

WOLFGANG RIHM

DREI VORSPIELE ZU EINER INSEL
ÜBER DIE LINIE
BLICK AUF KOLCHIS

SPHÄRE UM SPHÄRE
(CRÉATION)

ensemble recherche
LUCAS VIS

27 octobre 2003



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
32^e édition

sphère um sphäre, partition autographe de wolfgang rihm

WOLFGANG RIHM

quatre premières auditions en France

DREI VORSPIELE ZU EINER INSEL

pour flûte, violon et percussion (2003)

durée : environ 10 minutes

ÜBER DIE LINIE

pour violoncelle (1999)

durée : 18 minutes

BLICK AUF KOLCHIS

pour ensemble (2002)

durée : 13 minutes

[extraite]

SPHÄRE UM SPHÄRE

pour ensemble avec deux pianos.
création.

commande du festival d'automne à Paris.

durée : environ 25 minutes

ensemble recherche

direction : Lucas vis

en corealisation avec le théâtre des bouffes du nord
et instant pluriel.

avec le concours de la sacem.



théâtre des bouffes du nord

lundi 27 octobre à 20h30

perspective 1999-2004

avec quatre premières auditions en France,
dont la création d'une œuvre commandée par le
festival d'automne, ce concert constitue le
quatrième volet de la perspective 1999-2004
consacrée à wolfgang rihm.

Le refus du texte est aussi un texte

I. nous vivons une époque qui croit aux mots. beaucoup considèrent la musique comme une autre forme de texte. peut-être est-elle aussi cela ; mais, en toute certitude, son texte n'est pas composé de mots.

malgré tout, nous plaçons des textes avant et à côté de la musique : des mots, des phrases, des opinions. un jeu de significations sans importance pour la musique telle qu'elle sonne. un compositeur qui «dit» quelque chose sur sa musique en employant des mots est dans le meilleur des cas un charmant idiot, dans le pire un imposteur. Le refus du texte est aussi un texte. j'ai donc le choix que je n'ai pas : il me faut une fois de plus rédiger un texte de programme qui prescrive au public ce qu'il doit penser de lui-même. ce sont les lois. plus je vieillis, plus je regarde ce jeu-là avec détachement. la seule chose qui me fasse vraiment mal, c'est que nous sommes contraints de nous interrompre dans notre travail pour écrire ce genre de textes. "nous." je ne quitte aucunement mon cas particulier pour apparaître à mes auditeurs comme *auctor*, en un pluriel de majesté. je veux parler d'eux, les auditeurs que des textes comme celui-ci empêchent d'accomplir leur travail d'audition, et de moi, le compositeur, auquel la production de ce type de textes ravit ces précieuses minutes dont il a besoin pour inventer ce sur quoi il sera ultérieurement forcé de rédiger un texte (celui-ci, par exemple).

II. j'ai admis que la musique pouvait tout de même être conçue comme un texte. imaginons-le

très concrètement comme un «morceau écrit», un morceau d'écrit, un champ couvert de signes. qu'est-ce qui nous empêche d'écrire à nouveau sur ces signes ?! Les signes qui recouvrent le champ sont eux aussi un champ nous invitant à écrire dessus, dans un sens précis : j'ai utilisé dans quelques compositions le recouvrement par l'écriture de ce qui existait déjà par écrit. *blick auf kolchis* est ainsi une écriture sur un prétexte plusieurs fois exposé à la réécriture, *kolchis*. au fil des ans naissent des familles de textes. certaines œuvres portent en elles un matériau génétique mis au monde il y a des décennies. dans *sphäre um sphäre*, la chose est devenue assez claire ou, plus exactement, elle est clairement devenue indistincte, car la transformation et l'érosion des textes est un élément de leur mode d'expression, un élément indispensable à leur forme inlassablement changeante : vers 1990, j'ai composé ...*et nunc* ; j'ai intégré une partie pour piano solo dans la version ultérieure, la seconde, de cette œuvre pour vents et percussion : la composition *sphere*, pour piano et orchestre, se situe à une bifurcation. je pouvais, c'était la première voie, extraire la partie de piano et lui laisser vivre sa propre vie : la composition pour piano *nachstudie* («étude ultérieure», ce titre parce qu'il s'agit d'une étude d'après un contexte déjà apparu, et non d'une étude sur ce contexte!). cette strate, c'est-à-dire l'œuvre pour piano, s'est ensuite faite partie intégrante de la composition *sphäre nach studie*, pour piano, harpe, deux percussionnistes et deux contrebasses. et, comme dans les messes parodiques du moyen âge, la partie de piano est devenue un élément de la composition *sphäre um*

sphäre aujourd'hui en création où, à nouveau, des sphères sonores de sphères sonores se forment autour du "vieux matériau". car, à mes yeux, ma mission est toujours celle d'être un auxiliaire permettant que les potentiels de croissance puissent se développer, conformément à leur propre loi. *sphäre um sphäre* est donc le dernier stade à ce jour, celui où "l'ancien" matériau génétique du début des années quatre-vingt-dix s'est développé, après avoir emprunté la première voie.

une seconde voie a conduit à une grande suite orchestrale, *vers une symphonie fleuve*. là, c'est dans le matériau des strates instrumentales que s'incorpore la partie de piano (de *sphere*), strates qui, par des bonds de croissance et d'incessantes transformations textuelles, se prolongent pour devenir un flot symphonique de plus d'une heure. l'élément génératif de ce processus de composition est donc devenu le "thème" même de ce processus. (*jagden und formen*, c'est un autre projet).

III. certains complexes d'œuvres se situent en étroite relation avec les arts plastiques. mais ils sont moins des "sujets" que des modes de représentation défiant le contexte sonore. composants du matériau, propriétés superficielles, dimensions de la forme et de la mise en forme. Les traces du processus de fabrication dans le matériau peuvent devenir plus importantes que la "narration". deux œuvres du programme sont ainsi nées de la rencontre directe avec des hommes. *blick auf kolchis* est dédié à gottfried boehm, historien de l'art, pour son soixantième anniversaire. boehm a été l'un des premiers à souligner l'importance du

peintre kurt kocherscheidt, avec lequel il fut lié d'amitié jusqu'à la mort de celui-ci, en 1992. *kolchis* est une composition écrite pour la dernière exposition de kocherscheidt à la sezeession de vienne (en 1992), elle y a été donnée devant son œuvre sur bois *the boys from kolchis*. pour l'anniversaire de boehm, elle reçut une nouvelle strate de peinture, où résonne à plusieurs reprises, "surécrite", une ligne mélodique comme sur un "texte" *in memoriam*. c'est en 1973, dans la maison du collectionneur d'art franz n. morat, que j'avais fait la connaissance de kocherscheidt. la fondation morat présenta au début de l'année 2003 une exposition d'aquarelles d'angela ulrich, avec laquelle je suis lié d'amitié depuis l'école. c'est pour cette exposition que j'ai écrit *drei vorspiele zu einer insel*, trois pièces brèves qui se réfèrent aux travaux souvent évidés et concentrés de cette artiste peintre, travaux qui lui ont été inspirés lors d'un séjour à lanzarote. que j'ai moi-même envisagé de travailler sur une œuvre chorale, *insula felix*, alors que j'écrivais les *drei vorspiele*, c'est peut-être un hasard. ou peut-être pas.

IV. je viens de parler de l'inscription d'une ligne mélodique (à propos de *kolchis*). depuis des années, la "ligne" est un thème de mes "textes" sonores. j'ai écrit à ce jour cinq œuvres *über die linie*, pour diverses formations, compositions consacrées au phénomène du trait mélodique, de l'écoulement de la mélodie. le plus pur, et peut-être le plus radical, c'est l'inatteignable qui, au cœur de ces tentatives, se dérobe constamment : le désir de lignes, de leur reconquête, fût-ce au prix

de la rupture de la forme ; on le ressent sans doute avec le plus de pureté dans la première œuvre de cette série : dans l'essai pour violoncelle solo sur l'étirement et le dépassement constant de la ligne (car "ligne" signifie aussi "frontière"), il s'agit d'exprimer quelque chose sur "la ligne" elle-même. bien entendu, le problème de la ligne ne me préoccupe pas uniquement dans les compositions écrites sous ce titre. la "ligne" me paraît être à l'heure actuelle le plus difficile des problèmes de composition. longtemps, j'ai beaucoup apprécié la domination de la dimension verticale. mais, dans toutes les mises en place des différents moments, la question décisive a toujours été : comment et où l'énergie continue-t-elle à s'écouler ? peu à peu, quelque chose comme la surface du chant est peut-être parvenu à se libérer d'une succession de mises en places verticales («écriture cunéiforme»). des œuvres comme *sphäre und sphäre* doivent aussi être comprises à partir de cette idée. aussi.

v. si je quitte à présent la surface superficielle de ce texte sur notre programme de concert pour revenir au domaine essentiel du travail de composition (car *sphäre um sphäre* n'est pas encore achevé), est-ce que je me comporte comme un idiot ou comme un imposteur ? soyez bienveillant à mon égard et accordez-moi le statut de *mixtum cumpositum* : je le fais en tant que compositeur.

wolfgang rihm, 12 octobre 2003

traduction de l'allemand, olivier manoni

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. en 1973, il commence à travailler avec stockhausen à cologne et avec klaus huber à freiburg. entretemps, 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). La première symphonie est composée en 1969. 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 d'œuvres orchestrales et instrumentales d'après Artaud, *Tutuguri* (1981-82). Dans les années 80, il compose des cycles, 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. Dans les années 90, les partitions, 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 2002, année de son cinquantième anniversaire, de nombreux festivals et institutions ont organisé des concerts et commandé de

nouvelles œuvres. Parmi les commandes : *Aria/Ariadne*, *Australis (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. Quatuor à Cordes*. en mai 2003 wolfgang rihm a reçu le prix Siemens. Il vit à karlsruhe et à Berlin. ses œuvres sont éditées par Universal/Vienne.

ensemble recherche

Fondé en 1985, l'ensemble recherche est aujourd'hui constitué de onze 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 Schnieder-Schott-Musikpreis (1995), de la Fondation Siemens (1996) et du Rheingau-Musikpreis (1997), il est le créateur et le dédicataire d'*Infinito Nero* et de *Muro d'Orizzonte* de Salvatore Sciarrino. Au festival d'Automne à Paris, l'ensemble recherche a joué les œuvres de Helmut Lachenmann (1993), Georg Friedrich Haas (1996), Brice Pauset (1996), Morton Feldman (1997), Salvatore Sciarrino (2000).
Melise Mellinger, violon / Barbara Maurer, alto
Martin Fahlenbock, flûte / Jaime Gonzales, hautbois / Shizuyo Oka, clarinette / Klaus Steffes-Holländer, piano / Christian Pierstein, percussion / Jean-Pierre Collet, piano
Sarah O'Brian, harpe / Tatjana Erler, contrebasse / Lucas Fels, violoncelle.

Lucas vis

né à Bergen aux Pays-Bas en 1947, Lucas vis suit une formation de violoncelliste au conservatoire de musique d'Amsterdam, où il étudie aussi la direction d'orchestre. Il devient l'assistant du compositeur et chef d'orchestre, Bruno Maderna. en 1971, il obtient le prix Koussevitzky à Tanglewood, qui témoigne de l'intérêt qu'il porte à la musique contemporaine. Il dirige de nombreuses œuvres de compositeurs contemporains. Lucas vis a été le chef d'orchestre de l'Orchestre du Ballet de Hollande, l'Orchestre Brabants, l'Orchestre Philharmonique North Holland et l'ensemble Aquarius. Par ailleurs, il a dirigé des orchestres à travers toute l'Europe ainsi qu'en Nouvelle-Zélande. L'opéra a joué un rôle important dans sa carrière. Outre la création de *Noach* de Guus Janssens et Karel Appel (présenté au Holland Festival en 1994), il a dirigé des opéras de Mozart, Puccini, Verdi, Busoni, Loevendie, Maderna... De 1994 à 1998, Lucas vis est directeur artistique du deuxième cycle des conservatoires de musique de Maastricht et Tilburg. Depuis 1998, il est aussi directeur artistique au conservatoire d'Amsterdam.



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'Ile-de-France.
156 rue de Rivoli, 75001 - Paris
téléphone : 33 1 5345 1700
info@festival-automne.com / www.festival-automne.com



partenaire du festival d'automne à Paris

FRFAP-2003-M-01-PRGS