



cité
de
la musique



Wolfgang Rihm

Cité de la musique
4 - 6 - 8 octobre

Perspective 1999-2004

Ensemble Intercontemporain
Direction, Jonathan Nott

Alain Planès, piano
Lucas Fels, violoncelle
Basel Sinfonietta
Direction, Emilio Pomarico

Rupert Huber, récitant
Orchestre Symphonique
de la Radio de Stuttgart, SWR
Direction, Fabrice Bollon

Cité de la musique / Salle des concerts
vendredi 4 octobre à 20h

Wolfgang Rihm

Jagden und Formen pour grand ensemble

Commande de KölnMusik GmbH, Festival d'Automne à Paris,
Europäischer Musikmonat 2001 Bâle, Ensemble Modern
(1995 - 2000). Effectif : 2 flûtes, cor anglais, clarinette/clarinette
basse, clarinette/clarinette basse/clarinette contrebasse,
basson/contrebasson, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones ténor basse,
tuba basse, 3 percussions, harpe, piano,
guitare/guitare basse électrique, 5 cordes

Durée: 55 minutes

Ensemble Intercontemporain Direction, Jonathan Nott

Coproduction Cité de la musique,
Ensemble Intercontemporain
Festival d'Automne à Paris.

ensemble
inter
contemporain

Flûtes, Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle
Cor anglais, Didier Pateau ; Clarinette, Alain Damiens
Clarinette basse, Alain Billard ; Basson, Pascal Gallois
Cors, Jens McManama, Jean-Christophe Vervoitte
Trompettes, Antoine Curé, Jean-Jacques Gaudon
Trombones, Jérôme Naulais, Benny Sluchin
Tuba, Arnaud Boukhitine
Percussions, Vincent Bauer, Michel Cerutti
Piano, Hidéki Nagano ; Harpe, Frédérique Cambreling
Violons, Hae-Sun Kang, Ashot Sarkissjan
Alto, Christophe Desjardins
Violoncelle, Pierre Strauch
Contrebasse, Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires
Trompette, David Guerrier
Percussion, Andreï Karassenko
Guitare, Marie-Thérèse Ghirardi

Technique Ensemble Intercontemporain
Régie générale, Jean Radel
Régie plateau,
Damien Rochette, Philippe Jacquin, Nicolas Berteloot

Cité de la musique / Salle des concerts
dimanche 6 octobre à 16h30

Wolfgang Rihm

Trois créations françaises

Franz Schubert

Trois extraits de
Rosamonde, Princesse de Chypre, D. 797
Musique de scène pour le drame de Helmina von Chézy, 1823

Rosamonde (n°2) musique de ballet (allegro moderato)

Sotto voce

notturmo pour piano et petit orchestre

Commande et création : Orchestre Philharmonique de Berlin, mai 1999.
Piano et direction, D. Barenboim. Dédié à D. Barenboim.
Effectif : piano solo, piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette,
basson, 2 cors, timbales, harpe, cordes (maximum 30).

Rosamonde (n°5) entracte après le 3^e acte (andantino)

Styx und Lethe

musique pour violoncelle et orchestre

Création au Festival de Donaueschingen 1998. L. Fels, violoncelle.
Orchestre du Südwestfunk, direction H. Zender.
Dédié à Lucas Fels. Effectif : 4 flûtes, cor anglais, clarinette,
4 bassons, 4 cors, trompette, 3 trombones, tuba, percussion, harpe,
piano, 16 violons, 8 violoncelles, 6 contrebasses.

Entracte

Rosamonde (n°9) musique de ballet (andantino)

IN-SCHRIFT, pour orchestre

Création Biennale de Venise, juillet 1995. Württembergisches Staats-
orchester, direction G. Ferro. Effectif : 3 flûtes, 2 clarinettes, clari-
nette basse, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 6 trombones, tuba
basse, timbales, 5 percussions, harpe, 7 violoncelles, 7 contrebasses.

Durée : environ 80 minutes plus entracte

Alain Planès, piano Lucas Fels, violoncelle Basel Sinfonietta Direction, Emilio Pomarico

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

Cité de la musique / Salle des concerts
mardi 8 octobre à 20h

Wolfgang Rihm

Tutuguri

d'après le poème d'Antonin Artaud
Pour récitant, orchestre,
percussions et chœur

Création de segments de *Tutuguri*, 1981-1982. Création de la version
complète, novembre 1982, Deutsche Oper Berlin.
Direction A. Tamayo - (chorégraphie, Moses Pendleton)
Commande du Deutsche Oper Berlin
Effectif: 3 flûtes/piccolo, 3 hautbois/cor anglais, 3 clarinettes/clari-
nettes basses, 3 bassons/contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trom-
bones, tuba, timbales, 6 percussions, harpe, piano, 50 cordes
et chœur mixte (préenregistré)

Création en France
durée : 100 minutes

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

Coproduction Cité de la musique
et Festival d'Automne à Paris.
En collaboration avec le Südwestrundfunk.

Ces trois concerts sont réalisés
avec le concours de la Sacem



Goethe-Institut
mercredi 9 octobre à 19h

Echange de points de vue entre
compositeur et philosophe
Wolfgang Rihm
Peter Sloterdijk

Wolfgang Rihm au Festival d'Automne à Paris
Perspective 1999-2004 :

Novembre 2001

Ensemble Recherche
Déploration, Chiffre IV, Pol, Von weit, Frage,
Musik für drei Streicher, In nomine

Novembre 1999

Ensemble Modern, direction Dominique My
Salomé Kammer, voix
Trigon (Sphinxirène (1), Form/Zwei Formen (1),
Sphinxirène (2), Form/Zwei Formen (2)
Responsorium, Jagden und Formen



Le Festival d'Automne à Paris est une association
subventionnée par le Ministère de la Culture
et de la Communication, la Ville de Paris
et le Conseil Régional d'Île-de-France.
Président, André Bénard
Directeur général, Alain Crombecque
Directrices artistiques : Marie Collin et Joséphine Markovits
Festival d'Automne à Paris
156 rue de Rivoli, 75001 - Paris
Téléphone : 33 1 5345 1700
info@festival-automne.com / www.festival-automne.com



Cité de la musique
Président du conseil d'administration :
Jean-Philippe Billarant
Directeur général : Laurent Bayle
221 avenue Jean-Jaurès, 75 019 Paris
Téléphone : 01 44 84 45 45
www.cite-musique.fr

Direction technique, Claude Bourdailleix
Régie générale, Joel Simon
Régie plateau, Jean Marc Letang
Régie son, Didier Panier
Régie lumière, Marc Gomez

Biographie

Wolfgang Rihm

Né à Karlsruhe en 1952, Wolfgang Rihm commence à composer, après avoir suivi les cours de Eugen Werner Velte. En 1973, il travaille avec Karlheinz Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Freiburg. Entre temps, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle et suit, à partir de 1970, les cours d'été de Darmstadt (où il commencera à enseigner en 1978), poursuivant ainsi son approche de styles différents. La *Première Symphonie* est composée en 1969. Les *Deuxième* et *Troisième Symphonie* datent du début des années 1970, de même qu'une importante composition pour orchestre, *Dis-Kontur*. À la même époque, il compose ses premières œuvres scéniques, les opéras de chambre *Faust und Yorick* (1976) et *Jakob Lenz* d'après Büchner, créé en 1978. Viennent en 1986, *Die Hamletmaschine* sur un texte de Heiner Müller, puis *Oedipus*, sur des textes de Sophocle, Nietzsche et Müller, créé au Deutsche Oper de Berlin en 1987 ; d'après Antonin Artaud, il compose *Tutuguri* en 1981-82, puis l'opéra *La Conquête de Mexico* (1987-92). Dans les années 80, il compose des suites, notamment les trois trios avec piano *Fremde Szenen* (1982-1983), et les huit pièces pour ensemble, *Chiffre*, (1982-1985), tout en revenant aux cycles lyriques, aux pièces pour piano, et aux quatuors à cordes (aujourd'hui au nombre de douze). 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 de Wolfgang Rihm, de nombreux festivals et institutions allemandes ont organisé des concerts et commandé de nouvelles œuvres. Parmi les dernières œuvres : *Verwandlung* pour orchestre, *Brentano-Phantasie* pour soprano et piano, *Das Lesen der Schrift*, quatre pièces orchestrales, inserts éventuels pour le *Requiem allemand* de Johannes Brahms, un second concerto pour alto, le douzième quatuor à cordes... Wolfgang Rihm vit à Karlsruhe et à Berlin.

Universal Edition, Vienne.
www.universaledition.com

Partition pages 3 et 4, *IN-SCHRIFT*.
Photo pages 1 et 4, Eschenberg Fotodesign



Jagden und Formen

Un entretien

Wolfgang Rihm / Josef Häusler

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 Malévitich, 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 de la pièce avec laquelle elle entretient un rapport latent ; mais cela peut aussi être une intervention directe sur l'élément 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...

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, tel 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...

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*, livret de l'enregistrement publié par Deutsche Grammophon, 2002
Ensemble Modern, direction Dominique My

[Traduction Jean-Claude Poyet]

Rosamonde et Sotto voce, Styx und Lethe, In-Schrift

Martin Kaltenecker

La musique impulsive de Rihm, foisonnante, "rhizomatique", est l'œuvre d'un *poeta doctus*, d'un compositeur à la culture musicale, littéraire et musicologique inhabituellement étendue : étudier beaucoup de musiques (Varèse mais également Pfitzner, Busoni aussi bien que Boulez, Lachenmann ou Zemlinsky...) c'est s'assurer, comme il le disait récemment, que l'on construit "une maison qui a un grenier et une cave". Rihm, par ailleurs, aime aimer, et sa musique, sûre d'elle-même, de la pulsion et du ton qui la singularise, tente de happer virtuellement toute autre musique existante, de la toucher, de l'englober, peut-être de lui voler quelque chose par affection. Voilà pourquoi elle peut oser parfois le palimpseste, se faisant presque caméléonesque ou révérencieuse, pour se replier ensuite farouchement, retrouvant un ton plus rauque, cette âpreté si caractéristique faite d'à-coups, d'avancées brutales, de bifurcations. La mettre en regard avec des musiques du répertoire (ce qu'elle semble presque appeler) peut se révéler comme une expérience fascinante – cet arrière-fond traditionnel irrise alors les inclusions, il fait remonter des échos, chatoyer les allusions (Rihm jamais ne cite directement), alors qu'en retour, la partition contemporaine peut sembler par endroits achever un geste seulement esquissé dans l'œuvre romantique.

Rosamonde

La musique de *Rosamonde* fut écrite par Schubert en 1823, pour un "drame romantique" d'Helmina von Chézy (laquelle avait déjà produit le malheureux livret d'*Euryanthe* de Weber), traitant du sort de certaine princesse de Chypre. La pièce fut un fiasco ; ce n'est qu'à partir de 1867 que l'on joua la musique de Schubert, sous forme d'une suite de concert, à l'instar du *Songe d'une Nuit d'été* de Mendelssohn. Le rapport de Rihm à Schubert est très ancien : l'une de ses toutes premières partitions (*Erscheinung* pour neuf cordes et piano ad libitum, 1978) se proposait déjà de "citer non pas des notes de Schubert, mais son ton, sa manière de parler" ; les *Ländler* pour piano l'évoquent encore l'année suivante ; l'un des *Wölfl-Lieder* de 1981 retourne de façon sarcastique les élégies du *Voyage du hiver*, un autre reprenant le martèlement calme et fatal des accords schubertiens, "comme si un terrorisme de l'instant leur avait jeté un sort, pour qu'ils ne parviennent à aucune évolution linéaire, orientée vers un but précis".

Sotto voce

Schubert, notait Rihm, voulait peut-être "obtenir les mêmes choses que Mozart, mais avec d'autres moyens" – entre autres cette "subtilité fluide", où Rihm lui-même se reconnaît, et où se mire son propre *sotto voce*. Il s'agissait ici d'écrire, à la demande de Daniel Barenboim, un concerto qui puisse s'intercaler dans un programme d'œuvres de Mozart. Rihm s'inspira de la "sonorité merveilleuse des pianissimos" de Barenboim. "J'écrivai donc un petit concerto nocturne, où je redynamisai cette expérience du piano par une réflexion sur la réinvention possible ou impossible du beau artistique à notre époque". Tout est ici intime et en retrait, la harpe finissant parfois telle phrase en apparaissant comme un piano plus diaphane. Le soliste évite avec soin de briller et de parader, comme dans l'anti-concerto *Gesungene Zeit*, écrit pour Anne-Sophie Mutter.

"Il ne s'agit donc pas de concertos où règne la virtuosité instrumentale, écrit Ivanka Stoianova, mais de pièces symphoniques évoluant à la limite de la musique-théâtre. Le soliste y est présent en tant que "chanteur" principal, et tout autour, le corps orchestral participe à cette vocalité infiniment multipliée. Pour Rihm, il n'y a pas de formes symphoniques à proprement parler, mais le "principe symphonique", présent dans ses œuvres appelées symphonies, et dans d'autres compositions pour formations restreintes. Son symphonisme comprend une multitude d'idées musicales, des contrastes exacerbés, des gestes formels de longue haleine, ainsi que des inscriptions ponctuelles inattendues, un réseau complexe de relations internes, des lignes de force et des commentaires, des divagations éclatées, des densifications maximales et des raréfactions allant vers le silence coloré".

Styx und Lethe

Le titre exprime l'idée qui est à l'origine de cette œuvre : l'image du fleuve "hai" qu'il faut traverser après la mort – couleur de plomb, immobile –, s'opposant aux eaux de l'oubli comme image de la musique elle-même, fugitive, insaisissable. Mais la pièce a justement "divagué" par la suite ; de "retenue, chaste, presque classique" (Rihm), elle gagna progressivement en sauvagerie, illustrant une sorte de course haletante, où le soliste n'est pas le chanteur, mais le "coureur principal", répétant des figures homorythmiques obstinées et ne venant au premier plan qu'à la toute fin ; il ne s'agit guère d'un concerto mais, comme dit le sous-titre, d'une musique pour violoncelle et orchestre.

IN-SCHRIFT

IN-SCHRIFT, (inscription), fut créé à Saint-Marc de Venise. L'œuvre développe l'idée d'une écriture du son lentement et profondément tracée, (cette écriture qui luit sur les voûtes sombres de la basilique), et elle *compose* avec l'espace aux deux sens du terme : Wolfgang Rihm voulait ici "ruser" avec les résonances, en écrivant des accords fixes, ne bougeant guère, si bien qu'aucun écho, même long, ne les brouillera ; d'autre part, un écho "écrit", sous forme d'un fa dièse coloré par des instruments toujours différents, parcourt la partition presque de bout en bout. L'effectif choisi opère par soustraction : les vents (sans hautbois) et la percussion prédominent, mais le groupe des cordes n'inclut ni violons (comme dans le *Requiem allemand* de Brahms), ni altos. Le parcours de l'œuvre semble typique de cette composition "végétative" dont parle Rihm, qui représente le processus de la composition elle-même, cherchant arrêts, silences, moments de statisme (longue cadence des bongos), irruptions dramatiques (on reconnaît l'accord tragique de la mineur de la Sixième Symphonie de Mahler) et, surprises absolues – ici l'extraordinaire choral des violoncelles et contrebasses divisés, joué *senza vibrato*, et qui fait signe à son tour aux œuvres sacrées qui ont résonné, de Monteverdi à Stravinsky, dans la basilique Saint-Marc.

Partition d'une grande intensité, *In-Schrift* traduit un caractère sacré par sa concentration extrême et par l'utilisation du silence, ainsi que le relève Ivanka Stoianova : "Cet espace-temps intègre le silence chargé de sens et d'attente. Connaisseur exceptionnel de la dramaturgie sonore, Rihm ne laisse jamais les sons et le silence tout simplement "être", mais leur impose avec force écrasante son être à partager. Ceux de *In-Schrift*, intensément colorés par la force expressive de la matière sonore environnante. Le cheminement vers ce langage musical intense et souvent fragmenté ébranle la notion traditionnelle de l'œuvre "architecturale et préméditée" (Mallarmé), conçue traditionnellement comme réseau fermé de relations. Car Rihm s'installe – il installe aussi interprètes et auditeurs, et très probablement non sans l'influence de son ami Luigi Nono – au centre de quelque chose qui a la mobilité et la précarité d'une métaphore : comme au centre même de ce que Heidegger appelait la *Lichtung*, ("clairière"), concept interprété comme figure, image, métaphore du vécu".

Tutuguri

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

...
Sur le déchirement d'un tambour et
d'une trompette longue
étrange,
les six hommes
qui étaient couchés,
roulés à ras de terre,
jaillissent successivement comme des
tournesols,
non pas soleils
mais sols tournants, des lotus d'eau,
et à chaque jaillissement
correspond le gong de plus en plus
sombre
et *rentré*
du tambour
jusqu'à ce que tout à coup on voie arri-
ver au grand galop, avec une vitesse de
vertige,
le dernier soleil,
le premier homme,
le cheval noir avec un
homme nu,
absolument nu
et *vierge*
sur lui.

...

Antonin Artaud
1896-1948
Extrait de
Pour en finir avec le jugement de dieu
Tutuguri
Le rite du soleil noir
Editions Gallimard, Antonin Artaud, *Œuvres complètes*.

"...de l'autre côté des choses"

Martin Kaltenecker

Après l'échec de la tentative d'imposer le théâtre total dont il rêve, Artaud partit en 1936 pour le Mexique, où il séjourna près d'un an. Il y fit plusieurs séjours auprès des indiens Tarahumaras (dans l'état de Chichuana), participant au rituel nocturne du Peyotl (absorption d'un breuvage magique, danse rituelle et sacrifice d'un taureau), pratiqué par les prêtres de Tutuguri, le Dieu-Soleil. Il s'agit de renaître en passant par une dispersion ; on est alors "renversé de l'autre côté des choses (...). Des choses sorties de ce qui était votre rate, votre foie, votre cœur ou vos poumons se dégagent inlassablement et éclatent dans cette atmosphère qui hésite entre le gaz et l'eau, mais semble appeler à elle les choses et leur commander de se rassembler." Artaud a écrit plusieurs articles sur cette expérience rituelle et, dix ans plus tard, composé le poème de *Tutuguri*, qui faisait d'abord partie intégrante de la pièce radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (dont la diffusion fut censurée), pour être publié ensuite, dans une version plus développée, en 1948.

Wolfgang Rihm a croisé plusieurs fois l'univers d'Artaud, dans l'opéra *La Conquête du Mexique* ou dans *Seraphin*, "essai de théâtre d'après Antonin Artaud", mais en n'utilisant aucun texte précis. Rihm associe d'ailleurs Artaud à Varèse, dont la musique est "en état de dissolution sous tout rapport, une totalité posant ses propres lois, mélodique même dans le domaine percussif. Donc plein d'un ordre organique ; l'idée d'une roche qui chante. Ce n'est pas un hasard si nous avons une photo montrant Varèse à côté d'Artaud". Le compositeur fut également frappé par l'audition de la pièce radiophonique d'Artaud - par cette voix au timbre si typiquement "français" (elle lui rappelle De Gaulle et Malraux), mais qui est aussi comme un corps rendu sonore : "J'entendais les incantations d'Artaud, qui, après une écoute plus attentive, véhiculent des analyses hautement politiques, comme la musique authentique d'un peuple étranger qui se nommerait "Antonin Artaud"(...). Nous écoutons l'image sonore, consciemment composée par lui-même, d'une voix qui représente son corps, dont nous reconstruisons les mouvements et que nous comprenons comme un message non verbal."

"Cri gelé"

Ivanka Stoianova

La version scénique du "poème dansé" *Tutuguri* de Rihm (mais avant tout la conception proprement musicale d'un cycle de pièces orchestrales également destinées au concert), doit être comprise comme "preuve corporelle du rite"; "une preuve physique" (Artaud) qui met en évidence une fascination face à la vérité de la nature et de l'être humain. Et comme le Peyotl d'après Artaud, la musique de Rihm cherche à "ramener le moi à ses sources vraies" (Artaud).

Pour la réalisation de ce but, le compositeur dispose de son talent, bien sûr, de son professionnalisme, mais encore de son audace dans l'utilisation de moyens insolites. Ainsi, toute la dernière partie, d'une durée d'environ 45 minutes, réduit l'orchestre aux six percussionnistes seuls : on ne peut pas ne pas penser ici à Varèse, avec *Ionisation*, et encore avec *Equatorial*, utilisant des onomatopées suggérées aussi, très probablement, par Artaud. La musique de Wolfgang Rihm, qui renonce à la parole, devient aussi "cri gelé", évoquant "le cri douloureux d'une hyène, d'un chien malade ou d'un coq étranglé" (Artaud). Les glossolalies multipliées inspirées par les textes Artaud *le Môme* et *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, passant "de bouche en bouche, telle une gamme humaine qui prend dans l'ombre la valeur d'un appel" (Artaud), bousculent violemment les représentations des habitués du spectacle musico-théâtral, mais correspondent en revanche parfaitement à la vision vécue par Artaud du rite du Soleil noir des Tarahumaras. Ils dansent ici "au son d'une musique puérile et raffinée que nulle oreille européenne ne peut percevoir ; il semble qu'on écoute toujours le même son, toujours scandé au même rythme ; mais, avec le temps, ces sons toujours identiques et ce rythme éveillent en nous comme le souvenir d'un grand mythe ; ils évoquent le sentiment d'une histoire mystérieuse et compliquée" (Artaud).

Un peu à la manière de la musique des Tarahumaras entendue par Artaud, la musique de Rihm se divise souvent en "un nombre réduit de mesures, qui se répètent indéfiniment" (Artaud). On perçoit alors "le courant électrique en musique", le "torrent musical" et "la force d'un aimant" (Rihm), éprouvés par le compositeur lors de la première lecture des textes d'Artaud, qui éveillent chez lui "un sentiment pour le vrai". Et c'est, précisément, le maintien durable dans la conscience créatrice du "sentiment et du désir du vrai" qui, toujours d'après Artaud, "donne la force de s'y livrer en rejetant automatiquement le reste".

Notes pour Tutuguri

Wolfgang Rihm

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 d'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

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 puis en 1992-1993 à l'Opéra d'Etat de Wiesbaden. Il est, en 1995-1996, directeur général de la musique de cette ville où il dirige le *Ring* de Wagner. Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain depuis 2000, Jonathan Nott dirige aussi des orchestres symphoniques, parmi lesquels les orchestres de Bergen, de la Radio de Stockholm, des radios de Cologne (WDR) et de Stuttgart (SWR), accompagnant de nombreux solistes. L'ampleur de son répertoire symphonique et d'opéra le mène aussi à la création d'œuvres de 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 l'Orchestre Philharmonique de Berlin (avec lequel il a réalisé des 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 Musicale (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. 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

Alain Planès a 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. Il 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 donne des 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 festivals (Aix-en-Provence, Montreux, La Roque d'Anthéron, la Folle Journée de Nantes,...). 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 avec les plus grands orchestres en Europe. Il a assuré la direction musicale du *Carnet d'un disparu* de Janacek mis en scène par Claude Régy au Festival d'Aix-en-Provence 2001.

Après Janacek, Alain Planès a enregistré pour Harmonia Mundi une intégrale des *Sonates* de Schubert, (qu'il jouera à la Cité de la Musique les 4, 5 et 6 avril 2003) les *Préludes* de Debussy et Chopin. Il va enregistrer l'intégrale des *Études* de Pascal Dusapin, (concert le 16 décembre 2002 au Théâtre des Bouffes du Nord), avant de poursuivre celle des *Sonates* de Haydn.

Lucas Fels

Né à Lörrach en 1962, Lucas Fels a étudié la musique à Fribourg, Amsterdam et Fiesole. Il est l'un des fondateurs de l'Ensemble Recherche, basé à Freiburg-en-Breisgau. En plus de ses activités permanentes au sein de cet ensemble engagé dans le répertoire d'aujourd'hui, il joue en soliste avec de nombreux orchestres en Europe. Il a enregistré plusieurs disques de musique de chambre, comme soliste ou au sein d'ensembles. Il enseigne aux Cours d'été de Darmstadt et fait partie de la Commission pour la musique allemande depuis 1999.

Basel Sinfonietta

Fondé en 1980 par un groupe de jeunes musiciens, le Basel Sinfonietta, a pour objectif d'aborder la musique contemporaine de manière originale, de présenter des œuvres méconnues ou insolites. Tous musiciens professionnels, ses membres jouent également dans d'autres formations et orchestres de chambre. Le Basel Sinfonietta s'est également associée à de nombreux danseurs, chorales, musiciens de jazz et de cabaret.

Récemment, le Basel Sinfonietta a joué les œuvres de Michael Gordon, *Decasia*, une symphonie "d'ambiance", de Mela Meierhans, *Difference I-V* et de Carola Bauckholt *Atempose*.

L'orchestre est régulièrement invité dans les festivals : Biennale de Venise, Musica Strasbourg, Festival d'Alicante et de Lucerne ; des chefs d'orchestres 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 depuis par les principaux orchestres symphoniques et ensembles avec lesquels il interprète non seulement le répertoire classique mais également les œuvres des compositeurs contemporains. Pour le Festival d'Automne à Paris il a dirigé l'Ensemble Contrechamps dans les œuvres de Brian Ferneyhough et Emmanuel Nunes. En 1999, il a dirigé l'Orchestre du Südwestrundfunk dans *Caminantes... Ayacucho* et *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* puis, en 2000, l'Ensemble Modern Orchestra dans *Prometeo* de Luigi Nono. Il a été invité à diriger dans les plus importants festivals d'Europe et collabore régulièrement avec le Basel Sinfonietta.

Emilio Pomàrico est compositeur ; ses œuvres ont été jouées dans les festivals de musique contemporaine à Paris, Milan, Bâle, Turin, Venise, Genève, Freiburg, Darmstadt, Vienne. Il vit en Italie et enseigne la direction d'orchestre à l'*Accademia Internazionale della Musica* à Milan.

Fabrice Bollon

Fabrice Bollon, né à Paris en 1965, dirige le répertoire d'opéra et le domaine symphonique ainsi que des œuvres peu jouées du dix-neuvième siècle. Sa rencontre avec Georges Prêtre a joué un rôle essentiel dans son engagement pour la musique française et l'opéra italien. Il se consacre aussi à l'interprétation des œuvres contemporaines, (Nunes, Kagel). En 1990, il a terminé sa

formation 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. De 1994 à 1998, il est Premier chef de l'orchestre symphonique des Flandres. Depuis 1998, il est directeur général adjoint de la musique à l'Opéra de Chemnitz. Fabrice Bollon a dirigé l'Orchestre Symphonique de la SWR Stuttgart, 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. Il a également dirigé les orchestres des opéras de Tel Aviv et Cracovie.

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, SWR

L'orchestre symphonique de la radio de Stuttgart existe depuis cinquante ans. 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 les tournées.

Parmi les temps forts de l'histoire de l'orchestre, soulignons le passage de chefs d'orchestre tels que Erich Leinsdorf, Georg Solti, Herbert Blomstedt, Giuseppe Sinopoli et Kurt Sanderling.

Le répertoire de l'orchestre va des œuvres romantiques du 18^e et 19^e siècle à la musique contemporaine : créations des œuvres de Helmut Lachenmann, Peter Eötvös, Henze, Berio, Kagel et Zimmermann. L'orchestre participe aussi au Festival d'opéra de Schwetzingen et joue aussi de la musique baroque.

Depuis 1998-99, Sir Roger Norrington assure la direction musicale de l'orchestre symphonique de la SWR avec une conception innovante des programmes pour enrichir les concerts traditionnels. Comme il se doit pour un "orchestre de radio", des productions d'émissions radiophoniques et télévisées régulières, des enregistrements de disques et des projets multimédias sont inscrits à son programme.

cité de la musique



Saison 2002-2003 abonnez-vous

• Octobre à décembre

Arnold Schönberg +
Berg, Bruckner, Schoenberg, Stravinski

Electric Body
expositions au Musée de la musique :
Le corps en scène, Jimi Hendrix
concerts Cecil Taylor, Kraftwerk, S. Reich
films Bowie et Hendrix...

La transcription de Bach   Berio
K. Baron, Eschenbach, Gielen, Hampson, Kremer, Min-
kowski, Les Motivés...
Week-end transcription piano 24 concerts : Argerich,
Berezovsky, B roff, Engerer...

Week-end tchèque
Ashkenazy, Batiashvili, Grimaud...

William Christie et Les Arts Florissants

• Janvier à mars

Bernd Alois Zimmermann PERSPECTIVES
Ensemble Intercontemporain,
Orchestre du Conservatoire de Paris...

Le merveilleux
La Belle et la Bête de Cocteau/Glass,
Week-end Afrique noire, Micrologus, Pr gardien,
Parsifal (Boulez) *Alcina* (Rousset)...

Martial Solal DOMAINE PRIVÉ
Dalberto, Lee Konitz...

Domenico Scarlatti sur instruments anciens
Baiano, Hantaï, Zylberajch

Pierre Boulez PERSPECTIVES
Le Marteau sans maître, R pons...

Inde du Nord
exposition au Musée de la musique, Nuit du raga,
Danse Kathak, Susheela Raman, Trilok Gurtu...

Les Percussions de Strasbourg
L'Age d'or de Bunuel/Matalon...

• Avril à juin

Schubert Intégrale des *sonates pour piano*
Angelich, Belucci et Planès

Heinz Holliger DOMAINE PRIVÉ
Bach, Holliger, Mozart...

Didier Lockwood Compositeur et interprète

Ligeti/Mahler
Ensemble Intercontemporain, Mahler Chamber Or-
chestra, Orchestre National de France, Orchestre de
Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France...

Biennale d'art vocal
24 concerts : Accentus/Equilbey
et grands chœurs internationaux

• 300 concerts

baroque, classique, contemporain,
jazz, musiques du monde et rock

• Musée de la musique
collection et expositions temporaires

• Jeune public
concerts, spectacles, visites du
Musée, pratique musicale...

• Formation/documentation
cours, conférences, médiathèque...

01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr
métro porte de Pantin

FR FAP_2002_M_01 - PRGS