

Festival d'Automne à Paris 2002

23 septembre-22 décembre 2002

31^{ème} édition



Dossier de presse Musique

Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli – 75001 Paris

Renseignements et réservations :
01 53 45 17 17

Erreur! Source du renvoi introuvable.

Service de presse : Rémi Fort et Margherita Mantero
assistés de Frédéric Pillier

tel : 01 53 45 17 13 – fax : 01 53 45 17 01

r.fort@festival-automne.com

m.mantero@festival-automne.com

f.pillier@festival-automne.com



TROIS CONCERTS - I

Perspective 1999-2004

Wolfgang Rihm

Jagden und Formen

(1995 - 2000)

Création française de la version intégrale

Ensemble Intercontemporain
Direction : Jonathan Nott

Cité de la musique
vendredi 4 octobre à 20h
durée: 60 minutes

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain
et Festival d'Automne à Paris. Avec le concours de la Sacem.



TROIS CONCERTS - II

Perspective 1999-2004

Wolfgang Rihm

Trois créations françaises

Sotto voce

nocturne pour piano et petit orchestre (1999)

Styx und Lethe

pour violoncelle et orchestre (1998)

In-Schrift

pour orchestre (1995)

Franz Schubert

Rosamunde

Trois extraits : musique de ballet n°1, n°2 et entracte n°3

Alain Planès : piano

Lucas Fels : violoncelle

Basel Sinfonietta

Direction : Emilio Pomàrico

Cité de la musique

dimanche 6 octobre à 16h30

durée: 75 minutes

Coproduction Cité de la musique et Festival d'Automne à Paris.
En collaboration avec le Basel Sinfonietta. Avec le concours de la Sacem



TROIS CONCERTS - III

Perspective 1999-2004

Wolfgang Rihm

Tutuguri

d'après le poème d'Antonin Artaud

Pour récitant, orchestre, percussions, chœur. (1981 - 1982)
Création française

Rupert Huber : récitant
Orchestre de la Radio de Stuttgart, SWR
Chœur de la Radio de Stuttgart (enregistré)
Direction : Fabrice Bollon

Cité de la musique

mardi 8 octobre à 20h

durée: 100 minutes

Coproduction Cité de la musique et Festival d'Automne à Paris.
En collaboration avec le Sudwestrundfunk. Avec le concours de la Sacem.

Wolfgang Rihm

Wolfgang Rihm, le compositeur allemand le plus joué de notre époque, a fait sensation en 1974 avec une pièce pour orchestre de plus de quarante minutes qui rompait avec le langage alors prédominant : c'était une musique expressionniste, revendiquant clairement l'héritage de Mahler. Enrôlé dans la phalange du « Nouveau Romantisme », son inventivité sans bornes l'en a détaché très vite : le refus de l'Ecole de Darmstadt ne fut pour Rihm qu'une rampe de lancement, et les publics les plus divers reconnaissent aujourd'hui sa singularité.

Rihm aime intégrer, embrasser, aborder des zones stylistiques hétérogènes (ce qu'il appelle composer par « inclusion », non par « exclusion ») : il y a chez lui des pièces douces et presque tonales, comme *Sotto voce*, et des musiques âpres et violentes, comme *Tutuguri*, qui doit traduire quelque chose de la diction abrupte de la voix d'Artaud lui-même. S'il peut retravailler des styles aussi différents (et il fait penser en cela à Picasso), c'est qu'il est confiant dans sa propre force : « J'ai la vision d'un grand bloc de musique qui est en moi. Chaque composition est à la fois une partie de ce bloc et une physionomie précise à sculpter. Afin de voir qui je suis, je dois couper dans ma propre chair, m'ouvrir, demander ensuite à un miroir ce qu'il voit ».

Son œuvre (plus de trois cent titres actuellement) est ainsi comme une immense fonderie, mais où le foisonnement des allusions remplace les citations nostalgiques des postmodernes. Production frénétique de musiques qui retracent leur propre gestation : de grandes formes erratiques, libres comme une « prose musicale », avec des irrptions, des crevasses, des brisures, des chemins accidentés. Pour Rihm, le piège à éviter est celui de la forme figée : ne pas suivre un plan, un schéma, instrumenter des calculs, mais guetter à chaque instant ce point où l'on verse dans un cliché, un réflexe académique – et alors couper court, briser là, aller ailleurs.

L'œuvre revêtira alors l'aspect d'un « terrier », comme dit Rihm, d'un labyrinthe aux parcours erratiques, et non d'une jolie architecture. Combat qu'indique le titre du grand cycle *Jagden und Formen* – des « formes » se constituent, se coagulent, mais pour être aussitôt « chassées », balayées, torturées ou tordues par le souffle d'une avancée puissante.

La source profonde de cet art est un certain rapport à la matière instrumentale. Rihm compare toujours son activité à celle d'un peintre ou d'un sculpteur – masses à dégager, couches à gratter qui font apparaître un fonds, éclaboussures et signes. « Il n'y a pas de musique sans émotion, répète-t-il, mais pas d'émotion sans complexité ». Simplement, chez lui, c'est la matière qui est complexe, le pesage des ingrédients, des combinaisons orchestrales, des vernis, des empâtements, des transparences : une musique qui tire son impact de la couleur. Car, dit le compositeur, avant d'écrire, « je prends chaque son dans mes mains ».

Un entretien avec Wolfgang Rihm

Propos recueillis par Josef Häusler

Vous avez emprunté au peintre Arnulf Rainer l'idée du « recouvrement » pour l'appliquer à la musique ; vous avez composé de la musique sur des tableaux de Per Kirkeby ; vous avez beaucoup « écouté » la peinture de Kurt Kocherscheidt - « de la sonorité fondamentale jusqu'aux bruissements de surface », pour reprendre vos propos. Quelle place occupe la peinture, et les arts plastiques en général, dans votre « système de pensée » ?

Il s'agit ici d'aspects purement techniques. Plus concrètement : de travaux effectués à partir, ou sur un sujet préexistant. On connaît cela en musique depuis le Moyen-Age : le procédé de la parodie, les techniques de contrefaçon. Un texte, un texte musical - ou une partie de ce texte, une strade, une voix - est confronté à un nouveau texte.

Avec une différence capitale par rapport aux arts plastiques : en musique, l'état ancien persiste à côté du nouveau. Une fois recouverte, la surface picturale donne un résultat entièrement neuf, l'état précédent n'étant plus visible. En musique, par contre, on peut à chaque instant présenter les deux états simultanément. C'est précisément là-dessus que je travaille. Par exemple, les diverses étapes sonnent chaque fois comme des couches recouvertes - la couche de musique qui a servi à « recouvrir » peut faire à son tour l'objet d'un recouvrement, et ce qui est alors ajouté peut entrer en contact avec une couche antérieure, ou être soumis à une nouvelle révision - et ainsi de suite. Il s'agit d'une sorte de genèse spontanée, d'autopoiésis. Un entrelacs de processus toujours neufs de « surimpression » sonore. Un certain type de variation, finalement.

Vos liens avec les arts plastiques et la littérature en général sont très forts. La « nourriture » que trouve votre imagination dans ces sphères est-elle importante, décisive, fondamentale, voire indispensable, ou bien votre imagination peut-elle aussi « fonctionner » sans stimulation extra-musicale, de manière pour ainsi dire abstraite ?

Je suis avant tout un musicien, c'est en musicien que je regarde, que je lis, que j'écoute - que j'apprends le monde autour de moi. Cependant, je ne suis pas un « musicien » pratique mais un musicien de l'imagination. Mon activité artistique, qui consiste à organiser des processus qui me sont inconnus, a peut-être quelque chose à voir avec l'anamnèse, la réminiscence. La connaissance d'un art autre que le sien aide toujours à affirmer sa propre originalité, à condition que celle-ci soit bien ancrée. Qui dit art dit talent. Que ce soit en matière de création ou de re-création.

En octobre 2000, à l'occasion d'un concert berlinois où fut donnée une version antérieure de « Jagden und Formen » (« Chasses et Formes ») : vous avez parlé de « chasse à la forme » et de « forme des chasses ». Pourriez-vous résumer ici le contenu de votre intervention ?

Non. De telles « interventions » spontanées ont pour moi un caractère absolument éphémère. Je m'abandonne à l'inspiration du moment, aux jeux de mots, aux charades. Mais il est certain que l'idée d'une forme qui naît parce qu'on fait la chasse à la forme, ou l'idée d'une forme qui modifie son équilibre parce qu'elle est « pourchassée » (comme les Carrés de Malévitch, qui « volent » tous) demeurent caractéristiques de ma pensée et de mon discours sur cette pensée.

Votre regard sur l'œuvre a-t-il changé depuis ce concert et, le cas échéant, dans quel sens ?

L'évolution de ma façon d'envisager ce que j'ai créé est toujours prétexte chez moi à produire du nouveau. Cela peut prendre la forme d'une nouvelle pièce, qui sera une critique du morceau avec lequel elle entretient un rapport latent ; mais cela peut aussi être une intervention directe sur le morceau en question, une insertion, le remplacement d'un passage par un autre, une coupure, une réorganisation etc. Quoi qu'il en soit, j'essaie toujours de faire en sorte que l'état initial demeure identifiable. Non, ce n'est pas vrai : parfois, je le laisse disparaître complètement. Ce qui compte, pour moi, c'est un matériau en mouvement, générateur. Le côté statique d'un « point de vue » ne m'intéresse presque jamais.

Un commentateur a parlé, à propos de Jagden und Formen, de « concerto grosso moderne ». Cette qualification vous paraît-elle juste ? Correspond-elle à ce que vous avez voulu faire ?

Non. Mais évidemment on a le droit de qualifier mon œuvre de la sorte, pourquoi pas ! Si quelqu'un exprime par là sa manière de comprendre l'œuvre, peut-être m'aidera-t-il à découvrir de nouvelles idées que je ne comprends pas encore. Toute chose recèle en elle un potentiel de stimulation. Ça devient seulement un problème lorsqu'on veut imposer ce genre d'étiquettes à la musique.

Quelles connotations a le mot « chasse », selon vous ? Qui est le gibier ici ? Vous-même ?

La forme et le moi sont deux "entités" qui doivent être conquises, dynamiquement au cours d'un processus. C'est-à-dire dans le temps, avec le temps. Cela vaut particulièrement en musique, naturellement. Ni la "forme" ni le "moi" n'existent a priori. Tous deux se constituent progressivement et se transforment sans cesse. La genèse est un travail actif, même lorsque la passivité et l'attente sont les ingrédients de la création. Mais la forme et le moi ne peuvent jamais être congruents. A quoi bon, d'ailleurs!? Ce serait ennuyeux. Il existe cependant en art un domaine ouvert où la recherche de la forme et la personnalisation sont devenues comparables par le biais du phénomène de la propriété intellectuelle. Mais votre question visait autre chose, il me semble. La "chasse" et le "gibier"? C'est une association trop directe à mon goût. La chasse a trait à la forme, la chasse est la forme. Il n'y a pas ici de gibier fuyant dans les bosquets ou surgissant en trombe des coulisses.

Les trois compositions Gedrängte Form, Gejagte Form et Verborgene Formen constituent le matériau de base de Jagden und Formen. Le dénominateur commun de ces trois titres est le mot "forme". Que signifie la forme pour vous ?

Ces compositions ne constituent pas un "matériau de base". Du moins, je ne l'ai pas voulu ainsi. Elles participent, en tant qu'individualités, à un processus qui les transforme, les brise, les recouvre, les tue, les anime... Oui, c'est ça, la forme, pour moi : la *forme du changement*. On s'imagine en général que le compositeur "prend" une forme, telle un moule, et la remplit de sons, lui donnant ainsi un sens. Mais une forme n'existe pas en dehors de l'événement sonore. ABA n'est qu'une succession de majuscules. En musique, ABA est toujours ABC, ou 1 2 3... Car deux fois la même chose, ça n'existe pas. Désolé, mais c'est ainsi. La répétition, ça n'existe pas. Satie s'est donc torturé pour rien, ou plutôt, il a laissé les gens se torturer pour rien.

Hormis les trois compositions citées plus haut, d'autres morceaux sont-ils entrés dans la version définitive de « Jagden und Formen »?

Les chemins de cette œuvre, sa profondeur de champ et ses couches sont extrêmement complexes et il m'est désormais impossible de les démêler. D'autant plus que les difficultés du parcours et l'oubli ont fait partie du geste créateur. L'anamnèse ne produit pas une salle de séjour bien rangée. Les processus à l'origine de ce morceau, qui ont duré plusieurs années, me restent en mémoire comme des zones climatiques. Je serais cependant bien incapable de désigner l'endroit où un nuage vient en heurter un autre. Mais si l'on se plonge dans l'œuvre avec la passion du chercheur, on parviendra à tout mettre en lumière.

La genèse de « Jagden und Formen » est passée par un certain nombre d'étapes que vous avez appelées des « états ». La partition actuelle se termine sur des doubles barres qui, traditionnellement indiquent la fin d'une œuvre. Faut-il en déduire que « Jagden und Formen » est désormais achevé, au sens traditionnel du terme, ou s'agit-il encore d'un « état » ouvert sur l'avenir?

Les doubles barres à la fin d'une partition ne sont jamais que deux points étirés en longueur. Pour l'heure, je n'ai pas envie de continuer à travailler sur cette œuvre. Mais je pourrais m'y remettre à n'importe quel moment, et je sais comment je m'y prendrais. C'est ça, la création artistique : décider si oui ou non. Chacun a des idées, à chaque instant, un nombre incalculable d'idées. Mais pour passer à l'acte, il faut une détermination qui est presque une forme sublimée d'acceptation.

*in Rihm, Jagden und Formen, Deutsche Grammophon, 2002
(traduction Jean-Claude Poyet)*

Wolfgang Rihm

Notes pour Tutuguri (1980-1982)

Poème dansé d'après la poésie *Tutuguri*, extraite de la pièce radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Antonin Artaud

A la première lecture du texte d'Artaud, un flux de musique, une précipitation de musique, comme autour d'un aimant : des dépôts de musique. Bientôt, ce n'est plus le poème qui constituera le point de départ, mais la conception du théâtre chez Artaud.

Ma première idée d'une réalisation chorégraphique, uniquement avec cette musique et la vision théâtrale d'Artaud, est donc de s'éloigner d'un théâtre à intrigue (avec interaction de personnages) et aller vers un théâtre rituel, qui est lui-même un personnage (un collectif secoué).

La conséquence première pour la musique est qu'elle ne peut plus continuer à être une figuration qui relie l'arrangement de modèles historiques plus ou moins retravaillés, mais elle doit - et c'est un (de mes) vœu(x) ancien(s) - nous parvenir à l'état brut, en tant qu'elle-même, nue, comme un état musical. Elle doit se faire appel. Bien entendu, derrière cette idée

du flux de musique, il y a le souhait d'une musique libre et libérée, qui n'obéit qu'à ses propres contraintes, la vie "pulsionnelle" des sons, se pliant à la tension et à la détente des *diktats* de la fantaisie. Au fond, le désir d'une liberté totale, aucune loi sauf la sienne propre. Mais celle-ci devient toujours plus aiguë, plus tendue, plus impatiente, prête à exploser : parce que la musique connaît la notation pénible et méticuleuse. La musique pour *Tutuguri* est elle aussi toujours plus nue. D'habitude, toutes les énergies musicales tendent vers la cohésion. Le texte d'Artaud n'évoque aucun lien cohérent, il en offre l'image contraire : l'explosion. La musique obéit continuellement : il est d'autant plus difficile de se précipiter hors de la cohésion, afin d'obtenir *ce qui est logique sans être cohérent*. Une absence de lien entre les parties, aspirées par le courant immuable du temps ; vision d'un culte sombre et strident. Les invocations libres et sauvages de la première partie n'obtiennent pour réponse qu'un pur grondement, le coup comme début et comme fin de la musique... (libre ou sauvage ne sont même plus des catégories à ce moment-là).

Recherche d'une musique-réflexe donc, d'un corps sonore dont les tressaillements et la métamorphose deviennent mélodie, rythme, couleur (pas de dualisme, refus du choix contraignant entre le oui et le non). Vers la fin, il se produit un effacement de la couleur, suspension de toute évolution logique, hormis musicale.

Musicalement, cela signifie se départir du style et aller vers le son, le son antérieur. La peur inavouée d'un anéantissement de chaque minute pénètre dans la conscience et rien ne peut la retenir ; sans le faire exprès, la tentative de rejoindre les atavismes se retrouve face au présent - qui est apparemment le séjour de l'antérieur.

J'ai tenté de composer une musique telle qu'Artaud peut-être la voyait. Elle doit être la base des réalisations scéniques de son texte ; la vision d'un chorégraphe doit la compléter. Le "théâtre de la cruauté" est le théâtre des idées à cru, c'est-à-dire non revêtues de conventions artificielles, un théâtre des affects purs, qui veut, avec les moyens de l'homme, dépasser l'homme.

In *Ausgesprochen, textes et entretiens*, volume 2, Edition Amadeus.
(traduction Martin Kaltenecker)

BIOGRAPHIES

Wolfgang Rihm

Né à Karlsruhe en 1952, Wolfgang Rihm commence à composer à l'âge de 21 ans, s'étant formé dans sa ville natale auprès d'Eugene Werner Velte dès 1968 (année où il termine sa *Première Symphonie*). En 1973, il commence à travailler avec Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Freiburg. Entre temps, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle et suit régulièrement, à partir de 1970, les cours d'été de Darmstadt (où il enseignera à partir de 1978), poursuivant ainsi son approche de styles différents. Les *Deuxième* et *Troisième Symphonies* datent du début des années 1970, de même qu'une importante composition pour orchestre, *Dis-Kontur*. À la même époque, il fait une première incursion dans le théâtre musical avec les opéras de chambre *Faust und Yorick* (1976) et *Jakob Lenz* (d'après Büchner), créé en 1978. Il compose un "théâtre musical en cinq parties" sur un texte de Heiner Müller, *Die Hamletmaschine* (1986), et *Oedipus*, sur des

textes de Sophocle, Nietzsche et Müller, créé au Deutsche Oper de Berlin en 1987 ; il crée ensuite une série de pièces orchestrales et instrumentales d'après Artaud, *Tutuguri* (1981-82). Dans les années 80, il compose souvent des suites, notamment les trios pour trois pianos *Fremde Szenen* (1982-1983), et les sept pièces pour ensemble et orchestre, *Chiffre*, (1982-1985), tout en revenant aux genres traditionnels, cycles lyriques, pièces pour piano et neuf quatuors à cordes. Au premier *Musica Nova* de Glasgow, les partitions récentes, plus épurées, évoquent les œuvres tardives de Luigi Nono par leur désir de revenir à l'expression de l'essentiel, dépouillée de toute rhétorique inutile. En 2001 il reçoit le Prix de la Royal Philharmonic Society pour *Jagden und Formen*. En 2002, année du 50^{ème} anniversaire du compositeur, de nombreux festivals et institutions ont organisé des concerts et commandé de nouvelles œuvres. Parmi les commandes : *Aria/Ariadne*, *Astralis (Über die Linie III)*, *BONUS*, 2. *Bratschenkonzert*, *Canzona per sonare*, *Fetzen II*, *6 Gedichte von Friedrich Nietzsche*, *Das Lesen der Schrift*, *Rilke : 4 Gedichte*, *Sphäre nach Studie*, *12. Streichquartett*.

Wolfgang Rihm vit à Karlsruhe et à Berlin.

Jonathan Nott

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. Assistant au National Opera Studio de Londres, il est ensuite Kapellmeister à l'Opéra de Francfort en 1989. En 1992-1993, il est Kapellmeister à l'Opéra d'Etat de Wiesbaden et, en 1995-1996, directeur général de la musique de cette ville. Au Festival de Wiesbaden, il dirige le *Ring* de Wagner. Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain depuis 2000, Jonathan Nott dirige par ailleurs de nombreux orchestres symphoniques, parmi lesquels l'Orchestre Philharmonique de Bergen, l'Orchestre de la Radio de Stockholm, l'Orchestre Symphonique du WDR de Cologne et celui du SWR de Stuttgart, avec des solistes comme Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Boris Pergamenschikow et Sabine Meyer. Reconnu pour son vaste répertoire symphonique et d'opéra, il participe également à la création d'œuvres de compositeurs parmi lesquels on peut citer Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough et Michael Jarrell. Directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Lucerne depuis 1997, Jonathan Nott est aussi directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Bamberg depuis 2000. Au cours de la saison 2001-2002, il a dirigé pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin (avec lequel il réalisa une série d'enregistrements d'œuvres de Ligeti) et celui du Gewandhaus de Leipzig.

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical Jonathan Nott. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1800 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des

classiques de la première moitié du XX^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam).

Depuis son installation à la Cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la Cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

Alain Planès

De l'Université d'Indiana à Pierre Boulez, c'est ainsi que pourraient, en raccourci, se dessiner les débuts de la carrière d'Alain Planès. Il fait ses études à Lyon, où il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de huit ans, puis au Conservatoire de Paris. Jacques Février a été son mentor. Alain Planès part ensuite se perfectionner aux États-Unis. À Bloomington, il travaille avec Menahem Pressler (le pianiste du Beaux Arts Trio), Janos Starker, György Sebök, William Primrose. Il devient le partenaire de Janos Starker et commence à donner de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. Pierre Boulez lui propose de devenir, dès sa création, pianiste soliste de l'Ensemble Intercontemporain, où il restera jusqu'en 1981.

Sa carrière de soliste le conduit dans les plus grands festivals (Aix-en-Provence, Montreux, La Roque d'Anthéron, la Folle Journée de Nantes,...). Très proche de Rudolf Serkin, il est un des jeunes "seniors" du festival de Marlboro.

En musique de chambre, Alain Planès a été le partenaire de Maurice Bourgue, Schlomo Mintz, Michel Portal, les quatuors Prazak et Talich,... Il a joué, entre autres, avec l'Orchestre de Paris, le National de France, les orchestres de l'Opéra de Paris, la Monnaie de Bruxelles. Il a assumé la direction musicale du *Carnet d'un disparu* de Janacek mis en scène par Claude Régy au Festival d'Aix-en-Provence 2001.

Révéler au disque par Janacek, Alain Planès a notamment gravé pour Harmonia Mundi une intégrale des *Sonates* de Schubert qui, comme ses récents enregistrements consacrés aux *Préludes* de Debussy et Chopin, ont été salués par la critique internationale. Son dernier disque, dédié à Haydn, vient de recevoir un « Choc » du Monde de la Musique et un Diapason d'Or. Il va bientôt enregistrer l'intégrale des *Études* de Pascal Dusapin, avant de poursuivre celle des *Sonates* de Haydn.

Lucas Fels

Né en Lörrach, Lucas Fels a étudié la musique à Fribourg, Amsterdam et Fiesole. Il est l'un des fondateurs de l'Ensemble Recherche. En plus de ses activités quotidiennes au sein de cet ensemble, il participe comme soliste au travail de différents orchestres dans son pays et à l'étranger.

Il a enregistré plusieurs disques de musique de chambre, aussi bien comme soliste qu'au sein d'ensembles. Il enseigne aux cours estivales de la ville de Darm et fait parti de la Commission pour la Musique Allemande depuis 1999.

Basel Sinfonietta

Fondée en 1980 par un groupe de jeunes musiciens, la Basel Sinfonietta, a comme objectif d'aborder la musique contemporaine différemment, de présenter des œuvres parfois méconnues et d'utiliser des sons insolites. Tous musiciens professionnels, ses membres jouent également dans d'autres formations et orchestres de chambre. La Basel Sinfonietta s'est également associée à de nombreux danseurs, chorales, musiciens de jazz et de cabaret. Récemment, la Basel Sinfonietta a joué les œuvres de Michael Gordon (*Decasia*, une symphonie « d'ambiance »), de Mela Meierhans (*Difference I-V*) et de Carola Bauckholt (*Atempore*).

L'orchestre est régulièrement invité par de nombreux festivals internationaux, dont les Biennales de Venise, le Musica Strasbourg, le Festival d'Alicante et le Lucerne Festival ; des chefs d'orchestres de renom, tels Kasper de Roo, Olaf Henzold, Matthias Bamert ou Emilio Pomàrico ont dirigé la formation.

Emilio Pomàrico

Né en 1953 à Buenos Aires, Emilio Pomàrico étudie au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Il fait ses débuts de chef d'orchestre en 1982. Il est invité par les principaux orchestres symphoniques européens (Orchestre Symphonique Nationale de la RAI, Orchestre de la Suisse Romande, SWR Sinfonie Orchester Baden-Baden & Freiburg, WDR Sinfonie Orchester Köln, NDR Sinfonie Orchester Hamburg, BBC Scottish Symphony Orchestra, Nouvelle Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestre Gulbenkian Lisbonne, Bamberger Symphoniker, Ensemble Modern et Ensemble Modern Orchestra, Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Verdi di Trieste, Teatro alla Scala di Milano). Interprète du grand répertoire classique, Emilio Pomàrico dirige également les majeurs auteurs contemporains. Il participe aux plus prestigieux festivals de musique contemporaine, comme l'Edinburgh International Festival, le Festspiele Salzburg, la Biennale Musica di Venezia, Milano Musica, Musik-Biennale Berlin, Wien Modern, Festival Presence Paris, Settembre Musica Torino. Pour le Festival d'Automne à Paris il a interprété avec différents ensembles Ferneyhough, Nunes. En 1999, il a dirigé *Caminantes... Ayacucho* et *Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* puis, en 2000, *Prometeo* de Luigi Nono.

Emilio Pomàrico est également compositeur ; ses œuvres ont été programmées dans des festivals de musique contemporaine à Paris, Milan, Bâle, Turin, Venise, Genève, Freiburg, Darmstadt, Vienne.

Emilio Pomarico enseigne la direction à l'Accademia Internazionale della Musica à Milan.

Fabrice Bollon

Fabrice Bollon, né à Paris en 1965, est un chef d'orchestre apprécié autant dans l'opéra que dans le domaine symphonique. Son répertoire comprend autant les classiques, de Mozart à Strauss en passant par Berlioz et Puccini, que des œuvres moins jouées du XIX^e siècle, par exemple les opéras *Cendrillon* de Massenet, *Pénélope* de Fauré, ou des symphonies de Ryelandt, Roussel, etc.

La rencontre avec le chef d'orchestre Georges Prêtre dans le cadre d'une production de l'opéra *La voix humaine* de Poulenc, a joué un rôle essentiel dans la vision de Fabrice Bollon et dans son engagement en faveur de la musique française et de l'opéra italien.

Il consacre une part importante de son activité de chef d'orchestre à l'interprétation de compositions contemporaines. Il a dirigé un grand nombre de créations, entre autres des œuvres de Nunes (publiées aux Disques Montaigne) et Kagel.

En 1990, il termine ses études de chef d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg, sous la direction de Nicolas Harnoncourt et Michael Gielen, avec la plus haute mention, et fait ses débuts comme assistant et répétiteur de chœurs au Festival de Salzbourg. Il y dirige aussi des représentations de l'opéra *Satyricon* de Maderna, dans une coproduction avec l'Opéra de Leipzig. Dans le même temps, il est invité à diriger des orchestres dans plusieurs opéras en Allemagne.

De 1994 à 1998, il est Premier chef de l'orchestre symphonique des Flandres, avec lequel il entreprend de nombreuses tournées de concerts, des productions de disques et d'enregistrements radiophoniques. Depuis 1998, Fabrice Bollon est directeur général adjoint de la musique à l'Opéra de Chemnitz.

Il a dirigé le concert donné en invité par l'Opéra de Chemnitz à l'Expo 2000, l'exposition universelle de Hanovre ; il est régulièrement l'invité du Ballet National des Pays-Bas, à Amsterdam. Il a également dirigé les orchestres des opéras de Tel Aviv et Cracovie.

Fabrice Bollon dirige comme chef invité des orchestres renommés de toute l'Europe, comme l'Orchestre Symphonique de la SWR Stuttgart, avec lequel il a aussi enregistré un CD, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin et le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin, le Residentie Orchester à La Haye, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre de la RAI à Turin.

L'orchestre de la Radio de Stuttgart, SWR

L'orchestre symphonique de la radio de Stuttgart, l'un des ambassadeurs musicaux les plus célèbres du Bade-Wurtemberg, 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 ainsi que 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'orchestre tels que Erich Leinsdorf, Georg Solti, Herbert Blomstedt, Giuseppe Sinopoli et Kurt Sanderling.

Le programme proposé par l'orchestre se présente sous de multiples facettes puisqu'il va des œuvres romantiques du 18^e et 19^e siècle à la musique contemporaine en passant par les classiques du répertoire moderne. Evoquons entre autres, les créations des œuvres de Lachenmann, Eotvos, Henze, Berio, Kagel et Zimmermann. Inhabituel pour un orchestre radiophonique : l'intégration de l'opéra dans le cadre du Festival de Schwetzingen et l'hommage rendu à la musique ancienne jouée comme à l'époque de sa composition.

A partir de la saison 1998-99, Sir Roger Norrington assure la direction de l'orchestre symphonique de la SWR.

À l'avenir, une conception inhabituelle des programmes viendra enrichir les concerts traditionnels. Il sera alors possible de réunir dans un même programme la musique de chambre, les œuvres symphoniques et vocales - y compris a cappella - ou de proposer une approche thématique en dialogue avec le public. L'ancien et le nouveau, le connu et l'inconnu - en voisinage immédiat.

Les concerts donnés sur les scènes internationales, aussi bien en Europe qu'au Japon ou aux Etats-Unis, font partie des défis relevés par l'orchestre symphonique de la radio de Stuttgart.

Comme il se doit pour un "orchestre médiatique", des productions d'émissions radiophoniques et télévisées régulières, des enregistrements de disques et des projets multimédias sont inscrits à son programme.

Wolfgang Rihm au Festival d'Automne à Paris

Perspective 1999-2004 :

2001 : *Déploration, Chiffre IV, Pol, Von weit, Frage, Musik für drei Streicher, In Nomine*

1999 : *Trigon (Sphinxirène (I), Form/Zwei Formen (I), Sphinxirène (2), Form/Zwei Formen (2),*

Responsorium, Jadgen und Formen

Mercredi 9 octobre 19h

Institut Goethe – 17, avenue d'Iéna, 75116 Paris

Echange de points de vue entre Wolfgang Rihm et le philosophe

Peter Sloterdijk