

19 h, Centre Pompidou, Grande salle

**Elizabeth Calleo**, soprano

**Kathinka Pasveer**, flûte

**Suzanne Stephens**, clarinette basse

**Marco Blaauw**, trompette

**Hannah Weirich**, violon

**Ulrich Löffler**, piano

**Alfonso Gomez**, clavier

**musikFabrik**

**Enno Poppe**, direction

\* Réalisation informatique musicale **Ircam/Eric Maestri**

\* **Emmanuel Jourdan**, encadrement pédagogique

\*\* **Paul Jeukendrup**, diffusion sonore

**Karlheinz Stockhausen**

*Klang, 6. Stunde – Schönheit* \*\*

**Eric Maestri**

*Celestografia, musica musicans* \*

[ CRÉATION CURSUS 2

**Helmut Lachenmann**

*Movement (– vor der Erstarrung)*

DURÉE 67 MN

COPRODUCTION IRCAM/LES SPECTACLES VIVANTS-CENTRE POMPIDOU.  
AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM (BOURSES D'ÉTUDE AUX JEUNES  
COMPOSITEURS DU CURSUS 2).

Concert diffusé le lundi 12 septembre à 20 h sur

En réécoute pendant un mois sur [francemusique.com](http://francemusique.com)



**Centre  
Pompidou**

*sacem*

la culture avec  
la copie privée

SAMEDI 18 JUIN  
CONCERT 1 • 19 H, CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE  
CONCERT 2 • 21 H 30, ÉGLISE SAINT-EUSTACHE  
STOCKHAUSEN FINAL



© Karlheinz Stockhausen, Toronto, décembre 1971. Avec l'aimable autorisation de Stockhausen-Stiftung für Musik

21 h 30, Église Saint-Eustache

**Marco Blaauw**, trompette

**Francesco Filidei**, orgue

**musikFabrik**

**Enno Poppe**, direction

\* Réalisation informatique musicale **Ircam/Lorenzo Bianchi**

\*\* **Paul Jeukendrup**, diffusion sonore

**Karlheinz Stockhausen**

*Klang, 5. Stunde – Harmonien* \*\*

**Francesco Filidei**

*Ballata* \*

Commande Ircam-Centre Pompidou

[ CRÉATION

**Franz Liszt**

*Fantaisie et fugue sur le nom de B.A.C.H* - version synchrétique par **Jean Guillou**

**Harrison Birtwistle**

*Cortege, a ceremony*

DURÉE 58 MN

PRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU. AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM.  
EN COLLABORATION AVEC LE FESTIVAL DE L'ARGOS.

sacem 

 la culture avec  
la copie privée



SAMEDI 18 JUIN  
CONCERT 1 • 19 H, CENTRE POMPIDOU, GRANDE SALLE  
CONCERT 2 • 21 H 30, ÉGLISE SAINT-EUSTACHE  
STOCKHAUSEN FINAL



© Suzanne Stephens, Stockhausen, Kathinka Pasveer après une création de *AVE* le 7 décembre 1990 à Mayence.  
Photo: Ulrich Mazurowicz. Avec l'aimable autorisation de Stockhausen-Stiftung für Musik

# DE LA FORMULE AU RITUEL (ET VICE VERSA)

---

Magique, mathématique, de politesse, chimique, sacramentelle, exécutoire, incantatoire, sanguine, la formule a mille visages, mille fonctions. Mais il faudra attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour voir la formule devenir musicale. Certes, on peut éventuellement considérer que l'idée de Bach de jouer sur les lettres de son nom [en leur associant la note correspondante : B (*si* bémol), A (*la*), C (*do*), H (*si* bécarre)] est une esquisse de formule, mais le terme lui-même de « formule » suggère une systématisme, un automatisme – autant de l'énonciation de la formule que de son résultat –, absents de la démarche du Cantor de Leipzig. Et si quelques compositeurs à sa suite reproduiront le procédé – avec leurs propres noms, comme Chostakovitch ou, en forme d'hommage, de nouveau avec *B-A-C-H*, comme Franz Liszt dont le compositeur et organiste Francesco Filidei nous interprétera ce soir la *Fantaisie et Fugue* –, cela ne suffit pas à en faire une formule.

On peut considérer aussi le concert lui-même sous l'angle de son rituel, et son étiquette comme une formule. C'est ce que fait Harrison Birtwistle, dans *Cortege*. Articulant la disposition spatiale de l'ensemble de quatorze musiciens, dont sortent tour à tour les différents solistes, il recrée une cérémonie saisissante, intense et agitée. Mais c'est là une formule évolutive, dont la rigueur, bien que marquée d'inertie, n'est que toute relative. Karlheinz Stockhausen, quant à lui, formalisera l'une de ses techniques d'écriture au point de la faire (et de la baptiser) « formule », au sens premier du mot : « modèle d'expression selon des normes. »

S'il en a déjà esquissé les contours en 1951, dans le bien nommé *Formel* (qui ne sera du reste créé qu'en 1971), c'est en 1969-1970, avec *Mantra* pour deux pianos et électronique, que Stockhausen s'investit pleinement dans l'élaboration et l'exploration de ce concept, abandonnant au passage l'athématique et la forme

instantanée – cette « *momente forme* », dont *Momente* était l’emblème.

Synthèse de toutes les théories de la thématique déclinées jusque-là par Stockhausen – série, groupe ou gruppetto (chaque son est centre d’un complexe sonore spécifique, immédiatement identifiable) et mélodie (tous les sons apparaissent dans un espace assez restreint pour constituer une véritable structure mélodique) –, la « formule » les élargit et les étend à tous les degrés et toutes les échelles du processus compositionnel, dans un esprit similaire à celui de l’*Unité du temps musical*, tel qu’exposé dans son essai de 1960 et mis en pratique dans *Kontakte* (1958-1960).

La formule, dans son état premier, consiste en un groupe de notes, parfois explicitement présenté (dans cet esprit de « décomposition » cher à Stockhausen, qui aime à présenter clairement la manière dont une œuvre est née), comme dans *Inori* (1973-1974). Ce groupe de notes peut évoquer la série de l’École de Vienne, mais est en réalité bien plus complexe car plus détaillée. Chacune des notes est clairement définie par ses différentes caractéristiques : fréquence, durée, timbre, dynamique (ou évolution de la dynamique : c’est-à-dire la nuance et ses évolutions pendant la durée de la note) et mode d’articulation (l’attaque). Toute la composition s’élaborera

à partir de ces paramètres premiers. Étendue, cette formule génère la forme globale et les proportions de l’œuvre. Au sein de chaque partie de cette forme globale, la forme des sections est déduite des phrases de la formule et de leur structure rythmique. Non seulement les différents paramètres de chaque phrase sont proportionnés en rapport avec la série de départ, mais chacune des caractéristiques allouées à chacune des notes de la formule devient prédominante dans la section correspondante de l’œuvre. Quant aux hauteurs, la séquence mélodique de base est soumise à une « expansion » différente pour chaque section (l’expansion étant tout simplement un agrandissement ou raccourcissement des intervalles, qui représentent comme une « distance » entre les notes).

L’œuvre se déduit donc de la projection (forme globale), de la multiplication (sections), et de l’expansion de la formule au détail (soit par une *Ausmultiplikation* : comme un gruppetto ou une diminution autour du centre tonal qu’est la note correspondante de la formule à cet endroit-là ; soit, dans le cas d’une projection plus large, par la substitution de la note par la formule elle-même, intégralement ou partiellement).

Si l’on prend l’exemple (fondateur) de *Mantra*, la formule compte 13 notes (une

série de 12 notes, au terme de laquelle on répète la première). Et chacune des 13 sections de l'œuvre sera dominée par le mode d'articulation de la note correspondante.

Dans son monumental cycle opératique, *Licht*, Stockhausen pousse la formule jusqu'à ses limites. Le cycle est extrapolé à partir d'une « superformule » elle-même triple – surimposition des formules des trois personnages principaux de l'œuvre : Michael, Lucifer et Eve. Les trois ont ainsi droit chacun individuellement à un opéra, de même que les trois duos qu'ils peuvent composer (Michael-Lucifer, Michael-Eve, Eve-Lucifer) et enfin le trio (un seul opéra) – sept opéras au total, près de trente heures de musique.

Au niveau le plus large, la formule détermine les longueurs relatives de chaque opéra, et leur subdivision en actes et en scènes, la structure globale des hauteurs des notes qui seront tenues longuement dans chacun, ainsi qu'une base pour tous les détails rythmiques et mélodiques.

Si cet exposé peut laisser penser qu'elle n'est source que de contraintes, la formule est en réalité bien plus souple que la série, car elle laisse plus de choix au compositeur au cours du processus compositionnel. Une multiplicité des possibilités sur laquelle Stockhausen insistera à maintes reprises en affirmant qu'il ne répéterait pas deux fois

la même décision à un choix laissé ouvert par la formule : malgré cette posture quasi scientifique d'exploration systématique, il semble qu'il était loin de les avoir toutes épuisées.

« On arrive plus loin, dit-il, et on évolue plus en profondeur si l'on déploie tout, thématiquement et structurellement, à partir d'un seul noyau. » On constate ici, dans ces démultiplications et expansions multiples, un procédé de création organique qui évoque un peu celui des fractales – si l'on imagine l'espace géométrique remplacé par l'espace musical, et les homothéties internes (forcément partielles) rapportées, non aux distances, mais aux fréquences, durées, dynamiques et modes d'articulation.

De la part de Stockhausen, cette posture presque scientifique ne nous étonnera pas outre mesure, lui qui, depuis ses débuts, nous a habitués à des procédés inspirés des mathématiques. On l'a ainsi vu plus d'une fois déduire ses formes de suites et séries mathématiques (arithmétiques et/ou géométriques) et notamment de la fameuse suite de Fibonacci.

Chez lui, la formule, même aussi scientifiquement formalisée – et ce n'est pas là le moindre des oxymores – prend systématiquement des allures de litanies : la formule mène au rituel et le rituel suppose la formule – l'un et l'autre indissociables.

Rappelons que la formule peut être, dans l'une de ses nombreuses acceptions, incantatoire et sacramentelle, une parole rituelle qu'on se doit de prononcer dans certaines circonstances.

Est-ce un hasard si la première œuvre exploitant le procédé s'intitule *Mantra* ? Dans toutes les suivantes, le rituel sera omniprésent. Citons à nouveau *Inori* (1973-1974), qui met en scène un mime mimant une prière, *Sirius* (1975-1977), où l'on assiste à une « Annonciation », *Tierkreis* (1974-1981), qui chante l'année zodiacale. Quant à l'emblématique *Licht* (1977-2004), ses sept opéras correspondent à chaque jour de la semaine [notons que *Stimmung* (1968) en faisait déjà mention]. Et chaque jour est associé à une tradition – généralement celle que laisse entrevoir le nom du jour en question dans la plupart des langues latines ou germaniques. Ainsi le lundi (jour de la Lune) est associé à la fécondité, le mardi (jour de Mars) au conflit et à la guerre, le mercredi (Mercure) à la réconciliation et à la fraternité (c'est ce jour-là que Stockhausen choisit pour réunir ses trois protagonistes), et ainsi de suite.

L'avènement définitif de la formule coïncide, du reste, à quelques années près, avec le radical tournant mystique que connaît Stockhausen, personnellement. S'il a toujours été mu par la foi –

symboliquement, le sérialisme total des années 1950 (le principe sériel s'appliquant non plus seulement aux hauteurs, mais à toutes les caractéristiques des notes de la série) était déjà pour lui une forme de théologie acoustique, une tentative de donner à voir la « Création divine », dans son parfait équilibre, et son infinie variété –, la fin des années 1960 le voit se passionner pour des penseurs orientaux comme Sri Aurobindo ou le sufi Hazrat Inayat Khan.

L'opéra de Stockhausen trouve ainsi une grande part de ses sources dans les diverses liturgies, mythes et rituels : citons le théâtre No, la tradition judéo-chrétienne et la tradition védique. Ainsi *Licht* fait-il directement référence à la théorie de l'*Agni* de Sri Aurobindo. Et le concept de la « *superformule* » qui régit le cycle dans sa globalité s'inspire directement de ce que Sri Aurobindo appelle le « *Supramental* ». Rituel et mysticisme encore : en 1971, Stockhausen découvre *Le Livre d'Urantia*, qui l'inspirera durant les trente dernières années de sa vie. Cet ouvrage à vocation spirituelle et philosophique, écrit entre 1924 et 1955, sans doute par un patient de William S. Sadler, psychiatre de Chicago, est présenté par les initiés comme la cinquième révélation de l'histoire de l'humanité. Largement inspirée du christianisme, cette cosmogonie/



doctrine nourrit également la conviction du compositeur sur l'existence d'êtres supérieurs extraterrestres, une conviction qui s'exprime de manière apparente jusque dans sa musique. Stockhausen affirme du reste se considérer comme un simple poste de réception de signaux extraterrestres qu'il se contente de retranscrire. *Le Livre d'Urantia* (*Urantia* étant le nom donné à la Terre) lui fournira une partie des titres des pièces qui composent son cycle *Klang* (2004-2007).

Si *Klang* reste dans le ton du rituel (en illustrant les 24 heures de la journée), Stockhausen s'écarte cependant de l'utilisation systématique et zélée de la formule – peut-être par lassitude, ou peut-être pour respecter une vision plus vaste –, que la mort ne lui a pas permis de concrétiser. Le cycle entier s'élabore sur une série de 24 (nécessaire, dira-t-on) notes couvrant deux octaves – série sur laquelle il avait déjà composé *Gruppen* (1955-1957) – et figure un retour vers le grand principe générateur de *Kontakte* : l'unité du temps musical. Clairement expliqué dans son essai sur le temps musical de 1960, ce principe dit que les trois paramètres essentiels qui définissent le son – la hauteur, la durée et le timbre – relèvent chacun d'un type différent de perception temporelle, sans que ces trois catégories ne soient en rien cloisonnées.

Au contraire, elles sont étroitement liées les unes aux autres, par des rapports d'échelle. *Klang* se tournant résolument vers la contemplation du son, après avoir regardé en face, pendant près de trente ans, la lumière (*Licht*) divine, ce retour vers la nature du son se justifie pleinement.

La forme globale et, même, les modalités de représentation scénique, spécifiées sur la partition, reflètent le projet : à chaque heure est attribuée une couleur (selon la théorie de Wilhelm Ostwald (1853-1932), prix Nobel de chimie en 1909), laquelle couleur doit être celle des vêtements des musiciens lorsqu'ils interpréteront l'heure en question ! Même à l'échelle du cycle complet, la structure d'une journée est la 13<sup>e</sup> heure, intitulée *Cosmic Pulse* est-elle illuminée d'un jaune brillant et ensoleillé, marquant ainsi le midi.

La mort emporta le compositeur alors qu'il travaillait aux trois dernières heures. Sens de la formule et rituel du sens, on ne peut s'empêcher de voir un signe du destin dans le titre de la 21<sup>e</sup> heure, sur laquelle le cycle s'inachève : *Paradies...*

# KARLHEINZ STOCKHAUSEN

*Klang, 5. Stunde – Harmonien*

*Klang, 6. Stunde – Schönheit*

---

Pour trompette

*Klang, 5. Stunde – Harmonien*

**Durée :** 15 minutes

**Cycle :** *Klang – Die 24 Stunden des Tages*

**Création :** le 8 novembre 2008 par

Kathinka Pasveer à Londres

2004-2007 (inachevé)

**Éditions :** Stockhausen-Verlag

Pour flûte, clarinette basse, trompette

*Klang, 6. Stunde – Schönheit*

**Durée :** 20 minutes

**Cycle :** *Klang – Die 24 Stunden des Tages*

**Création :** le 8 novembre 2008 par

Kathinka Pasveer à Londres

**Éditions :** Stockhausen-Verlag

Tout est dans le sous-titre : le projet de ce dernier cycle de Stockhausen comprenait vingt-quatre partitions de chambre (solos, duos, trios, septuors ou électronique pure), chacune représentant une heure du jour. Bien que moins monumental que son prédécesseur, *Licht* (1977-2004) – cycle qui comprend sept opéras, un par jour de la semaine, et dure près de trente heures – *Klang*, par sa forme et son projet, lui fait indéniablement pendant. Quand le premier mettait en avant la lumière (*Licht*), celle des étoiles et du soleil, le second se recentre sur l'univers invisible du son. Un son qui, pour Stockhausen, est avant tout intérieur : « une voix mystique venue de l'au-delà, qui accompagne la voix de la conscience, en allemand : *die Stimme des Gewissens* » (Stockhausen 2006 a, 10).

*Harmonien* (5<sup>e</sup> heure), pour clarinette basse ou flûte ou trompette, est d'un léger vert bleuté. « *Harmonien*, écrivait Stockhausen en 2007, naît d'une succession de groupes

mélodiques. À la fin de chaque groupe, toutes les hauteurs de note sont reprises très rapidement, sans rythme et distribuées dans tous les registres, afin que la mélodie produise un effet harmonique, comme une corde vibrante. »

Dans sa version pour trompette, le musicien doit, entre les quatre notes introductives de la partition, déclamer « Lob sei Gott » – « Dieu soit loué ».

Il est à noter que le mot « Harmonien » apparaît déjà dans *Türin*, dit par Stockhausen lui-même – de même que tous les titres des heures 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12 de *Klang* (donc toutes les heures de la matinée). Œuvre purement électronique, *Türin* a été réalisée en deux jours à peine pour accompagner l'enregistrement discographique de la 4<sup>e</sup> heure (*Himmels-Tür*). Tous ces mots sont, selon Stockhausen, des « mots nobles » : *Harmonien* (harmonies), *Schönheit* (beauté), *Balance* (équilibre), *Glück* (félicité), *Hoffnung* (espoir), *Glanz* (gloire), *Treue* (fidélité), *Erwachen* (prise de conscience).

*Schönheit* (beauté) vient donc illustrer la 6<sup>e</sup> heure. Sa couleur est le bleu turquoise et l'heure/œuvre est destinée à un trio composé d'une flûte, d'une clarinette basse et d'une trompette (on reconnaît au passage les trois instruments sur lesquels peuvent se jouer *Harmonien*).

Le trio *Schönheit* était en réalité destiné à clore la 5<sup>e</sup> heure – qui était au départ composée des trois versions de *Harmonien* sur les trois instruments différents (flûte, clarinette basse, trompette), suivies de ce trio qui en reprend le matériau musical. Fin 2006-début 2007, le compositeur abandonna cette idée et décida de regrouper certaines heures en sous-cycle. Le trio prit donc sa place en sixième position et les heures/œuvres suivantes, titrées de ces fameux « mots nobles », seront toutes des trios élaborés à partir du matériau initial exposé dans *Harmonien*. D'après le trompettiste Marco Blaauw, il s'agit là, « comme l'*Art de la Fugue* de Bach, d'une œuvre de synthèse qui exige de l'auditeur un effort intellectuel considérable ».

Tout comme dans la version pour trompette de *Harmonien*, les trois musiciens doivent ponctuer les accords introductifs de cette 6<sup>e</sup> heure/œuvre par les mots « Lob sei Gott ».

# ERIC MAESTRI

## *Celestografia, musica musicans*

---

Pour voix, violon, piano, claviers et électronique

**Durée :** 23 minutes

Pièce réalisée dans le cadre du Coursus de composition et d'informatique musicale (2<sup>e</sup> année) avec l'encadrement pédagogique d'Emmanuel Jourdan.

**Éditions :** Suvini Zerboni, Milan

[ CRÉATION CURSUS 2

**Eric Maestri, à quoi se rapporte le titre de votre nouvelle pièce, « Celestografia », littéralement « dessin céleste » ?**

La « célestographie » est une technique photographique qui consiste à retravailler, à la peinture, des plaques métalliques iodées, préalablement exposées à la lumière du ciel étoilé (sans utilisation de lentille ou d'objectif). Mise au point par August Strindberg – si on le connaît surtout comme dramaturge, Strindberg était aussi photographe et peintre, ce qu'on sait moins –, cette technique annonce d'une certaine manière l'expressionnisme abstrait américain, à la différence que ce sont là

des interprétations psychologiques des couleurs et des formes, comme un proto-expressionnisme.

C'est la deuxième pièce que j'écris avec ce titre. Bien que très différentes, les deux partitions ont en commun une même démarche, un même point de vue existentiel sur la musique et une même logique musicale qui est celle d'une exploration des automatismes du compositeur (moi, en l'occurrence).

**En quoi cette démarche compositionnelle s'apparente-t-elle à la technique photographique développée par Strindberg ?**

Chez Strindberg, la peinture du ciel (matériel céleste) est interprétée par le peintre, qui y projette en sus sa propre psyché. Ma démarche est exactement la même : je substitue seulement au matériau primaire qu'est le ciel les attentes sociales quant à la musique. La photographie n'est plus celle de la voûte céleste, mais celle de l'espace social ou de l'espace public. Assez figurative, ma musique tisse une

forte relation entre espace externe (logique sociale de l'écoute quant aux formes musicales et aux relations avec le public) et espace interne. Les stratégies publiques deviennent stratégies privées. Je joue ainsi avec les attentes du public, pour dévoiler la musique par la musique, l'art par l'art.

**Cette idée de « musique dévoilée par la musique » renvoie au sous-titre de l'œuvre : musica musicans...**

*Musica musicans* fait référence au *Natura naturans* de Spinoza (la nature en elle-même). Pour moi, elle signifie simplement l'acte de composer : on part d'une idée sans savoir où elle nous mènera. La composition va bien au-delà de la fiction.

**C'est également chez Spinoza que vous avez pris le texte chanté : la pensée de Spinoza vous accompagne-t-elle depuis longtemps ?**

Quelques années. La philosophie fait partie de mon bagage intellectuel et culturel – j'ai fait des études de philosophie en parallèle à mes études musicales. Je l'ai laissée de côté car son mode de pensée purement analytique m'apparaissait alors comme inhibiteur du travail artistique.

**Comment exploitez-vous le texte de Spinoza ?**

Il est intégré au processus de composition et se soumet à l'écriture. Ainsi, pour des raisons musicales, le texte est traduit en italien. Plutôt que mis en musique, il est

décomposé par la musique. Partant du texte intégral, le processus de composition musicale a exigé de l'élaguer, jusqu'à n'en garder que quelques bribes.

Il ne faut pas espérer comprendre le texte chanté : des sept propositions de *L'Éthique* que j'avais choisies au départ, je n'en ai exploité que trois, et il n'en reste plus que quelques mots voire quelques syllabes.

**S'il n'est pas compréhensible, pourquoi avoir gardé ce texte de Spinoza ?**

Parce que l'idée musicale me vient de lui, tout simplement. Même si le texte n'a pas de sens dans la partition, il a une logique musicale.

**Quel est le rôle de l'électronique au sein de ce projet compositionnel – ce jeu avec les attentes du public ?**

L'électronique en est protagoniste à part entière. Son rôle est d'interrompre le cours du discours, celui de la voix ou celui des instruments. Lorsque l'on regarde un tableau cubiste, on tombe parfois sur une perspective totalement inattendue et le regard se brise à cet endroit-là : de même, par la surimposition de ses timbres souvent étranges, l'électronique est ici catastrophe, au sens de rupture, de cassure de la forme. Par exemple, des sons diffusés par des haut-parleurs placés dans la caisse du piano, avec la pédale forte enfoncée, font sortir de l'instrument des couleurs tout à fait inattendues, pleines d'harmoniques,

tout en localisant très précisément le son.

### **En quoi consiste justement l'électronique ?**

Le gros défi a été de créer les deux synthétiseurs, joués par la même personne sur deux claviers placés sur scène avec les autres instrumentistes. Le premier est un synthétiseur vocal. Il figure un « chœur » – principalement construit à partir d'échantillons de la voix de la chanteuse – et est diffusé sur des enceintes juste derrière les claviers (il n'y a pas de spatialisation, tout est frontal). Le second est un plus « instrumental » : je le réalise entièrement en essayant de lui donner une identité propre. Enfin, une troisième électronique plus « orchestrale » vient compléter le tableau.

### **Comment l'électronique s'insère-t-elle au sein de l'ensemble, qui est somme toute essentiellement chambriste : voix, piano et violon.**

J'ai justement voulu préserver ce caractère chambriste. J'y tiens : j'aime la nudité du musicien dans la formation de chambre.

### **Pourquoi travailler avec des synthétiseurs ?**

L'avantage énorme que présente la synthèse sonore, c'est de pouvoir composer en entendant des sons. Au surplus, ce sont des sons que l'on façonne nous-mêmes : on utilise alors l'électronique comme un piano ou un violon, en apprenant sa technique.

Propos recueillis par **Jérémie Szpirglas**

# HELMUT LACHENMANN

## *Mouvement (– vor der Erstarrung) (1982-1984)*

Pour ensemble

**Durée :** 24 minutes

**Commande :** Ensemble intercontemporain

**Dédicace :** À Peter Eötvös

**Création :** 12 novembre 1984, à Paris, par l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Peter Eötvös

**Éditions :** Breitkopf & Härtel

*Mouvement (– vor der Erstarrung)* évoque les derniers mouvements réflexes qui agitent le corps avant de se figer dans la mort : les ultimes convulsions et la pseudo-activité du trépas. Des bribes de rythmes vides – triolets frénétiques, sortis d'une mécanique disloquée – témoignent déjà de cette paralysie interne qui précède la paralysie totale. (Comme la coccinelle renversée sur son dos – qui continue à se débattre vainement et, se rendant compte au même instant de son anatomie et de l'inutilité de son combat – cherche une autre échappatoire, on contemple là l'image du renoncement aux utopies, face à une menace imminente.)

Dans les différentes illustrations sonores qui jalonnent l'œuvre, de l'« archet-machine » au « point d'orgue flottant », en passant par les « champs tremblotants », les « palpitantes allers et venues frénétiques », et jusqu'au « cher Augustin » et autres situations-variations qui en résultent, l'accent est mis sur le procédé mécanique associé au geste et l'on utilise ainsi

délibérément et exclusivement ce que ces moyens de conjuration du vide ont de vain, jusqu'à ce que l'expressivité elle-même perde tout son sens.

La musique incarne ainsi une vie faite de sursauts et de décomposition. Cette décomposition n'est pas traitée ou, pire, célébrée, en tant que processus naturel, mais plutôt suggérée par la fracture du son (c'est-à-dire par la modification « mélodique » du facteur de distorsion, dans le cas des événements percussifs, ou par le recours à la sourdine, etc.). Résultat, il m'a été possible, en me retenant, de rester dans le domaine d'un langage similaire, et de composer avec des sons « vierges ». Malgré la tentation, j'ai pu ne pas m'évader vers des sons plus exotiques : réutiliser des sons non altérés était le seul moyen pour moi de prouver l'importance que revêtent, non seulement la fracture des sons, mais aussi la tentative de déconstruire nos pratiques de perception pour les redécouvrir en nous-mêmes.

**Helmut Lachenmann, 1984**



# FRANCESCO FILIDEI

## *Ballata* (2011)

---

Pour orgue, ensemble et électronique

**Durée :** 15 minutes

**Commande :** Ircam-Centre Pompidou

**Éditions :** Rai Trade

**Dédicace :** à Jean Guillou

[ CRÉATION

**Entretien croisé avec Francesco Filidei  
(compositeur) et Lorenzo Bianchi  
réalisateur en informatique musicale  
(RIM)**

**Francesco Filidei, comment êtes-vous  
devenu le compositeur que vous êtes ?**

**Francesco Filidei :** Mes premières rencontres déterminantes furent, je m'en souviens, l'opéra *De temporum in fine commedia* de Carl Orff – un ouvrage qui reste très important pour moi par son rapport aux corps et aux bruits – puis John Cage – dont l'écoute, ou plutôt la non-écoute, me faisait invariablement éclater d'un rire hystérique. Puis, grâce à la collection Ricordi, j'ai découvert entre

autres les musiques de Sylvano Bussotti et Salvatore Sciarrino – lequel j'allais bientôt rencontrer au conservatoire de Florence, où j'étudiais déjà l'orgue. C'est du reste ce dernier qui m'attira le plus. À cette époque, j'avais déjà commencé à représenter ma musique au moyen de dessins, de gestes sur le papier, et je découvrais également toute une famille de sons ou de bruits inhabituels, c'est-à-dire sortant de toute rationalité. Partant du constat que la plupart des instruments sont anthropomorphes, car ils naissent de la volonté de l'homme de donner vie à l'inanimé et de faire chanter les objets, je produisais des sons en caressant par exemple la caisse ou le clavier d'un piano : nous étions en été, il faisait très chaud, et le piano était un peu moite, ce qui donnait un crissement aigu et étouffé. Lorsque j'ai exposé tous ces matériaux à Sciarrino, il m'a aussitôt conseillé d'écrire avec – et ce fut *Textures*, ma première pièce, pour laquelle j'avais mis au point une

notation spécifique [à partir de celle de la *Labanotation*, notation du mouvement inventée en 1928 par Rudolf Laban (1879-1958)] pour mieux exploiter ce nouveau matériau sonore : nier le son, n'utiliser que les bruits de la mécanique, ce que le son instrumental cache habituellement. Ces bruits sont considérés comme des « fautes », mais si ces fautes ne relèvent pas de la volonté du musicien, de qui relèvent-elles ? Peut-être de l'instrument lui-même...

Ensuite, je me suis intéressé à un jeu sur la série et les registres : avec une idée de base parfois plus simple encore que la tonalité (une gamme de *do*, ou juste les cordes à vide des instruments à corde), je me sens parfois plus libre de m'exprimer.

Poursuivant sur le chemin des bruits, je me suis dans le même temps beaucoup intéressé aux appeaux et aux oiseaux. Dans *Concertino d'Autunno* (2007), je reprends le *Concerto* « *L'automne* » de Vivaldi en renforçant le modèle naturel au moyen de ces appeaux.

**Comment votre création, *Ballata*, s'inscrit-elle dans ce parcours ?**

F.F. : Elle se rapproche de mon *Concerto pour violoncelle* (2009), avec lequel elle partage son principe générateur : une structure qui repose sur une gamme chromatique, chaque section étant construite sur une note de cette gamme.

Dans le *Concerto pour violoncelle*, c'était une gamme chromatique unique. Ici, ce sont deux gammes en miroir, partant de la même note : *do-do*, *si-do#*, *sib-ré*, etc.

**Cela se rapproche dangereusement de la tonalité ! Même s'il n'y a là ni jeu de tension/détente ni cadence...**

F.F. : J'ai fait un tel carême de tout son et hauteur de son pendant dix ans, que je me sens aujourd'hui très libre de jouer avec ce genre de concepts, aussi près soient-ils de la tonalité.

**Comment ces sections s'articulent-elles sur chaque note ?**

F.F. : Étant organiste, la basse (celle qui, en baroque, s'appelle « basse continue ») est pour moi essentielle : la structure doit rester la plus forte et la plus claire possible – ce sont finalement sur les fondations les plus simples qu'on peut bâtir les édifices les plus complexes. Il n'y a donc qu'un seul mouvement avec douze sections (correspondant aux douze notes). L'idée était de prendre le temps d'explorer une note, une couche sonore et les mélodies s'inscrivant autour de cette note ou dans son spectre – après quoi on « module » pour passer à la note suivante. Jusqu'à présent, avec mes bruits instrumentaux et autres appeaux, mon travail s'apparentait au seul noir et blanc, ou au dessin au fusain. Remplir de sons ces contours revient donc aujourd'hui à y mettre de la couleur.

Au sein de chaque section, et donc pour chaque note, on fait l'expérience des différentes situations expressives que peut susciter la note en question, en termes de couleurs : sans être synesthète comme Messiaen, chaque note convoque pour moi une teinte. Chaque section a son identité acoustique, ouverte ou concentrée, sèche ou généreuse, etc.

***Ballata* représente votre première œuvre d'une certaine importance pour orgue, ce qui est étonnant pour un organiste. Pourquoi y venir si tard ?**

F.F. : Jusqu'à présent, j'avais peur de confronter mes deux activités majeures. Le métier d'improvisateur organiste, et ses gestes prédéterminés, ne doit surtout pas interférer avec la démarche compositionnelle. D'un autre côté, tout cela fait partie du jeu – comme l'interprétation des trilles, par exemple... doit-on en noter toutes les nuances, toutes les inflexions ? Dans les *Concertos* de Haendel, qu'il créait lui-même, l'essentiel de la partie soliste est laissé aux bons soins du talent improvisateur du soliste. Dans *Ballata*, je ne sais pas jusqu'à quel point je vais écrire la partie d'orgue. On devrait revenir à l'idée « première » de l'organiste, celle d'un musicien qui, voyant sa partition, comprend aussitôt ce qu'il doit faire. Que l'organiste soit interprète et non pas exécutant.

**Avez-vous déjà écrit des œuvres avec électronique ?**

F.F. : Quelques-unes. J'ai fait une pièce ici, à l'Ircam, au cours de mon stage du Coursus 1, *Programming Pinocchio*, qui consistait à faire parler le piano au moyen de synthèse par modèle physique (toujours cette idée de faire chanter l'inanimé). Puis j'ai fait une pièce au Studio expérimental de Fribourg-en-Brigau, où les instruments étaient les ordinateurs eux-mêmes : la pièce consistait en la composition (électronique) de la pièce elle-même. Trois réalisateurs en informatique musicale (RIM) « jouaient » de leurs ordinateurs (clavier et souris), comme on jouerait d'un instrument : le geste des RIM reprenait ainsi son rôle musical premier. **Comme un serpent qui se mord la queue ! Aujourd'hui, clavier et logiciel ont changé : la pièce n'aurait sans doute plus le même visage...**

F.F. : Oui, sans doute. Pour revenir à l'électronique, *Ballata* représente ma première expérience dans le domaine du temps réel. Et c'est là que l'apport de Lorenzo Bianchi, réalisateur en informatique musicale à l'Ircam qui a travaillé avec moi sur l'électronique, a été essentiel – il joue un rôle d'orchestrateur ou presque.

**Lorenzo Bianchi**, *Ballata est votre première collaboration avec Francesco Filidei*, comment s'est passé le travail ?

**Lorenzo Bianchi** : Si c'est moi qui réalise l'électronique, c'est Francesco qui la nourrit. De mon côté, je lui ai présenté mes outils, mon environnement de travail – dans lequel j'ai accumulé un certain nombre de processus. Lui est arrivé avec en tête un certain nombre de timbres ou d'effets qui l'intéressaient. Nous avons alors passé beaucoup de temps à échantillonner les instruments de l'ensemble (flûte, clarinette et les cordes) ainsi que les appeaux d'oiseaux, qui le fascinent ces derniers temps, pour tester les différents traitements. La structure générale et les lignes de force ne se sont éclaircies qu'assez tard dans le processus.

**F.F.** : Nous nous sommes vite rendu compte que les sons des instruments, tels que je les emploie habituellement, sont déjà l'objet de traitements en eux-mêmes. Non pas par un processus électronique, mais par mon habitude de chercher toujours des sons instrumentaux dans le sens large du terme – plutôt des bruits instrumentaux. Ce sont en somme des sons déjà singuliers, qui ont en eux une qualité sonore que nous ne voulions pas perdre.

**L.B.** : Les deux défis majeurs étaient donc, d'une part, de ne pas abîmer l'écriture instrumentale, de trouver le lieu et le

rôle précis de l'électronique, et, d'autre part, de composer avec l'acoustique de l'église Saint-Eustache pour en maîtriser l'hallucinante réverbération. Notre (énorme) travail de spatialisation relève ici plus de la contrainte que de l'effet.

**F.F.** : La spatialisation joue ici un rôle de second plan sonore, qui ouvre l'église Saint-Eustache comme un nouveau champ acoustique.

**Quel est donc le lieu spécifique de l'électronique que vous avez choisi d'exploiter ?**

**L.B.** : Cela varie d'une section à l'autre. Pour chacune, nous avons redéfini le territoire de l'électronique. De manière générale, nous abordons l'électronique comme un instrument – dans sa spécificité, bien entendu, c'est-à-dire avec ses paramètres et timbres propres, distincts des autres instruments. L'électronique figure un espace métaphorique, meublé de sons impossibles à produire par des instruments.

Propos recueillis par **Jérémy Szpirglas**

# FRANZ LISZT

## *Fantaisie et fugue sur le nom de B.A.C.H*

---

Version synchrétique par **Jean Guillou**

Pour orgue

**Durée** : 13 minutes

**Éditions** : Schott music

« Connu pour remettre maintes fois l'ouvrage sur le métier, Franz Liszt a écrit trois versions de son *B-A-C-H*, hommage au Cantor de Leipzig, composé à partir des lettres de son nom [B (*sib*), A (*la*), C (*do*), H (*si#*)]. La première version date de 1855-56 : elle est écrite pour orgue, et intitulée *Prélude et Fugue*. La deuxième, en 1869-1870, est à nouveau pour orgue et à nouveau intitulée *Prélude et Fugue*. La dernière version, appelée *Fantaisie et Fugue* (1870) cette fois, est en revanche destinée au piano. L'organiste Jean Guillou – titulaire de l'orgue de Saint-Eustache, mon maître et dédicataire de *Ballata* – a pris sur lui

d'unifier ces trois versions et de nous en livrer une méta-version (qu'il a appelée *Fantaisie et Fugue*) qui serait peut-être, hypothétiquement, la version que Liszt lui-même aurait pu écrire pour un orgue contemporain. »

**Francesco Filidei**

Propos recueillis par **Jérémy Szpirglas**

# HARRISON BIRTWISTLE

## *Cortege, a ceremony* (2007)

---

Pour ensemble

**Durée :** 15 minutes

**Commande :** Southbank Centre pour la réouverture du Royal Festival Hall

**Création :** le 11 juin 2007 à Londres, par le London Sinfonietta

**Éditions :** Universal Edition

Harrison Birtwistle use dans sa musique de gestes dramaturgiques et scéniques – même dans des domaines qui ne relèvent pas du théâtre musical. Loin de vouloir suggérer quelque personnage ou illustrer quelque action, il veut ainsi mettre en avant le caractère semi-théâtral du concert et de l'interprétation musicale. C'est certainement le cas dans *Cortege*, nouvelle version de *Ritual Fragment* qui, sous-titrée « cérémonie pour 14 musiciens à la mémoire de Michael Vyner » est un hommage à cet ancien directeur artistique du London Sinfonietta, créateur de l'œuvre. Dans *Cortege*, il y a d'une part l'ensemble, qui joue son rôle disposé en demi-cercle

et, d'autre part, les différents solistes qui tour à tour sortent du cercle, s'avancent vers le centre pour jouer leur solo, et retournent ensuite, le solo terminé, reprendre leur place dans le rang. De tous ces mouvements prédéterminés naît une performance musicale saisissante, une cérémonie rituelle qui unit l'individu et le collectif, l'ensemble ne semblant jamais accompagner le soliste, mais bien plutôt l'enlacer de ses gestes et de ses mouvements.

(Sources : *musikFabrik*)

# BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

---

## **Harrison Birtwistle (né en 1934)**

Harrison Birtwistle commence la clarinette dans la fanfare locale de sa ville natale.

Après un prix de clarinette et des études de composition avec Richard Hall au Royal College of Music de Manchester, il entre à la Royal Academy of Music de Londres, puis au Royal Liverpool Philharmonic. Avec quelques condisciples (dont Peter Maxwell Davies), il crée en 1953 le New Music Manchester Group.

En 1965, il crée *Tragœdia* pour ensemble, qui révèle sa fascination pour le théâtre antique et annonce *Punch and Judy* (1966-1967) – une œuvre de théâtre musical empreinte d’une temporalité non-narrative, s’éloignant de la tradition opératique. *Monodrama* (1967) est ainsi produit sur le modèle de la tragédie grecque : à un seul acteur sont attribués plusieurs rôles. Dans les années qui suivent, Birtwistle élargit l’esprit du théâtre musical aux pièces instrumentales, où les instruments deviennent des personnages.

À la direction du National Theater de Londres de 1975 à 1982, il y réalise de nombreuses pièces parmi lesquelles *Oresteia* (1981) où les chœurs sont déclamés sur le modèle grec antique. Outre la tragédie, Birtwistle se passionne pour la musique du Moyen-Âge, le mythe, la pastorale et le folklore.

De 1994 à 2001, il enseigne au King’s College de Londres puis à la Royal Academy of Music. Cette période prolifique voit également la naissance d’opéras ainsi que d’importantes pièces d’orchestre et de musique de chambre. Deux nouvelles pièces pour le théâtre ont été créées récemment : *The Corridor* (2008) et *Semper Dowland, semper dolens* (2009).

## **Francesco Filidei (né en 1973)**

Francesco Filidei est diplômé du conservatoire de Florence (premiers prix d’orgue et de composition). Il suit ensuite les cours de perfectionnement de Salvatore Sciarrino et Jean Guillou à Zurich. De

1999 à 2005, il étudie la composition au Cnsm dp avec Marco Stroppa et Frédéric Durieux et l'analyse avec Michaël Levinas. Parallèlement, il participe au Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam en 2001-2002 où il suit l'enseignement de Philippe Leroux – et à la session de composition Voix Nouvelles à Royaumont en 2004.

Ses œuvres, éditées par Rai Trade et Ars Publica, sont interprétées par diverses formations comme l'Itinéraire, Alter Ego, Cairn, L'Instant Donné, le Nouvel Ensemble Moderne, Atelier XX, Ars Ludi, l'Ensemble intercontemporain, le Klangforum Wien, l'ensemble Recherche, 2e2m et l'orchestre symphonique de la Rai ou celui de la Radio de Vienne.

Francesco Filidei est compositeur en résidence à l'Académie Schloss Solitude à Stuttgart en 2006 et membre de la Casa de Velázquez à Madrid en 2007 pour deux ans. En 2010, il est nommé professeur de composition au festival Voix Nouvelles de Royaumont et en 2011 il est professeur invité à l'université d'Iowa et à l'Académie Takefu.

### **Jean Guillou (né en 1930)**

Jean Guillou exprime sa créativité à travers de multiples facettes de son art. Comme interprète, il a su faire reculer considérablement les limites techniques

du jeu instrumental de l'orgue. Concepteur d'une nouvelle pensée organologique, il fait appliquer ses idées novatrices par la facture de nouveaux instruments. Également pianiste, il a ressuscité la *Sonate* pour piano de Julius Reubke, un élève de Liszt mort à vingt-quatre ans après avoir laissé deux chefs-d'œuvre. Il a aussi inauguré, en 2002, au Teatro Olimpico de Vicenza et à l'Opéra royal de Versailles, le piano-pédalier Borgato. Comme improvisateur, il donne de nouvelles impulsions à une improvisation authentiquement créatrice, libérée des schémas du passé.

Comme compositeur, il a depuis ses jeunes années élaboré et développé un monde musical singulier, d'une éloquence dramatique puissamment individualisée. Il a ainsi découvert une nature nouvelle à la palette de l'orgue, et cherché à faire vivre celui-ci en confrontation avec le piano (*Colloques n° 2, 4, 5, 7*) ou d'autres instruments. Son univers se livre aussi à travers la musique symphonique et concertante, la musique vocale, la musique de chambre et des œuvres pour piano. Son œuvre est désormais publiée par Schott Musik.

Écrivain, Jean Guillou a par ailleurs livré de nombreux textes sur la musique, des exégèses littéraires et des poèmes. Pédagogue, il a enseigné de 1970 à 2005 au *Meisterkursus* de Zurich.



**Helmut Lachenmann (né en 1935)**

Helmut Lachenmann commence à étudier le piano (avec J. Uhde) et la théorie et la composition (avec Johann Nepomuk David) dans sa ville natale de Stuttgart de 1955 à 1958. Il poursuit ses études à Venise, auprès de Luigi Nono, lequel aura une influence déterminante sur lui. Il revient en Allemagne en 1961, et verra les premières exécutions de ses œuvres (Biennale de Venise, Cours international de Darmstadt) en 1962.

Après un stage au Studio électronique de Gand et un premier prix (celui de la ville de Munich) en 1965, il enseignera à la Musikhochschule de Stuttgart (1966-1970), à Ludwigsburg (1970-1976), et sera nommé ensuite professeur de composition à Hanovre (1976-1981) puis à Stuttgart (1981-1999).

Se lançant, dès 1959, dans une exploration systématique des différents modes de jeu instrumentaux, Helmut Lachenmann fait des bruits du jeu instrumental et de leur qualité énergétique le projet même de son œuvre, et développe un langage ; il ouvre ainsi un nouvel horizon à la musique : la « musique concrète instrumentale » ou « Klangrealismus », qui unit son et bruit. Lauréat de nombreux prix internationaux et bourses, Helmut Lachenmann est invité comme compositeur en résidence par quelques prestigieuses institutions et

donne des séminaires de composition à Darmstadt, Bâle, Toronto, Buenos-Aires, Santiago du Chili, Tokyo et Akyoshida au Japon, à Viitasaari en Finlande, au Brésil, ainsi qu'au Centre Acanthes et à la Juilliard School de New York.

**Eric Maestri (né en 1980)**

Eric Maestri étudie la composition à Brescia, Turin et Strasbourg auprès de Gilberto Bosco puis d'Ivan Fedele. Par ailleurs, il étudie la philosophie et la musicologie. Il reçoit une mention à Aberdeen MusicPrize en 2004 pour son quatuor à cordes *Sul ponte sul mare*. Puis il participe au Centre Acanthes en 2007 et 2008. En 2009 et 2010, il est sélectionné par l'Ircam pour suivre le Cours de composition et d'informatique musicale 1 où il réalise *Ritratto vivente*. En 2010, il est invité à Darmstadt où est créé *Y. K.*

Sa musique est jouée à l'ISCM-Meridien (2008), à l'Akiyoshidai Summer au Japon (*Ess...*, 2009), au Konzerthaus à Berlin, par l'ensemble Berlin PianoPercussion au Brandenburger Theater (*Endeared*, 2010), par le collectif l'Imaginaire, musiques d'idées, dont il est le fondateur et le directeur artistique, les ensembles Insomnio (*Tracce della luna* créé en 2008 à la Gaudeamus Music Week), Xenia (*Pieghe*, 2007), l'Orchestre national de Lorraine, l'Arsenal (*Aus tiefer Noth*, 2009), le Chœur

de chambre de Strasbourg (*Tre pitture*, 2007-2008).

En 2010-2011, il compose *Celestografia* pour le quatuor Prometeo et Valentina Coladonato, commande de la Fondazione Spinola-Banna per l'Arte, ainsi que *Celestografia, musica musicans* pour Elizabeth Calleo et l'ensemble musikFabrik, aboutissement de son projet de composition dans le cadre du Cursus 2 à l'Ircam.

### **Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**

Stockhausen suit dès l'été 1950 les cours de Darmstadt, où il forge les grands axes de toute son œuvre à venir. Il découvre Schönberg, Webern puis Messiaen dont il rejoindra la classe à Paris en 1952. La découverte de la musique concrète avec Pierre Boulez l'orienté vers le champ de l'électronique. *Gesang der Jünglinge* (1956), qui en restera la référence historique, contient déjà l'essentiel de sa puissance créatrice : unité globale résorbant l'hétérogénéité du matériau, exploration de l'espace (*Gruppen* pour trois orchestres, 1958 ; *Kontakte*, 1960) et du temps (*Hymnen*, 1967). De la notation la plus millimétrée aux musiques intuitives où disparaît toute écriture musicale, la puissance de son œuvre multiple réside dans la mélodie, mise en retrait au temps du sérialisme orthodoxe des années

1950, mais présente dès les premières œuvres et jusqu'à l'immense opéra *Licht* (1977-2002). Vecteur direct d'une foi profonde qui a irrigué toute sa création, le principe mélodique reflète le rapport de Stockhausen au monde, parvenu à l'apaisement dans ses dernières œuvres qui composent le cycle inachevé *Klang (Die 24 Stunden des Tages)*. Karlheinz Stockhausen meurt en décembre 2007 à Kürten près de Cologne.

# BIOGRAPHIES DES ARTISTES

---

## **Marco Blaauw**, trompette

Né en 1965, Marco Blaauw fait ses études au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam, et les poursuit auprès de Pierre Thibaud et Markus Stockhausen. « La première fois que j'ai entendu de la nouvelle musique à la télévision, j'étais enfant : j'ai vu le public se boucher les oreilles avec les mains. C'était exactement ce que je recherchais : que la musique exige du public un effort, qu'elle le surprenne. »

Pourquoi la trompette ? Dans un premier temps, ce fut davantage une décision d'ordre pratique : « J'ai grandi dans un village. Il y avait là un petit orchestre qui avait besoin d'une trompette. » Mais ensuite : « La trompette a été négligée à bien des égards. Je me suis donc donné la mission de développer la technique de l'instrument et de susciter l'intérêt des compositeurs pour la trompette. »

Les résultats sont éloquentes : Marco Blaauw a inspiré et créé des œuvres de Richard Ayres, Martijn Padding, Gijsbrecht Roye,

Isabel Mundry, Peter Eötvös et bien d'autres. Il a également collaboré avec ardeur avec Karlheinz Stockhausen. En plus de ses concerts en tant que soliste, Marco Blaauw est membre de musikFabrik.

## **Elizabeth Calleo**, soprano

Née en Italie, la soprano américaine Elizabeth Calleo grandit à Salzbourg, dans une famille de musiciens. Elle poursuit sa formation aux États-Unis à la Eastman School of Music et à l'Academy of Vocal Arts, où elle incarne déjà les grands rôles du répertoire. Elle fait ses débuts en Gretel (*Hänsel und Gretel*) à l'Opéra d'Omaha (Nebraska, États-Unis) Depuis, elle partage sa carrière entre opéras et concerts en solistes dans divers oratorios baroques ou classiques. Très active en France, elle se fait une spécialité de l'opéra baroque français, en chantant Campra avec Jean-Claude Malgoire ou Lully avec Christophe Rousset, et reçoit pour cela des bourses du Rotary International et Harriet Wooley.

Elle n'en néglige pas pour autant le reste du répertoire et chante par exemple Papagena dans *La Flûte enchantée* de Mozart avec Marc Minkowski et, en tant que jeune artiste rattachée à l'Opéra de Montpellier, elle chante les rôles de *Zaïde* de Mozart et Morgana dans *Alcina* de Haendel, toujours sous la direction de Christophe Rousset. Plus récemment, elle aborde les répertoires des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles, notamment au sein de T&M. Elle est Anne Trulove dans *The Rake's Progress* de Stravinsky au théâtre de l'Athénée dirigé par Franck Ollu, et chante dans *Massacre* de Wolfgang Mitterer, dirigé par Peter Rundel et mis en scène par Ludovic Lagarde. En mai 2011, elle crée le rôle-titre de *The Second Woman*, opéra de Frédéric Verrière d'après *Opening Night* de John Cassavetes, mis en scène par Guillaume Vincent au théâtre des Bouffes du Nord.

### **Alfonso Gómez**, clavier

Né en 1978, Alfonso Gómez commence le piano à cinq ans. Il étudie d'abord au Conservatoire Jesús Guridi de sa ville natale de Vitoria-Gasteiz (Pays Basque espagnol) auprès de Patricia Escudero et d'Albert Nieto. De 1997 à 2001, grâce à une bourse du Conseil régional d'Álava, il peut compléter sa formation avec Aquiles delle Vigne au Conservatoire de Rotterdam. De 2001 à 2004, il reçoit les conseils du

prestigieux professeur Tibor Szász à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brigau (Allemagne).

Il se produit en récital dans toute l'Europe, en Amérique du Nord et en Extrême-Orient, et en soliste avec des orchestres espagnols, hollandais et allemands. Avec un répertoire s'étendant du baroque à la musique contemporaine, Alfonso Gómez a créé de nombreuses œuvres, notamment comme pianiste de l'ensemble Sinkro, spécialiste des musiques d'aujourd'hui et en collaborant avec les ensembles allemands Chronophonie (Fribourg-en-Brigau) et musikFabrik (Cologne). Aujourd'hui, sa discographie compte six volumes, et un album consacré aux *24 Préludes* de Debussy sortira très prochainement chez Sinkro Records.

### **Ulrich Löffler**, piano

Ulrich Löffler fait ses études à la Folkwang Hochschule, remporte le prix des cours d'été de Darmstadt, joue en soliste avec les orchestres symphoniques de la Radio bavaroise et de la SWR, et apparaît dans de nombreux festivals internationaux parmi lesquels le Festival de Salzbourg, le Festival de musique contemporaine de Huddersfield et Ars Musica à Bruxelles. Il enregistre de nombreux volumes, autant en jazz, qu'en pop ou en musique contemporaine. Membre de musikFabrik

depuis 1990, il se produit souvent dans des projets ayant recours à l'improvisation ainsi qu'avec des groupes de rock et de jazz.

### **Kathinka Pasveer**, flûte

Kathinka Pasveer est née en Hollande.

Au terme de ses études au Conservatoire royal de La Hague auprès de Frans Vester, elle est distinguée par le prix Nicolai lorsqu'elle reçoit son prix de flûte. Flûtiste principale du Gewestelijk Orchestra de Hollande durant sa dernière année d'étude, elle commence dès 1982 à collaborer avec Karlheinz Stockhausen.

C'est pour elle que Stockhausen compose *Le Chant de Kathinka ou Requiem de Lucifer* pour flûte et six percussionnistes (deuxième scène de l'opéra *Samstag aus Licht*) en 1983, et c'est elle qui le crée à Donaueschingen en octobre de cette même année.

Depuis lors, Stockhausen écrit pour elle de nombreuses œuvres dont la plupart lui sont dédiées et qu'elle crée toutes : elle participe ainsi aux productions de divers opéras du cycle *Licht* : de *Samstag aus Licht* (La Scala, 1984), *Montag aus Licht* (création à La Scala, 1988), *Dienstag aus Licht* (création à l'Opéra de Leipzig, 1993), et *Freitag aus Licht* (création à l'Opéra de Leipzig, 1996).

### **Suzanne Stephens**, clarinette basse

Née dans l'Iowa (États-Unis), Suzanne Stephens fait ses études supérieures de clarinette à Washington auprès de Sidney Forrest, à Paris avec Ulysse Delécluse, et avec Jerome Stowell à la Northwestern University, où elle obtient un Bachelor of Music Education et un Master of Music. Elle complète sa formation à Hanovre auprès de Hans Deinzer.

Après avoir remporté, en 1972, une médaille d'argent au Concours international de clarinette de Genève et le prix Kranichsteiner à Darmstadt, elle est nommée clarinettiste solo de l'orchestre de la SWR de Stuttgart.

Amie intime de Karlheinz Stockhausen durant près de trente ans, elle est l'une de ses interprètes et inspiratrices privilégiées : leur collaboration donne naissance à plus d'une quarantaine de partitions pour clarinette, cor de basset ou clarinette basse, qu'elle a interprétées partout dans le monde, des dizaines, voire des centaines, de fois.

Au sein de son cycle opératique *Licht*, Stockhausen lui a bâti un monument pour cor de basset avec le rôle de Eve qui, cumulé, équivaut à près de six heures de musique et couvre *Dienstag aus Licht* (créé en 1981 à La Scala de Milan), *Montag aus Licht* (La Scala, 1988), *Freitag aus Licht* (création à l'Opéra de Leipzig,

1996), et *Mittwoch aus Licht* (création au Prinzregenten-Theater, Munich).

### **Hannah Weirich**, violon

Hannah Weirich se décide pour le violon à l'âge de six ans et son choix de métier se fait quelques années plus tard. Son désir de s'investir dans une formation de trio à cordes à l'âge de douze ans n'est certainement pas un hasard, et témoigne là encore qu'Hannah Weirich sait ce qu'elle veut. Si elle se produit toujours au sein du Trio Fridegk, sa carrière de violoniste a pris depuis longtemps son essor, comme le prouvent les divers concours internationaux qu'elle a remportés.

Née en 1980, Hannah Weirich est toujours restée fidèle à sa passion première pour la musique de chambre et n'a jamais souhaité intégrer les rangs d'un orchestre, convaincue qu'elle y perdrait une part de sa responsabilité de musicienne.

Une responsabilité qu'elle peut en revanche assumer pleinement au sein de musikFabrik, où elle est entrée en 2005. Elle y observe « un équilibre idéal entre le jeu d'ensemble et le jeu soliste ».

Elle a à cœur de participer aux intenses discussions avec ses collègues ainsi qu'aux diverses expériences et recherches d'informations sur les compositeurs.

« Toutes ces expériences accumulées dans le domaine de la musique contemporaine me sont également très utiles pour mon

exploration du répertoire classique, et vice versa. Les répertoires se mettent mutuellement en valeur et en lumière. »

### **musikFabrik**

C'est bien connu : la vérité sort de la bouche des enfants. À la question « Qu'est-ce qu'une musikFabrik ? » un élève d'école primaire répondit un jour : « C'est là qu'on crée la musique qui n'a pas encore été fabriquée. » Depuis 1991, musikFabrik passe des commandes aux compositeurs et fait entendre des œuvres inouïes jusque-là. La question n'est pas uniquement celle de l'interprétation, mais aussi celle de l'ouverture de nouveaux horizons. Installé à Cologne, cet ensemble de solistes n'a eu de cesse de susciter de nouvelles collaborations avec les chefs et les compositeurs les plus avant-gardistes. La liste de ses invités est aussi prestigieuse que longue et comprend Mark André, Louis Andriessen, Harrison Birtwistle, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Toshio Hosokawa, Michael Jarrell, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Emmanuel Nunes, Emilio Pomárico, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Rebecca Saunders ou encore Karlheinz Stockhausen.

Contrairement à ce que son nom peut laisser penser, musikFabrik n'a pas de chef. Les musiciens prennent eux-mêmes, démocratiquement, toutes les décisions

importantes. Cela concerne notamment la programmation des concerts, qui a façonné au cours des ans le profil unique de l'ensemble. L'interdisciplinarité y occupe une large place : électronique en temps réel, danse, théâtre, film, littérature et arts visuels côtoient la musique de chambre et la confrontation avec des œuvres ayant recours à la forme ouverte ou à l'improvisation.

musikFabrik est aussi ouvert que la mission qu'il s'est donnée : créer la musique là où elle n'existe pas encore.

### **Musiciens participant au concert :**

#### **Direction**

Enno Poppe

#### **Violons**

Juditha Haeberlin

Hannah Weirich

#### **Altos**

Karen Lorenz

Axel Porath

#### **Violoncelles**

Dirk Wietheger

Jessica Kuhn

#### **Contrebasse**

Michael Tiepold

#### **Flûtes**

Kathinka Pasveer

Helen Bledsoe

Liz Hirst

#### **Hautbois**

Peter Veale

#### **Clarinettes**

Carl Rosman

John Corbett

Heather Roche

#### **Clarinette basse**

Suzanne Stephens

#### **Basson**

Alban Wesly

#### **Cor**

Christine Chapman

#### **Trompettes**

Marco Blaauw

Ales Klancar

#### **Trompette basse**

Bruce Collings

#### **Percussions**

Thomas Meixner

Dirk Rothbrust

Rie Watanabe

## **Harpe**

Mirjam Schröder

## **Claviers**

Alfonso Gomez (clavier)

Ulrich Löffler (piano)

## **Enno Poppe**, direction

Né le 30 décembre 1969 à Hemer, dans le Sauerland (Allemagne), Enno Poppe étudie la direction d'orchestre et la composition à l'École supérieure des arts de Berlin, auprès de Friedrich Goldmann et Gösta Neuwirth. Il poursuit ses études dans les domaines de la synthèse sonore et de la composition algorithmique à l'université technique de Berlin et au Centre des Arts et des Médias ZKM de Karlsruhe, auprès de Heinrich Taube. Il obtient de nombreuses bourses et divers prix (prix Boris-Blacher en 1998, prix de la Fondation musicale Ernst-von-Siemens en 2001, conjointement avec l'ensemble Mosaik et, en 2004, prix de l'Académie des arts de Berlin en 2002 et 2006...). En 1996, il participe au forum jeunesse de la GNM et étudie à la Cité internationale des arts à Paris. De 2002 à 2004, il enseigne la composition à l'École supérieure de musique Hanns Eisler de Berlin et, en 2004, aux cours d'été de Darmstadt. Ses pièces sont commandées par des festivals renommés comme ceux de Witten, de

Berlin, de Donaueschingen, de Salzbourg, le festival Éclat à Stuttgart, Musica Viva à Munich et la Biennale de Munich, notamment par l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien, l'Ensemble Mosaik, Contrechamps, musikFabrik et sous la direction de chefs comme Stefan Asbury, Pierre Boulez, Martyn Brabbins, Emilio Pomárico, Kasper de Roo, Peter Rundel et Ed Spanjaard. Depuis 1998, Enno Poppe est le directeur musical de l'Ensemble Mosaik.

## **Lorenzo Bianchi**, réalisateur en informatique musicale

Né à Milan en 1973, Lorenzo Bianchi obtient sa maîtrise en architecture à l'École polytechnique de Milan avec une thèse intitulée « Architecture sonore, le son comme contrainte du projet ». Parallèlement, il étudie le piano, la clarinette et la musique électronique en autodidacte. Depuis 2004, il est professeur de composition multimédia à l'université de Montbéliard au sein du département multimédia. En 2005, il fonde le groupe ESC (electroacoustic synthesis crew) à Paris avec trois compositeurs (Jacopo Baboni Schilingi, Daniele Segre Amar et Michele Tadini) et réalise plusieurs projets. Il collabore avec Luca Ronconi depuis 2005 et prend en charge la spatialisation des créations du metteur en scène italien. En 2006, il compose avec Michele Tadini la



musique du spectacle *Tourism* de Michele di Stefano. Ses travaux et ses intérêts touchent à la composition instrumentale avec traitement en temps réel (musique mixte/Max-MSP-Jitter), l'interactivité dans les arts (installations audio vidéo), la musique pour images – théâtre, danse – la recherche dans l'électronique appliquée à l'improvisation.

**Emmanuel Jourdan**, réalisateur en informatique musicale chargé de l'enseignement à l'Ircam

Né en 1980, Emmanuel Jourdan débute la clarinette à l'âge de huit ans puis suit des études d'informatique musicale, de direction d'orchestre et de composition à l'École nationale de musique de Montbéliard et au conservatoire de Besançon. Il obtient plusieurs prix en clarinette, informatique musicale, composition assistée par ordinateur et musique de chambre. En 1997, la Sacem lui octroie une bourse de composition assistée par ordinateur pour la pièce *Choral*.

De 1998 à 2001, parallèlement à ses études de musicologie, il enseigne la clarinette et se produit avec plusieurs orchestres amateurs comme clarinettiste. En 2001, il entre à l'Ircam où il est chargé d'animer les ateliers d'informatique musicale destinés aux jeunes et aux professeurs de musique. Il participe également au développement

et à l'élaboration de la documentation du projet Musique Lab 1 avec l'Éducation nationale.

Depuis 2003, il est réalisateur en informatique musicale chargé de l'enseignement et enseigne particulièrement MaxMSP/Jitter. Depuis 2006, parallèlement à ses activités à l'Ircam, il participe au développement de MaxMSP pour la société californienne Cycling '74. Dernièrement, il a réalisé l'ensemble des développements graphiques pour Max for Live (Cycling '74/Ableton).

# IRcam

## INSTITUT DE RECHERCHE

## ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

---

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication.

Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une

unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

### ÉQUIPE TECHNIQUE

#### IRCAM

Ingénieurs du son, **Julien Aléonard,**

**Maxime Le Saux**

Régisseurs son, **Martin Antiphon,**

**Enora Le Gall**

Régisseurs, **Jean-Marc Létang, David Raphaël**

Enregistrement sonore, **Clément Marie**

Stagiaires, **Loïc Ancelin, Samuel Sérandour**

#### CENTRE POMPIDOU

Direction de la production – régie des salles de spectacles

#### ÉGLISE SAINT-EUSTACHE

Régisseur, **Louis Robiche**

Sacristains, **Houcine Chahbani, Abdel**

**Chouika**

#### PROGRAMME

Textes, **Jérémie Szpirglas**

Graphisme, **Olivier Umecker**

# Télérama

partenaire de votre événement  
partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...  
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.



# LE FESTIVAL AGORA 2011 EST PRODUIT ET ORGANISÉ PAR L'IRCAM- CENTRE POMPIDOU

Ircam | Institut de recherche et  
coordination acoustique/musique

L'Ircam, association loi 1901, organisme  
associé au Centre Pompidou, est sub-  
ventionné par le ministère de la Culture  
et de la Communication (Direction des  
affaires générales, Mission de la recher-  
che et de la technologie et Direction de  
la musique, de la danse, du théâtre et  
des spectacles).



## L'ÉQUIPE

### DIRECTION

Frank Madlener

### COORDINATION

Suzanne Berthy

### CONFÉRENCES

Hugues Vinet

Carlos Agon, Moreno

Andreatta, Gérard Assayag,

Sylvie Benoit, Jean Bresson

### PRODUCTION

Alain Jacquinot, Julien Aléonard,

Timothe Bahabianian, Pascale Bondu,

Sylvain Cadars, Christophe Egéa,

Agnès Fin, François Gibouin,

Kristell Guiguen, Anne Guyonnet,

Jérémy Henrot, Enora Le Gall,

Maxime Le Saux,

Frédéric Vandromme

### COMMUNICATION

Claire Marquet

Murielle Ducas, Sylvia

Gomes, Vincent Gourson,

Deborah Lopatin, Delphine

Oster, Juliette Tissot-Vidal

## BILLETTERIE

Paola Palumbo,

Cyrielle Fiolet, Arnaud Issoulié,

Stéphanie Leroy

## PÉDAGOGIE

### ET ACTION CULTURELLE

Cyril Béros

Anne Becker, Fleur Gire,

Natacha Moëgne-Loccoz

## RELATIONS PRESSE

Opus 64

Valérie Samuel,

Marine Nicodeau

Eracom

Estelle Reine-Adélaïde

## LES PARTENAIRES

- Centre Pompidou,
- Bpi (Bibliothèque publique  
d'information) et Département  
du développement culturel  
(Parole, Spectacles vivants)
- Centre national des arts plastiques
- Cité de la musique
- Église Saint-Eustache
- Gaîté lyrique
- Le CENTQUATRE
- Le Fresnoy-Studio national  
des arts contemporains
- Opéra Comique
- Radio France
- Palais de la découverte,  
un lieu Universcience

## AVEC LE SOUTIEN DE

- Afim (Association française  
d'informatique musicale)
- Arcadi
- Cap Digital
- Centre culturel Calouste  
Gulbenkian à Paris
- Festival de l'Argos
- Futur en Seine
- Institut Camões à Paris
- Région Île-de-France
- Sacem (Société des auteurs,  
compositeurs et éditeurs de musique)
- Sfam (Société française d'analyse  
musicale)
- SMF (Société Mathématique  
de France)

## PARTENAIRES MÉDIAS

- ARTE Live Web
- France Culture
- France Musique
- Télérama

