

cnts. frms.

Fl. ① ② ③ viel Luft!

Ob.

Klar.

Klavier

Perc. große Trommel weiches, schweres Schlagen stop-Schlag p marc. (sim.) harter Schl. sacco pp

VL. molto sul. fasto marc. Sol. pont. ff

Vla. molto sul. fasto marc. sol. pont. ff

Vcl. molto sul. fasto marc. (sul. fasto) marc. ppp

21. III. 99

In nomine... Ensemble Recherche

Jeudi 15 novembre 2001 à 20h

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

30^e édition

ATHÉNÉE

Théâtre Louise Jouvet

Wolfgang Rihm
Ensemble Recherche

Samedi 17 novembre 2001 à 18h

er unblehnbaren Anregung
des "Ensemble Recherche"
geschuldet

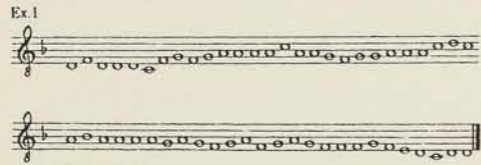
von Wolfgang Rihm,

Jeudi 15 novembre 2001 à 20h
Athénée - Théâtre Louis-Jouvet

Ensemble Recherche

In nomine...

Une tradition de la Renaissance anglaise oubliée depuis Purcell : composer une "fantaisie" fondée sur la structure mélodique des mots *In nomine Domini* du *Benedictus* de la messe *Gloria tibi Domine* de John Taverner (v.1490-1575).



Le nouveau chapitre d'*In nomine* composé pour le Festival d'Automne à Paris en 2001 complète la collection amorcée en 1999 avec le chapitre «The Witten In nomine Broken Consort Book», créée pour le dixième anniversaire du festival de Witten, *Wittener Tage für Neue Kammermusik*, sous la direction artistique de Harry Vogt.

Premier chapitre

Georg-Friedrich Haas
Isabel Mundry
Bryn Harrison
Brice Pauset
Gérard Pesson
Wolfgang Rihm
Walter Zimmermann
Hans Zender...

Nouveau chapitre

Brian Ferneyhough
Stefano Gervasoni
Toshio Hosokawa
György Kurtág
Emilio Pomarico
Salvatore Sciarrino
Xu Shuya
et
Brice Pauset - Henry Purcell,
In nomine of six parts - Ecoute composée
Gérard Pesson, d'après John
Taverner et Thomas Tallis,
Instrumentations colorées

Avec le concours de la Sacem

Concert en 2 parties d'environ 40 minutes

In nomine...

Torsten Blaich

Reprendre un matériau musical préexistant afin de l'intégrer dans une composition nouvelle est un principe fondamental de l'histoire de la musique occidentale. Dans les messes et motets de la Renaissance en particulier, cette méthode (...) représente l'un des traits essentiels de la production musicale. La technique du *cantus firmus* par exemple consistait à utiliser une mélodie donnée (tirée des chants liturgiques ou de chansons profanes), soit comme point de départ, toujours placée au *tenor*, soit dans la voix supérieure, puis à écrire, sinon à improviser, les autres voix.

L'un des exemples particulièrement frappants, quoique singulier, de cette confrontation continue avec un thème donné est fourni aux XVI^e et XVII^e siècles par la tradition anglaise des *In nomine*, à l'origine desquels se trouve la messe à six voix *Gloria tibi trinitas* de John Taverner (vers 1495-1545), écrite au plus tard en 1528. Dans le *Benedictus*, sur les mots *in nomine Domini* (...), on relève un passage à quatre voix, dont le *cantus firmus*, à l'alto, cite en entier l'antienne *Gloria tibi trinitas* (extraite de l'antiphonaire *Ad usum Sarum* pour la liturgie à Salisbury, et que l'on chantait lors des premières Vêpres après le dimanche de la Trinité). Avant même le milieu du XVI^e siècle, cet extrait de la messe de Taverner fut utilisé à part, et même hors du contexte liturgique, dans des versions sans texte, pour consort de violes ou claviers, ou dans des réalisations pour voix et luth. Un grand nombre de compositeurs anglais, parmi lesquels Christopher Tye (vers 1500-1573), William Byrd (vers 1543-1623), Thomas Morley (1557-1603) et Henry Purcell (1659-1695) se sont penchés par la suite sur ce thème (...) pour produire des œuvres nouvelles, instrumentales pour la plupart, et souvent d'un grand raffinement d'écriture.

On a conservé plus de cent cinquante de ces compositions, parfois titrées, avec fantaisie, *Crye*, *Rounde* ou *Rachels weeping*. Toutes comprennent le même *cantus firmus*, dont on pouvait cependant modifier le rythme, la tonalité, la tessiture ou l'ornementation. Alors qu'au début, on rendait directement hommage au *In nomine* de Taverner en reprenant ou en transformant l'original à quatre voix, des procédés contrapuntiques plus complexes (comme l'imitation) furent bientôt utilisés, le nombre de voix augmenta et l'on intégra des techniques de jeu plus virtuoses, en fonction des instruments prévus, tout particulièrement les violes de gambe et les claviers. La version à cinq voix de Picforth (XVI^e siècle) est un exemple de la richesse des idées musicales dans ces adaptations. Le *cantus firmus* y est donné en rondes, alors que chacune des voix, entrant successivement, a ses durées propres, conservées tout au long du développement. On entend ainsi un étagement progressif, allant de la voix inférieure, qui chante en blanches pointées, et va jusqu'aux croches de la voix supérieure. D'un point de vue stylistique, la majeure partie du répertoire *In nomine* (appellation que l'on gardait même s'il s'agissait toujours du *cantus firmus Gloria tibi Trinitas*) n'a plus rien en commun avec le modèle de Taverner.

À travers cette transposition au répertoire instrumental de techniques élaborées dans le domaine vocal, la tradition des *In nomine* contribua significativement en Angleterre au développement de pièces autonomes pour *Consort-Musick* et pour clavier (*keyboard music*). La notion de *consort* désigne à la fois les ensembles de musiciens (souvent appelés *Consorts of Musicke*) et les œuvres jouées, les sources contemporaines insistant toujours sur l'agréable harmonie des sons et du jeu en commun. L'effectif pouvait être extrêmement varié. On parlait de *broken* ou de *mixed consorts* pour ceux formés d'instruments très différents (flûtes, luths, violons, théorbes...), particulièrement adaptés aux techniques d'ornementation specta-

culaires (*broken music*). À l'opposé, un *full* ou un *whole consort*, par exemple un consort de violes, était constitué d'instruments d'une même famille.

Dans la composition des *In nomine*, l'idée de rendre hommage aux maîtres célèbres a sans doute joué un rôle tout aussi important que celle d'une tradition inaugurée et poursuivie par des compositeurs importants, ou qui y travaillaient toujours, et qu'il fallait continuer à alimenter, aérographe prestigieux dans lequel on s'intégrait alors soi-même. Ainsi, on n'adaptait et ne citait pas seulement le mouvement de Taverner, mais aussi d'autres *In nomine* qui avaient eu du succès. La possibilité de se faire un nom à travers cette compétition avec d'autres artistes représentait un attrait supplémentaire. Vers 1700, les *In nomine* étaient considérés comme démodés. L'écrivain et mélomane Roger North (1651-1734) les décrit comme "une distraction agréable à une époque où les hommes vivaient dans le calme et le repos", mais n'était pas sans ressembler "au chant confus des oiseaux dans un bosquet". Au XX^e siècle, on remarque cependant une certaine renaissance de cette technique d'écriture, dont l'exemple le plus fameux apparaît dans l'opéra *La Femme silencieuse* de Richard Strauss, où le compositeur cite (...) un *In nomine* de John Bull (vers 1562-1628), instrumenté pour bassons, cor et trombones. Peter Maxwell Davies reprit dans ses deux fantaisies d'après Taverner, dans *Seven In nomine* et dans son opéra sur Taverner, des *In nomine* célèbres de Bull et Blitheman, ainsi que l'original de Taverner. Roger Smalley en fit de même dans son *Gloria tibi Trinitas* et sa *Missa brevis*.

in *Wörterbuch Ensemble Recherche*

* le verset entier dit *Benedictus qui venit in nomine Domini*, "béné soit celui qui vient au nom du Seigneur"

Écoute composée

Brice Pauset

Il semble que la transcription, l'arrangement (le dérangement), lorsque commis par un compositeur, charge l'œuvre à arranger d'un excès de sens quelque fois très extérieur à ses catégories originales. Ce sera encore une fois le cas ici.

J'ai toujours été frappé par le type d'écoute que requièrent les œuvres recourant à une citation, comme c'est le cas des *In nomine* des XVI^e et XVII^e siècles anglais. Ecoute-t-on la citation comme un élément attracteur, central, d'où les parties adjacentes seraient dérivées, ou, au contraire, écoute-t-on l'œuvre de manière plus diffuse, de telle sorte que la citation en serait comme déduite ?

Dans mon écoute composée du *In nomine of six parts* de Henry Purcell, on devra tendre l'oreille au rapport fluide - quelques fois littéralement liquéfié - qu'entretiennent la teneur *In nomine* et l'élégant contrepoint à cinq parties dû à Purcell ; j'ai voulu en quelque sorte y faire écouter mes propres incertitudes quant aux écoutes possibles de cette pièce, et de la musique en général.

Si l'on transpose mes incertitudes du domaine de l'écoute à celui de la composition, on aura peut-être l'explication de mon entêtement à retravailler, ici sous la forme d'un triple tableautin, ce même thème du *In nomine*.

Henry Purcell
IN NOMINE OF SIX PARTS
écoute composée par Brice Pauset

Samedi 17 novembre 2001 à 18h
Athénée - Théâtre Louis-Jouvet

Ensemble Recherche Salome Kammer, voix

Wolfgang Rihm

PoI
pour six interprètes ; clarinette basse,
harpe, percussion, alto, violoncelle,
contrebasse, (1995, 6 minutes)

Von weit
version pour violoncelle et piano de
Antlitz pour violon et piano
(1993, 11 minutes)

Chiffre IV
pour clarinette basse, violoncelle et
piano
(1983/84, 9 minutes)

Déploration
pour flûte, violoncelle et percussion
(1973, 12 minutes)

Entracte

Frage
pour voix de femme et ensemble
(1999/2000, 40 minutes)
création en France

Entracte

Musik für drei Streicher
pour violon, alto et violoncelle
(1977, 58 minutes)

Avec le concours de la Sacem

Six œuvres

Composées entre 1973 et 2000
Martin Kaltenecker

La productivité presque effrénée dont témoigne le catalogue de Wolfgang Rihm fait surgir des images ayant trait au corps, aux pulsions, à une fièvre créatrice. Lui-même, à ses débuts, écrivait : " 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 à un miroir ce qu'il voit". Ou encore, à propos des fonctions harmoniques : "Elles ne constituent plus des hiérarchies ; c'est le compositeur lui-même qui devient la tonique (puisque son corps articule par avance le son fondamental de la musique qu'il écrit)".

Le corps musical est chez Rihm assoiffé de liberté. A chaque fois que le compositeur veut définir ce qu'il fait, c'est le flux qu'il revendique contre la forme, l'interruption qui peut détruire à tout moment ce qui se fige, la "mutation" qui fait dévier une forme prévisible, l'absence de directionnalité comme projet. La musique, dit-il, est un flux de signes posés dans le temps et l'œuvre la description de sa propre genèse. Les premiers modèles invoqués par Rihm furent Mahler, Varèse, Busoni et le Schönberg de 1910, cette "prose musicale" dont le jaillissement peut être assimilé à une psychographie. La forme, écrira-t-il encore, ne doit pas être une construction, mais un terrier - labyrinthe à moitié enfoui, aux trajets obscurs, en contact avec ces forces profondes que l'on entend par exemple dans *Frage* : des "impulsions, crachées par le fond même des sons, qui mettent en branle une action sombre qui se déroule dans des couloirs obscurs".

Le corps musical chez Rihm n'est pourtant pas absolument sauvage : il se débat avec la tradition, avec le carcan d'une éducation et d'une culture qui le hante ; Rihm ne crée pas un nouvel univers sonore radical (comme Lachenmann, qu'il admire tant). Le jeune compositeur revendiquait même l'héritage post-romantique, le plaisir de l'harmonie, les gestes expressionnistes : ce parfum de scandale a donné un élan à sa carrière, alors que le sérialisme s'essouffait. Rihm veut aller partout, entrer en contact et toucher toute musique déjà écrite, il veut tout aimer (et d'ailleurs être aimé de tous), et de tout faire son miel : c'est son côté Picasso, cette errance stylistique, cette navette entre l'accord parfait et le bruit. Son rapport à la tonalité est fait d'attraction et de répulsion ; il l'a comparée un jour à la graisse (ce matériau avec lequel Joseph Beuys travaillait également) : réservoir d'énergie et trace de vie, mais aussi déchet et substance morte, molle et infiniment malléable. La rhétorique tonale travaille la musique de Rihm, qui lui oppose en même temps des stratégies de contournement, afin d'échapper au déjà-vu. Souvent il s'inspire de couleurs et d'affects négligés, de zones ambiguës ; *Déploration* par exemple, un tombeau pour la poétesse Ingeborg Bachmann, doit rendre "un pleurnichement, un gémissement. Le changement constant entre strict et libre, à l'intérieur de onze sections qui sont autant d'étapes, produit un terrain mouvant. Tout se joue sur les bords, rien ne va vers le milieu, pour rentrer dans la lumière. La constructivité, quand elle apparaît, est centrée ; c'est souvent une spirale, le chiffre de ce qui est sans issue, et elle projette des ombres très longues. Ces ombres sont l'oeuvre elle-même".

Les images archaisantes sont récurrentes chez Rihm. Stèles, chiffres, rituels, danses, invocations, énigmes - tout cela a sans doute la même fonction que le monde barbare du *Sacre du Printemps*, manifeste contre une musique gelée dans la culture, tétanisée par le souci de la forme, figée dans des instrumentations standardisées. *Chiffre IV* voudrait ouvrir un espace indéfini, où l'effectif restreint doit sonner comme un quasi-orchestre. "Les pièces que j'intitule *Chiffre* sont des signes dans le son, des signes possibles seulement dans le son, qui ne sont pas cryptés dans un second temps, mais signes par eux-mêmes. Dans les autres pièces, les signes sont sculptés ; ici, dans la quatrième, ils se tiennent debout, pour ainsi dire au pied du mur. Trois instruments seulement : clarinette, violoncelle et piano - souffle, fil sonore, toucher subtil - qui sont conçus comme un «orchestre»". De même, à la fin de *Frage*, un étrange postlude aux sons crépusculaires et presque dénaturés (par l'utilisation d'unisson dans des registres fragiles) prend le relais du grand travail chtonien.

Une autre stratégie anti-académique consiste chez Rihm à considérer une œuvre comme virtuellement inachevée, et ceci à la fois dans le temps et dans l'espace : on peut toujours ajouter une couche nouvelle, du relief, des empâtements, d'autres figures. C'est ce qu'il nomme des *Übermalungen*, des recouvrements (comme on en trouve chez des peintres contemporains, Arnulf Rainer ou Sigmar Polke). *PoI* (dont on entend ici la version originale pour six instruments, écrite à l'occasion du 90^e anniversaire de Paul Sacher) a fait l'objet de deux opérations nouvelles. Rihm l'a d'abord intégré dans un triptyque. Parfois, dit-il, "dans l'atelier, des œuvres (finies, incomplètes - qui peut le savoir ?) se tiennent les unes à côtés des autres, sans intention, et il apparaît d'un coup qu'on pourrait les relier". La comparaison picturale est à relever : Rihm parle souvent d'un travail manuel, tactile, concret, il se veut sculpteur, il enlève et rajoute de la matière. Intégré dans ce nouveau triptyque (avec *Nucleus* et *Kolchis*, qui fournira à son tour le point de départ de *Frage*), Rihm gonflera l'effectif de *PoI*, tout en ajoutant "alluvions, développements, excroissances". Quant à *von weit*, il s'agit de la paraphrase d'une pièce pour violon et piano, *Antlitz*, définie par le compositeur comme *Umschreibung* : littéralement une "périphrase", où l'on repère à nouveau l'image de l'artiste tournant autour d'un objet.

C'est *Musik für drei Streicher* qui représente, après *Frage*, le second "pilier" de ce programme, les deux pièces atteignant une durée pour l'une de 40 minutes, pour l'autre d'une heure environ. Rihm tient à cette œuvre de sa première période, que l'on peut approcher aujourd'hui de deux manières. L'une serait essentiellement historique. *Musik* fut joué à Darmstadt en 1978, avec deux autres trios, de von Schweinitz et von Bose (dont une *Sonate* pour violon avait fait scandale deux ans auparavant, marquant, pour le meilleur ou le pire, un changement de paradigme esthétique). Ce que Rihm appelle a posteriori une "dramaturgie voulue par les organisateurs" apparaît cependant comme l'affirmation collective d'une nouvelle liberté. Rihm maintient qu'il ne voit aucune raison de se passer des premiers rapports d'intervalles (octave, quinte, tierce) fournis par la série des harmoniques naturels, et il combine, dans cette œuvre, ce désir de disposer librement de tous les matériaux harmoniques possibles avec une rhétorique clairement influencée par Beethoven (en particulier dans le 5^e mouvement) et Bartók.

Une seconde écoute peut se concentrer sur la grande forme. Si *Frage* traduit une volonté de continuité (Rihm parle d'un rapport plus "apaisé" à la forme), où même la voix n'apparaît pas comme interruption, comme "mutation", mais comme un prolongement timbrique étonnant des instruments à vent, *Musik für drei Streicher* illustre une forme complexe, en trois volets (le premier fait de deux mouvements lents et d'un "double", le volet médian de trois *canzone*, le dernier étant un finale déchaîné, le trio devenant presque une "machine à frotter"). L'œuvre doit représenter en même temps cette trace d'un travail incessant sur une matière figurale qu'il s'agit de faire sortir d'un magma ; Rihm en recueillait de larges séquences dans l'un de ces carnets qu'il porte toujours sur lui. On suit alors un combat où se tiennent en échec une grande architecture ambitieuse et la décontextualisation des gestes rhétoriques anciens, en une accumulation où rien n'est jamais sûr. Il y a là à la fois une maîtrise et quelque chose d'harassé et d'inquiet, tel que l'indique une citation de Flaubert notée sur la partition, alors qu'est martelé un accord d'ut mineur : "Plus j'avance, plus je me sens incapable de rendre l'idée". Il n'y a dans *Musik für drei Streicher*, comme toujours chez Rihm, d'équilibre qu'instable.

Le concert du 17 novembre 2001 constitue le second volet du cycle Wolfgang Rihm / Perspectives 1999-2004

1999 - Théâtre du Châtelet

Jagden und Formen
Ensemble Modern, direction Dominique My

2001 - Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Ensemble Recherche et Salomé Kammer, voix
Déploration, pour flûte, violoncelle et percussion (1973)
Chiffre IV, pour clarinette basse, violoncelle et piano (1983/84)
PoI, pour six interprètes (1995)
Von weit, pour violoncelle et piano (1993)
Frage pour voix de femme et ensemble (2000 création en France)
Musik für drei Streicher, pour violon, alto et violoncelle (1977)

2002 - Cité de la Musique

4 octobre
Jagden und Formen
Ensemble Intercontemporain, direction Jonathan Nott

6 octobre

In-Schrift, pour orchestre
Slyx und Lethé pour violoncelle et orchestre
Sotto voce pour piano et orchestre
Alain Planès - piano, Lucas Fels - violoncelle
Baseler Sinfonietta, direction Emilio Pomarico

8 octobre

Tutuguri (1981/82)
d'après Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*
Récitant, Rupert Huber
Orchestre de la Radio de Stuttgart, SWR
Direction Fabrice Bollon

2004 (projet)

Die Eroberung von Mexico (en concert)

Ensemble Recherche

Fondé en 1984, l'Ensemble Recherche est constitué de huit musiciens et reçoit le soutien de la ville de Freiburg et du Land Baden-Württemberg. Son répertoire s'étend des classiques du XX^e siècle aux avant-gardes berlinoises des années 1920 et aux créations contemporaines. Parmi ses enregistrements figurent des œuvres de Dallapiccola, Eisler, Feldman, Huber, Lachenmann, Nono, Rihm, Spahlinger ou Zimmermann, mais aussi des *Hörspiele* et des musiques de film. Lauréat du Schneider-Schott-Musikpreis (1995), de la Fondation Siemens (1996) et du Rheingau-Musikpreis (1997), il est le créateur et le dédicataire d'*Infinito Nero*, de *Muro d'orizzonte* et de *Voci Sotto Vetro* de Salvatore Sciarrino. C'est à son initiative que la collection des *In nomine...* a été lancée en 1999 pour le Festival de Witten. En 2001, une quarantaine de compositeurs ont accepté de contribuer à ce répertoire.

Au Festival d'Automne à Paris, l'Ensemble Recherche a été invité pour des concerts-portraits de Lachenmann (1995), Haas (1996), Pauset (1996), Feldman (1997), Sciarrino (2000).

Melise Mellinger, violon
Barbara Maurer, alto
Lucas Fels, violoncelle
Martin Fahlenbock, flûte
Jaime Gonzales, hautbois
Shizuyo Oka, clarinette
Klaus Steffes-Holländer, piano
Christian Dierstein, percussion

L'Ensemble Recherche en quelques chiffres... (d'après la brochure publiée à l'occasion de leur quinze ans d'activité, en 1999) :
Œuvres jouées : 2526, créations : 256, œuvres enregistrées (radio ou cd) : 132, nombre de concerts : 577, nombre de compositeurs : 309
Compositeurs les plus souvent joués :
Lachenmann : 122, Feldman : 110, Huber : 107, Schönberg : 93, Rihm : 83, Webern : 64

Salome Kammer

Née à Francfort, Salome Kammer étudie d'abord le violoncelle avec Maria Kliegel et Janos Starker, avant de se décider pour une carrière d'actrice. Après cinq ans passés au Stadttheater de Heidelberg, elle interprète, dans la grande série télévisuelle de Edgar Reitz, *Die zweite Heimat*, le rôle de la violoncelliste Clarissa. Dès lors, elle se produit comme "voix-soliste" dans le domaine de la musique nouvelle et commence une carrière internationale qui la mène dans les plus importants festivals et centres musicaux. Elle crée des œuvres de compositeurs tels que Carola Baukholt, Berhardt Lang, Claude Lenner, Helmut Oehring, Wolfgang Rihm, etc. Mais son répertoire s'étend aussi à la comédie musicale et au cabaret. Elle chante aussi bien le rôle d'Eliza Doolittle de *My fair Lady* que le *Pierrot lunaire* de Schönberg ou des œuvres de John Cage, Luciano Berio et Hans Zender. Le journal "Volkskrant" d'Amsterdam l'a qualifiée de "croisement parfait entre Cathy Berberian et Björk". Elle a conçu deux programmes de cabaret, ainsi qu'une soirée de Lied, "I hate music, but I love to sing". En 2001, elle a créé à l'Opéra de Bonn la nouvelle œuvre de Helmut Oehring, *Effi Briest*. Dans la production de l'opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de Helmut Lachenmann (Staatsoper Stuttgart, Opéra National de Paris, Festival d'Automne à Paris), Salome Kammer incarnait la récitante de la partie "Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo".

Wolfgang Rihm

On est souvent troublé par la première rencontre avec l'œuvre prodigieuse de Wolfgang Rihm. Ce compositeur, qui a manifestement assimilé les leçons du modernisme et du post-modernisme, n'appartient à aucune école particulière, à aucun courant ; il sait au besoin utiliser la tradition, mais il la resitue dans des contextes qui n'ont rien de traditionnel. Rihm est difficile à classer et la musique d'après-guerre ne nous encourage pas à apprécier une musique pour ses qualités intrinsèques, sans qu'elle se réclame d'une idéologie esthétique rigoureuse et complexe (...). Mais de tous les jeunes compositeurs européens, il est le plus fascinant et le plus mystérieux.

Né à Karlsruhe en 1952, il 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 1972, il commence à travailler avec Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Freiburg en Breisgau. Entre temps, cependant, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle, et, à partir de 1970, il suit régulièrement 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 and Varick* (1976) et *Jakob Lenz* (d'après Büchner), créés en 1979. 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. ... Certaines 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.

D'après Andrew Clemens



Le Festival d'Automne à Paris est une association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, par la Ville de Paris et le Conseil Régional d'Ile-de-France.
Président, André Bénard
Directeur général, Alain Crombecque

© Festival d'Automne à Paris
156, rue de Rivoli, 75001 Paris
Téléphone : 01 5345 1700
www.festival-automne.com



Partenaire du Festival d'Automne à Paris



faire du ciel le plus bel endroit de la terre

AIR FRANCE

L'Espace Affaires.
On peut venir de loin et arriver frais.
www.airfrance.com

“Il y a tant de voix à vous faire entendre”



Musique sacrée, opéra, jazz vocal... Depuis plus de dix ans, notre fondation encourage la formation et les débuts de jeunes talents. Notre mécénat s'exprime aussi à travers le soutien d'ensembles vocaux, de productions lyriques, de saisons vocales et de festivals... C'est pourquoi, nous accompagnons des créations du Festival d'Automne à Paris. Aux côtés de ceux qui font vivre et revivre l'art vocal, notre fondation s'engage pour que toujours plus de voix puissent partager leurs talents, leurs émotions.