



musica 2011

N° 18

Jeudi 29 septembre 2011 à 20h30
Cité de la musique et de la danse

ChaplinOperas

Ciné-concert de Benedict Mason

La Caisse des Dépôts et Consignations, partenaire de Musica, parraine cette soirée



Avec le soutien de Diaphonique, Fonds franco-britannique pour la musique contemporaine

***ChaplinOperas* (1988)**

Live-music pour trois films muets de Charlie Chaplin

Easy Street (1917)

The Immigrant (1917)

The Adventurer (1917)

Musique et livret, **Benedict Mason**

Ensemble Modern

Direction, **Franck Ollu**

Mezzo-soprano, **Tora Augestad**

Basse, **Michael Leibundgut**

Ingénieur du son, **Norbert Ommer**

Assistant son, **Felix Dreher**

Projection vidéo, **BIG cinema**

fin du spectacle (avec entracte) : 22h20

À propos du spectacle

En composant un accompagnement original pour trois classiques de Charlie Chaplin, Benedict Mason ne se doutait peut-être pas qu'il créerait à son tour un classique du genre. Depuis la fin des années quatre-vingt, son *ChaplinOperas* n'a cessé d'enthousiasmer de nombreux publics.

C'est un exercice qui depuis trente ans séduit compositeurs et musiciens. On ne compte plus les partitions récentes qui ont revisité les grands classiques du cinéma muet : spectacle à part entière, c'est un mélange idéal entre une mémoire collective, populaire, et un réel espace de liberté.

Le cinéma de Charlie Chaplin des années dix est pourtant redoutable. Le fameux Charlot est, sans aucun doute, le personnage le plus universellement connu, toujours facétieux et associant à son extraordinaire virtuosité de clown une profonde et touchante mélancolie. Depuis près d'un siècle, aucune génération n'a échappé à sa présence et chacun se l'est un peu approprié.

En s'éloignant de tout pastiche, le compositeur britannique Benedict Mason apporte une dimension très personnelle. Elle a fait date, plus que d'autres expériences comparables, grâce à son approche qu'il qualifie de « semi-operatic Filmspiel ». Soit un opéra non-vu, introverti, dans lequel les deux chanteurs apportent – au-delà de la musique – de nombreux et riches contrepunts à une mise en scène désormais immuable.

Synopsis

Easy Street

Charlot, un vagabond, tente de trouver du réconfort auprès d'une mission de bienfaisance. Alors qu'il s'apprête à dérober la quête, il rencontre une jeune missionnaire qui le remet dans le droit chemin. Plus tard, en passant devant un poste de police, il remarque une offre d'emploi. Le chef de la police l'embauche et l'envoie dans le quartier le plus mal famé de la ville, où règne un colosse qui terrorise les habitants et les policiers.

The Immigrant

Charlot est sur un bateau avec d'autres immigrants à destination de New York. Parmi diverses occupations, il joue aux cartes et fait la connaissance d'une jeune femme qui s'occupe de sa mère malade. Plus tard, à New York, sans argent ni travail, il ramasse une pièce sur le trottoir et décide d'aller au restaurant. Là, il retrouve la jeune femme et l'invite à dîner.

The Adventurer

Charlot, prisonnier, réussit à échapper à la vigilance des gardiens de la prison et s'évade en se jetant à la mer. Il sauve ensuite une jeune fille et sa mère de la noyade, et se retrouve invité à séjourner au sein de cette respectable famille. Jusqu'au jour où son portrait en forçat est publié dans la presse...

À propos de l'œuvre

Benedict Mason *ChaplinOperas* (1988)

Les débuts

Il est intéressant de se retourner sur les deux décennies écoulées depuis la composition de *ChaplinOperas* en prenant pour hypothèse que, si cette apparente aberration dans ma production est jouée si souvent, ce n'est peut-être pas uniquement parce que cela plaît d'aller voir des films de Chaplin en concert.

J'ai commencé par faire des films, intéressé que j'étais par tous les supports temporels, et en particulier par le montage d'images en mouvement : pour moi, cela apporte davantage de couper et réagencer les images d'un film que de faire un montage à partir d'une bande quart de pouce. Je suis un réalisateur manqué. Mes premières influences ont été des cinéastes expérimentaux, tels que Hollis Frampton, Stan Brakhage, Michael Snow ou encore Paul Sharits et Ernie Gehr, mais aussi ceux qui travaillaient sur la narration et le jeu d'acteur, de Lev Koulechov à Jean-Luc Godard en passant par Jean-Marie Straub.

Dans les films de mes premières années, j'utilise la musique non pas en tant que musique, mais comme un matériau sonore, et j'explore des questions spatiales : l'espace « caché », que la caméra ne donne pas à voir, domaine précurseur de mes recherches sur le son et l'espace qui se concrétiseront dans le cycle *Music for Concert Halls*. L'art toujours avant la musique.

Le cinéma est un média tellement accessible, doté d'ubiquité : tout le monde est sous son charme. L'image est le plus petit dénominateur commun, une unité suffisamment courte pour permettre de faire tout ce que l'on veut avec le temps, mais aussi la perception, le processus, etc.

C'est beaucoup plus amusant que d'écrire de la musique. La musique est d'un tel ennui, et ça prend tellement de temps. Une « foulditude » de petites notes, qui à peine passées sont déjà du passé. La réalisation a un effet beaucoup plus direct et instantané en termes de perception.

Le scepticisme

J'ai toujours aimé le silence des films muets, le mystère de cette lumière projetée. Il permet de ne corrompre *in fine* aucun des deux supports, ni le film, ni la musique. Quelquefois, le silence nous emmène au cœur de l'expérience du film muet et de ses étranges qualités oniriques.

Je me suis souvent demandé ce que serait devenue la musique de film si le cinéma parlant n'avait pas été inventé.

Je ne suis pas persuadé que la superposition d'une partition contemporaine sur un film ancien (ou *vice versa*) soit toujours une réussite, et je reste sceptique, y compris pour ce qui concerne mes propres tentatives. Essayer d'écrire de la musique pour un matériau visuel dont les valeurs et les codes de l'art restent statiquement associés à un moment passé relève de l'anachronisme.

On observe aujourd'hui une pratique quasi-obsessionnelle, consistant à recouvrir absolument tout de grands lés de musique, au point que nous sommes censés nous sentir mal à l'aise si ce bruit omniprésent vient à s'interrompre. Nous n'exploitons plus la magnifique sophistication de l'oreille humaine : tout semble réduit aux dimensions brutes du microphone et du haut-parleur et l'industrie du cinéma ne nous laisse pas la moindre chance. La musique de film manipule nos pensées et nos émotions et domine le marché du divertissement audio.

Établir une relation digne entre le son et le film, un juste équilibre, tel doit être l'objectif, rarement atteint.

Le post-modernisme

Mes partitions ne font guère de concessions. L'obsession pour l'exacte synchronisation sert davantage la subversion. En outre, mon intention était quelque peu différente : je voulais un film en sons, et c'est la raison pour laquelle je voulais qu'il soit possible de donner cette œuvre sous une autre forme, en version concert uniquement. Une musique de film latent.

J'ai contraint l'histoire du film à se laisser happer dans un tourbillon d'associations musicales et textuelles digressives. La musique sonne comme un geste, sans véritablement sembler avoir de rapport avec les images. Ici, nulle tentative de préserver l'unité spatiale ou la continuité temporelle.

Dans toutes les collaborations, la musique doit suivre son propre chemin.

Les morceaux sont éhontément post-modernes et multiplient les langages employés : références, parodies et vénération d'autres styles musicaux, le tout en un même mouvement, sans craindre d'émouvoir. Je voulais que cette partition vibre d'une énergie semblable au choc ressenti quand on met les doigts dans une prise électrique.

Je ne tenais pas à satisfaire aux exigences de l'école de Darmstadt, lesquelles tout à la fois m'entravaient et m'ennuyaient. Les processus rythmiques doivent être audibles. C'est une des raisons pour lesquelles cette œuvre est difficile à jouer. Vous ne pouvez pas tricher ni faire de l'à-peu-près. Mais ce n'est pas du tout injouable ou impraticable.

Il me fallait réaliser ces trois partitions de Chaplin très rapidement (le tout en 7 semaines). Je pouvais m'en donner à cœur joie, pour un voyage explorant toute la richesse de *horns and strings and harmony*¹.

¹ *Horns, strings and harmony*, Arthur H. Bernade, 1992.

J'avais carte blanche. Du point de vue harmonique, j'ai utilisé des éléments très basiques, sans souci du conformisme, en une attitude néanmoins impertinente. Je me souviens que j'avais alors l'impression de remplir des toiles délimitées par l'action dramatique, comme si elles étaient déjà tendues sur des cadres de différentes tailles, prêtes à recevoir ma peinture.

Sur une dizaine de films, j'en ai choisi trois. Par la suite, il s'est avéré qu'ils dataient tous les trois de 1917, et que je les avais choisis dans l'ordre où ils avaient été réalisés. Il fallait que ce soient des films de Chaplin, pour cause de centenaire (!).

Keaton

À mes yeux, Charlie Chaplin était un grand acteur comique, mais pas un grand réalisateur, et je ne le placerais pas au panthéon de mes héros du (vrai) cinéma.

Ces partitions sont dédiées à Buster Keaton, que je trouve honnête, universel et subtil. Il n'a pas peur des histoires qui finissent mal. Il a de l'esprit, n'est pas sentimentaliste et sait nous émouvoir. Chaplin est, en comparaison, tellement maniéré... Et ses sempiternels coups de pied aux fesses ; est-ce là la raison de son si grand succès aux États-Unis ?

De Keaton, j'adore l'absurdité visuelle, la mise en scène et le sens du spectaculaire : toutes ces locomotives, et son utilisation de l'espace et des paysages. Des innovations techniques pour filmer... et son influence sur Tati, Fellini, Koulechov et consorts.

Le livret

Le livret est tout aussi important que la musique. Il doit être lisible en sous-titres dans l'orchestre, et pouvoir être relu ultérieurement, sans quoi on perd une partie essentielle du sens de l'œuvre.

Le livret commente les films de façon déconcertante, et avec l'aide de la musique, il sape le sentimentalisme de Chaplin, sans en faire oublier l'humour.

Les mots sont utilisés comme des instruments. Ils renchérisent sur le film et la musique, déversant sur le public jeux de mots et détournements, devinettes et énigmes, pour, tout à la fois, défier, mettre en fureur et célébrer.

Le livret opère comme un courant de conscience sur les films ; et ce n'est pas un hasard s'il comporte une citation d'*Ulysse* de James Joyce.

Et dans la lignée du style délibérément déconstruit, des citations de Bertolt Brecht et de Hanns Eisler, tous deux chassés de Hollywood.

Les textes documentaires sont traités en tant que tels, puisant dans le journalisme contemporain et dans des extraits de publicités.

Dans *Easy Street*, ils visent à dresser un portrait de la Grande-Bretagne thatchérienne, qui n'est pas moins d'actualité quelque 20 ans plus tard, au regard de la Grande-Bretagne sous Blair/Cameron.

Le russe souligne l'aliénation que peuvent ressentir les immigrants dans un pays étranger et rend étrange et inconnu un lieu aussi banal qu'un restaurant dès lors qu'il est vu à travers le regard d'étrangers déracinés. On trouvera même quelques phrases tirées d'une missive furieuse que j'ai reçue d'un historien distingué du cinéma, m'accusant d' « exhibitionnisme musical ».

The Adventurer est une sorte de « happening » de par son rythme frénétique.

Mais ce n'est pas le chaos pour autant : tout est calculé jusque dans le moindre détail, et tout se joue à la demi-seconde près.

Il faut aborder cela comme le son et l'image, plutôt que comme la musique et le film. Je ne fais que répéter après Godard (avec, une fois encore, la bride sur le cou) combien il est réjouissant d'être créatif avec le son et l'image : une myriade de possibilités se superposent lorsque l'on mêle l'image et la musique dans la dynamique de l'avant-plan et de l'arrière-plan, ce qui permet d'ajouter à l'image une influence psychologique.

Et puis il y a Tati, inspiré, qui nous montre la voie :

« *C'est comme ajouter du son à un tableau – wiiiizzz !!* ».

Cette œuvre a été révisée en 2002, mais n'a pas encore été jouée dans sa nouvelle version.

© Benedict Mason
Traduction, Architexte

Le compositeur

Benedict Mason

Royaume-Uni

Les débuts de Benedict Mason en tant que réalisateur ont renforcé chez lui une orientation intensément visuelle ; à l'origine, pourtant, sa passion n'allait pas tant à l'illustration qu'aux investigations.

Ses premières œuvres datant des années 1990 ont mué vers une plus grande complexité, faisant davantage songer à Ligeti qu'à Ferneyhough. Peu après, il s'est tourné vers un genre de musique capable de mettre en valeur les propriétés structurales et acoustiques du lieu qui accueille la représentation, avec le cycle *Music for Concert Halls*, série de compositions écrites pour plusieurs ensembles et orchestres majeurs, ainsi que pour leurs salles de concert. Ces pièces ne sont cependant pas des œuvres pour site spécifique, et peuvent être jouées dans n'importe quel espace de concert.

Ses œuvres récentes révèlent aussi bien l'œil que l'esprit d'un artiste visuel, non seulement par la façon dont se présentent les partitions (en premier lieu, la notation exquise de *felt | ebb | thus | brink | here | array | telling*), mais aussi à travers la réaction rétinienne qu'elles appellent.

Pour Benedict Mason, sculpter le son consiste également à inventer des instruments. Plus qu'un simple rôle de « luthier », c'est le fruit d'une réflexion, d'une recherche et de l'imagination, comme dans *THE NEURONS, THE TONGUE, THE COCHLEA... THE BREATH, THE RESONANCE*. Parmi ses dernières œuvres, *ENSEMBLE for Three Identical Ensembles* (écrite pour l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble Modern et le Klangforum Wien) livre un excellent aperçu de l'actuelle manière de voir du compositeur. De même, *igloos inclines isograms*, œuvre écrite pour les huit cors de l'Orchestre philharmonique de Berlin, et *Music for Oslo City Hall*, composition de 75 minutes pour 96 musiciens, qui a été largement saluée lors de l'ouverture du Festival Ultima 2010.

Mais c'est peut-être le livre de Benedict Mason, *outside sight unseen and opened*, qui nous présente le mieux sa vision des choses : ce beau volume contient 130 textes d'une page, accompagnés de dessins fragiles évoquant Paul Klee qui, sans illustrer à proprement parler les textes, ouvrent sur de nouvelles perspectives.

Richard Toop

Traduction, Architexte

Les interprètes

Tora Augestad, Mezzo-soprano
Norvège

La chanteuse et actrice Tora Augestad étudie la musique classique et le jazz à Oslo et Stockholm, se destinant plus particulièrement aux répertoires des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. À la Norwegian Academy of Music d'Oslo, elle obtient un master en cabaret avec une prédilection pour les musiques de Bertolt Brecht, Hanns Eisler et Kurt Weill. Outre ses participations au sein du Norwegian Soloists' Choir et de l'ensemble vocal Pitsj, elle prend part à de nombreuses productions d'opéra et de cabaret. Chacune de ses performances est appréciée pour sa présence scénique, son charisme et sa qualité expressive.

Elle a chanté sur les scènes du Huddersfield Contemporary Music Festival, au Festival d'Automne à Varsovie, au Festival de Musique Contemporaine de Dresde, au Theater Basel ou encore au festival MaerzMusik de Berlin. Elle s'est produite avec des formations telles que l'Oslo Sinfonietta (*Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg, *Eine Bitte* de Christian Eggen), l'Ensemble Modern (*The Threepenny Opera* de Bertolt Brecht et Kurt Weill), BIT20 Ensemble (*Quatre Chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey), mais aussi le Bergen Philharmonic Orchestra, Klangforum Wien...

Tora Augestad est membre du Trygve Seim Ensemble et de Music for a While qu'elle a créé en 2004 avec des musiciens de jazz.

Elle a récemment participé à deux enregistrements consacrés à Beat Furrer en 2009 et 2010 (label KAIROS). Suite à sa collaboration avec Christoph Marthaler pour la création de *Wüstenbuch* de Beat Furrer, elle est invitée en 2011 par le metteur en scène pour un nouveau projet au Theater Basel, *Meine faire Dame - Ein Sprachlabor*.

www.toraugestad.no / www.karstenwitt.com

Michael Leibundgut, Basse
Suisse

Michael Leibundgut étudie la direction de chœur avec Hans-Martin Linde à Bâle avant de se former au chant avec Yvonne Prinz, Margreet Honig, Stefan Haselhoff et Dennis Heath. Il est membre de l'International Opera Studio de l'Opéra de Zürich (2000-01) puis intègre

le Theater St Gallen (2001-05), où il a l'occasion d'interpréter les classiques du répertoire.

Il se spécialise ensuite dans l'interprétation de la musique des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Au cours de ces dernières années, la participation à des créations d'opéras constitue le cœur de son activité : *Zauberberg* de Gregory Vajda au Festival de Davos, *La Philosophie dans le labyrinthe* d'Aureliano Cattaneo à la Biennale de Munich, *Wut* d'Andrea Lorenzo Scartazzini au Theater Erfurt, ou encore *Melancholia* de Georg Friedrich Haas à l'Opéra de Paris. Michael Leibundgut se produit également régulièrement en concert, dans un large répertoire allant de la musique ancienne à la musique contemporaine. En 2010-11, il se produit en récital au Theater Basel (œuvres de Wolfgang Rihm et Andrea Lorenzo Scartazzini), à La Fenice de Venise (*Intolleranza 1960* de Luigi Nono sous la direction de Lothar Zagrosek) et participe à la création de *Sonntag*, dernier volet du cycle *Licht* de Karlheinz Stockhausen.

www.michaelleibundgut.net / <http://wolfsbauer-artists.com>

Franck Ollu, Direction
France

Chef d'orchestre polyvalent et imaginatif, Franck Ollu est considéré par beaucoup comme un expert en musique contemporaine. Il dirige régulièrement des formations comme le Birmingham Contemporary Music Group ou le London Sinfonietta, mais aussi l'Ensemble Modern dont il a été premier cor de 1990 à 2003 et avec lequel il entretient désormais une relation privilégiée et régulière en tant que chef (une vingtaine de concerts par an). Depuis 2003, il est directeur musical du KammarensembleN à Stockholm, un ensemble spécialisé dans la diffusion de la musique de chambre contemporaine en Suède.

Il dirige régulièrement de nombreux orchestres tels que le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki...

À travers son engagement indéfectible dans la création musicale, il contribue à faire connaître le travail de compositeurs et crée de nombreuses œuvres : *Windsequenzen* de Peter Eötvös (2002), *Into the Little Hill* de Georges Benjamin (2006), *Passion* de Pascal Dusapin (2008), *Die WUNDE Heine* d'Helmut Oehring (2008-09) ou encore *Lift to Dubai* (2009) de Vyckintas Baltakas.

www.franckollu.com / www.askonasholt.co.uk

Ensemble Modern

Allemagne

Créé en 1980, l'Ensemble Modern se distingue par son modèle unique de travail et d'organisation : les solistes de l'ensemble, venus du monde entier, sont non seulement responsables de la sélection et de la gestion des projets, des co-productions et des questions financières, mais aussi du choix des directeurs musicaux et des musiciens invités.

L'ensemble propose des programmes originaux et variés, allant de la musique de chambre, la musique d'ensemble et d'orchestre aux spectacles vidéo et chorégraphique – avec une prédilection pour le théâtre musical (*Schwarz auf Weiss* et *Eislermaterial* de Heiner Goebbels, qui ont déjà connu plus de quatre-vingts représentations dans le monde). Cette programmation a fait naître des liens étroits et durables avec des artistes renommés tels que Peter Eötvös (qui dirige régulièrement l'ensemble), Benedict Mason, Frank Zappa ou encore Steve Reich.

Chaque année, l'Ensemble Modern travaille soixante-dix nouvelles œuvres environ – dont une cinquantaine de créations – et donne une centaine de concerts dans les salles et festivals les plus prestigieux du monde. Déclaré en 2003 « phare » de la culture contemporaine par la Fondation Culturelle Fédérale d'Allemagne, l'Ensemble Modern est soutenu depuis 2004 par le Gouvernement Fédéral allemand pour deux projets importants : l'Ensemble Modern Orchestra, fondé en 1998, et l'Internationale Ensemble Modern Akademie, fondée en 2003.

L'ensemble possède en outre son propre label, Ensemble Modern Medien, qui permet de conserver une mémoire de ses interprétations et de les rendre accessibles au plus grand nombre.

Flûtes, Dietmar Wiesner
Hautbois, cor anglais, Antje Thierbach
Clarinettes, clarinette basse, Udo Grimm
Clarinette contrebasse, saxophones,
Oliver Leicht
Basson, contrebasson, Johannes Schwarz
Cor, Saar Berger
Trompettes, Valentín Garvie
Trombones, Uwe Dierksen
Tuba, Jozsef Juhasz

Piano, clavier, Hermann Kretzschmar
Piano, Ueli Wiget
Percussion, sampler, Rumi Ogawa,
Sven Pollkötter, Rainer Römer
Harpe, Ellen Wegner
Violon, Maiko Matsuoka, Jagdish Mistry
Alto, Werner Dickel, Megumi Kasakawa
Violoncelle, Eva Böcker, Michael M. Kasper
Contrebasse, basse électrique,
Joachim Tinnefeld

L'Ensemble Modern est financé par la Fondation Culturelle Fédérale d'Allemagne [Kulturstiftung des Bundes] et par l'intermédiaire de la Deutsche Ensemble Akademie e.V. par la Ville de Francfort, le Land de la Hesse, par la Fondation GEMA et la GVL. Les musiciennes et les musiciens de l'Ensemble Modern remercient la Fondation Aventis pour son soutien financier, à savoir la prise en charge de l'un de leurs membres.

www.ensemble-modern.com

Prochaines manifestations

N°19 - Vendredi 30 septembre à 17h, Librairie Kléber

WAGNER AUJOURD'HUI : MYTHES ET RÉALITÉS ? /2

Wagner, le romantisme et les compositeurs du XX^{ème} siècle : un crépuscule des idoles ?

N°20 - Vendredi 30 septembre à 18h30, Auditorium France 3 Alsace

ENSEMBLE CAIRN

N°21 - Vendredi 30 septembre à 20h30, Palais des Fêtes

RING SAGA I L'Or du Rhin

Retrouvez tous les concerts et spectacles et commandez vos billets en ligne sur :

www.festival-musica.org

Les partenaires de Musica

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

Musica est subventionné par :



Le Ministère de la Culture
et de la Communication
*Direction Générale de la Création
Artistique (DGCA)*
*Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Alsace (DRAC)*



La Ville
de Strasbourg



La Région Alsace



Le Conseil Général
du Bas-Rhin

Avec le soutien financier de :

La Société des Auteurs, Compositeurs,
et Éditeurs de Musique (Sacem)
La Fondation Jean-Luc Lagardère
Le Réseau Varèse, réseau européen
pour la création et la diffusion musi-
cales, soutenu par le Programme
Culture
de la Commission Européenne
La Caisse des Dépôts
La Fondation Orange
Le Fonds pour la Création Musicale
(FCM)
La Société des Auteurs et
Compositeurs
Dramatiques (SACD)
Pro Helvetia, fondation suisse
pour la culture
ARTE
Le Consulat Général d'Autriche
à Strasbourg

Avec la participation des partenaires culturels :

Jazzdor, festival de jazz de Strasbourg
Pôle Sud, scène conventionnée
pour la musique et la danse
Le Conservatoire de Strasbourg
L'Orchestre philharmonique
de Strasbourg
L'Université de Strasbourg
La Librairie Kléber
L'Opéra national du Rhin
Le Théâtre National de Strasbourg
L'UGC Ciné Cité
Les Journées de l'architecture
L'Association Arts et Cultures
du Temple Neuf
Le Rectorat de Strasbourg
Strasbourg Festivals

Les partenaires médias de Musica :

Les Dernières Nouvelles d'Alsace
France 3 Alsace
France Musique
Télérama
ARTE Live Web

Avec le concours de :

ADT 67
Les services de la Ville de Strasbourg
L'Agence Culturelle d'Alsace
AMB Communication

*Musica est membre fondateur de Strasbourg Festivals
et du Réseau Varèse, réseau européen pour la création
et la diffusion musicales.*