetti et, depuis 1996, Georges Prêtre en qualité de chef d'orchestre invité d'honneur ; en témoignent notamment les nombreux enregistrements radiophoniques, les disques, les productions télévisées et le calendrier bien rempli des tournées en Allemagne et à l'étranger. Parmi les temps forts de l'histoire de l'orchestre, soulignons également le passage de chefs d'envergure exceptionnelle, tels Erich Leinsdorf, Sir Georg Solti, Herbert Blomstedt, Giuseppe Sinopoli et Kurt Sanderling.

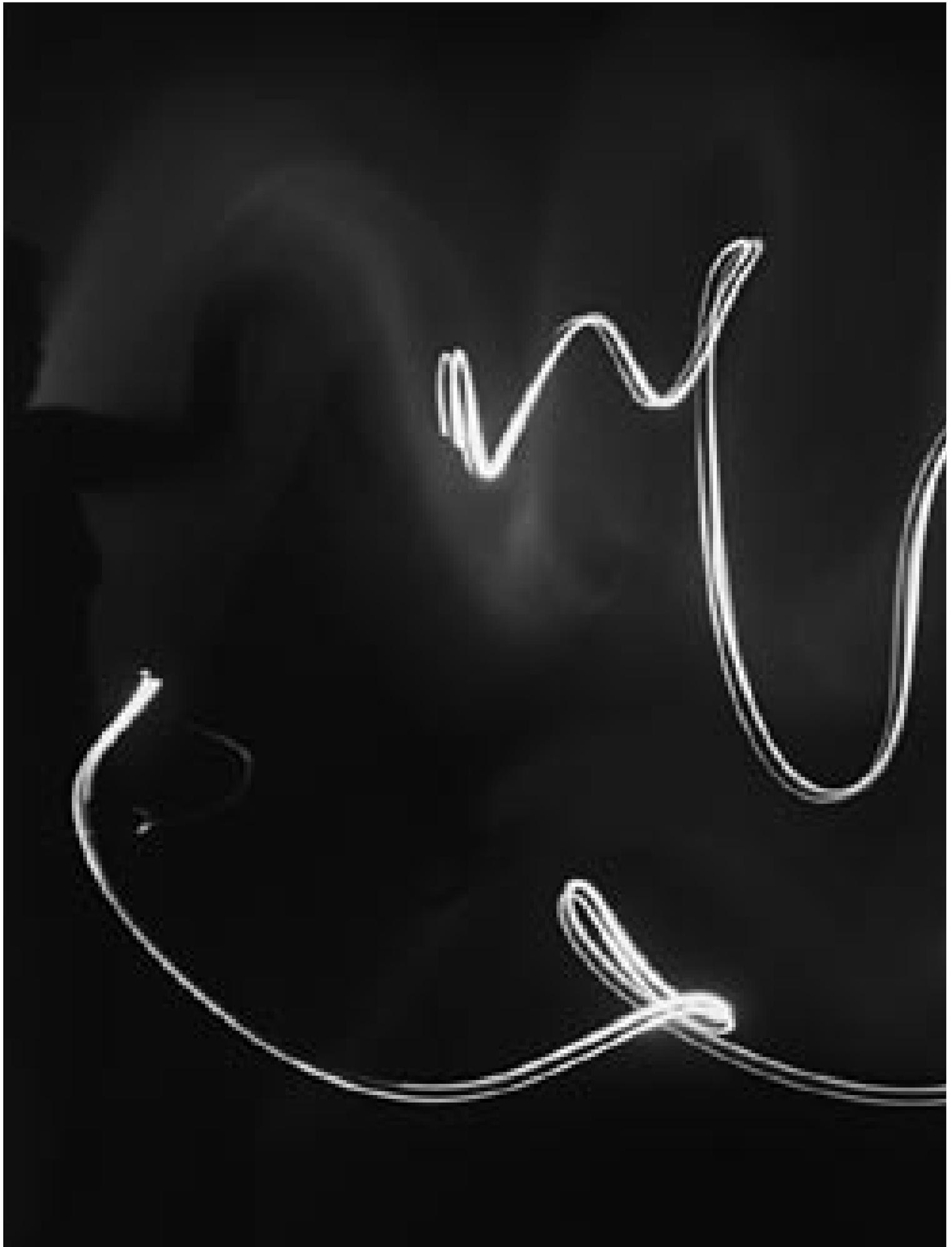
Le programme proposé par l'orchestre s'étend du répertoire classique et romantique à la musique contemporaine. Évoquons, entre autres, les créations d'œuvres de Lachenmann, Eötvös, Henze, Berio, Kagel et Zimmermann. Plus inhabituels pour un orchestre radiophonique sont l'intégration de l'opéra dans le cadre du festival de Schwetzingen et l'hommage rendu à la musique ancienne jouée comme elle l'était à l'époque de sa composition.

Depuis la saison 1998-1999, la direction de l'orchestre est assurée par Sir Roger Norrington.

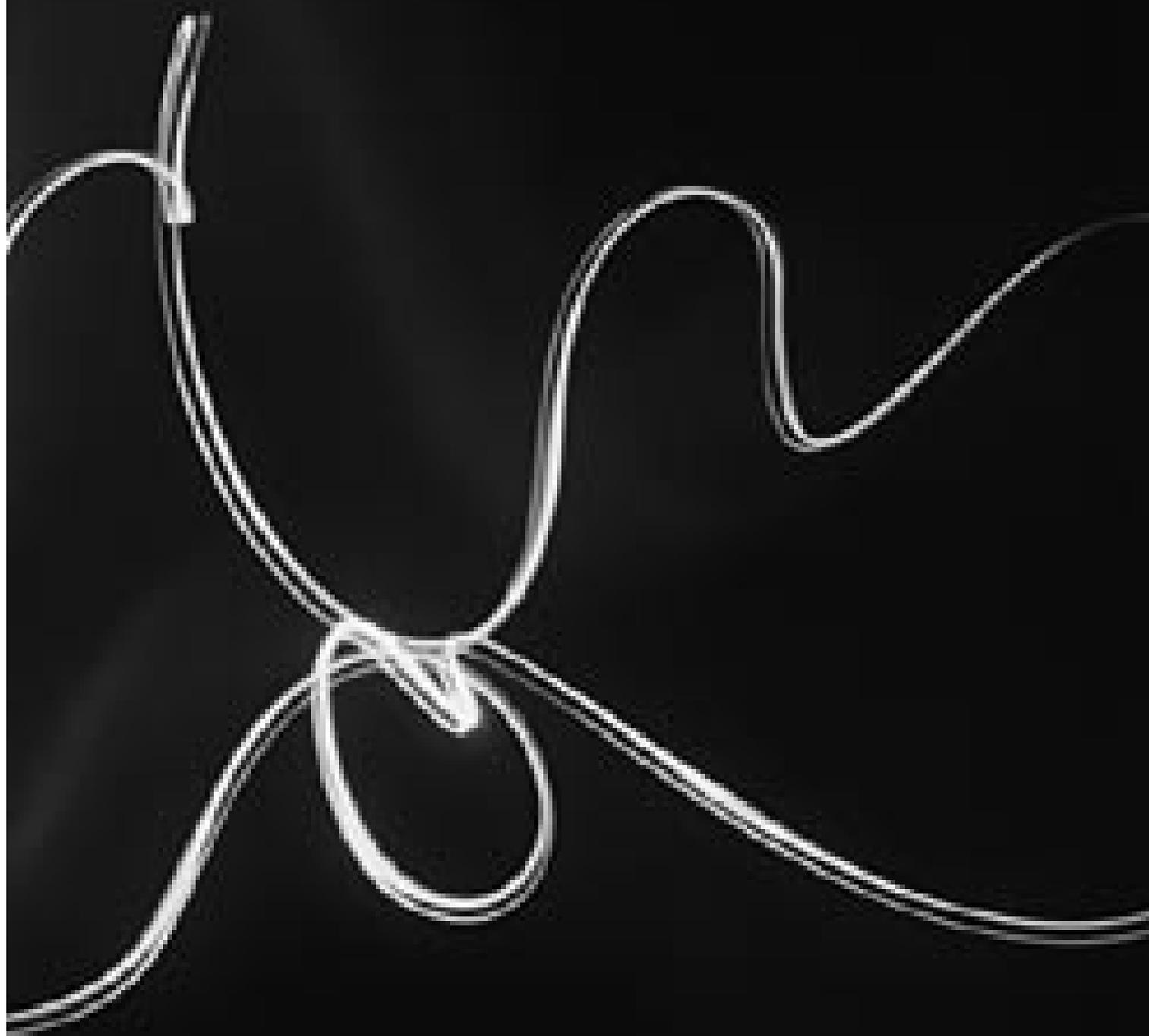
**SWR Vokalensemble  
Stuttgart**

Fondé en 1946 dans le but de répondre aux besoins spécifiques de la radio, le SWR Vokalensemble Stuttgart s'est voué depuis plus de cinquante ans à l'interprétation d'œuvres de musique chorale nouvelles, méconnues ou virtuoses. Installé dans une région à la tradition chorale exceptionnellement riche, l'ensemble a, sous la direction de Rupert Huber, son chef principal, développé une forte personnalité artistique qui fait de lui une formation très demandée, notamment pour l'interprétation des partitions contemporaines les plus exigeantes ; devenu le partenaire privilégié de nombreux compositeurs, chefs et orchestres, il s'est ainsi bâti une réputation internationale.

Parmi les créations mondiales qui lui ont été confiées, des œuvres de maîtres reconnus comme Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Isang Yun, Mauricio Kagel, Milko Kelemen et Hans Zender, ou de jeunes compositeurs comme Toshio Hosokawa, Hanspeter Kyburz et Manuel Hidalgo. Quand l'ensemble enregistre en studio, il se consacre principalement au répertoire *a cappella*, mais dans ses fréquentes apparitions dans les grandes salles de concert et festivals allemands ou étrangers, il collabore volontiers avec les formations instrumentales se spécialisant dans le répertoire contemporain. Il a ainsi travaillé sous la direction d'Ingo Metzmacher, Peter Eötvös, Michael Gielen, Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Sir Neville Marriner, Karlheinz Stockhausen et le regretté Sir Georg Solti.



## Les compositeurs



### Jean-Louis Agobet



Compositeur français né le 21 avril 1968 à Blois, Jean-Louis Agobet a étudié aux conservatoires d'Aix-en-Provence et de Nice (avec Jacques Charpentier, composition et analyse), puis au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon dans la classe de Philippe Manoury (composition et informatique musicale) et a participé au cours de perfectionnement de Luigi Nono durant l'été 1989 au Centre Acanthes. Il a reçu de nombreux prix, dont le prix spécial au prix Italia 1995 pour son monodrame radiophonique *Rinvenuto* (commande de Radio France). En 1994, il a été sélectionné pour participer au stage d'informatique musicale de l'Ircam. En 1998, il a reçu de l'État la commande d'une partition pour sept instruments et électronique pour l'accompagnement du film muet de Jean Grémillon *Gardiens de phare* (1928), créée à l'auditorium du Louvre en février 1999.

Jean-Louis Agobet a été pensionnaire de la Villa Médicis de 1996 à 1998. De septembre 1998 à septembre 2000, il était compositeur en résidence à l'Orchestre national de Montpellier Languedoc-Roussillon. Il a reçu des commandes de Radio France, de l'Ircam, de l'Ina-GRM, de Musique nouvelle en liberté, du ministère de la Culture... Un disque monographique MFA-Radio France regroupant de ses œuvres de musique de chambre et d'ensemble est paru en mars 1999.

**Œuvres :** *Einfallen* (1991), *Plotting* (1994), *Rinvenuto* (1995), *L'Étude des forces* (1997), *Édifice* (1995-1999), *L'Effet papillon* (1999), *Phonal* (2000), *Ritratto concertante* (2000), *Antiphonal Memory* (2001), *Répliques* (2001)...

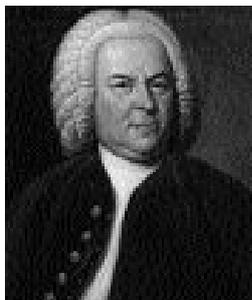
### Georges Aperghis



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

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

### Johann Sebastian Bach



Né à Eisenach, en Thuringe, le 21 mars 1685, il est le huitième enfant d'une famille de musiciens. Son père le forme au jeu des instruments à cordes, tandis que son oncle lui enseigne celui de l'orgue. À l'âge de 18 ans, il est engagé comme violoniste à la cour du duc de Saxe-Weimar ; il devient organiste à l'église d'Arnstadt, puis à Mulhausen, gagne ensuite Weimar où il occupe le poste d'organiste et de maître de concert à la chapelle ducale pendant neuf ans. C'est au cours de cette période qu'il compose la première partie des principales œuvres pour orgue et des cantates religieuses. Directeur de la musique à la cour de Anhalt-Kothen, ses compositions se concentrent sur la musique instrumentale. En 1723, il obtient le prestigieux poste de directeur de la musique (cantor) à l'église Saint-Thomas de Leipzig : il doit composer des cantates pour les quatre églises de Leipzig, diriger les chœurs et enseigner le latin à l'école du chœur de Saint-Thomas. À partir de mars 1729, il assume

la direction du Collegium Musicum. Durant cette période, il compose bon nombre de cantates religieuses et profanes ainsi que divers oratorios (Noël, Pâques, Ascension). En 1736, il est nommé "Kappelmeister" et compositeur auprès de l'électeur de Saxe.

Il meurt à Leipzig le 28 juillet 1750. Plusieurs des très nombreux enfants qu'il eut de ses deux mariages deviendront de bons compositeurs, notamment Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emmanuel et Johann Christian.

### Jean-Baptiste Barrière



Guyl Valère

Jean-Baptiste Barrière est né en 1958 à Paris. Il a fait des études de musique, de philosophie et de logique. Depuis 1981, il est compositeur et chercheur à l'Ircam, où il a travaillé dans le cadre des projets de recherche scientifique Chant (synthèse de la voix chantée par ordinateur) et Formes (composition avec ordinateur), ainsi que des cellules pédagogie et recherche musicale. Il a aussi assisté les compositeurs Gérard Grisey, Jonathan Harvey et Sir Harrison Birtwistle dans la réalisation de leurs œuvres à l'Ircam.

Sa pièce *Chréode* a gagné le prix de la Musique numérique du concours international de Musique électroacoustique de Bourges en 1983. De 1984 à 1987, il a dirigé la recherche musicale de l'Ircam. Durant cette période, il a notamment dirigé le projet Esquisse (environnement compositionnel en Lisp pour la composition assistée). En 1987-1988, il a été responsable de l'enseignement de la composition informatique musicale au CNSMD de Paris. Compositeur invité de l'Université de Californie San Diego en 1988-1989, il s'y est consacré principalement à la composition et à l'écriture d'un livre sur la composition avec ordinateur. De 1989 à 1998, il a assumé la direction de la pédagogie de l'Ircam. En 2000, il a créé l'environnement musical du pavillon conçu par François Schuitten pour l'Exposition universelle de Hanovre. Il travaille actuellement à son cycle d'installations et de performances *Reality Checks*.

**Œuvres :** *Pandemonium* (1975-1976), *Chréode* (1983), *Épigénèse* (1986), *Hybris* (1988), *Le Messenger* (1994-1995), *100 objets pour représenter le monde* (1997), *Cellitude* (1998), *Autoportrait in motion* (1998), *Crossing Talks* (1999), *Art Impact* (2000)...

### Béla Bartók



Compositeur hongrois né le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós, mort le 26 septembre 1945 à New York.

Béla Bartók entreprend des études de musique à l'Académie Royale de Budapest auprès de Istvan Thoman (piano) et Janos Koessler (composition). Parallèlement à son activité de compositeur, il commence à enquêter de manière systématique sur le folklore hongrois avec son ami Zoltán Kodály, posant ainsi les fondements de l'ethnomusicologie. Il y découvre, outre l'échelle pentatonique, des combinaisons polyrythmiques non symétriques qu'il utilise dans ses premières œuvres pour piano comme dans les « Six danses bulgares » de *Mikrokosmos*. Peu avant 1914, il donne de nombreuses pièces, dont *Allegro barbero* (1911) pour piano, dont les rythmes martelés et les contours émaciés, l'équilibre de l'élément magyar et de la nouvelle grammaire, marquent l'avènement d'un style neuf. Il poursuit sa lancée avec un opéra, *Le Château de Barbe-Bleue*, puis avec le ballet *Le Mandarin merveilleux*, où se révèle l'influence du *Sacre du Printemps*. Il continue à composer (concertos pour piano, sonates pour violon et piano, quatuors à cordes...) tout en poursuivant son travail de recensement des musiques folkloriques jusqu'à ce que la montée du nazisme le pousse à s'expatrier aux États-Unis, où il meurt le 26 septembre 1945.

**Œuvres :** *Kossuth* (1903), *Concertos pour violon* (1907-1908, 1937-1938), *Quatuors à cordes* (1909, 1921, 1927, 1928, 1939), *Le Château de Barbe-Bleue* (1911-1918), *Le Prince de bois* (1914-1917), *Le Mandarin merveilleux* (1919), *Concertos pour piano et orchestre* (1926, 1930-1931, 1945), *Mikrokosmos* (1926, 1932-1939), *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), *Concerto pour orchestre* (1943)...

## Giorgio Battistelli



Guy Viliën

Né à Albano Laziale (près de Rome) en 1953, Giorgio Battistelli obtient son diplôme de composition sous la direction de Giancarlo Bizzi au conservatoire de l'Aquila, où il étudie également le piano avec Atonelli Neri et l'histoire de la musique avec Claudio Annibaldi. En 1974, il est cofondateur du groupe de recherche et l'expérimentation musicale Edgar-Varèse et de l'ensemble instrumental Beat 72 à Rome. L'année suivante, il suit à Cologne les séminaires de composition de Karlheinz Stockhausen et Mauricio Kagel, puis, en 1978-1979 à Paris, des cours de technique et d'interprétation du théâtre musical contemporain avec Jean-Pierre Drouet et Gaston Sylvestre. En 1985-1986, il réside à Berlin, à l'invitation du Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Avec son premier opéra, *Kepler's Traum*, il reçoit le prix Cervo pour sa recherche de nouveaux langages et leur application et le prix SIAE pour l'art lyrique. En 1989, son *Combat d'Hector et d'Achille* est créé à musica et en 1995, son œuvre *Prova d'Orchestra* est créée à l'Opéra national du Rhin.

Giorgio Battistelli est directeur artistique du Cantiere internazionale d'arte de Montepulciano de 1993 à 1996, de l'Orchestre de Toscane depuis 1996 et de la Société aquilienne des concerts Barattelli depuis avril 2000.

Parmi ses œuvres les plus importantes : *Experimentum mundi* (1981), *Aphrodite* (1983), *Jules Verne* (1987), *Le Combat d'Hector et d'Achille* (1989), *Globe Theatre* (ballet, 1990), *Kepler's Traum* (opéra, 1990), *Teorema* (1992), *Ascolto di Rembrandt* (1992), *Frau Frankenstein* (1993), *Paz Music* (1994), *Tela velata* (1995), *Prova d'Orchestra* (1995), *The Cenci* (1997), *Il fiore delle mille e una notte* (1999), *Impressions d'Afrique* (opéra, 2000).

## Luciano Berio



Guy Viliën

Compositeur italien né en 1925 à Oneglia, il est issu d'une famille musicienne et a eu son père pour premier professeur. Au conservatoire Verdi de Milan, il a étudié la composition avec Paribene et Ghedini, la direction d'orchestre avec Votto et Giulini, et à Tanglewood (États-Unis), il a pour maître Dallapiccola. Certaines de ses premières œuvres comme *Nones* (1954) sont d'inspiration sérielle.

En 1955, il fonde avec Bruno Maderna le studio de phonologie de la Radio-télévision italienne. C'est l'époque des premières découvertes électroacoustiques, où il s'affirme comme un pionnier. À partir de 1960, il donne des cours à Darmstadt, à Dartington, au Mill's College (Californie), à Harvard, à l'université Columbia. Il s'intéresse au rock et au folk. Tout en enseignant la composition à la Juilliard School, il fait de nombreux voyages. Fou de théâtre et de littérature, il libère la respiration et une expression verbale souvent affective, spontanée, immédiatement descriptive.

À la fin des années 70, Luciano Berio fait partie de la première équipe Ircam. Jusqu'en 1980, il y assume le poste de responsable de la musique électroacoustique, avant de créer un nouveau studio à Florence, Tempo reale, dont il est le directeur. Pendant les années 80, il réalise deux grands projets lyriques, *La Vera Storia* et *Un re in ascolto*, tous deux sur un livret d'Italo Calvino.

**Œuvres :** *Nones* (1954), *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), *Sequenza I à XIII* (1958-1995), *Circles* (1960), *Epifanie* (1961), *Folk Songs* (1964), *Passaggio* (1968), *Sinfonia* (1968), *Laborintus II* (1965), *Recital I* (1972), *Coro* (1976), *La Vera Storia* (1982), *Un re in ascolto* (1984), *Cronica del luogo* (1999)...

### Christophe Bertrand



Marthe Lemelle

Né en 1981 à Wissembourg (Bas-Rhin), il commence le piano à l'âge de sept ans et entre au Conservatoire national de région trois ans plus tard ; il y étudie cet instrument avec, notamment, Michèle Renoul et Laurent Cabasso. En 1999, il obtient, dans la classe de ce dernier, la médaille d'or de piano et, l'année suivante, la médaille d'or de musique de chambre, après avoir étudié avec Armand Angster et Craig Goodman. Parallèlement, il étudie l'harmonie avec Odile Charvet et le clavecin avec Aline Zylberajch. Il étudie la composition avec Pierre-Yves Meugé dès 1995, puis avec Ivan Fedele à partir de 1996. Il a joué plusieurs fois pour France Musiques, ainsi que lors du festival musica, notamment des œuvres d'Ivan Fedele, Pascal Dusapin et Ramón Lazkano. Il a été sélectionné par le comité de lecture de l'Ircam pour le cursus annuel de composition et d'informatique musicale 2000-2001. Cinq de ses œuvres, dont une création, ont été jouées au cours du festival musica 2000.

**Œuvres :** *Trois arcanes pour flûte seule* (1996-1997), *Strofa II* (1998), *Skiai* (1998-1999), *La Chute du rouge* (2000), *Treis* (2000), *Ektra* (2001)...

### Pierre Boulez



Philippe Comte

Né en 1925 à Montbrison (Loire), il suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. En 1946, nommé directeur de la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault, il compose la *Sonatine pour flûte et piano*, la *Première Sonate pour piano* et la première version du *Visage nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Dès lors, sa carrière de compositeur s'affirme. En 1953 naissent les Concerts du Petit Marigny qui prendront l'année suivante le nom de Domaine musical, dont il assurera la direction jusqu'en 1967.

En 1966, sur l'invitation de Wieland Wagner, il dirige *Parsifal* à Bayreuth, puis *Tristan und Isolde* au Japon. En 1971, il prend la direction de l'Orchestre philharmonique de New York. Parallèlement, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres, fonction qu'il assume de 1971 à 1975.

À la demande du président Georges Pompidou, il accepte de fonder et de diriger (1977-1992) l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). En 1975, l'État crée l'Ensemble Intercontemporain (EIC) et confie sa présidence à Pierre Boulez. En 1976, il est invité à Bayreuth pour diriger la *Tétralogie* de Wagner (mise en scène Patrice Chéreau) pour la célébration du centenaire du *Ring*.

Nommé en 1976 professeur au Collège de France, il est également l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Parallèlement, il s'associe à d'autres projets importants pour la diffusion de la musique, telles les créations de l'Opéra de la Bastille et de la Cité de la musique à la Villette.

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

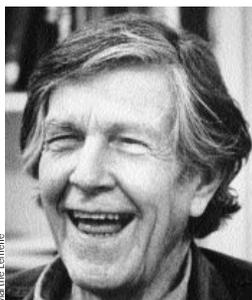
### Patrick Burgan



Né le 17 mars 1960 à Grenoble, Patrick Burgan commence ses études musicales au conservatoire et à l'université de Toulouse, puis, agrégé de musicologie en 1986, entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et y obtient les premiers prix d'orchestration et de composition. Il remporte plusieurs concours de composition – dont les concours Henri-Dutilleux et André-Jolivet, et est plusieurs fois lauréat de l'Institut (1993, 1994, 1995) ; il se voit attribuer en novembre 1996 le grand prix de la fondation Del Duca et de l'Académie des beaux-arts pour son œuvre d'orchestre *Les sept dernières paroles du Christ*. Après avoir été pensionnaire de la Casa Velasquez à Madrid de 1992 à 1994, Patrick Burgan est actuellement maître de conférence associé à l'université de Toulouse ; il reçoit régulièrement des commandes d'œuvre de France et de pays étrangers. Son catalogue comprend diverses pièces de musique de chambre, de musique pour orchestre et accorde une place de plus importante à la musique vocale ; il a notamment écrit *La puerta de la Luz* pour l'ensemble Musicatreize et un *Stabat Mater* pour l'ensemble vocal Les Éléments.

**Œuvres :** *Cristallin* (1988), *Jeux de femmes* (1989), *Vagues* (1990), *Oiseau d'éternité* (1993), *Dionysos* (1994), *La puerta de la luz* (1994), *Stabat Mater* (1995), *Les sept dernières paroles du Christ* (1996), *Un éclair... puis la nuit* (1996), *Vocalises chorégraphiques* (1997), *Concertino* (1997), *Audi Cœlum* (1998), *Le Plaisir originel* (1999), *Le lac* (1999)...

### John Cage



Compositeur, poète, peintre et mycologue américain né en 1912 à Los Angeles, mort en 1992 à New York. En 1934, John Cage se met à étudier la composition, avec Cowell à New York puis avec Schoenberg en Californie. Ses premières compositions sont de véritables essais sur la dodécaphonie non sérielle. Il forme ensuite plusieurs orchestres de percussions. Il accepte dans son instrumentarium tout ce qui semble peu orthodoxe, des boîtes de conserve aux dispositifs électriques, utilisés pour la première fois dans des œuvres composées. Autre innovation, qui fera sa gloire : celle du piano préparé, qui transforme cet instrument en un véritable orchestre miniature de percussions. Dans les années 40, il travaille souvent en collaboration avec des compagnies de danse, notamment avec celle de Merce Cunningham. Son enthousiasme pour les philosophies asiatiques, à la fin des années 40, le conduit vers une pratique radicale de l'aléatoire qui le distingue nettement de ce que faisaient à la même époque Boulez ou Stockhausen. Dans les années 60, il s'intéresse davantage à l'électronique live et au mixed media.

John Cage est plus un créateur dans le sens large qu'un compositeur traditionnel. Son but était de refuser toute idée d'intentionnalité dans l'art pour favoriser la notion de liberté. « Être artiste, disait John Cage, c'est d'être engagé par soi-même, et non par quelqu'un d'autre ».

**Œuvres :** *First construction in Metal* (1939), *Imaginary Landscape n° 3* (1942), *A Book of Music* (1944), *Sonates et Interludes* (1946-1948), *Music of Change* (1951), *Imaginary Landscape n° 4* (1951), *Concerto pour piano et orchestre* (1957-1958), *Song Books* (1971), *Branches* (1976), *Roaratorio* (1980), *Rioanji* (1983-1984), *Music for Four* (1984), *Europera 1 et 2* (1987), *101, pour grand orchestre sans chef* (1989), *Sixty-Eight* (1992)...

### Édith Canat de Chizy



Née en 1950 à Lyon, Édith Canat de Chizy fait des études d'art, d'archéologie et de philosophie à l'université de Paris-Sorbonne et de musique au CNSM de Paris, où elle obtient des premiers prix d'harmonie, de fugue, de contrepoint, d'analyse, d'orchestration et de composition. Élève d'Ivo Malec et de Maurice Ohana, elle travaille parallèlement l'électroacoustique avec Guy Reibel au conservatoire de Paris et dans le cadre du GRM, ce qui, ajouté à sa formation de violoniste, a induit chez elle un sens particulier du timbre et du matériau sonore particulièrement reconnaissable dans ses œuvres symphoniques. Son œuvre a été primée à de multiples reprises.

Édith Canat de Chizy dirige depuis 1986 le conservatoire du 15<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Elle a été compositeur en résidence de la ville de Metz de 1997 à 1998.

**Œuvres :** *Litanie* (1982), *Sextuor à cordes* (1982), *Yell* (1985), *Hallel* (1991), *De Noche* (1991), *Canciones* (1992), *Siloel* (1992), *Exultet* (1995), *Moira* (1998), *Irisations* (1999), *Lands away* (1999)...

### Elliott Carter



Compositeur américain né en 1908 à New York, Elliott Carter a étudié la littérature anglaise et la musique à l'université de Harvard. De 1932 à 1935, il travaille avec Nadia Boulanger à l'École normale de musique à Paris. Après quelques années, il revient enfin à New York où il se consacre à la composition et à l'enseignement. À partir de 1937, il publie de nombreux articles sur la musique. Ce n'est qu'à la fin des années 40 qu'il parvient à trouver son propre langage, fondé sur le sens de la continuité et sur l'individualisation des différentes couches de la composition. Écrivant une musique exigeante, loin du style américanisant d'un Copland ou d'un Bernstein, mais loin aussi de l'expérience sérielle, Carter a construit son œuvre avec une certaine lenteur et dans un grand esprit d'indépendance.

Elliott Carter a reçu de très nombreux prix pour son œuvre. Les orchestres les plus renommés et les plus grands solistes, de même que de nombreux ensembles de musique de chambre, lui ont commandé des partitions. Il a abordé les différents genres de la composition, à l'exception toutefois de la musique religieuse et de l'opéra, mais la plupart de ses œuvres instrumentales, de même que ses trois cycles vocaux, comportent une dimension « opératique » sous-jacente.

**Œuvres :** *Sonate pour violoncelle et piano* (1948), quatre quatuors à cordes (1951, 1959, 1971, 1986), *Symphonie n° 1* (1954), *Double concerto* (1961), *Concerto pour piano* (1965), *Huit pièces pour timbales* (1966), *A Mirror on Which to Dwell* (1975), *Sonate pour piano* (1982), *Concerto pour violon* (1990), *What Next* (opéra, 1999)...

### Bernard Cavanna



Bernard Cavanna est né en 1951 à Nogent sur Marne. Il commence à l'âge de neuf ans des études de piano et se passionne très tôt pour la composition, qu'il travaille principalement en autodidacte, bien qu'il ait des rencontres ponctuelles avec Henri Dutilleux, Aurel Stroë, Paul Méfano et Georges Aperghis. Il suit aussi des cours de musicologie à Paris VIII notamment sous la direction de Francis Bayer. En 1984, il reçoit la bourse annuelle de la création et est nommé l'année suivante pensionnaire à la Villa Médicis à Rome. Plusieurs de ses œuvres ont été primées. Depuis 1987, il dirige l'école nationale de musique de Gennevilliers. Attiré par l'image et la scène, Bernard Cavanna a travaillé pour le théâtre avec Jean Gillibert, Antoine Vitez, Stuart Seide, Daniel Martin, pour la danse avec Caroline Marcadé et Angelin Preljocaj, pour le cinéma avec Pierre Henry Salfaty et Alain Fleischer avec lequel il collabore régulièrement depuis plus de dix ans. Parmi ses œuvres, le festival musica a déjà créé *La Confession impudique* (1992) et *Messe un jour ordinaire* (1994).

**Œuvres :** *Io* (1979-1980), *Jodl* (1980-1983), *Goutte d'or Blues* (1985), *La Confession impudique* (1992-2000), *Fauve* (1994), *Messe un jour ordinaire* (1994-1996), *Concerto pour violon et orchestre* (1999), *Raphaël, reviens* (2000), *Sept chants cruels pour soprano et orchestre* (2000)...

### Giuliano D'Angiolini



Né à Rome en 1960, il y a étudié la composition au conservatoire Santa Cecilia sous la direction de Boris Porena, puis avec Aldo Clementi et Karlheinz Stockhausen. Sa formation musicale a été enrichie par des études en ethnomusicologie, à l'université La Sapienza de Rome et à l'Accademia Chigiana de Sienne, et en informatique musicale auprès du Centro di Sonologia Computazionale de Padoue.

Il s'intéresse de plus en plus à des matériaux musicaux pauvres, à des structures souples, suivant en cela une prédilection pour une musique non narrative, non évolutive (mais pas immobile : plutôt une oscillation en tension) ; une musique la plus impersonnelle possible. Giuliano D'Angiolini a publié plusieurs articles sur les musiques du Moyen Âge, contemporaines et de tradition orale. Il a réalisé pour la RAI de nombreuses émissions sur les musiques flamande et bourguignonne de la fin du Moyen Âge et il a conçu et commenté un disque de musique traditionnelle de l'île grecque de Karpathos. De 1993 à 1996, il a assuré la direction artistique du Festival de musique contemporaine italienne à l'Institut culturel italien à Paris.

**Œuvres :** *Primitive Chamber Music*, *Cigales*, *Drop by drop* (1990), *Ho visto un incidente* (1991-1992), *De tous biens plaine* (1992-1999), *Und'ho d'andà* (1995), *Poliouchka, poliana* (1996), *A poco a poco moro e vivo torno* (1997), *Ita vita zita rita* (1997), *Encore Chorals* (1998), *Simmetrie di ritorno* (2000)...

### Thierry De Mey



Thierry De Mey est né en Belgique en 1956. Après des études de cinéma, il aborde la composition en rencontre avec la danse : il écrit pour Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Michèle-Anne De Mey, forme le groupe Maximalist!, laboratoire pour jeunes compositeurs belges et insolents, participe à la création de l'ensemble Ictus. Mélomanie, rigueur au travail et aptitude naturelle au désordre le caractérisent ; il aime Jimi Hendrix et Paul Valéry, la topologie, les champignons...

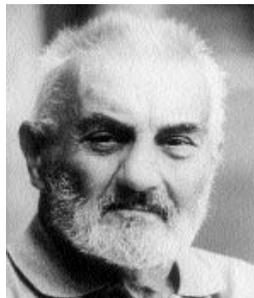
Le mouvement occupe une place centrale dans son travail ; il est le facteur d'interactivité et de synthèse entre les différentes disciplines qu'il aborde dans le respect de leurs spécificités. Il a signé la partition de nombreux spectacles, co-signé des mises en scène et réalisé plusieurs films. Plusieurs de ses pièces musicales ont été enregistrées au disque. Ses musiques et films ont reçu de nombreux prix et distinctions. Il exerce également une activité pédagogique lors de stages, conférences, académies d'été...

**Œuvres musicales autonomes :** *Musique de tables* (1987), *Poses* (1987), *Hands* (1987), *Final* (1987), *Chaîne* (1989), *Déséquilibre* (1989), *Aire* (1989), *Ice* (1990), *Frisking* (1990), *Undo* (1991), *Quatuor à cordes n° 1* (1991), *Amor constante mas alla de la muerte* (1993), *Kinok* (1993-1994), *Polvo enamorado* (1996), *Foreshadow* (1998), *en passant* (2000)...

**Autres compositions musicales, spectacles :** *Rosas danst rosas* (1983), *Balatum* (1985), *What the body doesn't remember* (1987), *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* (1989), *Le Poids de la main* (1990), *Amor constante...* (1994), *Paysages et jardins* (1999), *reincontro* (1999), *Un jour la nuit* (2000)...

**Films :** *Floreal* (1984), *Love sonnets* (1993), *Rosas danst rosas* (1996), *Tippeke* (1996), *Musique de tables* (1998), *21 études à danser* (1998), *55 barbes bleues* (vidéo, 1999), *Dom Svobode* (2000)...

### Franco Donatoni



Compositeur italien né en 1927 à Vérone, mort le 17 août 2000 à Milan. Il apprend le violon à partir de sept ans et se consacre à la musique immédiatement après ses études secondaires. Il étudie tout d'abord avec Ettore Desderi et Lino Liviabelle avant de se perfectionner auprès d'Ildebrando Pizzetti à l'académie Santa Cecilia de Rome. En 1951, il suit les cours d'été de Darmstadt.

À partir de 1953, Donatoni enseigne dans différentes institutions italiennes et au DAAD de Berlin. D'abord influencé par Bartók, Hindemith et Stravinsky, il rencontre Bruno Maderna, puis se familiarise avec le courant avant-gardiste de Darmstadt. Au cours des années 1960-1961, il concentre ses recherches sur le matériau et compose des pièces de musique de chambre. Les années suivantes sont caractérisées par une tendance au négativisme, comme en témoignent les procédés utilisés dans ses œuvres, dans lesquelles l'expérience de décomposition aboutit à une désacralisation totale de la créativité. Ses dernières compositions dénotent à la fois un retour progressif à la musique vocale et une nouvelle tendance gestuelle, que l'on trouve surtout dans les œuvres de musique de chambre, ainsi qu'une influence du jazz (*Hot, Blow*, 1989).

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

### Tan Dun



Compositeur et chef d'orchestre, Tan Dun est né en 1957 dans la province chinoise du Hou Nan. Après avoir travaillé deux ans dans les rizières durant la révolution culturelle, puis comme arrangeur pour la troupe provinciale de l'Opéra de Pékin, il passe huit ans au Conservatoire central de Pékin. En 1986, une bourse de Columbia University lui permet de s'installer à New York, où il termine un doctorat de composition musicale, assistant aux cours de Chou et Davidovsky. Tan Dun vit actuellement à New York. Il a été présenté comme étant « peut-être le principal compositeur venu de Chine depuis deux décennies ». Nommé compositeur/chef d'orchestre en résidence au BBC Scottish Symphony, il est aussi chef invité des plus grands orchestres du monde. En tant que compositeur, Tan Dun a remporté de nombreux prix et reçu des commandes de divers pays. Sa musique est interprétée dans le monde entier, il est enregistré au disque et à la télévision, des émissions télévisées et des documentaires lui ont été consacrés.

Outre ses compositions classiques, Tan Dun est connu pour ses projets expérimentaux : musique pour céramiques, pour eau, pour papier, pour pierres. Il travaille aussi avec des artistes d'autres disciplines, chorégraphes, metteurs en scène. Il interprète également ses propres œuvres en soliste.

**Œuvres :** *Nine Songs* (1989), *Ghost Opera* (1994), *The Intercourse of Fire and Water* (1994-1995), *Marco Polo* (1995), *Red Forecast* (1996), *Yi<sup>2</sup>* (1996), *Heaven Earth Mankind* (1997), *Concerto for Water Percussion and Orchestra* (1998), *Peony Pavilion* (1998), *Concerto for String Orchestra and Pipa* (1999)...

### Pascal Dusapin



Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin étudie les arts plastiques, les sciences de l'art et l'esthétique à l'université de la Sorbonne. Il suit les séminaires de Iannis Xenakis de 1974 et 1978, est boursier de la Villa Médicis à Rome entre 1981 et 1983 et compositeur en résidence à l'Orchestre national de Lyon en 1993 et 1994. Lauréat de la fondation de la Vocation en 1977, il obtient deux ans plus tard le prix Hervé-Dugardin (Sacem) et en 1993 le prix de l'Académie des beaux-arts, ainsi que celui du Syndicat de la critique et le grand prix de la Musique du ministère de la Culture.

Son catalogue compte près de soixante-dix œuvres, écrites pour orchestre, solistes ou ensembles, ainsi que quatre opéras (*Roméo & Juliette*, *Medeamaterial*, *To Be Sung* et *La Melancholia*). Ses grandes pièces d'orchestre *Assai* (1985) et *Haro* (1986) ont été chorégraphiées par Dominique Bagouet. En 2000, le festival musica a présenté les œuvres lyriques de Pascal Dusapin, ainsi que les *Études* pour piano, dont deux en création.

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

### Henri Dutilleux



Compositeur français né en 1916 à Angers, il entre en 1933 au Conservatoire de Paris, où il a pour maîtres Noël Gallon (contrepoint et fugue), Philippe Gaubert (direction d'orchestre) et Henri Busser (composition). Il en sort avec un premier prix d'harmonie, puis de contrepoint et de fugue, avant d'obtenir le grand prix de Rome de composition en 1938. Ses premières œuvres sont créées pendant la guerre (*Quatre mélodies pour chant et piano*, en 1943, *Geôle pour chant et orchestre*, en 1944).

De 1945 à 1963, il est directeur du Service des illustrations musicales de la Radiodiffusion française et se trouve en contact avec des musiciens de toutes les tendances, ce qui contribue énormément à enrichir sa propre expérience de compositeur. *Métaboles*, une de ses œuvres les plus fréquemment jouées, et le concerto pour violoncelle et orchestre *Tout un monde lointain*, commandé par Mstislav Rostropovitch, lui assurent un succès qui ne démerite pas. Grand prix national de la musique en 1967 pour l'ensemble de son œuvre, il est nommé en 1970 professeur de composition au Conservatoire de Paris.

Peu abondante, mais d'une exceptionnelle qualité, l'œuvre de Dutilleux a toujours fait l'unanimité. Refusant tout systématisme, son langage, très personnel, se caractérise par une grande souplesse rythmique et mélodique, qui s'appuie sur une instrumentation raffinée et subtile. Reflet d'une profonde vérité intérieure, elle allie poésie et imagination à une recherche d'écriture dense et complexe.

**Œuvres :** *Première symphonie* (1951), *Deuxième Symphonie* (1959), *Métaboles* (1964), *Tout un monde lointain* (1970), *Ainsi la nuit* (1977), *Timbres, espace, mouvement* (1977), *L'arbre des songes* (1985), *Mystère de l'instant* (1989), *Les Citations* (1991), *The Shadows of Time* (1997)...

## Peter Eötvös



Charlotte Oswald

Né en 1944 en Transylvanie, il suit entre 1949 et 1958 une formation musicale très large : piano, violon, percussions, flûte. À l'âge de 14 ans, il est admis par Zoltán Kodály à l'Académie de musique de Budapest pour étudier la composition. Son développement musical est marqué par Pal Kados, Janos Viski, Albert Simon, György Kurtág, Béla Bartók, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Miles Davis. Dès l'âge de 16 ans, il compose pour le cinéma et le théâtre. Entre 1966 et 1968, il étudie à la Musikhochschule de Cologne. De 1968 à 1976, il travaille avec l'Ensemble Stockhausen (piano, percussions et instruments électroniques), puis, de 1971 à 1979, au studio de la WDR de Cologne, l'un des centres de recherche et de création électroacoustique les plus importants. C'est pendant cette période que sa réputation de compositeur et de chef d'orchestre se constitue.

Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain de 1978 à 1991 et chef principal invité de l'Orchestre symphonique de la BBC de 1985 à 1988, il dirige des concerts symphoniques et des opéras partout dans le monde et travaille avec des metteurs en scène tels que Klaus-Michael Grüber, Robert Altman, Robert Wilson... En 1991, il fonde l'Institut Eötvös pour la formation et perfectionnement des jeunes chefs d'orchestre. Il enseigne à Karlsruhe, à Cologne et au Séminaire international Bartók de Szombathely en Hongrie. Il est actuellement directeur de l'Orchestre de chambre de la radio hollandaise à Hilversum. Il a fait de nombreux enregistrements, notamment des œuvres de Harrison Birtwistle, Hugues Dufourt, Philippe Fénelon, György Kurtág, György Ligeti, Magnus Lindberg, Bruno Maderna, Philippe Manoury, Arnold Schoenberg... Son opéra *Trois Sœurs* a été créé à Lyon en mars 1998.

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

## Ivan Fedele



Roberto Massotti

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

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

Paulo Ferreira-Lopes



Premier prix en composition au Conservatoire nationale de musique de Lisbonne en 1991 sous la direction de Constança Capdeville et Christopher Bochmann, Paulo Ferreira-Lopes poursuit, entre 1994 et 1997, des études de composition et de composition assistée par ordinateur avec Emmanuel Nunes, Philippe Manoury, Horacio Vaggione, Curtis Roads et Antoine Bonnet, puis des études de perfectionnement en composition à Darmstadt avec Karlheinz Stockhausen. Boursier du ministère de la Recherche en 1996, il étudie sous la direction d'Horacio Vaggione à l'université de Paris VIII et y poursuit son travail sous un statut de chercheur résident. En 1997, il obtient un prix de composition dans le cadre de la Documenta de Kassel. Boursier de la fondation Science et Technologie, il prépare depuis 1999 un doctorat à l'université de Paris VIII.

**Œuvres :** *Versus Lucas* (1992), *CID* (1995), *Glückliche Tage* (1997), *Nezach VI* (1997), *a torre do mar* (1998), *Xanthosis* (1999), *sotto voce* (2000), *memoria futura* (2001)...

Henry Fourès



Né en 1948 à Coursan (Aude), Henry Fourès étudie l'histoire de l'art à l'université de Montpellier et la musique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (premiers prix d'écriture, d'analyse et de composition), à l'université de Berlin (musicologie médiévale) et à l'Académie de Vienne (classe de piano), puis est stagiaire au GRM-INA en 1975-1977. Professeur responsable des musiques improvisées au conservatoire de Pantin de 1977 à 1980, il crée la phonothèque régionale des traditions orales en Languedoc-Roussillon, réalise et publie des travaux de Guillaume de Machaut et enseigne la musicologie médiévale à l'université de Toulouse-Le Mirail. Nommé inspecteur principal de la Musique au ministère de la Culture (1982), puis inspecteur général chargé de l'enseignement et de la formation (1984), il assure la direction technique du nouveau département de la Création et des Musiques d'aujourd'hui (1988-1990), puis la direction artistique du studio de création La Muse en Circuit et celle de l'Orchestre des Jeunes et de la Méditerranée et enseigne au Centre de formation des enseignants de la musique. Il est actuellement directeur du CNSMD de Lyon.

Ses activités de compositeur et d'interprète touchent de nombreux domaines. Il a réalisé des films pour la télévision et composé des musiques pour l'image, la danse et la scène. Producteur d'émissions radiophoniques (France Culture), il a écrit des œuvres mixtes, des pièces symphoniques, de la musique de chambre, et conçu et réalisé d'importantes manifestations événementielles.

**Œuvres :** *Célébration du Fa* (1993), *Célébration de l'oiseau* (1994), *Post Cards* (1997), *Gegenlicht* (1998), *Vom Blau* (1999), *Kristall* (1999), *Célébration de la caresse n° 2* (1999)...

Luca Francesconi



Compositeur italien né à Milan en 1956. Après ses études de piano, et de composition dans la classe d'Azio Corghi, au conservatoire de Milan, il se perfectionne à Boston et à Rome auprès de Karlheinz Stockhausen et de Luciano Berio, dont il devient l'assistant de 1981 à 1985 et qu'il suit à Tanglewood. Lauréat, pour ses compositions, de plusieurs concours internationaux, il enseigne actuellement la composition au conservatoire de Côme tout en poursuivant ses activités de direction.

Son intérêt pour le jazz, les musiques de scène, le cinéma et la télévision, mais aussi pour les systèmes analogiques, digitaux et informatiques de la musique électronique – qu'il pratique dans son studio, créé en 1975, puis à l'institut AGON, centre de recherche et de composition assistée par ordinateur qu'il fonde en 1990, témoigne du baroque de son inspiration. De nombreuses et importantes institutions sont ses commanditaires et jouent ses œuvres. Il compte à son catalogue plus d'une cinquantaine de travaux, allant du solo à l'œuvre pour large orchestre, de pièces radiophoniques à des opéras, parmi lesquels *Scene*, opéra en deux actes sur des textes d'Umberto Fiori ou *Striàz*, vidéo-opéra avec des images

du Studio Azzurro. Il compte parmi ses commandes récentes un opéra basé sur *The Rhyme of the Ancient Mariner* de Coleridge (création prévue en 2002).

**Œuvres :** *Passacaglia* (1982), *Finta-di-nulla* (1985), *Onde sonante* (1985), *Scene* (1985), *Plot in the fiction* (1986), *Attesa* (1988), *Les Barricades mystérieuses* (1989), *Memoria* (1990), *Mittel* (1991), *Islands* (1992), *Dùolon* (1993), *Plot II* (1993), *Striàz* (1996), *Concerto apocalittico per Grilli, Margherite, Blatta e Orchestra* (1999), *Cobalt, Scarlet* (1999-2000), *Wanderer* (2000), *Terre del Rimorso* (2000-2001)...

### Enrique Granados



Compositeur et pianiste espagnol, célèbre pour ses pièces pour piano évocatives. Né à Lleida, en Catalogne, il étudia à Barcelone avec Felipe Pedrell, le père du nationalisme musical en Espagne. Il vécut à Barcelone à partir de 1889 et partagea son temps entre les récitals et l'enseignement de la musique. Ses deux suites pour piano, *Goyescas* (1912, 1914), inspirées de l'œuvre du peintre du début du XIX<sup>e</sup> siècle Francisco Goya, triomphèrent à Paris en 1914. Certains thèmes de ses suites pour piano furent réutilisés pour un opéra ayant aussi pour titre *Goyescas* (1916) et comprenant le célèbre *Intermezzo* pour orchestre. Citons également les *12 Danzas españolas* pour piano. Il périt le 24 mars 1916, à bord du Sussex, torpillé par un sous-marin allemand alors qu'il revenait de la création de son opéra *Goyescas* à New York.

### Jonathan Harvey



Maurice Foxall

Né en 1939 à Sutton Coldfield dans le Warwickshire, Jonathan Harvey fut d'abord choriste au collège Saint-Michaël de Tenbury entre 1948 et 1952, puis à Repton de 1952 à 1957. Il poursuivit ensuite ses études à la faculté Saint-John de Cambridge. Sur les conseils de Benjamin Britten, il prit également des cours particuliers avec Erwin Stein et Hans Keller, ce qui lui permit de se familiariser très tôt avec l'école de Schoenberg. Dans les années soixante, il composa librement et subit des influences très diverses. De 1979 à 1980, chargé de cours à l'université de Princeton, Jonathan Harvey eut l'occasion de rencontrer Milton Babbitt. Cette rencontre, bien que brève, eut une influence considérable sur son développement à venir. Il sortit de ses années à Princeton apparemment plus assuré de ses objectifs musicaux, surtout pour la forme et l'harmonie, conséquence directe de ses travaux sur l'analyse de Schenker.

Une invitation de Pierre Boulez à travailler à l'Ircam, au début des années quatre-vingt, déboucha sur quatre commandes. En 1993, l'English National Opera produit son opéra *Inquest of Love*. En 1994, il revint à Paris afin de réaliser une œuvre pour violoncelle et électronique (*Advaya*). Il a également composé pour beaucoup d'autres types de formations : grand orchestre, ensembles de chambre, œuvres pour solistes. Il a par ailleurs créé un large répertoire très varié d'œuvres pour chœurs, dont certaines de musique sacrée.

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

### Karin Haussmann



Née en 1962 à Waiblingen en Allemagne, Karin Haussmann commence la pratique de la musique à l'âge de huit ans. De 1988 à 1991, elle étudie la théorie de la musique à la Musikhochschule d'Essen avec Walter Zimmermann et Nicolaus A. Huber ; c'est à cette période que sont jouées publiquement ses premières compositions, toujours à Essen. En 1995, elle obtient son diplôme et deux ans plus tard, elle bénéficie d'une bourse de l'Académie des arts de Berlin. Elle reçoit le premier prix de la biennale Neue Musik Hannover en 1997 et en 1998 le prix de la région Nordrhein-Westphalen.

Depuis 1998, Karin Haussmann enseigne la composition et la musique contemporaine à l'université d'Essen. Ses pièces sont jouées par des ensembles comme le Kammerensemble für Neue Musik Berlin, Trio accanto, l'ensemble musikFabrik, le Thürmchen-ensemble, l'ensemble Aventure, L'Art pour l'Art... et plusieurs d'entre elles ont été enregistrées, notamment à la biennale Neue Musik Hannover, à la Frau Musica Nova Köln, à la Musik-Biennale Berlin, à l'Automne de Moscou, à l'Expo 2000 Hannover...

### Hans Werner Henze



Compositeur et chef d'orchestre allemand né en 1926 en Westphalie, Hans Werner Henze suit des cours de piano, d'harmonie et de contrepoint. Il travaille comme pianiste accompagnateur en 1945 avant de reprendre ses études à l'Institut de musique sacrée d'Heidelberg où il est l'élève de Wolfgang Fortner. Aux académies musicales de Darmstadt, il rencontre René Leibowitz, avec lequel il travaille intensivement (*Apollo et Hyazinthus*, 1949, témoigne de cet enseignement du dodécaphonisme) et tente parallèlement de renouer des liens avec le théâtre : il est directeur artistique et chef d'orchestre du ballet du Staatstheater de Wiesbaden à partir de 1950.

Après des séjours à Berlin et Munich, et après avoir écrit plus de trente œuvres d'une très grande diversité de styles et de genres, il choisit de s'installer en Italie en 1953. De 1962 à 1967, il assure des masterclasses de composition au Mozarteum de Salzbourg. Dans les années qui suivent le succès triomphal de *Die Bassariden*, Henze s'oriente vers le marxisme ; il passe un an à Cuba (1969-1970), où il enseigne et fait des recherches.

Depuis, Hans Werner Henze a accumulé prix et distinctions en tant que compositeur et chef d'orchestre. Il a fondé les Cantieri Internazionali d'Arte à Montepulciano en 1976, enseigné à Cologne (cours de composition à Cologne en 1980) et à Londres (en 1987) et collaboré avec diverses institutions (compositeur en résidence au Tanglewood Music Center en 1983 et 1988, à la Philharmonie de Berlin en 1991, etc.).

**Œuvres :** *Fünf Madrigale* (1947), *Boulevard Solitude* (opéra), *Elegy for young Lovers* (1959-1961), *König Hirsch* (opéra, 1953), *Kammermusik* (1958), *Die Bassariden*, *Stimmen* (1973), *Sixième symphonie*, *El Rey de Harlem* (1980), *Requiem* (1990)...

## Philippe Hurel



Marco Delogu

Philippe Hurel est né en 1955. Après des études à l'université de Toulouse et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il participe aux travaux de la Recherche musicale à l'Ircam 1985-1986 et en 1988-1989. Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome de 1986 à 1988, il reçoit en 1995 le prix de la fondation Siemens à Munich pour les *Six miniatures en trompe-l'œil*. Depuis 1990, il est directeur artistique de l'Ensemble Court-Circuit, placé sous la direction musicale de Pierre-André Valade. Il enseigne à l'Ircam dans le cadre du cursus d'informatique musicale depuis 1997 et est en résidence à l'Arsenal de Metz et à la Philharmonie de Lorraine depuis janvier 2001.

Après *Tombeau in memoriam Gérard Grisey*, commande du Shizuoka Concert Hall au Japon, et de *Loops*, commande du Centre culturel français et de la Civica Scuola de Milan, il a écrit *Quatre variations*, œuvre pour percussion et ensemble commandée par l'Ensemble Intercontemporain, et *Figures libres*, commande de l'Ensemble Recherche de Fribourg-en-Brisgau. Il écrit actuellement une pièce pour le pianiste Florent Boffard et la Philharmonie de Lorraine commandée par la ville de Metz.

**Œuvres :** *Eolia* (1982), *Trames* (1982), *Memento pour Marc* (1983), *Opcit* (1984), *Diamants imaginaires, diamant lunaire* (1985), *Fragment de lune* (1987), *Mémoire vive* (1989), *Six miniatures en trompe-l'œil* (1991), *La Célébration des invisibles* (1992), *Pour Luigi* (1994), *Kits* (1995), *...à mesure* (1996), *Flash-Back* (1998), *Tombeau in memoriam Gérard Grisey* (1999), *Loops* (1999-2000), *Quatre variations* (2000), *Figures libres* (2001)...

## Betsy Jolas



Cyril Bureau

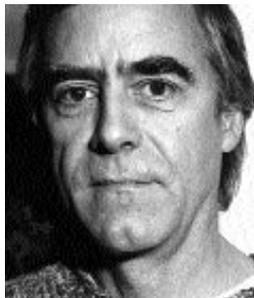
Née à Paris en 1926, Betsy Jolas part avec sa famille en 1940 pour les États-Unis, où elle étudie l'harmonie et contrepoint, l'orgue et le piano avant d'obtenir le diplôme du Bennington College. Elle revient à Paris en 1946 pour terminer ses études avec Darius Milhaud, Simone Plé-Caussade et Olivier Messiaen au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. De 1971 à 1974, elle a remplacé Olivier Messiaen au CNSMD de Paris, où elle a été nommée professeur d'analyse en 1975 et professeur de composition en 1978. Elle a enseigné également dans les universités américaines de Yale, Berkeley, USC, San Diego, etc., ainsi qu'à Mills College (chaire Darius Milhaud).

Sous toutes ses formes et acceptions, la voix – parlée, poétique, déclamée, chantée ou instrumentale – a toujours mû Betsy Jolas. Objet de cohérence de son parcours, elle est le cœur d'incandescence de chacune de ses partitions. Bien entendu dans sa musique chantée : opéras (*Schliemann, Le Cyclope*) ou sa musique vocale de chambre, mais également dans sa musique instrumentale : ses partitions pour l'orchestre, ses opéras sans voix (*D'un opéra de voyage, D'un Opéra de poupée en sept musiques*), ou le chant intime propre à la musique de chambre.

Lauréate du concours international de direction d'orchestre de Besançon (1953), elle a reçu de nombreux prix et distinctions en tant que compositeur. Ses œuvres, pour les formations les plus diverses, sont jouées aujourd'hui dans le monde entier. Douze d'entre elles ont fait l'objet d'enregistrements discographiques.

**Œuvres :** *Cinq poèmes pour Jacques Dupin* (1959), *Figures* (1956-1965), *D'un opéra de voyage* (1967), *Diurnes* (1970), *Trois rencontres* (1973), *Le Pavillon au bord de la rivière* (1975), *Tales of a summer sea* (1977), *Liring Ballade* (1980), *Points d'or* (1982), *Le Cyclope* (1986), *Frauenleben* (1992), *Schliemann* (1993), *Quatuor V* (1994), *Sigrancia-Ballade* (1995), *Quatuor VI* (1997), *Trio sopra et solo facta* (1999)...

Jacques Jouet



Jacques Jouet est né en 1947 dans la banlieue de Paris, et vit à Paris. Il écrit des poèmes, chaque jour que les circonstances font (un poème par jour depuis neuf ans), mais aussi des pièces de théâtre, des textes radiophoniques, des romans, des nouvelles et des essais. Il réalise des collages et des travaux typographiques. Il pratique régulièrement la lecture en public de ses textes. Il pratique volontiers le théâtre en relation étroite avec des équipes de comédiens. Depuis 1983, il est membre de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle fondé par François Le Lionnais et Raymond Queneau).

**Principales publications:** *107 âmes* (Seghers, 1991), *Le Chantier* (1993, Limon), *Navet, linge, œil-de-vieux* (POL, 1998), *Poèmes de métro* (POL, 2000).

**Il a aussi publié des romans:** *Le Directeur du Musée des Cadeaux des Chefs d'État de l'Étranger* (Seuil, 1994), *La Montagne R* (Seuil, 1996, trad. italienne, Tarara, 1998), *Fins* (POL, 1999), *Une réunion pour le nettoyage* (POL, 2001); **des nouvelles:** *Actes de la machine ronde* (Julliard, 1994); **des pièces de théâtre:** *La Scène est sur la scène, théâtre I* (Limon, 1994), *Morceaux de théâtre, théâtre II* (Limon, 1997), mises en scène Thierry Atlan, Dominique Bertola, Catherine Dasté, Benoît Richter, Daniel Zerki...

Il est l'auteur d'un livre sur *Raymond Queneau* (La Manufacture, 1988) et d'un essai anthologique, *Échelle et papillons, le pantoum* (Les Belles-Lettres, 1998).

René Koering



René Koering, né en 1940, étudie le piano et le hautbois à Strasbourg, puis il suit les conseils de Pierre Boulez et se rend à Darmstadt auprès de Bruno Maderna. Il se consacre à la composition puis devient producteur à France Musique en 1974. Il est nommé directeur de cette chaîne entre 1984 et 1985. Directeur artistique du Midem entre 1984 et 1986, il crée le Festival de Radio France et de Montpellier Languedoc-Roussillon en 1985. Il est nommé directeur général de l'Orchestre philharmonique de Montpellier Languedoc-Roussillon en janvier 1990 et de la saison symphonique du Corum de Montpellier. Actuellement, il est directeur de la musique à Radio France.

Particulièrement attiré par le postromantisme du xx<sup>e</sup> siècle (Mahler, Scriabine...), mais aussi par Schoenberg, René Koering se situe dans une tendance post-sérielle, mais avec le souci de l'intégrer dans la recherche de nouvelles acquisitions plutôt que de faire table rase de l'héritage. Il a le goût des grandes fresques, ce dont témoignent notamment certains épisodes d'*Elseneur*; mais parmi ses réussites les plus incontestables, il faut certainement compter aussi ses deux quatuors à cordes et la *Sonate pour piano*.

**Œuvres:** *Triple et trajectoire* (1965), *Quatre extrêmes* (1969), *Quatuor à cordes n° 2* (1974), *34 mesures pour un portrait de T.* (1976), *Lointain soleil des morts* (1976), *L'Elseneur* (1980), *Trois grands lieder pour orchestre* (1992), *Fragments de songe* (1993), *Marie de Montpellier* (1994), *Concert-Match* (1998), *Aigaion* (2001)...

### Marzena Komsta



Née en 1970 à Gdynia, en Pologne, Marzena Komsta a étudié la composition à Gdansk et à Varsovie, puis avec Philippe Manoury au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Elle s'installe ensuite à Paris, où elle entre en formation doctorale en musique et musicologie du xx<sup>e</sup> siècle à l'unité mixte Ircam-EHESS-Sorbonne IV-CNRS et suit de nombreux stages, en Pologne et en France, consacrés aux musiques instrumentales et électroniques de notre temps (Ircam, Acanthes...) et des séminaires consacrés à la musique contemporaine et aux nouvelles technologies.

Elle est lauréate de plusieurs bourses et de fondations: bourse personnelle de Witold Lutoslawski, Académie de Varsovie, Fondation de France, fondation Cité internationale des arts, fondation Witold-Lutoslawski. Plusieurs de ses œuvres ont été primées ou commandées par de grandes institutions musicales. La musique de Marzena Komsta est jouée en Europe, Japon, Argentine... Elle est invitée dans de nombreux festivals et ses compositions sont présentées sur les antennes des radios polonaise (PR II), allemandes (WDR et SFB), françaises (France Musiques, France Culture), japonaise (NHK)...

**Œuvres:** *Oberek* (1988), *Nobody Knows the Day* (1989), *Cinq Miniatures* (1990), *Gryzaczek* (1990), *Kirp* (1990), *HO-YI-A* (1991), *For Unwanted Prometheuses* (1991), *Hard Day* (1992), *Oqivian* (1993), *Agmen* (1993), *Brun* (1994), *...tu sais?* (1995), *IFdC* (1996), *À toi, mon amour – une pièce cruelle* (1997-1998), *Ô! – dans l'ombre* (2000), *Primaire humain* (2000), *Nuit/Portrait* (2001)...

### Mauro Lanza

Né à Venise en 1975, Mauro Lanza a étudié le piano et la composition au conservatoire B. Marcello, où il a obtenu son diplôme en 1997. Parallèlement à ses études d'écriture et de musicologie à l'université Ca' Foscari, il a participé à différents stages avec les compositeurs Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino, Gérard Grisey et Alessandro Solbiati. Il a remporté le premier prix au concours international de composition Premio Valentino-Bucchi (Rome, 1996) et le premier prix au concours de composition Carlo-Gesualdo-da-Venosa (Potenza, 1998). En 1998-1999, il a été sélectionné par le comité de lecture de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Ircam pour participer au cursus de composition et d'informatique musicale. Il a été parmi les compositeurs finalistes lors du concours pour la réalisation d'un projet d'opéra dans le cadre du festival d'Aix-en-Provence et dans le cadre du projet «Klangfiguren» (Francfort).

Plusieurs des œuvres de Mauro Lanza ont été créées lors de festivals internationaux tels que la saison de l'Ensemble Intercontemporain, le festival Présences, la Biennale de Venise... Actuellement, il prépare une pièce pour instrument soliste et électronique (commande du Mois européen de la musique 2001 de Bâle).

Mauro Lanza travaille à l'Ircam en tant que compositeur en recherche.

**Œuvres:** *Erba nere che cresci segno nero tu vivi* (1999), *Aschenblume* (2001)...

## Philippe Leroux



Né en 1959 à Boulogne, il entre en 1978 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Ivo Malec, Claude Ballif et Pierre Schaeffer, où il obtient trois premiers prix. Il étudie également avec Olivier Messiaen, Franco Donatoni, Betsy Jolas, Jean-Claude Éloy et Iannis Xenakis. En 1993, il est nommé pensionnaire à la Villa Médicis, où il séjourne jusqu'en octobre 1995.

Philippe Leroux est l'auteur d'une quarantaine d'œuvres (pour orchestre symphonique, vocales, pour dispositifs électroniques et de musique de chambre), commandées par le ministère français de la Culture, Radio France, la Südwestfunk de Baden-Baden, l'Ircam, Les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Intercontemporain, l'INA-GRM, Ictus, le festival musica...

Ses œuvres, plusieurs fois primées, sont régulièrement jouées et diffusées en France et à l'étranger (festivals de Donaueschingen, de Bath, de Barcelone, de Bergen, Nuove Synchronie de Milan, Musiques en scènes de Lyon, Tempo de Berkeley, Présences de Radio France, Roma-Europa, Manca, Journées de l'ISCM de Stockholm, etc.). Il a publié de nombreux articles sur la musique contemporaine. Son œuvre *Continuo(ns)* vient de faire l'objet de l'écriture d'un livre publié aux éditions de L'Harmattan. Sa discographie comprend actuellement deux disques monographiques ainsi qu'une dizaine de disques et CD-ROM collectifs.

**Œuvres :** *Intercession* (1981), *Un corps de louange* (1984), *Le Jardin ouvert* (1985), *L'Entourage intime* (1986), *Fleuve* (1988), *On a crié* (1991), *La Guerre du faire* (1992), *Continuo(ns)* (1994), *(D')Aller* (1994-1995), *AAA* (1996), *M* (1997), *Un lieu verdoyant* (1999), *M.É.* (1999), *Plus loin* (1999-2000), *De la vitesse* (2001)...

## György Ligeti



Compositeur hongrois naturalisé autrichien né en 1923 en Transylvanie, György Ligeti étudie la composition auprès de Ferenc Farkas à Cluj, puis avec Sándor Veress et Ferenc Farkas à l'académie Ferenc-Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint (1950-1956). Lors de la révolution de 1956, il fuit la Hongrie et se rend à Vienne, puis à Cologne où il rencontre Karlheinz Stockhausen, puis Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel... En 1959, il s'installe à Vienne, participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt (1959-1972) et enseigne à Stockholm en tant que professeur invité (1961-1971). Lauréat de la bourse du Deutscher Akademischer Austausch Dienst de Berlin en 1969-1970, il est compositeur en résidence à l'Université de Stanford en 1972. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Depuis, il partage son existence entre Vienne et Hambourg.

Durant la période hongroise, sa musique témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et Kodály. Ses pièces pour orchestre présentent ensuite un style nouveau, caractérisé par une polyphonie très dense et un développement formel statique. Au cours des années 70, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente. Nombre de ses œuvres témoignent également de son souci d'échapper au tempérament égal. Plus récemment, il a développé une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XIV<sup>e</sup> siècle et différentes musiques ethniques. Toute son œuvre est jalonnée de prix et de distinctions internationales.

**Œuvres :** *Apparitions* (1958-1959), *Atmosphères* (1961), *Aventures et Nouvelles Aventures* (1962-1965), *Requiem* (1963-1965), *Lontano* (1967), *Continuum* (1968), *Quatuor à cordes n° 2* (1968), *Ramifications* (1968-1969), *Kammerkonzert* (1969-1970), *Trio pour violon, cor et piano* (1982), *Études pour piano* (1985-1995), *Concerto pour violon* (1990-1992), *Nonsense Madrigals* (1988-1993), *Sonate pour alto solo* (1991-1994), *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996), *Hamburgisches Konzert* (1998-1999)...

## Franz Liszt



Né en 1811 à Raiding en Hongrie, d'un père hongrois et d'une mère autrichienne, Liszt reçoit à Vienne l'enseignement de Czerny (piano) et de Salieri (composition), et y donne ses premiers et remarquables concerts. À Paris, il étudie la fugue et le contrepoint, et rencontre un grand succès dans les salons, où il fait la connaissance de Berlioz, Chopin, Paganini, George Sand, Alfred de Musset et Marie d'Agoult. Il entreprend une carrière itinérante de pianiste virtuose qui le mène dans toutes les grandes villes européennes jusqu'en Russie, tout en composant parallèlement. Nommé *Kappelmeister* extraordinaire à la cour de Weimar en 1842, il monte et dirige de très nombreux ouvrages de ses contemporains, notamment ceux de Wagner ; dans le même temps, il écrit la plupart de ses œuvres les plus célèbres. En 1865, il prend les ordres mineurs à Rome ; il compose alors ses plus belles œuvres religieuses. Il se partage ensuite entre Rome et Weimar, entre la méditation, la composition et la direction d'orchestre. Dans ses dernières années, il compose encore des chefs-d'œuvre comme les *Jeux d'eau à la villa d'Este* et des pièces pour piano qui annoncent Schoenberg ou Debussy comme *Gondole lugubre* ou *Bagatelle sans tonalité*. Il meurt à Bayreuth en 1886 dans les bras de sa fille Cosima.

**Œuvres :** *Années de pèlerinage* (1834), *Études d'exécution transcendante* (1838), *Concerto pour piano n° 1* (1849-1856), *Concerto pour piano n° 2* (1849-1861), *Préludes* (1848), *Mazzeppa* (1851), *Sonate en si mineur* (1852-1853), *Faust Symphonie* (1854-1857), *Dante symphonie* (1855-1856), *Messe du couronnement* (1867), *Jeux d'eau à la villa d'Este* (1877)...

## François-Bernard Mâche



Né en 1935 à Clermont-Ferrand, François-Bernard Mâche fait ses premiers essais de composition en 1943 et obtient son prix de piano en 1951. Il étudie l'harmonie avec Émile Passani au conservatoire de Clermont-Ferrand en 1952, entre à l'École normale de la rue d'Ulm, section Lettres, en 1955, est diplômé d'archéologie grecque en 1957, puis agrégé de lettres en 1958, tout en continuant de composer. En 1958, il entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe d'Olivier Messiaen (où il obtient un prix de philosophie de la musique en 1960), participe au Groupe de recherches musicales de Pierre Schaeffer, puis le dirige (1962-1963), enseigne les lettres et l'histoire de l'art antique. En 1980, il obtient son doctorat de musicologie. Auteur de nombreux articles de musicologie, il est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales.

Le travail de compositeur de François-Bernard Mâche s'est développé continuellement parallèlement à ses études et ses activités d'enseignant et de chercheur. Il a reçu de nombreuses commandes et distinctions. Son écriture, très personnelle, est centrée autour de modèles et d'archétypes dans une grande partie de son catalogue, qui compte plus de soixante-dix titres.

**Œuvres :** *La peau du silence I* (1962), *Synergies* (1963), *Rituel d'oubli* (1969), *Danaé* (1970), *Korwar* (1972), *Rambaramb* (1972), *Naluan* (1974), *Solstices* (1975), *Kassandra* (1977), *Andromède* (1980), *Anaphores* (1981), *Temboctou* (1982), *Éridan* (1986), *Uncas* (1986), *Cassiopée* (1988), *Tempora* (1988), *Khnoum* (1990), *Guntur Sari* (1990), *Maponos* (1990), *L'Estuaire du temps* (1993), *Moires* (1994), *Braises* (1995), *Manuel de résurrection* (1998), *Brûlis* (1999)...

### João Madureira



João Lopes Madureira Silva Miguel est né à Lisbonne en 1971. En 1990, il entre premier nommé au cursus de composition de l'École supérieure de musique de Lisbonne. Boursier du programme Erasmus, il suit la classe de Hans Timermann à Hilversum (Pays-Bas) et passe, en 1994, ses examens de composition avec les honneurs. En 1995, il suit la classe de composition de Franco Donatoni à Sienne, puis est admis dans la classe du compositeur York Höller à la Hochschule für Musik de Cologne (1997-2000). En juillet 2000, il est sélectionné pour participer à l'atelier de composition Acanthes 2000/Ircam, où il travaille avec Jonathan Harvey, Michael Jarrell, Ivan Fedele, Magnus Lindberg. Il est admis en octobre 2000 dans la classe de composition d'Ivan Fedele au Conservatoire national de région de Strasbourg.

**Œuvres :** *Caliga Verunt* (1994), *Luminar* (1994), *Par* (1995), *Poemúsica* (1998), *Wanderung* (1998), *Miriade* (1999), *Parábola* (1999), *Somente* (1999), *Encontro* (2000-2001)...

### Philippe Manoury



Philippe Manoury, né en 1952 à Tulle, suit des études de piano avec Pierre Sancan, puis étudie l'écriture à l'École normale de musique de Paris avant d'entrer au CNSMD de Paris où il travaille avec Ivo Malec et Michel Philippot et obtient un premier prix d'analyse et un premier prix de composition. Dès 1975, il s'initie à la composition assistée par ordinateur avec Pierre Barbaud. De 1978 à 1981, il s'établit au Brésil où il enseigne et donne des conférences dans les principales villes universitaires.

Il est ensuite chercheur invité à l'Ircam, responsable pédagogique de l'Ensemble Intercontemporain de 1983 à 1987, tout en poursuivant ses recherches dans le domaine de l'interaction instrument-machine. Compositeur invité au centre Acanthes en 1992, Philippe Manoury a enseigné dans plusieurs conservatoires et a animé des séminaires en Europe. De 1987 à 1998, il est professeur de composition et d'analyse au CNSMD de Lyon. Compositeur en résidence à l'Orchestre de Paris de septembre 1995 à 2001, il est aussi conseiller musical au festival d'Aix-en-Provence et professeur de composition à l'Académie européenne de cette même ville entre 1997 et 2000. Ses compositions montrent un sens réel de la polyphonie, un goût pour la complexité et l'exploration des sonorités tout en restant très expressif.

**Œuvres :** *Quatuor à cordes* (1978), *Numéro huit* (1980), *Zeitlauf* (1982), *Aleph* (1985-1987), *Jupiter* (1987), *Pluton* (1988), *Le Livre des claviers* (1988), *La Partition du ciel et de l'enfer* (1989), *Michigan Trio* (1992), *En Écho* (1993), *Gestes* (1993-1994), *Concerto de chambre* (1994...), *60° Parallèle* (1995-1996), *Fragments pour un portrait* (1998), *Sound and Fury* (1999), *K* (2001)...

Bruno Mantovani



Bruno Mantovani est né en 1974 en banlieue parisienne. Après des études de piano, de percussion et de jazz au Conservatoire de Perpignan, il entre en 1993 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où il remporte les premiers prix d'analyse, d'esthétique, d'orchestration, d'histoire de la musique et de composition (3<sup>e</sup> cycle dans la classe de Guy Reibel). Il complète sa formation à la session de composition de l'abbaye de Royaumont en 1995 (auprès de Brian Ferneyhough et de Michael Jarrell), à l'université de Rouen (maîtrise de musicologie en 1996), et à l'Ircam (cursus de composition et d'informatique musicale en 1998-1999).

Les œuvres de Bruno Mantovani ont été commandées par l'État, Radio France, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre de Paris, la WDR (radio de Cologne), ainsi que par plusieurs organismes (Musique nouvelle en liberté...) et festivals. Elles sont régulièrement jouées en France et à l'étranger, certaines d'entre elles ayant été primées lors de concours internationaux (le *Concerto pour violon*, *Turbulences*, *D'un rêve parti*, *Série noire*). En outre, Bruno Mantovani a reçu la bourse de composition de l'Académie des beaux-arts en 1997, une bourse de la fondation Nadia et Lili Boulanger en 1999, et le prix Hervé-Dugardin de la Sacem en 2000. À l'invitation de Peter Eötvös, il réside entre août et décembre 1999 à la maison des artistes d'Edenkoben (Allemagne). Pour la saison 2000-2001, il est nommé compositeur en résidence au festival Octobre en Normandie.

**Œuvres :** *Paysage nocturne* (1997), *Double jeu* (1997), *Quatuor de saxophones* (1997), *L'Incandescence de la bruine* (1997), *Concerto pour violon et orchestre* (1997), *Jazz connotation* (1998), *Turbulences* (1998), *Art d'écho* (1999), *Bug* (1999), *Le Grand Jeu* (1999), *In nomine* (1999), *You are connected* (2000), *BWV 1007* (2000), *Devouring time* (2000), *La Morte meditata* (2000), *D'un rêve parti* (2000), *Série noire* (2000), *Troisième concerto* (2001), *Les Danses interrompues* (2001), *Appel d'air* (2001)...

Yan Maresz



Né en 1966, Yan Maresz étudie le piano et la percussion à l'Académie de Monaco, puis découvre le jazz et se consacre alors à la guitare en autodidacte. En 1983, il étudie avec le guitariste John McLaughlin, dont il a été le seul élève et, depuis 1989, le principal orchestrateur et arrangeur. Il étudie le jazz à Boston de 1984 à 1986 et s'oriente progressivement vers l'écriture. En 1986, il entre en classe de composition à la Juilliard School de New York et obtient une bourse. Assistant des classes d'écriture de 1990 à 1992, il passe son diplôme en 1992. De 1990 à 1991, il est directeur associé de l'Ensemble Music Mobile de New York. Parallèlement à la composition, il poursuit ses activités dans le monde du jazz. En 1993, il quitte les États-Unis et suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam où il étudie avec Tristan Murail. Il collabore aussi avec l'Ircam en tant que conférencier.

Yan Maresz est le lauréat de nombreux concours, dont, en 1995, le prix Hervé-Dugardin de la Sacem. Il est pensionnaire de la Villa Médicis de 1995 à 1997. Deux films documentaires et plusieurs sujets de reportages lui ont été consacrés. Ses œuvres, qui comprennent de nombreuses commandes des grandes institutions musicales, sont régulièrement interprétées dans le cadre de grands festivals internationaux. Récemment, plusieurs de ses œuvres ont été chorégraphiées par Jean-Christophe Maillot pour les Ballets de Monte-Carlo.

**Œuvres :** *Parmi les étoiles fixes...* (1991), *Mosaïques* (1992), *Metallics* (1995), *Séphire* (1997), *Zigzag*, *Études pour orchestre* (1998), *Entrelacs* (1998), *Festin* (1999), *Éclipse* (1999), *Al Segno* (2000)...

### Olivier Messiaen



Né en 1908 à Avignon, il entre à onze ans au Conservatoire de Paris dans les classes de Jean et Noël Gallon, Marcel Dupré et Paul Dukas, et il obtient cinq premiers prix (contrepoint et fugue, accompagnement au piano, orgue et improvisation, histoire de la musique, composition). En 1931, il est nommé organiste à l'église de la Trinité, où l'on se presse bientôt pour entendre ses improvisations. Parallèlement, il se passionne pour le plain-chant, les rythmes de l'Inde et les chants d'oiseaux, dont il entreprend la notation et le classement méthodique. Avec André Jolivet, Yves Baudrier et Daniel Lesur, il fonde le groupe Jeune France qui a pour but de promouvoir la musique française moderne. Prisonnier pendant deux ans en Silésie, il est nommé en 1942 professeur au Conservatoire de Paris, où il enseigne successivement l'harmonie, l'analyse, l'esthétique, le rythme et la « philosophie musicale ». En 1961, il épouse la pianiste Yvonne Loriod, qui interprétera magistralement certaines de ses œuvres, notamment *Le Réveil des oiseaux*, et terminera l'orchestration de son *Concert à quatre*, œuvre commencée en 1992, peu avant son décès. Élu membre de l'Institut de France en 1967, il a reçu de nombreux prix et distinctions. La personnalité de Messiaen autant que son œuvre ont exercé sur la jeune musique une influence déterminante. Il a eu comme élèves Boulez, Stockhausen, Xenakis...

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

### Misato Mochizuki



Née à Tokyo en 1969, elle étudie l'harmonie, le piano et la composition à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et y obtient, en 1992, une maîtrise de composition. Depuis, elle réside à Paris et étudie la composition au CNSMD. En 1995, elle y obtient un premier prix de composition et entre en cycle de perfectionnement dans les classes de Paul Méfano et d'Emmanuel Nunes. Elle suit, en 1996-1997, le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, où elle travaille notamment avec Tristan Murail. Misato Mochizuki a remporté en 1995 le grand prix et le prix Yasuda au 64<sup>e</sup> Concours de musique au Japon et en 1998 le Stipendien Preis au 39<sup>e</sup> cours d'été de Darmstadt. Ses œuvres sont jouées, lors de festivals internationaux comme Donaueschingen, Musik-Biennale Berlin, Wittener Tage für neue Kammermusik, Akiyoshidai, Darmstadt, Voix Nouvelles à Royaumont, Automne à Paris, par les ensembles actuellement les plus actifs, tels l'Orchestre symphonique de SWR Baden-Baden, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern, Klangforum Wien, Ictus, Nieuw Ensemble, 2e2m, Court-Circuit.

**Œuvres :** *Huis clos* (1994), *All that is including me* (1996), *Si bleu, si calme* (1997), *En arcades* (1997), *Au bleu bois* (1998), *Camera lucida* (1999), *La Chambre claire* (1999), *Voilages* (2000), *Musique de chambre* (2000), *Chimera* (2000)...

## Claudio Monteverdi

Né à Crémone en 1567, il étudie le chant et la théorie musicale avec le maître de chapelle de la cathédrale et publie son premier recueil de motets à 15 ans. Il se rend à Milan en 1589 et s'engage comme joueur de viole et chanteur à la cour du duc de Mantoue, où il restera vingt-deux ans, puis suit le prince Vincent Gonzague en Hongrie (1595) et en Flandre (1599). Deux ans plus tard, il est citoyen de Mantoue, maître de chapelle et époux de la chanteuse Claudia de Cattaneo.

Monteverdi publie deux recueils de madrigaux (1603 et 1605) et s'intéresse aux expériences des Florentins, qui le conduiront à la création du drame lyrique dont *Orfeo* (1607) et *Arianna* (1608) sont la première expression. En 1607, il perd sa femme, qui lui avait donné trois enfants. À la mort du duc de Mantoue quelques années plus tard, il est nommé à Saint-Marc de Venise où il restera jusqu'à la fin de ses jours. Il réunit auprès de lui son frère Giulio, compositeur et chanteur, et ses fils, Francesco et Massimiliano, également musiciens et voit créés le ballet *Tirsi e Clori* (1616), la cantate *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Le sac de Mantoue (1627) provoque la destruction de sa musique, qui était conservée dans les archives des Gonzague. Ses fils meurent de la peste ; Monteverdi se fait prêtre (1632) se consacre à ses élèves, parmi lesquels Cavalli et Schütz, et publie un grand recueil rétrospectif de ses œuvres en 1638. Sa renommée grandissante lui vaut le qualificatif de « Divino ». Venise ayant ouvert au public payant des théâtres lyriques, il se consacre de nouveau à cette forme d'art. Il écrit *Il ritorno di Ulisse* (1641), *Le Nozze d'Enea con Lavinia*, puis son chef-d'œuvre, *L'Incoronazione di Poppea* (1642), tous trois représentés à Venise, où il meurt en novembre 1643.

## Lara Morciano



Née en 1968, Lara Morciano commence très tôt l'étude du piano. Elle obtient à 16 ans son diplôme du conservatoire Tito-Schipa de Lecce avec mention. Parallèlement à ses études de piano sous la tutelle de Rodolfo Caporali, Aldo Ciccolini et Franco Scala, et aux concerts qu'elle donne, elle étudie la composition au conservatoire Santa Cecilia de Rome et passe ses diplômes en 1993 sous la direction d'Ada Gentile et de Franco Donatoni en 1995, année où elle va également représenter son conservatoire au festival international de musiques d'étudiants de Kyoto au Japon.

Les pièces de Lara Morciano sont souvent programmées à travers l'Europe : Nuovi Spazi musicali, Rome ; Moz-Art e Milano ; Progetto Musica, Rome ; Nuove Sincroni, Milan ; Nuova Consonanza, Rome ; Écrits et sons, Cracovie ; Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen, Dresde ; Conservatoire national de région, Strasbourg ; LmcsL, Milan ; Aujourd'hui musiques, Perpignan ; Musica Italia ; festival d'Édimbourg ; Aspects des musiques d'aujourd'hui, Caen ; musica, Strasbourg ; Biennale Musica, Venise...

Lara Morciano enseigne l'analyse musicale aux conservatoires Umberto-Giordano de Foggia et Santa Cecilia de Rome. Elle complète actuellement sa formation dans la classe de composition d'Ivan Fedele au Conservatoire national de région de Strasbourg et a été sélectionnée par l'Ensemble Intercontemporain et l'Ircam pour le prochain cursus d'informatique musicale de l'Ircam à Paris.

Pablo Ortiz



C'est en 1956, à Buenos Aires (Argentine), qu'est né Pablo Ortiz. Il étudie la composition auprès de Romberto Caamano et de Gerardo Gandini à l'Université catholique d'Argentine. De 1984 à 1991, il habite à New York où il obtient un doctorat de musique à l'université Columbia sous la direction de Mario Davidovsky.

Il enseigne à l'université de Pittsburgh où il co-dirige le studio de musique électronique jusqu'en 1994; depuis, il est professeur associé de composition à l'Université de Californie. Sa musique est jouée par des formations réputées: Quatuor Arditti, Speculum Musicae, Music Mobile, Ensemble Contrechamps, Orchestre philharmonique de Buenos Aires, San Francisco Contemporary Players... Il a reçu des prix et des bourses de la fondation Fromm, de la Guggenheim, de l'American Academy of Arts and Letters, de l'Academia nacional de Bellas Artes d'Argentine... Pablo Ortiz compose pour toutes sortes de formations, ainsi que pour le théâtre et le cinéma. En 1997, son opéra *Parodia*, basé sur le *Combat de Tancrede et Clorinde* de Monteverdi a été créé au Teatro Colon. En 2000, il a travaillé à la mise en musique et à l'enregistrement de chansons enfantines basées sur des poèmes bilingues de Francisco Alarcón.

Gérard Pesson



Né à Torteron (Cher) en 1958, Gérard Pesson suit des études de lettres et de musicologie à la Sorbonne, puis entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'orchestration, d'analyse et de composition. De 1985 à 1990, il est producteur à France Musique, ainsi qu'en 1998 et 1999 pour des programmes plus ponctuels. Il fonde la revue *Entretiens*, qu'il dirige de 1986 à 1991. Il est ensuite, pour deux ans, pensionnaire à la Villa Médicis.

Les compositions de Gérard Pesson ont reçu à plusieurs reprises des distinctions, notamment le prix de composition du Studium de Toulouse avec *Les Chants Faëz* en 1985 et avec son opéra de chambre *Beau Soir*, sur un livret de Martin Kaltenecker, lors du concours Opéra autrement en 1989. La version scénique de cette œuvre est créée à musica en 1990.

Ses œuvres sont interprétées par de nombreuses formations: Alter Ego, 2e2m, Ensemble Fa, Erwartung, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern, Ictus, Itinéraire, Orchestre national d'Île-de-France, Orchestre philharmonique de Radio France... Depuis 1995, Gérard Pesson dirige le conservatoire de Vitry-sur-Seine.

**Œuvres:** *Dispositions furtives pour deux pianos* (1983-1988), *Tout doit disparaître* (1985), *Les Chants Faëz* (1986), *Nocturnes en quatuor* (1987), *Le Grand Quinconce* (1988); *Beau soir* (1989), *Ciel d'orage* (1990), *Le Gel, par jeu* (1991), *Récréations françaises* (1994), *Un peu de fièvre* (1995), *Butterfly le nom* (1996), *Branle du Poitou* (1997), *Fureur contre informe* (1998), *Cinq Chansons* (1999), *Forever Valley* (2000)...

Matthias Pintscher



Compositeur allemand né en 1971, il poursuit des études de piano, de percussion, de violon et de direction d'orchestre. En 1988, il fait un voyage d'études à Londres. Il étudie avec Giselher Klebe à Detmold (1988), puis Manfred Trojahn à Düsseldorf (1992-1994).

Il reçoit de nombreuses bourses: de la radio Süddeutscher Rundfunk pour une composition orchestrale (1991), de la Studienstiftung des deutschen Volkes (1992), de la fondation Körber de Hambourg (1993), de la Dramatiker Union de Berlin (1993), de la Studienstiftung des deutschen Volkes pour un séjour à Paris (1993-1994), du DAAD pour un séjour d'un an à Londres (1996)... Il reçoit également des récompenses: premier prix et prix du public au concours Hitzacker-Kompositionswettbewerb, premier prix au concours de composition de l'Agosto Corcianese, prix de la Sacem, prix de composition lyrique de la fondation Körber de Hambourg Matthias Pintscher prépare actuellement un opéra pour l'Opéra-Bastille en 2004.

**Œuvres:** *Partita* (1991), *Quatuor à cordes n° 2* (1992), *La Metamorfosi di Narciso* (1992), *Devant une neige – Monumento II* (1993), *Départ – Monumento III* (1993), *Dunkles Feld – Berücksichtigung* (1993-1998), *Invocazioni* (1994), *Thomas Chatterton* (1996), *Choc* (1996), *Figura II – Frammento* (1997), *Fünf Orchesterstücke* (1997), *Figura IV* (1999), *Figura III per fisarmonica* (2000), *Heliogabal* (2001)...

### Veli-Matti Puumala



Veli-Matti Puumala, né en Finlande en 1965, a étudié auprès de Paavo Heininen à l'académie Sibelius d'Helsinki et suivi deux sessions de travail avec Franco Donatoni à Sienne en 1989 et 1990, les cours d'été de Darmstadt et des masterclasses de Klaus Huber, Gérard Grisey et Magnus Lindberg. Ses œuvres ont été jouées dans plusieurs festivals en Scandinavie, au festival de l'ISCM, à Gaudeamus, à Nuove Sincronie (Milan). La Biennale d'Helsinki lui a consacré en 1993 un concert monographique.

**Œuvres :** *Three Pieces for String Trio* (1987), *Scroscio* (1989), *Line to Clash* (1991-1993), *Ghirlande* (1992), *Basfortel* (1993), *Chant Chains* (1994-1995/1996-1998), *Chains of Camensæ* (1995-1996), *Chainsprings* (1995-1997), *Soira* (1996), *Umstrichen vom Schreienden* (1997-1998), *Taon* (1998-2000)...

### Gilles Racot



Guy Villien

Compositeur français né en 1951 à Paris, il étudie tout d'abord la composition musicale en autodidacte et partage ses activités entre les arts plastiques et audiovisuels et la composition. Entre 1979 et 1982, il entre au CNSMD de Paris et obtient le premier prix de composition électroacoustique et de recherche musicale (classe de Pierre Schaeffer et de Guy Reibel). Entre 1982 et 1986, il participe aux réalisations de l'équipe pédagogique de l'émission «L'Oreille en Colimaçon» de France Musiques. Collaborateur libre de l'INA-GRM depuis 1983, il s'intéresse principalement aux influences réciproques des pratiques et des possibilités de l'électroacoustique et de ses nouvelles techniques (moyens informatiques) dans le monde du jeu instrumental (et vocal), et de ses prolongements dans l'«écriture musicale». En 1985, il est aux travaux de la recherche musicale à l'Ircam. Lauréat du prix Villa Médicis Hors-les-Murs en 1995, il est compositeur en recherche dans l'équipe Analyse/Synthèse de l'Ircam en 1998 et reçoit un prix au concours international de Musique électroacoustique de Bourges. Plusieurs de ses œuvres ont été enregistrées au disque et une trentaine de ses compositions ont été interprétées par des ensembles tels que l'Atelier Lyrique du Rhin, L'Itinéraire, l'Ensemble Intercontemporain, Les Percussions de Strasbourg... et programmées dans de nombreux festivals de musique contemporaine européens.

**Œuvres :** *Organimal* (1982), *Arboral* (1983), *Jubilud'à* (1984), *Anamorphées* (1985), *Exultitudes* (1985), *Aestuor* (1986), *Noctuel* (1987), *Instances* (1989), *Vertumnal* (1990), *Subgestuel* (1991), *Ops* (1992), *Épiphonies* (1992), *Alliage* (1993), *Difffluences* (1994), *Nach(t)klang* (1995), *Vifs Instants* (1996), *Tact'* (1997), *Phonophonie* (1998)...

## Steve Reich



Né à New York en 1936, Steve Reich a grandi en Californie et à New York. Enfant, il étudie le piano avant de se tourner vers la percussion. Il obtient une licence de philosophie à la Cornell University en 1957, étudie la composition avec Hall Overton, puis à la Juilliard School, avec William Bergsma et Vincent Persichetti de 1958 à 1961. Au Mills College, il suit les cours de Darius Milhaud et de Luciano Berio, et y obtient sa maîtrise de musique en 1963. En 1970, une bourse de l'Institute for International Education permet à Steve Reich de s'inscrire aux cours de percussion de l'Institut des études africaines de l'Université du Ghana à Accra. Il travaille ensuite la technique des gamelans balinais Semar Pegulingan et Gambang à la Société américaine des arts orientaux à Seattle et à Berkeley en Californie, puis les formes traditionnelles de la cantilation des écritures hébraïques.

En 1966, Steve Reich fonde son ensemble qui, 1971 et 1990 tourne dans le monde, et joue à guichets fermés dans des endroits aussi différents que Carnegie Hall ou le cabaret Bottom Line. En 1988, apparaît avec *Different Trains* un nouveau mode de composition. En 1990, Steve Reich reçoit le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Different Trains*, enregistré par le Kronos Quartet.

Steve Reich et Beryl Korot ont réalisé ensemble *The Cave*, « documentaire de théâtre musical » dont l'envergure est celle d'un opéra. Au fil des ans, Steve Reich a obtenu des commandes des grandes institutions musicales internationales. Ses œuvres, jouées par les orchestres les plus réputés, ont aussi été chorégraphiées (Anne Teresa De Keersmaeker, Jerome Robbins, Alvin Ailey, Lucinda Childs). De nombreuses bourses lui ont été décernées. En 1994, il est devenu membre de l'American Academy of Arts and Letters.

**Œuvres :** *Pitch Charts* (1963), *The Plastic Hair* (1963), *Livelihood* (1964), *Oh Dem Watermellons* (1964), *It's Gonna Rain* (1965), *Come out* (1966), *Melodies* (1966), *Violin Phase* (1967), *Four Organs* (1969), *Phase patterns* (1970), *Drumming* (1971), *Music for Pieces of Wood* (1973), *Ensemble* (1978), *Octuor* (1979), *Variations* (1981), *Tehillim* (1981), *Vermont counterpoint* (1982), *The Desert Music* (1984), *New York counterpoint* (1985), *Six Marimbas* (1986), *Electric counterpoint* (1987), *Different Trains* (1988), *The Cave* (1993), *City Life* (1995), *Proverb* (1995)...

## Sébastien Rivas



De nationalité franco-argentine, né en 1975, il commence la musique à Paris en étudiant le saxophone et il s'orientera bientôt vers le jazz et les musiques improvisées pendant quelques années. Après des études en composition, écriture et direction de chœurs en Argentine, avec notamment Gerardo Gandini et Gabriel Senanes, il se réinstalle en France. Arrivé à Paris en 1997, il obtient un premier prix d'analyse à l'unanimité dans la classe de Naji Hakim au Conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt et travaille la composition avec Sergio Ortega, en parallèle avec une carrière de direction de chœur (chef de chorales amateurs et assistant de l'Ensemble vocal de l'université de Paris II-Assas). Il étudie actuellement la composition dans la classe d'Ivan Fedele au Conservatoire national de région de Strasbourg. Sa musique a été jouée dans divers festivals et concerts, notamment à Buenos Aires et Paris.

## Kaija Saariaho



E. Alvarado - Murbach

Compositrice finlandaise née en 1952 à Helsinki. Elle suit une année d'études à l'école des Beaux-Arts d'Helsinki, puis commence en 1976 des études de composition à l'académie Sibelius d'Helsinki avec Paavo Heininen. En 1980 et 1982, elle suit les cours d'été à Darmstadt et y travaille avec Brian Ferneyhough ; elle étudie à Fribourg-en-Brisgau avec Klaus Huber entre 1981 et 1983. Dès 1982, elle s'initie à la musique avec ordinateur à l'Ircam : ce sera un des éléments importants de son travail compositionnel. Elle travaille également dans les studios d'Helsinki, de Stockholm et du GRM à Paris, ainsi qu'au studio de la fondation Strobel à Fribourg.

Ses dernières œuvres écrites en Finlande, comme *Laconisme de l'aile*, témoignent déjà d'une sensibilité très particulière pour le timbre, pour une écriture fondée sur le continuum sons-bruits pour un sens harmonique raffiné. Kaija Saariaho s'enthousiasme pour la musique spectrale. *Petals*, pour violoncelle solo ou avec électronique, illustre parfaitement cette inclination. Dans ses œuvres plus récentes, comme *Lichtbogen*, elle recherche avant tout l'intégration de la matière instrumentale et de l'informatique, via la transformation du son en direct. Elle s'est dirigée, dans le même esprit, vers l'utilisation des formations orchestrales, où le spectre des couleurs est encore plus riche. Kaija Saariaho vit aujourd'hui à Paris. Elle participe à la réalisation du festival de musique contemporaine d'Helsinki et elle a reçu de nombreux prix pour son œuvre.

**Œuvres :** *Im Traume* (1980), *Verblendungen* (1984), *Lichtbogen* (1985-1986), *Grammaire de rêves* (1988), *From the Grammar of Dreams* (1989), *Du cristal* (1989-1990), *Maa* (1991), *Amers* (1992), *NoaNoa* (1992), *La Dame à la licorne* (1993), *Trois Rivières* (1994), *Graal théâtre* (1995), *Château de l'âme* (1996), *Lonh* (1996), *Neiges* (1998), *Oltra mar* (1999), *Sept papillons* (2000), *L'amour de loin* (2000)...

## László Sály



Mártha Lémélt

Hongrois, né en 1940, il étudie la composition à l'académie de musique Ferenc-Liszt, dont il est diplômé en 1966. En 1970, il fonde avec Zoltán Jeney et László Vidovszky le Budapest New Music Studio, pour lequel il est à la fois un interprète et un compositeur, deux rôles dans lesquels il mène des carrières parallèles à un niveau européen. Il reçoit plusieurs prix et distinctions et met au point une méthode créative de pratique musicale qui peut être utilisée aussi bien par des débutants que des professionnels et qu'il applique avec des élèves des écoles de musique et avec les étudiants de l'Académie d'art dramatique, où il est enseignant. Depuis 1990, il est aussi le directeur musical du Katona József Theatre, pour nombre de spectacles duquel il a écrit les musiques. Son opéra *Tableaux vivants*, basé sur une pièce de János Pilinszky, a été créé en version concert en 1997.

**Œuvres :** *Three Madrigals* (1966), *Psalmus* (1974), *Diana's Farewell* (1976), *Polyrhythmia* (1980), *Pebble playing in a pot* (1982), *...and the Sun* (1986), *Full Moon* (1986), *The Voice of Time* (1988), *Sunflower* (1989), *In Sol* (1991), *El Viaje Definitivo* (1992), *Tableaux vivants* (1993), *Adorján-s and Jenő-s* (1994), *Tranquillity* (1996)...

### Arnold Schoenberg



Né à Vienne en 1874, puis naturalisé américain, il meurt à Los Angeles en 1951. Principalement autodidacte, il apprend très tôt à jouer du violon et du violoncelle ; en 1894, il étudie la composition avec Alexander von Zemlinsky, qui sera son seul professeur et dont il épouse la sœur en 1901. À partir de 1903, il enseigne à la Reformschule à Vienne. C'est à cette époque que Berg, Erwin Stern, Webern et Wellesz deviennent ses élèves. Il se lie d'amitié avec Gustav Mahler. Alors que ses premières œuvres (*Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande*...) trouvent un accueil mitigé auprès du public viennois, Schoenberg se dirige vers un langage atonal dès les années 1906-1907. C'est à cette époque qu'il se tourne vers la peinture, qui devient son passe-temps favori. Ce n'est qu'entre 1921 et 1924 que naissent les premières œuvres dodécaphonistes, technique nouvelle qui va bouleverser toute la musique à venir. Professeur à la Preussische Akademie der Künste de Berlin en 1925, il est « mis en congé » par le gouvernement national-socialiste en 1933 et émigre alors aux États-Unis. Durant ses dix-sept années américaines, il compose encore de nombreuses œuvres dodécaphonistes, mais aussi quelques-unes dans une tonalité très élargie (*Variations pour orgue en ré mineur*, *Variations pour orchestre d'harmonie en sol mineur*).

**Œuvres :** *Verklärte Nacht* (1899), *Pelleas und Melisande* (1899), *Gurrelieder* (1901-1913), *Kammersymphonie op. 9* (1907), *Erwartung* (1909), *Pierrot lunaire* (1912), *Die Jakobsleiter* (1917-1922), *Suite pour piano op. 25* (1925), *Moses und Aaron* (1930-1932), *Concerto pour violon et orchestre op. 36* (1935-1936), *Concerto pour piano et orchestre op. 42* (1942)...

### Salvatore Sciarrino



Compositeur italien né en 1947 à Palerme, Salvatore Sciarrino étudie la musique, d'abord en autodidacte, puis auprès d'Antonio Titone et Turi Belfiore. Il complète ses études à Rome et à Milan. La première audition d'une de ses œuvres a lieu en 1962. Il considère toutefois ses œuvres écrites entre 1959 et 1965 comme appartenant à sa période d'apprentissage. Il a enseigné dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence, dirigé de nombreuses masterclasses et a été directeur du Teatro Comunale de Bologne de 1987 à 1990. Il a reçu, entre autres, le prix de la Société internationale de musique contemporaine (1971 et 1974) et le prix Dallapiccola (1974).

Sa musique intimiste, raffinée, attachée au timbre et au souffle est construite sur des principes de microvariations des structures sonores. Elle exige une écoute particulièrement attentive en raison de la raréfaction des événements sonores. Chez Sciarrino, le son garde en effet toujours la trace du silence, d'où il provient et vers quoi il retourne, silence qui, aux dires du compositeur, n'est jamais lui-même qu'un « grouillement infini de sonorités microscopiques ».

**Œuvres :** *De la nuit* (1971), *Toccata* (1975), *Di Zefiro e Pan* (1976), *All'aure in una lontananza* (1977), *Ai limiti della notte* (1979), *Un'immagine di Arpocrate* (1979), *Autoritratto della notte* (1982), *La perfezione di uno spirito sottile* (1985), *Esplorazione del bianco* (1986), *Perseo e Andromeda* (1991), *Omaggio a Burri* (1995), *Luci mie traditrici* (1996-1998), *Infinito nero* (1998), *Cantare con silenzio* (1999), *Morte tamburo* (1999), *Terribile et spaventosa storia...* (1999), *Il clima dopo Harry Partch* (2000)...

### Claire-Mélanie Sinnhuber



De nationalité franco-suisse, elle est née en 1973. Elle suit tout d'abord des études de flûte, de musique de chambre, de composition et passe un Deug d'histoire. En 1999, elle participe à des académies d'été de composition avec Gérard Grisey et Jonathan Harvey (Ircam), puis Salvatore Sciarrino (Città di Castello). En 2000, elle obtient un premier prix d'analyse musicale et un Deug de musicologie à la Sorbonne, et entre dans la classe de composition d'Ivan Fedele au Conservatoire national de région de Strasbourg. Elle a été professeur d'éveil musical, de formation musicale adulte et de flûte traversière.

### Bettina Skrzypczak



Née en 1962 à Poznan (Pologne), elle obtient son diplôme de piano en 1981, sa licence de musicologie en 1985 et son diplôme de composition en 1988. Entre 1984-1988, elle participe aux cours de composition organisés par la section polonaise de la SIMC, où enseignent entre autres Witold Lutoslawski, Luigi Nono, Henri Pousseur et Iannis Xenakis. En 1988, elle s'installe en Suisse et suit des cours de composition et de musicologie. À partir de 1995, elle est chargée de cours en histoire de la musique, théorie et esthétique musicale au conservatoire de Lucerne. En 1999, elle obtient son doctorat à l'Académie de musique de Cracovie.

Bettina Skrzypczak a reçu plusieurs prix et plusieurs commandes de composition, notamment de la Biennale de la Musique à Venise, du Festival d'Automne à Varsovie, de Radio DRS, de Pro Helvetia, fondation suisse pour la culture, de la Gesellschaft für Kammermusik à Bâle, de Basel Sinfonietta, des Basler Madrigalisten, des Journées de Musique Nouvelle à Zurich et de la Fédération des coopératives Migros, Zurich. Elle est l'auteur de nombreuses contributions, pour la radio et des revues spécialisées, sur la musique contemporaine et la musique en Pologne. Elle habite aujourd'hui près de Bâle.

**Œuvres :** *Verba* (1987), *What Is Black, What Is White* (1987), *Trio* (1990), *Variabile* (1991), *Streichquartett n° 2* (1991), *Caleidoscopio* (1992), *Landschaft des Augenblicks* (1992), *Streichquartett n° 3* (1993), *SN 1993 J* (1994-1995), *Konzert für Oboe und Orchester* (1995-1996), *Konzert für Klavier und Orchester* (1998), *Toccata sospesa* (1999), *Miroirs* (2000), *Cercar* (2001), *Szene für Violine und Violoncello* (2001)...

### Christoph Staude



Né à Munich en Allemagne en 1965, Christophe Staude étudie la composition à Berlin avec Witold Szalonek et à Francfort avec Rolf Rihm. De 1987 à 1991, il est boursier du Studienstiftung des deutschen Volkes. En 1990, il obtient une commande de SWF Baden-Baden pour les Donaueschinger Musiktage, en 1992 une bourse pour Centre d'études allemand à Venise. Suivront des commandes de la WDR Köln pour les Wittener Tage für neue Kammermusik et de la Biennale de Munich pour les Reihe Klangspuren en 1999, de la fondation culturelle d'Audi en 2000. Christoph Staude vit depuis 1994 à Hombroich en Allemagne et il y a créé en 1997 la Reihe Hombroich, Neue Musik. Il a reçu de nombreux prix internationaux.

**Œuvres :** *Nachbild* (1986), *Obduktion* (1988), *Morpheus* (1990), *Streichtrio* (1994), *Nakodschayistan* (1997), *Le Grand Ciel gris* (1998), *Intercut* (1999), *Portal* (2001)...

### Aurel Stroë



Né en 1932 à Bucarest en Roumanie, Aurel Stroë étudie la théorie de la musique et la composition au conservatoire de Bucarest. Il y enseigne ensuite l'orchestration de 1962 à 1975, puis la composition jusqu'en 1985. De 1966 à 1969, il participe aux cours d'été de Darmstadt. En 1968, il entreprend, à l'invitation du gouvernement américain, un séjour aux États-Unis, où il travaille dans différents centres sur la musique électronique et la musique assistée par ordinateur. En 1985, il s'établit à Mannheim en Allemagne, où il travaille comme musicologue et compositeur indépendant. Ses pièces ont été jouées aux festivals de Royan, Varsovie, Berlin, Rome, Paris et Avignon. Il a également enseigné à Sélestat et à Metz, et a été nommé professeur de composition à la Musikhochschule de Bucarest en 1993. Depuis 1992 il tient des stages d'été pour les compositeurs dans les Carpates (Busteni). Ses écrits sont parus dans les publications musicales et culturelles en Roumanie et en France. Aurel Stroë a été plusieurs fois invité comme boursier de Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) à Berlin.

### Yoshihisa Taira



Isabelle de Rouville

Compositeur japonais naturalisé français, Yoshihisa Taira est né à Tokyo en 1937. Après des études musicales à l'Université des arts de Tokyo, il se rend à Paris en 1966, où, au Conservatoire national supérieur de musique et de danse, il aura comme professeurs André Jolivet, Henri Dutilleux et Olivier Messiaen. En 1971, il obtient le premier prix Lily-Bou langer, en 1974 le grand prix de composition de la Sacem, et en 1985 le prix Florent-Schmidt de l'Académie des beaux-arts.

Les principaux festivals et institutions de musique contemporaine ont créé des œuvres de Yoshihisa Taira : le Domaine Musical, L'Itinéraire, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre national de France, les festivals de Royan, Metz, Orléans, Strasbourg, Avignon, Tokyo, New York, Darmstadt, Berlin, Amsterdam, Tanglewood et bien d'autres encore. En 1982, il a été primé à la Tribune internationale des compositeurs de l'Unesco. Actuellement, il enseigne la composition à l'École normale de musique de Paris. Yoshihisa Taira revendique une esthétique basée sur le chant, la nature et l'émotion liée à une prolifération d'un son dans le silence.

**Œuvres :** *Sonomorphie I* (1970), *Hiérophonie IV* (1971), *Stratus* (1971), *Maya* (1972), *Convergence I* (1975), *Convergence III* (1976), *Trans-Apparence* (1977), *Cadenza I* (1980), *Méditations pour orchestre* (1982), *Synchronie* (1986), *Filigrane I* (1994)...

### Toru Takemitsu



Schott Archiv

Compositeur japonais né en 1930 à Tokyo, mort en 1996 dans cette même ville, il étudie la composition musicale sous la tutelle de Yasuji Kiyose (1948). Il revendique un ample travail autodidacte, notamment à l'écoute de la musique traditionnelle japonaise, mais également des œuvres de Debussy et Messiaen. Avec John Cage, il fera une nouvelle rencontre essentielle : par-delà leurs différences culturelles, tous deux partageront de profondes méditations sur le son et le silence.

Les œuvres de Toru Takemitsu ont obtenu de nombreux prix. En 1970, il devient membre honoraire de l'Akademie der Künste DDR. Il est ensuite nommé conférencier à l'Université de Californie à San Diego (1981), compositeur résident au festival d'Art de Californie (1981), puis au festival de Musique à Colorado Springs (1983). Il est élu membre honoraire de l'Académie américaine et de l'Institut des arts et lettres (1984).

**Œuvres :** *Requiem for Strings* (1957), *Coral Island* (1962), *Arc I et II* (1963-1976), *Wind Horse* (1966), *Winter* (1971), *In an Autumn Garden* (1973-1979), *Water-ways* (1977), *Pentagonal Garden* (1977), *A way of lone* (1981), *Rain Tree* (1981), *Rain Spell* (1982), *Orion and Pleiades* (1984), *I Hear the Water Dreaming* (1986), *Tree Line* (1988), *Visions* (1990), *Spectral Canticle* (1995)...

### Jukka Tiensuu

Compositeur finlandais né en 1948 à Helsinki, Jukka Tiensuu étudie à Helsinki, à la Julliard School à New York, à Fribourg et à l'Ircam à Paris. Son œuvre très diverse comprend tant des compositions pour kantélé solo, pour chœur, pour orchestre ou pour ensemble d'accordéons que de la musique électroacoustique. En qualité de pianiste, claveciniste ou chef d'orchestre, son répertoire s'étend de la musique de la Renaissance à la création contemporaine. Il a par ailleurs dirigé la Biennale d'Helsinki de 1979 à 1983 et fondé le festival de musique contemporaine de Viitasaari. Il a également enseigné la musique de chambre et la composition à l'académie Sibelius d'Helsinki, et l'informatique musicale à l'Ircam.

**Œuvres :** *Aspro* (1975), *M* (1980), *P = Pinocchio?* (1982), *Tokko* (1987), *Manaus* (1988), *Puro* (1989), *Plus II* (1992), *Arsenic and Old Lace* (1990), *Vento* (1995), *odjob* (1995), *nemo* (1997)...

## Robert Wyatt



(Selon sa propre autobiographie en dix points.) Né à Bristol en 1945, d'une mère journaliste à la BBC et d'un père psychologue, tant qu'une sclérose multiple lui en a laissé le loisir. Bon élève initialement, il est de plus en plus attiré par le jazz et les filles et quitte l'école à 16 ans pratiquement sans rien en poche. Du début des années 60 au début des années 70, il est batteur dans des groupes expérimentaux. Expulsé de l'un d'entre eux (Soft Machine) parce que saoul et fauteur de trouble, il en forme un nouveau : Matching Mole (du français machine molle). En 1973, il tombe d'une fenêtre, devient chanteur et compositeur, épouse Alfie, une Londonienne de l'Ouest de famille originaire d'Europe centrale. Il met quelques enregistrements ensemble sous les noms de *Rock Bottom* et *Ruth is Stranger than Richard* et sort quelques *singles*, essentiellement des chansons d'autres compositeurs. Il rejoint le parti communiste (exaspéré par la lâcheté des Travaillistes face au racisme des conservateurs). En 1980, il enregistre en solo *Old Rottenhat*. Dans les années 90, il emménage au nord de l'Angleterre, enregistre en solo *Dondestan* et (avec des amis bien sûr) *Shleep*. Il a travaillé par-ci par-là pour d'autres musiciens : Carla Bley, Mike Mantler, Elvis Costello, Pascal Comelade and Jo Bogaert. Il a aussi enregistré *Maryan* avec le merveilleux guitariste belge Philip Catherine.

Quelques albums essentiels : *Matching Mole* (1972), *Rock Bottom* (1974), *Nothing Can't Stop Us* (1982), *Old Rottenhat* (1989), *Dondestan* (1991), *Shleep* (1997).

## Iannis Xenakis



Compositeur français d'origine grecque né en 1922 en Roumanie, il est également architecte et ingénieur civil. Résistant de la Deuxième Guerre mondiale, condamné à mort, il est réfugié politique en France en 1947 et naturalisé en 1965.

Il travaille avec Le Corbusier de 1948 à 1960. De 1950 à 1953, il étudie la composition avec Arthur Honegger, Darius Milhaud et Olivier Messiaen. En tant qu'architecte, il participe à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 et il y fait la connaissance de Varèse. C'est en 1955, avec son œuvre *Metastasis* pour soixante et un instruments, qu'il se fera connaître : elle est fondée sur les mêmes calculs et les mêmes configurations que ceux qui lui ont servi pour une de ses réalisations architecturales. Il va être soutenu par le chef d'orchestre Hermann Scherchen, puis par Pierre Schaeffer qui l'accueille très librement en 1957 dans le Groupe de Recherches Musicales de RTF. Il réalise différents spectacles sons et lumières qui marquent leur époque.

La fin des années 50 voit le début d'un certain succès et la parution en 1963 de son ouvrage *Musiques formelles*, marque une date, en regroupant certains de ses articles théoriques et en divulguant ses hypothèses. Il va donner des cours aux États-Unis, à Tanglewood, à Berlin Ouest, à Londres... Entre 1972 et 1989, il enseigne à l'université de Paris I. En 1966, il fonde et dirige le Centre d'Études mathématiques et automatiques musicales (CEMAMU) à Paris et son pendant à l'université d'Indiana aux États-Unis.

Durant toute sa carrière, Xenakis s'efforcera de relier les concepts mathématiques à l'organisation d'une composition musicale, en utilisant la théorie des ensembles, la logique symbolique et le calcul des probabilités. Il promulgue la méthode stochastique.

Œuvres : *Metastasis* (1953-1954), *Nomos Alpha* (1966), *Persephassa* (1969), *Empreintes* (1975), *Psappha* (1976), *La légende d'Eer* (1977), *Ais* (1979), *Tetras* (1983), *Naama* (1984), *Thallein* (1983), *Jalons* (1986), *Kyonia* (1990), *Omega* (1997)...

### Filippo Zapponi

Compositeur italien né en 1976 à Milan, Filippo Zapponi y débute très jeune des études de composition à la Scuola civica di musica. En 1994, tout en suivant des études littéraires, il étudie la composition avec Ivan Fedele au conservatoire Giuseppe-Verdi de Côme, ainsi que l'orchestration et l'analyse et en 2000, il obtient son diplôme avec la note maximale et les félicitations du jury. À deux reprises, en 1999 et 2000, il remporte le concours de composition Castello de Belveglio avec ses pièces *Langage vert* et *Primo quartetto*. En 2000 toujours, il est invité à participer à l'atelier des jeunes compositeurs de Lugano (Suisse). Sa pièce *Memoria in forma breve* est jouée sur Radio Svizzera. Ses compositions ont été jouées en Italie, en France et en Suisse. Il travaille actuellement au centre Tempo Reale de Florence, fondé par Luciano Berio. Il a été récemment sélectionné pour suivre en septembre 2001 la session de composition de Royaumont.

### Bernd Alois Zimmermann



Né en 1918, il est élève jusqu'à 17 ans au couvent des salvatoriens de Steinfeld, et sera profondément influencé par cette vie de retraite. Son amour de l'orgue le décide à se diriger vers la musique et il étudie à l'Académie de musique de Cologne à partir de 1939. Après la guerre il rencontre l'esthétique sérielle durant les cours d'été de Darmstadt avec René Leibowitz et Wolfgang Fortner. À partir de 1950, il est maître de conférence à l'Institut de musicologie de l'université de Cologne. Il devient professeur de composition à l'École supérieure de musique de la cité rhénane. Zimmermann est d'abord influencé par Hindemith, Stravinsky ainsi que par le jazz comme en témoigne le *Concerto pour violon* (1950). La cantate *Omnia tempus habent* (1957) est marquée par l'impact du dernier Webern dans l'écriture de Zimmermann. C'est avec son chef-d'œuvre, l'opéra *Les Soldats* (1965), que le compositeur atteint sa pleine mesure dans l'extrême complexité de l'écriture sérielle et par la concrétisation d'un temps sphérique unifiant le passé, le présent et l'avenir, dans une gigantesque tension expressive. Parmi ses pièces majeures, citons le *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois* (1965-1966) et l'*Action ecclésiastique* pour deux récitants, basse et orchestre achevée en 1970, juste avant son suicide. Musicien fraternel, hypersensible, Zimmermann fut un humaniste chrétien profondément engagé, se décrivant comme «un mélange typiquement rhénan de moine (le mystique – l'ascète – l'introverti) et de Dionysos (le passionné – l'explosif – l'apocalyptique)». **Œuvres :** *Concerto pour violon* (1950), *Concerto pour trompette* (1954), *Perspektiven* (1954-1956), *Omnia tempus habent* (1957), *Antiphonen* (1962), *Die Soldaten* (1965), *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1965-1966), *Intercomunicazione* (1967), *Die Befristeten* (1967), *Photoptosis* (1968-1969), *Requiem pour un jeune poète* (1967-1969), *Action ecclésiastique* (1970)...





partenaires



Depuis sa création en 1983, **musica** est subventionné par le Ministère de la Culture, la Région Alsace, la Ville de Strasbourg et le Conseil Général du Bas-Rhin.

Ces partenaires n'ont cessé de soutenir les dix-neuf éditions du festival sur le principe non écrit mais fidèlement suivi de la parité entre l'État et les collectivités locales.

Ainsi, en l'an 2001, l'État apporte-t-il une contribution de 4,15 MF.

Les collectivités, quant à elles, participent à hauteur de 4,26 MF: La Région Alsace, tout d'abord, avec 2 MF.

La Ville de Strasbourg, ensuite, avec 1,81 MF et la mise à disposition gracieuse de la salle de l'Aubette et du Palais des Fêtes, ainsi que quelques services municipaux.

Le Conseil Général du Bas-Rhin enfin, avec une aide de 0,45 MF.

Cette année, **musica** bénéficie également d'une aide en équipement informatique de la Région Alsace et du Conseil Général du Bas-Rhin.

## Le Ministère de la Culture et de la Communication

Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS)  
Département des Affaires Internationales (DAI)  
Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace (DRAC)



## La Région Alsace



## La Ville de Strasbourg



## Le Conseil Général du Bas-Rhin



subventionnent **musica**

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

**Monum**  
(Centre des monuments  
nationaux)

**La Fondation  
d'Entreprise  
France Télécom**

**Caisse des Dépôts  
et Consignations**  
(direction régionale d'Alsace)

**Le Réseau Varèse**  
Réseau européen  
pour la création et  
la diffusion musicales

**La FNAC Strasbourg**

**La Ville de Karlsruhe**

**La Société Générale**

**ARTE**

**La Fondation Salabert**

**The British Council**

**Les Services Culturels  
de l'Ambassade  
de France à Berlin**

**MAGYart**  
Saison hongroise  
en France

**L'Ambassade de  
Finlande en France**

**soutiennent  
financièrement  
le festival**

Les Dernières Nouvelles  
d'Alsace

France 3 Alsace

France Musiques

MUZZIK

Télérama

Le Conservatoire  
National de Région de  
Strasbourg

Le Musée d'Art Moderne  
et Contemporain  
de Strasbourg

Le Théâtre National de  
Strasbourg (TNS)

L'Opéra national du Rhin

Le Parlement Européen

Pôle Sud

Le-Maillon, Théâtre de  
Strasbourg

Le Scala

Le TJP  
Centre Dramatique  
National d'Alsace  
Strasbourg

Université Marc Bloch

Zentrum für Kunst und  
Medientechnologie de  
Karlsruhe

FINNAIR

La galerie Espace Suisse

L'Agence Culturelle  
d'Alsace (ACA)

Parcus

Les services de la Ville  
de Strasbourg

**prêtent leur  
concours à musica**

**Catherine Tasca**  
Ministre de la Culture  
et de la Communication

## STRASBOURG, AU CŒUR DE LA CRÉATION

Depuis 1983, grâce au festival musica, Strasbourg devient à l'automne l'un des pôles les plus attractifs de la création musicale en Europe. Quelle ville sinon Strasbourg l'Européenne, à la croisée de deux cultures, était à même d'accueillir un festival international aussi résolument engagé sur la voie de la modernité, présentant les grandes œuvres significatives des évolutions musicales du xx<sup>e</sup> siècle et les avancées des jeunes compositeurs d'aujourd'hui? musica est idéalement situé non loin des villes mythiques allemandes de Darmstadt et de Donaueschingen, creusets des nouvelles esthétiques d'après guerre, et incarne brillamment la vitrine française de la création musicale au cœur de l'Europe. La ville de Strasbourg, la Région Alsace et le Conseil Général du Bas-Rhin sont autant de partenaires de l'État qui soutiennent avec fidélité et conviction depuis dix-neuf ans cette heureuse initiative. Je tiens à les en remercier.

Avec plus de cent vingt œuvres de soixante-sept compositeurs dont une trentaine de créations et premières françaises, musica 2001 s'annonce particulièrement riche et passionnant. Pierre Boulez en ouverture et un large portrait consacré à Peter Eötvös, qui clôturera le festival, sont annonciateurs d'événements musicaux de très haut niveau. Émotion aussi avec l'hommage à Iannis Xenakis, récemment disparu. Je soulignerai également la part croissante faite aux spectacles avec Giorgio Battistelli, Salvatore Sciarrino, Ingrid von Wantoch Rekowski, Michèle Anne De Mey pour la danse, et Richard Bohringer pour la couleur nuit qu'il donnera au festival.

Je voudrais également saluer tous les orchestres et les ensembles qui se produiront et dire aux jeunes compositeurs combien leur engagement dans la création me paraît important pour assurer l'évolution des esthétiques musicales. Je ne peux enfin que me féliciter des liens existant entre le festival et le Conservatoire national de région de Strasbourg qui aboutissent chaque année à la résidence d'un compositeur auprès des élèves. Cette année, la présence de Thierry De Mey leur permettra d'explorer les liens possibles entre musique, danse et image.

Je tiens à saluer très cordialement tous les partenaires de musica et aussi son public dont la fidélité et l'enthousiasme sont un exemple pour tous ceux qui œuvrent au développement culturel en France.



**Adrien ZELLER**  
Président  
de la Région d'Alsace

Avec pour objectif de rendre accessibles les œuvres musicales des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles à un très large public, le Conseil Régional d'Alsace est à nouveau présent à l'occasion de la 19<sup>e</sup> édition du Festival International des Musiques d'Aujourd'hui (musica) du 21 septembre au 6 octobre 2001.

Depuis 1983, la Région Alsace assure son fidèle patronage et le soutien indéfectible à l'ensemble de la programmation. Cette année les deux spectacles d'ouverture sont patronnés par l'institution régionale :

- *Le Visage nuptial* de Pierre Boulez
- *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók.

C'est l'Orchestre symphonique et le Chœur de la BBC, dirigés magistralement par Pierre Boulez qui seront à l'honneur ce vendredi 21 septembre dans des œuvres alliant la tradition sereine et apaisante d'un poème de René Char aux influences romantiques d'un Bartók éblouissant.

D'ailleurs, l'ensemble du programme éclectique et magique de musica, avec 15 créations et 11 premières françaises, va mettre en particulier à l'honneur trois compositeurs italiens, mais aussi un Belge, sans oublier le regretté artiste grec Iannis Xenakis.

C'est aussi l'Europe ibérique et méditerranéenne, d'Alep la Syrienne à Séville l'Andalouse, qui va nous enchanter avec le Quatuor Parisii, entretenant le violoncelle et la percussion dans le cadre de chants mélodieux aux accents vraiment métissés...

Le Conseil Régional d'Alsace apporte ainsi sa contribution et sa pierre à musica, dans un réel état d'esprit d'ouverture, de création renouvelée et d'humanisme culturel !



**Fabienne Keller**  
Maire de Strasbourg

**Robert Grossmann**  
Maire délégué  
chargé de la Culture

En près de vingt années d'existence, musica s'est affirmée comme le rendez-vous attendu de ceux qui, en Europe et dans le monde, créent et font vivre la musique d'aujourd'hui. C'est, pour Strasbourg et l'Alsace, une légitime fierté et un réel plaisir d'accueillir, chaque année, des compositeurs, des chefs et des concertistes de talent, ainsi qu'un public qui vient, plus nombreux au fil des ans.

Ouvert sur le monde et le meilleur de la création contemporaine, musica s'est développé également en parfaite harmonie avec la ville et la région, faisant sortir la musique des salles de spectacles conventionnelles pour aller habiter et réinventer le génie de certains lieux. C'est que le pari de musica est d'oser la rencontre : rencontre d'une des formes les plus complexes de la création contemporaine avec le grand public, rencontre avec des artistes exceptionnels, rencontre avec des créateurs, dont la diversité des références culturelles constitue l'une des richesses de musica.

Pour cette dix-neuvième édition, c'est en excellente compagnie – celle de Pierre Boulez et de l'Orchestre symphonique et du chœur de la BBC – que les portes du festival et, ce faisant, celles du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók nous sont ouvertes. Ce sont également une trentaine de créations et premières françaises qui sont présentées, notamment avec Giorgio Battistelli, Salvatore Sciarrino et Luca Francesconi. Fidèle à sa vocation, musica invite également à des découvertes : la Hongrie, pays célébré par la France cette année, avec notamment Peter Eötvös ; le ZKM de Karlsruhe. Un hommage est également rendu, avec François-Bernard Mâche, Pascal Dusapin et René Koering, à un «compagnon de route» de musica, le compositeur Iannis Xenakis, disparu cette année. Ce programme varié, riche et foisonnant en créations fera découvrir à un public, que nous souhaitons nombreux, un nouveau visage de la musique contemporaine.

Invité en 1994 par musica pour la création du surprenant *Collier des ruses*, le compositeur Ahmed Essyad disait qu'il fallait, pour écouter la musique contemporaine, des oreilles disposées à l'entendre. Strasbourg a, plus que jamais, les oreilles grand ouvertes pour, à travers musica, entendre et écouter le meilleur des musiques d'aujourd'hui.



**Philippe Richert**  
Président  
du Conseil Général

À l'occasion de son édition 2001, musica poursuit et amplifie auprès du public son travail de sensibilisation à la création musicale contemporaine, notamment sous des formes les plus inédites, comme celle, totalement interdisciplinaire, proposée par le musicien Thierry De Mey. Musica 2001 réaffirme son ancrage et son attachement à notre département à travers le travail mené par ce musicien belge avec les élèves du Conservatoire national de région de Strasbourg.

Parmi les soixante-huit compositeurs présents, notons les noms de Pierre Boulez, du hongrois Peter Eötvös, des Italiens Giorgio Battistelli, Salvatore Sciarrino, Luca Francesconi, dont la réputation est propre à susciter l'enthousiasme du public. Très rares sont les manifestations musicales tournées vers la création qui rassemblent autant de passionnés, d'âges et de nationalités aussi divers. Le festival rend aussi hommage, cette année, à Iannis Xenakis, disparu depuis peu, et consacre la journée du 29 septembre à l'exécution de ses œuvres.

Musica, dix-neuf ans après sa naissance, s'est imposé sur la scène artistique internationale. L'ampleur de cette manifestation, le nombre et la diversité des concerts et des rencontres en font un événement phare auquel le Conseil Général du Bas-Rhin apporte, comme il l'a toujours fait, son large soutien.



## La SACEM à musica

La SACEM est à nouveau engagée aux côtés de musica et parraine quatorze soirées de cette édition 2001.

Partenaire du festival depuis sa création, elle a choisi cette année de s'associer au voyage méditerranéen D'Alep à Séville en compagnie de Pascal Dusapin, Ivan Fedele et Georges Aperghis, présenté par Sonia Wieder-Atherton et le Quatuor Parisii. Elle se devait aussi d'accompagner l'hommage rendu à Iannis Xenakis.

Présente aux concerts des ensembles qui s'attachent prioritairement à la constitution et au développement du répertoire contemporain, tels 2e2m, Court-Circuit, Ictus, l'EIC, les Percussions de Strasbourg, le chœur Accentus, elle parraine également les spectacles *Experimentum mundi*, œuvre de référence de théâtre musical de Giorgio Battistelli, *In H-Moll*, variations scéniques sur la *Messe en si* de Bach, conçues par Ingrid von Wantoch Rekowski.

Par ailleurs, et toujours dans le cadre de musica, la SACEM poursuit son partenariat avec le Conservatoire national de région de Strasbourg et soutient la résidence de Thierry De Mey, son concert monographique interprété par les musiciens du conservatoire, et la présentation publique du travail des jeunes compositeurs de la classe de composition d'Ivan Fedele.

Musica, festival emblématique de musique contemporaine, de sa richesse, de sa vitalité, de sa diversité, continue de répondre à la triple mission de création, de diffusion et d'insertion des jeunes musiciens, pour le plaisir d'un public à la fois fidèle, exigeant, et ouvert aux langages variés de la modernité musicale.

**Monum**  
(Centre des monuments  
nationaux)

Dans le cadre de la nouvelle politique de Monum, Centre des monuments nationaux, le palais du Rhin s'ouvre à d'importantes manifestations culturelles. C'est une première étape de collaboration entre le Festival de Strasbourg et Monum.

Monum,

Le 21 avril 2000, la Caisse nationale des monuments historiques et des sites a changé de statut et de nom. Elle s'est dotée d'un nouveau projet, d'une nouvelle équipe.

Placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, cet établissement public est devenu le Centre des monuments nationaux nommé Monum. Il a la charge de 115 monuments et sites appartenant à l'État ouverts à la visite et répartis sur tout le territoire, la gestion domaniale de 200 autres monuments non ouverts à la visite. Cette refonte statutaire réaffirme et modernise sa mission essentielle : la présentation au public des monuments et l'édition d'ouvrages relatifs au patrimoine. (Éditions du patrimoine.)

Monum, Centre des monuments nationaux est présidé par Jacques Renard. Catherine Tasca, ministre de la Culture et de la Communication, lui a confié l'élaboration et la mise en œuvre d'un projet culturel marqué par la volonté d'ouverture des monuments : ouverture du patrimoine sur la création artistique, insertion des monuments dans leur territoire, intégration des monuments dans la politique de développement culturel et touristique en concertation avec les directions régionales des affaires culturelles, les collectivités territoriales, les réseaux d'institutions culturelles et les professionnels.

L'objectif de cette politique est de faire entrer les artistes dans les monuments et transformer ceux-ci en pôles d'action culturelle, dans toutes les disciplines : musique, arts plastiques, théâtre et arts de la scène, spectacle vivant, cinéma, vidéo, photo, littérature... Le label Monum signe désormais toutes les initiatives du Centre des monuments nationaux et est sa marque fédérative auprès du public.

Le développement d'activités culturelles dans les monuments s'inscrit pleinement dans la politique de mise en valeur du patrimoine de l'État qui s'appuie également sur :

- la promotion touristique des monuments,
- la mise en place d'un programme d'aménagements, monument par monument, destiné à améliorer l'accueil du public et les conditions de travail du personnel,
- la poursuite d'une action dynamique de diffusion commerciale, en portant une attention toute particulière au secteur des éditions.

Monum, c'est 2000 agents au service du public, un budget annuel de 470 MF constitué à 98 % par ses propres ressources (billetterie, locations, éditions, droits divers) et plus de 10 millions de visiteurs par an.

En 2001, Monum a été partenaire de grands festivals artistiques :

Printemps de Bourges

Aquaplaning à Hyères

Rencontres internationales de la Photographie d'Arles

Le Festival d'Avignon

Paris Quartier-d'été

musica, Strasbourg



**la Fondation  
France Télécom**

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

Musique sacrée, opéra, jazz vocal, créations contemporaines... Depuis plus de dix ans notre fondation encourage la formation et les débuts des jeunes chanteurs et contribue au développement d'actions pédagogiques auprès du jeune public.

Notre mécénat s'exprime aussi à travers le soutien d'ensembles vocaux, de productions lyriques, de saisons vocales et de festivals. C'est pourquoi, avec la direction régionale France Télécom Alsace, nous accompagnons les productions vocales du festival musica.

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

 **fondation  
france telecom**

## Le Réseau Varèse

Le RÉSEAU VARÈSE, Réseau européen pour la création et la diffusion musicales est une association, fondée en novembre 1999, dont l'objectif est de développer par la concertation entre ses membres et la conjugaison de leurs expériences et de leurs capacités, des occasions de coproduire entre ceux qui le souhaitent des projets transnationaux à caractère européen. Il s'agit de permettre à des productions significatives et d'envergure européenne de circuler dans cet espace pour élargir et renforcer le public potentiel de la création musicale.

L'association a donc pour but de favoriser la création, la promotion et la diffusion d'œuvres et de spectacles musicaux contemporains sous toutes leurs formes. Elle veut aussi contribuer à une meilleure circulation en Europe des informations liées à la création musicale.

Son siège a été fixé à Strasbourg et Jean-Dominique Marco, directeur du festival musica en est le président. Le Réseau regroupe pour l'instant quatorze membres, opérateurs culturels de huit pays.

Le RÉSEAU VARÈSE est soutenu par la Commission Européenne au titre de son programme Culture 2000 – action 2, par la DRAC Alsace et par l'AFAA – Ville de Strasbourg.

### Les membres du réseau

<b>ALLEMAGNE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Nele Hertling</li><li>• Heike Hoffmann, Directrice artistique</li><li>• Elisabeth Schweeger, Directrice artistique</li></ul>	Hebbel Theater, Berlin Konzerthaus, Berlin Städtische Bühnen, Frankfurt
<b>BELGIQUE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Frank Madlener, Directeur artistique <i>Secrétaire du Réseau Varèse</i></li></ul>	Festival Ars Musica, Bruxelles
<b>FINLANDE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Kimmo Hakola, Directeur artistique</li></ul>	Musica Nova Helsinki
<b>FRANCE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Éric de Visscher, Directeur artistique</li><li>• Antoine Gindt, Directeur <i>Treasorier du Réseau Varèse</i></li><li>• Jean-Dominique Marco, Directeur <i>Président du Réseau Varèse</i></li></ul>	Ircam, Paris T&M, Théâtre des Amandiers, Nanterre Festival musica, Strasbourg
<b>GRANDE-BRETAGNE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Jodi Myers, Directeur artistique</li><li>• Susanna Eastburn, Directrice artistique</li></ul>	South Bank Centre, London Huddersfield contemporary music
<b>HONGRIE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Zofia Zimanyi, Directrice</li></ul>	Budapest Festival Center
<b>ITALIE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Mimma Guastoni, Administratrice <i>Vice-Présidente du Réseau Varèse</i></li><li>• Monique Veaute, Directrice</li></ul>	Musica per Roma Fondazione Romaeuropa arte e cultura <i>Vice-Présidente du Réseau Varèse</i>
<b>NORVÈGE</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Geir Johnson, Directeur</li></ul>	Festival Ultima, Oslo

**R É S E A U**  
RÉSEAU EUROPÉEN POUR LA CRÉATION  
ET LA DIFFUSION MUSICALES  
**V A R È S E**

## L'esprit ouvert

« La musique, après tout, n'est pas comme la peinture ; la musique est un art social, en ce sens qu'autrefois elle était faite par des gens qui disaient à d'autres ce qu'ils devaient faire et tous ces gens faisaient quelque chose que d'autres écoutaient. Ce à quoi je voudrais arriver, encore que je n'y arriverai peut-être jamais, serait une situation dans laquelle personne ne dirait quoi faire à personne et où tout se terminerait parfaitement bien »

John Cage

(in « Conversations avec John Cage » par Richard Kostelanetz  
paru aux éditions du Syrtes)

« On ne devrait écouter la musique du passé qu'un jour sur 364 et le reste du temps, découvrir les sons de notre époque. »

Karl Heinz Stockhausen, cité par Björk

(in « Télérama », 17 août 2001)

Pour radicales que sont ces déclarations glanées lors de lectures récentes, elles ne sont pas moins stimulantes. Une invitation permanente à ne pas se reposer sur les lauriers confortables des acquis. La liberté comme ambition quotidienne. La curiosité comme aiguillon.

La vocation d'un festival comme musica, festival international des musiques d'aujourd'hui, n'est-il pas justement de raviver cette curiosité et cette exigence ? D'édition en édition, le paysage des sons, des textes d'aujourd'hui se dessine. Incarné par des vies d'hommes et de femmes. Vies tour à tour graves et joyeuses, ouvertes et intérieures, leur musique en est le reflet le plus juste. Loin des idées reçues. Pour peu que l'auditeur accepte d'entrouvrir la porte et entame le dialogue intime, partagé lors d'un concert. Le plaisir est à ce prix. Sortir de la salle avec le regard un peu plus haut qu'à l'habitude.

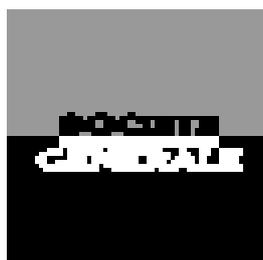
Partenaire de musica depuis sa création, la Fnac est heureuse de participer à cette aventure collective. Au-delà des loisirs, des discours préfabriqués, s'autoriser, s'obliger régulièrement, ensemble, clients et vendeurs, à regarder un peu plus haut. Garder en mémoire vive la curiosité, l'enthousiasme, le débat, la conversation ; une certaine idée de la vie sociale, un peu moins répétitive, un peu plus généreuse. Essayer, du moins modestement. Une ambition. Une envie de tous les jours.

Stéphane Dorsey, *directeur*,  
et toute l'équipe de la Fnac Strasbourg





L'UN DES PLUS GRANDS  
PLAISIRS DE LA MUSIQUE,  
C'EST DE LA FAIRE  
AIMER AUX AUTRES.



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

Musica sera, cette année encore, un forum international de créations musicales. La chaîne arte, qui fête cette année son dixième anniversaire, se félicite tout particulièrement de la pérennité de ce festival avec lequel elle défend une cause commune : celle de la création, de l'originalité et de l'engagement artistique. Dans un esprit semblable à celui de musica qui promeut les musiques d'aujourd'hui, arte travaille depuis plusieurs années à une galerie de portraits de compositeurs contemporains tels que György Kurtág, Luciano Berio ou Peter Eötvös, et souhaite poursuivre ce projet en s'intéressant prochainement à des personnalités comme celles de Kaija Saariaho, Heiner Goebbels ou Aribert Reimann.

Le programme de musica 2001 sera, comme chaque année, très international et nous fera voyager entre diverses esthétiques à travers l'Europe. Il s'agira d'abord de rendre hommage à l'une des figures les plus radicales du xx<sup>e</sup> siècle, Iannis Xenakis, déjà portraituré par arte lors de sa disparition en février dernier. Entre autres compositeurs hongrois, le festival célébrera Peter Eötvös et mettra à l'honneur des créations de l'école italienne. D'une Europe plus septentrionale nous parviendront par ailleurs les couleurs et les sons d'une autre avant-garde, celle de Bruxelles.

Outre son soutien financier, arte s'efforcera d'élargir le cadre des concerts en proposant de nouvelles perspectives de réflexion sur la musique contemporaine. Elle présentera en avant-première le portrait du chef d'orchestre et mécène suisse Paul Sacher, éclairé entre autres par les témoignages passionnants de deux de ses proches, Pierre Boulez et Wolfgang Rihm.

À tous ceux qui s'ouvrent aujourd'hui aux musiques de leur temps, je souhaite que musica apporte avant tout le plaisir de la découverte.

**arte**

**Gérard Lignac**

président-directeur général  
des DNA

## **À hauteur d'Europe, véritablement**

Musica salua l'an passé, avec l'ensemble de la communauté musicale internationale, le soixante-quinzième anniversaire de Pierre Boulez, dont l'engagement intellectuel imprima en effet sa marque, au début des années 1980, sur ce que fut à Strasbourg la prise de position d'une manifestation dont l'idée avait été suggérée à la ville, et aux collectivités alsaciennes, par Maurice Fleuret, alors directeur de la Musique au ministère de la Culture de Jack Lang.

Et le rayonnement du fondateur de l'Ircam, de l'Ensemble Intercontemporain, sur cette scène internationale, ne se dément pas – mille et une polémiques, périodiquement relancées, n'ont pas entamé l'autorité musicale et institutionnelle de Boulez, que Strasbourg et musica s'honorent d'accueillir encore une fois cette année: il dirige le concert inaugural de l'édition 2001 de notre festival d'automne alsacien.

C'est en soi gratifiant pour chaque spectateur du festival. Et c'est un fort symbole pour une manifestation qui tisse à travers la scène musicale européenne des réseaux d'extrême ambition et conviction professionnelles, qui y entraîne la fine fleur de nos jeunesses musicales régionales – il a noué ainsi une relation exemplaire avec le Conservatoire national de région de Strasbourg –, et qui a entrepris de mobiliser dans son sillage, patiemment et autant que possible, la ressource considérable d'institutions culturelles qui se posent plus volontiers encore en gardiens jaloux de leurs moyens, de leurs images, de leurs publics.

Et chacun dès lors s'en aperçoit: dans une époque dominée si sensiblement par les clientélismes régionalistes de toute nature, ce festival – mais en mesure-t-on assez clairement le prix? – a forgé au service de la ville et de la région, au service de leur identité contemporaine et à hauteur d'Europe véritablement, un outil artistique d'authentique rayonnement public et professionnel.

Musica dès lors nous est devenu indispensable. Et notre fierté est d'avoir été dès l'origine, avec les premiers publics du festival et au premier rang aujourd'hui de ses partenaires privés, au rendez-vous de notre festival d'automne: les *Dernières Nouvelles d'Alsace* écriront cette année encore le journal de musica.

**DNA**  
**DERNIÈRES NOUVELLES D'ALSACE**

# L'événement auquel vous participez est parrainé par Télérama.

Télérama, c'est un lieu où chaque semaine  
se rencontrent toutes les cultures qui font la culture.

**T**héâtre **é**vision  
**é**livres  
**r**adio **a**rt **r**éactualités  
**m**usique **a** **m**cinéma

**Télérama**

Laissez la culture vous surprendre

# Muzzik

un nouvel  
air  
(souffle)  
sur votre  
télé !



[www.muzzik.net](http://www.muzzik.net)

Photo: Chen ZHUN



Muzzik disponible sur tous les réseaux de NOOS.  
0 800 114 114 (appel gratuit) [www.noos.com](http://www.noos.com)



Connaissez-vous

*la plus grande*

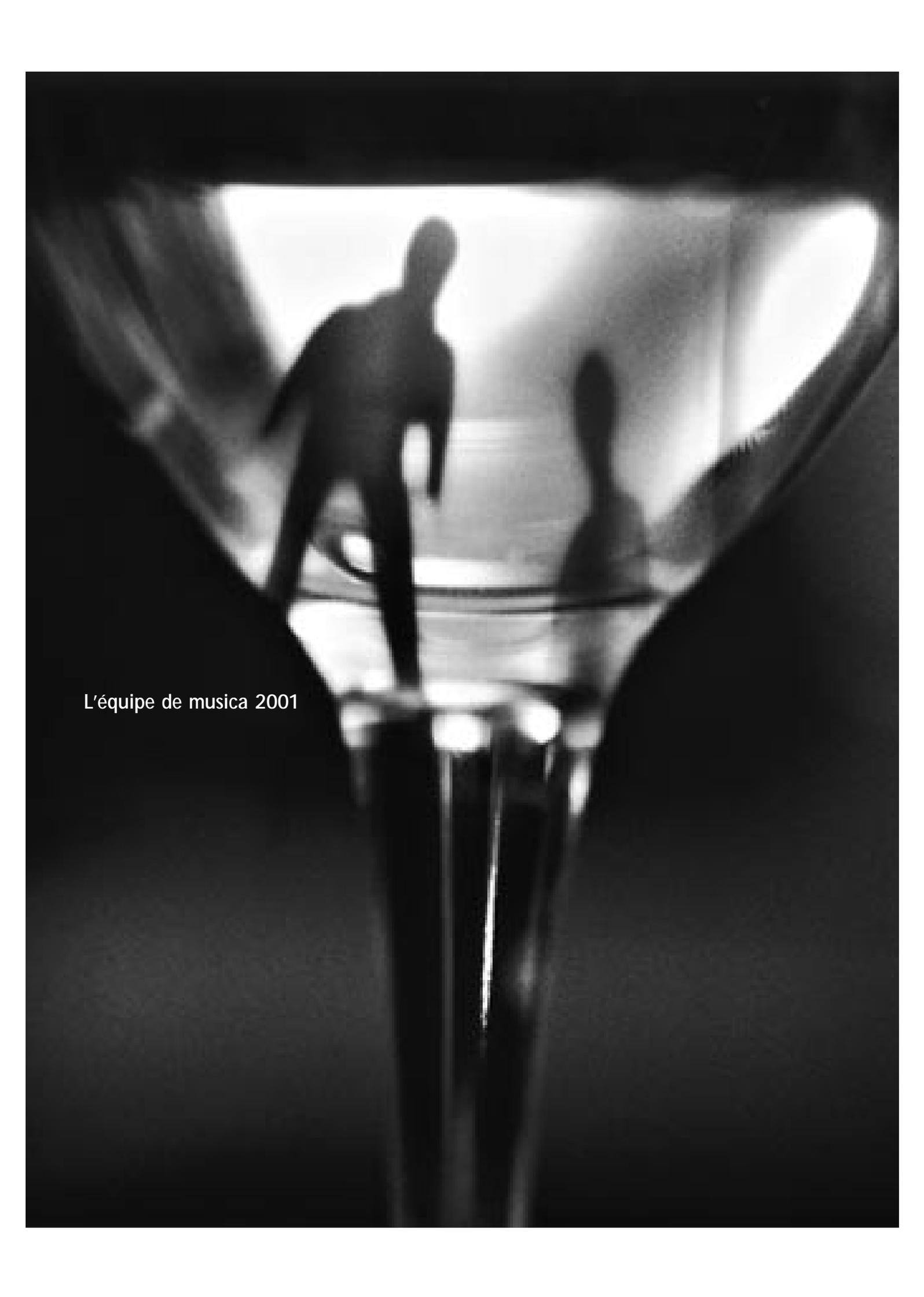
salle de concert  
d'Europe ?



 **France**  
*musiques*

[francemusiques.com](http://francemusiques.com)

France Musiques, plus de 1000 concerts par an



L'équipe de musica 2001

## Membres de l'association

### Président

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

### Membres de droit

Fabienne Keller  
*Maire de la ville de Strasbourg*

Adrien Zeller  
*Président de la Région Alsace*

Philippe Richert  
*Président du conseil général du Bas-Rhin*

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

Fernand Vandenbogaerde  
*Inspecteur général à la direction de la  
Musique, de la Danse, du Théâtre et des  
Spectacles*

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

### Membres associés

Jean-Louis English  
Theodor Guschlbauer  
Détlef Kieffer  
André Lobstein

### Présentation des concerts

Anne-Marie Réby  
*musicologue*

## Équipe de musica

Directeur général  
Jean-Dominique Marco

Administrateur  
Jérôme Cloquet  
*assisté de*  
Denis Schmitt  
et de Benjamin Kleiner

Relations publiques  
et Partenariats  
Frédérique Payn  
*assistée de*  
Diane Hässig, Virginie Marco  
et Ursula Metz

Déléguée de production  
artistique  
Virpi Nurmi  
*assistée de*  
Audrey Jeanpert  
et Cécile Reichenbach

Accueil artistes  
Christine Harter  
*assistée de*  
Gaby Giraud, Julien Geylet  
et Patrice Rapp

Information-secrétariat  
Magali Pagniez

Presse nationale  
et internationale  
Opus 64  
Valérie Samuel  
Valérie Weill  
*attachées de presse*

Presse régionale  
et internationale  
Marie-Jeanne Hug  
*attachée de presse*

Billetterie  
Alexandre Grisward,  
Guillaume Gast,  
Fenella Sam-Amaviv

Directeur technique  
Didier Coudry

Régie générale  
Philippe Darnis  
Dominique Gasser  
Frédéric Goetz  
Virginie Grosclaude

Électricité-éclairage  
Thomas Boudik  
Renaud Daniaud  
Christine Denis  
Daniel Knipper  
Raphaëlle Krattinger  
Xavier Martayan  
Pascal Mazeau  
Didier Peucelle

Plateau  
Olivier Benoît  
Jean-Marc Boutillier  
Claudine Dollinger  
Vincent Gropengiesser  
Stéphane Jankovski  
Patrice Lelong  
Paul Lienhard  
Laurent Mathias  
Jean-Charles Moniz  
Stéphane Pauvret  
Benoît Roland  
Lionel Roumegous  
Jean-Paul Sublon  
Thierry Tixier

Scénographie-décors  
Philippe Klein  
Enzo Marmai

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

Structures, grills techniques  
FL Structures

Véhicules  
Agrimod-Manuloc, Avis

Avec l'appui technique de  
Allojob-entreprise d'insertion,  
l'Agence culturelle d'Alsace,  
le Théâtre Jeune Public, les services  
de la Communauté urbaine de  
Strasbourg  
(Animation, Éclairage, Espaces verts, Parc  
des véhicules, Ateliers de menuiserie et  
peinture)  
Société SACER, Rythmes et Sons, Sicli

## LES COMPOSITEURS ET LEURS ŒUVRES

<p><b>Jean-Louis Agobet</b> (1968) 216  Répliques ♦ 155</p> <p><b>Georges Aperghis</b> (1945) 216  Babil 171  Profils 67</p> <p>Pièce pour deux violoncelles 108</p> <p><b>Johann Sebastian Bach</b> 216  (1685-1750)  Canon doppio sopr'il  Soggetto BWV 1077 107  Canon à deux perpetuus BWV 1075 107  Canon triplex à six voix BWV 1076 107  Canon à quatre voix perpetuus BWV 1073 107  Canon Super Fa Mi à sept voix post  tempus musicum BWV 1078 107  Canon à quatre BWV 1074 107</p> <p><b>Jean-Baptiste Barrière</b> (1958) 217  Cellitude ☿ 102</p> <p><b>Béla Bartók</b> (1881-1945) 217  Le Château de Barbe-Bleue 41  Suite paysanne hongroise 143</p> <p><b>Giorgio Battistelli</b> (1953) 218  Impressions d'Afrique ☿ 58  Experimentum mundi 166</p> <p><b>Luciano Berio</b> (1925) 218  Korot 108</p> <p><b>Christophe Bertrand</b> (1981) 219  Ektra 142</p> <p><b>Pierre Boulez</b> (1925) 219  Le Visage Nuptial 38</p> <p><b>Patrick Burgan</b> (1960) 220  Apparitions 176</p> <p><b>John Cage</b> (1912-1992) 220  Amores 114  Double music 115  Sonates 2, 5 et 6 pour piano préparé 115</p> <p><b>Edith Canat de Chizy</b> (1950) 221  To gather Paradise 177</p> <p><b>Elliott Carter</b> (1908) 221  Figment I 103</p> <p><b>Bernard Cavanna</b> (1951) 221  Trio ♦ 171  Cinq pièces pour harpe ♦ 149</p> <p><b>Giuliano D'Angiolini</b> (1960) 222  Simmetrie di ritorno ♦ 149</p> <p><b>Thierry De Mey</b> (1956) 222  Amor constante mas alla de la muerte 84  Chaîne 83  Frisking 82  Ice 82</p>	<p style="text-align: right;">Kinok 91  Musique de Tables 84</p> <p>Mouvements pour quatuor à cordes 83  Tippeke 84  Undo 82</p> <p><b>Franco Donatoni</b> (1927-2000) 223  Lame 104</p> <p><b>Tan Dun</b> (1957) 223  The Intercourse of Fire and Water ☿ 103</p> <p><b>Pascal Dusapin</b> (1955) 224  Extensio 137  Imago (I, II, III) 68</p> <p><b>Henri Dutilleux</b> (1916) 224  Sonatine 142</p> <p><b>Peter Eötvös</b> (1944) 225  Atlantis 211  Brass. The Metal Space 202  Psalm 151-In memoriam Frank Zappa 98  Psy 148  Triangel ☿ 53  Windsequenzen 171</p> <p><b>Ivan Fedele</b> (1953) 225  Levante 68</p> <p><b>Paulo Ferreira-Lopes</b> (1964) 226  NaT2 ♦ 170</p> <p><b>Henry Fourès</b> (1948) 226  Sommerbericht ♦ 154</p> <p><b>Luca Francesconi</b> (1956) 226  Encore / Da Capo 90  Lips, Eyes, Bang ☿ 91  Terre del Rimorso ♦ 210</p> <p><b>Enrique Granados</b> (1867-1916) 227  Intermezzo 67</p> <p><b>Jonathan Harvey</b> (1939) 227  Mythic Figures ♦ 117  extraits de:  Bhakti 117  Mortuos Plango, Vivos Voco 117  Song Offerings 117</p> <p><b>Karin Haussmann</b> (1962) 228  Quartett 170</p> <p><b>Hans Werner Henze</b> (1926) 228  Trauer-Ode für Margaret Geddes 109</p> <p><b>Philippe Hurel</b> (1955) 229  Quatre variations pour  percussions et ensemble 197</p> <p><b>Betsy Jolas</b> (1926) 229  Épisode 1 143  Épisode Second : Ohne Worte 143  O'Night, Oh... ♦ 179</p>
---	---

68 compositeurs  
123 œuvres  
15 créations ♦  
11 premières françaises ☿  
1 nouvelle production \*

René Koering (1940)	230	Sébastien Rivas (1975)	240
Aigaion – In memoriam Iannis Xenakis ♦	137	Madrigal em fado	192
Marzena Komsta (1970)	231	Kaija Saariaho (1952)	241
Journal en rafales ♦	170	Neiges	110
Mauro Lanza (1975)	231	László Sály (1940)	241
Aschenblume ♦	196	Polyrhythmia	98
Philippe Leroux (1959)	232	Arnold Schoenberg (1874-1951)	242
(D')Aller	196	Begleitmusik für eine Lichtspielszene	38
De la vitesse ♦	155	Salvatore Sciarrino (1947)	242
György Ligeti (1923)	232	Introduzione all'Oscuro	148
Hamburgisches Konzert ♯	52	Lohengrin ♣	74
Franz Liszt (1811-1886)	233	Vagabonde blu	160
Unstern	109	Claire-Mélanie Sinnhuber (1973)	242
François-Bernard Mâche (1935)	233	Petite	193
Guntur madu	129	Bettina Skrzypczak (1962)	243
João Madureira (1971)	234	Miroirs ♯	149
Encontro	192	Christoph Staude (1965)	243
Philippe Manoury (1952)	234	Portal ♯	170
Slova	178	Aurel Stroë (1932)	243
Bruno Mantovani (1974)	235	Concerto pour accordéon ♦	148
D'un rêve parti	197	Yoshihisa Taira (1937)	244
Yan Maresz (1966)	235	Hierophonie I	109
Éclipse ♦	52	Toru Takemitsu (1930-1996)	244
Olivier Messiaen (1908-1992)	236	Voice	142
Le Merle noir	142	Jukka Tiensuu (1948)	244
Misato Mochizuki (1969)	236	oddjob ♯	104
Chimera	90	Robert Wyatt (1945)	245
Claudio Monteverdi (1567-1643)	237	A Last Straw	117
Mentre vaga Angioletta	67	Alife	117
Lara Morciano (1968)	237	I'm a believer	117
Ajar	193	Little Red Riding Hood Hit the Road	117
Pablo Ortiz (1956)	238	Little Red Robin Hood Hit the Road	117
me dijo	110	Memories	117
Gérard Pesson (1958)	238	Sea Songs	117
La Lumière n'a pas de bras pour nous porter	143	Iannis Xenakis (1922-2001)	245
Matthias Pintscher (1971)	238	Charisma	129
Quatuor n°4 «Ritratto di Gesualdo» ♯	160	Jonchaies	138
Figura Zyklus I-V ♯	161	Kegrops	137
Veli-Matti Puumala (1965)	239	Khoaï	129
Umstrichen vom Schreienden	109	Mists	129
Gilles Racot (1951)	239	Nomos Alpha	130
Subgestuel	154	Tetras	161
Steve Reich (1936)	240	Zyia	130
Electric counterpoint	114	Filippo Zapponi (1976)	246
Music for pieces of wood	115	Langage vert	192
Six marimbas	114	Primo quartetto	192
		Bernd Alois Zimmermann	246
		(1918-1970)	
		Vier kleine Studien	102

## LES INTERPRÈTES

ACCROCHE NOTE	173	KUBLER Françoise, <i>soprano</i>	131
AMADINDA PERCUSSION GROUP	99	LAPLASSE Dirk, <i>comédien</i>	189
ANGSTER Armand, <i>clarinettiste, chef d'orchestre</i>	132	LAVAUDANT Georges, <i>metteur en scène</i>	60
ANZELLOTTI Teodoro, <i>accordéoniste</i>	162	LEFEUVRE Samuel, <i>danseur</i>	121
AVENTURES, groupe musical	65	LOAYZA Daniel, <i>librettiste</i>	61
BATTISTELLI Giorgio, <i>compositeur, chef d'orchestre</i>	218	Mc INTOSH Kate, <i>danseuse</i>	121
BBC SYMPHONY ORCHESTRA	45	McMANAMA Jens, <i>corniste</i>	54
BBC SINGERS	45	MARDER Marc, <i>contrebassiste</i>	70
BESSETTE Louise, <i>pianiste</i>	139	MIRIBEL Nicolas, <i>violoniste</i>	198
BOHRINGER Richard, <i>comédien</i>	65	MUSIKFABRIK	173
BOULEZ Pierre, <i>compositeur, chef d'orchestre</i>	219	NAHON Philippe, <i>chef d'orchestre</i>	172
CAPPERON Michel, <i>chef de chœur</i>	61	NOTT Jonathan, <i>chef d'orchestre</i>	54
CERUTTI Michel, <i>percussionniste</i>	55	OCTORS Georges-Élie, <i>chef d'orchestre</i>	92
CHEUR DE CHAMBRE ACCENTUS	183	OCTUOR DE VIOLONCELLES D'HELSINKI	111
CHOJNACKA Élisabeth, <i>claveciniste</i>	131	OLLU Franck, <i>chef d'orchestre</i>	150
CONTET Pascal, <i>accordéoniste</i>	150	ORCHESTRE NATIONAL DE MONTPELLIER, LANGUEDOC-ROUSSILLON	139
CROCHET Pascal, <i>comédien</i>	188	OUISSI Sofiane, <i>danseuse</i>	121
DALAL Gregory, <i>baryton</i>	212	LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG	156
DE MEY Michèle Anne, <i>chorégraphe</i>	120	PETRICK Caroline, <i>comédienne</i>	189
DE MUYNCK Viviane, <i>comédienne</i>	76	PFÄFF Luca, <i>chef d'orchestre</i>	60
DÉSERT Claire, <i>pianiste</i>	144	PIZZUTI Pietro, <i>comédien</i>	189
DEVILLENEUVE Hélène, <i>hautboïste</i>	92	POLGÁR László, <i>baryton</i>	44
DEYOUNG Michelle, <i>mezzo-soprano</i>	43	POLITI Edna, <i>réalisatrice</i>	49
ELES Sandor, <i>comédien</i>	44	POLLET Françoise, <i>soprano</i>	42
ENSEMBLE 2E2M	151	QUATUOR PARISI	70
ENSEMBLE BRASS IN THE FIVE	203	QUATUOR SPIEGEL	162
ENSEMBLE COURT-CIRCUIT	199	RAFAELISOVA Nicoleta, <i>danseuse</i>	121
ENSEMBLE DE PERCUSSION DES TROIS CONSERVATOIRES	115	RAFFONE Nicola, <i>percussionniste</i>	167
ENSEMBLE ICTUS	93	RENOUL Michèle, <i>pianiste</i>	131
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN	55	RIVALLAND Françoise, <i>percussionniste</i>	69
EÖTVÖS Peter, <i>compositeur, chef d'orchestre</i>	225	RIZZO Carlo, <i>tambourin polytimbral</i>	156
ÉOUILBEY Laurence, <i>chef de chœur</i>	182	ROMAN Luciano, <i>comédien</i>	211
EYLENBOSCH Bernard, <i>comédien</i>	188	ROPHÉ Pascal, <i>chef d'orchestre</i>	139
FABIÁN Márta, <i>cymbalum</i>	212	ROY Christophe, <i>violoncelliste</i>	132
FREYD Bernard, <i>comédien</i>	167	SACHS Annette, <i>comédienne</i>	189
FURRER Beat, <i>compositeur, chef d'orchestre</i>	76	SAULNIER Candy, <i>comédienne</i>	189
GAILLY Hélène, <i>comédienne</i>	188	SCHILLINGER Luc, <i>comédien</i>	189
GEOFFROY Jean, <i>percussionniste</i>	199	SCHINDLER Xenia, <i>harpiste</i>	150
GIGON Pascale, <i>danseuse</i>	120	SIEGMANN Simon, <i>scénographe</i>	120
GOTTLIEB Jay, <i>pianiste</i>	182	SMITH Jocelyn B., <i>chanteuse</i>	92
GRIMMER Sophie, <i>mezzo-soprano</i>	151	SOLISTES ET ENSEMBLES DU CNR	85
GROSJEAN Dominique, <i>comédienne</i>	188	SWR RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART	213
GROSJEAN Grégory, <i>danseur</i>	121	SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART	213
HIGGINBOTHAM Gemma, <i>danseuse</i>	121	TROUTET André, <i>clarinettiste</i>	54
HUREL Juliette, <i>flûtiste</i>	144	VALADE Pierre-André, <i>chef d'orchestre</i>	198
KAMMERENSEMBLE NEUE MUSIK BERLIN	76	VERGIER Jean-Pierre, <i>décors et costumes</i>	61
KAMMERLOHER Katharina, <i>contralto</i>	43	VLADYSLAV Nicolas, <i>danseur</i>	121
KARTTUNEN Anssi, <i>violoncelliste</i>	105	VON WANTOCH REKOWSKI Ingrid, <i>metteur en scène</i>	76
KELE Judit, <i>réalisatrice</i>	207	WIEDER-ATHERTON Sonia, <i>violoncelliste</i>	69