

Benedict Mason

Trombone and String Quartet

Quatuor à cordes n°2

Karlheinz Stockhausen

Menschen, Hört pour sextuor vocal
(scène finale de *Mittwoch aus Licht*, version a cappella)
Commande du Festival de Lucerne

entracte

Lucia Ronchetti

Hombre de mucha gravedad
pour quatre voix et quatuor à cordes

Helicopters and Butterflies pour percussion solo
Commande du Festival d'Automne à Paris

Frédéric Pattar

Nachtkreis-Fragment pour sept voix a cappella,
texte de Cécile Wajsbrot
Commande du Festival d'Automne à Paris
et de Musik der Jahrhunderte Stuttgart

Mike Svoboda, trombone
Christian Dierstein, percussion
Quatuor Arditti
Neue Vocalsolisten Stuttgart

Durée du concert : 1h35 plus entracte

Coréalisation Opéra national de Paris ;
Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem, de Diaphonique,
fonds franco-britannique pour la musique contemporaine,
et du British Council



Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale
et de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique



France Musique enregistre ce concert



Illustration couverture : © Benedict Mason,
esquisse du Quatuor n°2, 1993

Benedict Mason



© Benjamin Chelly

Trombone and String Quartet
Nouvelle version 2012
pour trombone et quatuor à cordes
Durée : 10'

Loin de toute virtuosité spectaculaire, j'ai voulu, dans cette version définitive de *Trombone and String Quartet*, que le trombone puisse faire apparaître aussi subtilement que possible des caractéristiques habituellement latentes, celles qui constituent les données spécifiques à cet instrument et sur lesquelles je travaille depuis longtemps : phénomènes réels ou illusoire, ou peut-être nés seulement dans l'imagination de l'auditeur/spectateur. Une virtuosité non apparente, sans prétention, qui pose au premier plan la révélation du son (son développement) et non la performance de l'instrumentiste.

Aussi le matériau de l'œuvre est-il sommaire et abstrait, mis en scène en toute simplicité.

De l'interprète-tromboniste, on attend beaucoup de présence et de charisme dans le jeu, comme s'il explorait une nouvelle machine en testant jusqu'à l'extrême l'éventail des capacités sonores – des sons les plus doux aux plus brutaux, des plus graves au plus aigus. Le quatuor à cordes constitue le miroir, avec un commentaire reposant sur les mêmes critères, mais transposés à la problématique des cordes vibrantes.

Benedict Mason

Quatuor à cordes n°2

En six mouvements

I – *Lively contrapuntal structures with interlocking patterns* / II – *Hymn – 16 strings playing simultaneously*
III – *Alla Tambura* / IV – *Moto perpetuo and Doppler* / V – *All Chitarra* / VI – *A re-writing of the first movement*
Composition : 1993, Commande de l'État. Création à Strasbourg le 23 septembre 1993 (Musica) par le Quatuor Arditti.
Création de la version définitive, 1993 à Zurich. Éditeur : Chester Music Ltd
Durée : 20'

Le *Quatuor à cordes n°2* est une étude sur les cordes, les archets et ce qu'il est possible de faire avec eux. L'œuvre est en six mouvements. Chacun possède son caractère propre, ses couleurs, et chacun explore des sujets différents. Le quatrième mouvement est un *perpetuum mobile*, rapide et ayant recours à la micro-tonalité, un solo pour Irvine Arditti. Je cherche à représenter un effet Doppler de manière purement instrumentale, artificielle. Un autre mouvement concilie variété et écriture élaborée. Quant aux deux mouvements extrêmes, ils sont particulièrement virtuoses. L'ordre de ces mouvements est maintenant fixé – j'en ai réécrit un après la création.

Propos recueillis par Laurent Feneyrou

Benedict Mason

Ses premières œuvres de réalisateur cinématographique lui ont donné une approche très visuelle ; et pourtant, dès le départ, Benedict Mason s'est passionné non pour l'illustration, mais aussi pour l'investigation et la recherche. Ses tout premiers travaux, dans les années quatre-vingt-dix, ont vite évolué vers des formes complexes et sophistiquées. Par exemple, *Animals and the Origins of Dance*, une série de « douze danses polymétriques de quatre-vingt dix secondes ». Il a, par la suite, réorienté son travail et, sans renier les œuvres de sa première période, s'est tourné vers un genre de musique qui met au premier rang l'écoute, la magie et la poésie du son lui-même. Les facteurs déterminants, en l'occurrence, sont les notions de distance et de proximité, la visibilité et la non-visibilité des sources sonores, et – c'est là le plus spectaculaire – l'utilisation du son pour révéler les caractéristiques structurelles et acoustiques du lieu de concert, de telle sorte que les interprètes et le bâtiment sont des participants à égalité. Ces recherches ont débouché sur l'écriture d'une série de pièces intitulées *Music for Concert Halls* (Musique pour salles de concert) et composées pour les ensembles et orchestres ainsi que pour les salles où ils se produisent. Cependant, ces œuvres ne sont pas réservées exclusivement à une salle en particulier et peuvent être reproduites dans d'autres espaces.

Dans les œuvres plus récentes, on décèle aisément l'œil et l'esprit d'un artiste visuel – et encore plus d'un réalisateur de films – non seulement dans la présen-

tation des partitions (particulièrement dans le raffinement qui préside à la notation de *felt | ebb | thus | brink | here | array | telling*), mais aussi dans les réactions rétinienne qu'elles suscitent.

Mais l'art de Benedict Mason ne se borne pas à la création de ses partitions : sculpter des sons signifie aussi créer des instruments. Ne pas se contenter de faire œuvre de facteur ; il nous présente le résultat de ses réflexions, de ses recherches, de son imagination. Déclinaison de ce qui existe déjà, reconstruction de ce qui s'est perdu, parfois irrévocablement ; concrétisation d'un rêve, comme dans *THE NEURONS, THE TONGUE, THE COCHLEA... THE BREATH, THE RESONANCE*. Tous ces éléments se retrouvent et se mêlent dans les pièces plus récentes comme *Presence and Penumbrae : Fire Organ, Photosonic Disks and Six Percussionists* ; et, plus récemment, dans *ENSEMBLE for Three Identical Ensembles* (pour l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Modern et le Klangforum Wien), une commande du festival de Donaueschingen.

On se fera peut-être une idée assez précise de la pensée actuelle de Benedict Mason en feuilletant *outside sight unseen and opened*, beau recueil de 130 textes d'une page chacun, accompagnés de dessins délicats, rappelant subtilement Klee, sans jamais se vouloir explicitement illustratifs.

D'après Richard Toop
www.benedictmason.com

Lucia Ronchetti



© Stefano Corso

Hombre de mucha gravedad

D'après *Las Meninas* de Velasquez pour quatre voix (soprano, contre-ténor, baryton et basse) et quatuor à cordes (2002)

Texte, Andrea Fortina

D'après Francesco de Quevedo y Villegas,

Luis Gongora y Argote

Pedro Calderon de la Barca

Commande : Musik der Jahrhunderte.

Création le 20 octobre 2002, Theaterhaus Stuttgart

Dédicace : à Annamaria D'Agostino.

Édition : Durand Paris. Durée : 14'

Helicopters and Butterflies

Solo for an Operatic Percussionist (2012)

d'après *Le Joueur* de Fiodor Dostoïevski

Commande : Festival d'Automne à Paris

Édition : Rai Trade. Durée : 15'

Trois orientations

Votre œuvre est encore méconnue en France. Vous participez, avec ce concert, pour la première fois, au Festival d'Automne à Paris. Comment définiriez-vous en quelques thèmes votre trajectoire et votre travail de compositrice ?

Lucia Ronchetti : La France ne me connaît pas, mais moi, je connais la France, et c'est bien plus important ! De 1990 à 2000, j'ai en effet étudié, intensément, avec deux personnes éclairées et savantes, Gérard Grisey et François Lesure. Avec Gérard Grisey,

j'ai analysé en profondeur les œuvres d'Olivier Messiaen et leurs implications dans les techniques de recherche spectrale sur le timbre. Sous la direction de François Lesure, j'ai écrit une thèse de doctorat consacrée à l'influence de Wagner sur l'écriture orchestrale de la fin du XIX^e siècle français, après avoir analysé des centaines de pages manuscrites d'Ernest Chausson comme prémisses possibles du processus de génération du matériau dans la musique de Debussy. Ces deux phases d'étude, parallèles, longues et difficiles, ont peut-être retardé ma « carrière », mais ont été plus qu'une simple trajectoire : la condition *sine qua non* de ma recherche compositionnelle.

Mon travail des dernières années s'oriente dans trois directions :

* Une *musica riservata*, des compositions que je n'écris que pour moi. Ce sont des réflexions, des journaux, des esquisses, des analyses et des essais techniques qui préparent ou qui suivent des projets de théâtre musical. La majeure partie de ces pièces, pour alto solo ou pour alto et électronique, ont été réalisées à l'Experimentalstudio de Freiburg avec Barbara Maurer et Reinhold Braig. J'y explore des techniques instrumentales les plus extrêmes pour chercher une voix spécifique de l'instrument, en exaspérant la particularité timbrique liée au matériau et à la forme de l'instrument, son acoustique interne, avant même sa technique d'exécution.

* Une deuxième direction de ma recherche – *les dramaturgies* – porte sur le traitement de la voix, en particulier sur la continuité / discontinuité entre voix parlée et chantée et la réalisation vocale du timbre textuel, la création d'une mélodie qui identifie et transcrite les sons inhérents à la parole prononcée, son *image acoustique*. À travers une collaboration de dix ans avec les Neue Vocalsolisten, j'ai cherché à inventer un théâtre musical en l'absence même de scène, un théâtre musical basé sur la dimension sculpturale de la voix et l'identité acoustique des personnages.

* La troisième orientation, la plus manifeste et publique, concerne les productions de théâtre musical en préparation. Dans ce domaine, contre la tendance à la « spectacularisation » de l'opéra, à ce qui tient de son immanence performative, mes préoccupations fondamentales restent la partition et le livret. Je crois fermement qu'un projet de théâtre musical ne saurait être autre chose qu'un pur divertissement sans la connexion unique et nécessaire entre ces deux réalités : une écriture déterminant la musique et une composition amplifiant et soutenant le sens et le son du mot. Je crois en le librettiste, en cet autre type d'écrivain, sensible, astucieux, capable d'élaborer un texte qui se projette dans la temporalité performative spécifique de la langue parlée et chantée. Et je crois en l'objet neutre, en la partition réalisée sur et avec le texte, objet ou fichier en soi silencieux et fragile, sans aucun attrait visuel, mais qui peut être transmis et peut être susceptible de « mise en scène ».

À propos de Hombre de mucha gravedad, vous citez Les Ménines de Vélasquez...

L. R. : Cette œuvre est une étude acoustique du tableau de Vélasquez et de Vélasquez lui-même, *hombre de mucha gravedad* selon Antonio Palomino. C'est Vélasquez qui trace la crête entre le visible et l'invisible, entre son entrée en scène et la scène peinte dans le tableau que nous ne pouvons voir. Le peintre se penche de derrière sa toile pour regarder le spectateur, en immortalisant ce moment de silence et de stupeur réciproque entre les personnages invités à admirer le couple royal et nous-mêmes qui regardons le tableau. Immédiatement avant et immédiatement après, ces invités étaient et seront en mouvement, dialoguaient et dialogueront entre eux, dans la toile et en dehors d'elle.

L'hypothétique dialogue entre les *dramatis personae* est reconstruit à travers un collage de fragments empruntés à des poètes proches de Vélasquez et de la cour de Philippe IV, après une reconstruction et des études sur la fonction et le caractère de ces personnages : la discrétion de l'Infante, la vulgarité de la naine Maribarbola, l'hilarité légère et folle de Nicolas Pertusato, la sévérité de la chaperonne doña Marcela de Ulloa. Chaque personnage du tableau est composé de voix et d'instruments, et adopte une musicalité spécifique. Chacun est traité acoustiquement selon une progression qui a lieu et se développe dans le temps du dialogue et à travers les deux quatuors, en rompant la symétrie et l'homogénéité par des perspectives acoustiques empruntées à la peinture.

Dans un article intitulé « The Hearing Subject », vous avez abordé la question de l'écoute. Quel type d'écoute souhaitez-vous éveiller avec les deux œuvres de ce concert ?

L. R. : Les deux sont des tentatives de théâtre acoustique, des opérations dramaturgiques en l'absence de scène. Le visuel est lié à la théâtralité pure de la performance musicale sans jamais devenir « mise en scène ».

Dans *Hombre de mucha gravedad*, les musiciens se placent comme dans la cage spatiale inventée par Vélasquez pour ses personnages, rompant ainsi les lignes du double quatuor et décrivant une profondeur horizontale entre les premiers plans et l'arrière-scène. Le spectateur est face à la source sonore et écoute progressivement les différents « personnages », des principaux jusqu'à ceux en fond de scène. Quand les deux quatuors deviennent tout d'un coup « unifiés » – cette représentation de la copie réelle et du miroir qui les reflète –, le dialogue entre les personnages s'interrompt et retourne à la forme du « concert » : huit musiciens engagés dans une performance abstraite.

Dans *Helicopters and Butterflies*, le vortex sonore de bas en haut se répète dans des tempos et des structures rythmiques différentes, mais toujours à l'intérieur d'un hypothétique tourbillon sonore que le percussionniste explore verticalement, avec une violence et une délicatesse extrêmes.

Propos recueillis et traduits par Laurent Feneyrou

Helicopters and Butterflies

“... l'un explorant le silence
et le second la saturation sonore.”

Le mouvement rythmique du *Joueur* se fonde sur une accélération complexe d'événements qui progressent inéluctablement vers une fin tragique ; il est mené par le suspens des scènes-clés qui se jouent autour de la roulette. C'est là le moteur d'un monodrame qui prend la forme d'un solo de percussion. Le soliste interprète l'ensemble des personnages de Dostoïevski – et plus particulièrement le Joueur lui-même –, qui interagissent, se battent et se démènent dans un espace clos, celui de l'hôtel dans le roman, celui de l'aire de percussion pour le concert.

Le récit de Dostoïevski.

Le Joueur et narrateur, Alexeï Ivanovitch, précepteur au service d'une grande famille russe traditionnelle, en villégiature dans une ville d'eaux est totalement dépendant de l'excitation que lui offrent les jeux de hasard et hypnotisé par le cylindre de la roulette. Il est également amoureux fou de la mystérieuse Pauline Alexandrovna, jeune fille sophistiquée, tourmentée par un père autoritaire.

L'autre personnage du roman est la Baboulinka, la vieille grand-mère, qui fait son apparition au milieu du récit.

La réalisation.

Chacun des objets assemblés pour construire l'aire de jeu renvoie à une structure générale imaginaire qui représente la chambre d'hôtel où le Joueur est désormais seul et abandonné. Cette construction

devient donc une sorte de mécanisme organique, un bric-à-brac, fait d'objets trouvés, d'antiques caisses sonores, de vieilleries accumulées, tous accrochés aux portants fragiles. Une sorte de nature morte, en somme, qui représente la famille désormais absente et accentue la solitude définitive du héros. Dans cet espace, le percussionniste va sculpter les différentes « voix » du roman, en évoquant leur souvenir.

La structure instrumentale conçue par Christian Dierstein est verticale et permet au percussionniste d'occuper trois niveaux différents : le sol, composé de fragments de marbre, de pierre et de bois, où il va accumuler diverses boîtes et accessoires ; au niveau intermédiaire, fait de planches de bois, il y a une bassine d'eau et le tympanon déglingué de la famille sur lequel il se plaît à jouer de vieux airs populaires russes ; le troisième niveau, en haut de la structure, consiste en une table suspendue qui porte le grand cylindre de la roulette. Ce sommet représente le monde extérieur, les rêves et les espoirs du Joueur, la passion folle qui l'habite quand il joue.

Les sonorités sont contrastées, faisant souvent appel à des textures extrêmes : des accents chuchotés qui rappellent la vibration des ailes des papillons ou les sons spectaculaires d'une flotte d'hélicoptères envahissant soudain tout l'espace. Ces deux habitants des airs qu'apparemment tout oppose ont en commun de savoir voler ; l'un explorant le silence et le second la saturation sonore.

Lucia Ronchetti

Lucia Ronchetti

Née à Rome en 1963, Lucia Ronchetti étudie la composition et l'informatique musicale à l'Accademia Santa Cecilia, ainsi que la philosophie à l'Université de Rome. A Paris, elle participe à des séminaires de composition avec Gérard Grisey, aux cours d'informatique musicale de l'Ircam (1997), et obtient son doctorat en musicologie à l'École Pratique des Hautes Études de la Sorbonne sous la direction de François Lesure (1999). En 2005 à New York, elle est, avec une bourse Fulbright, au Département Musique de la Columbia University, à l'invitation de Tristan Murail.

Parmi les expériences professionnelles déterminantes, il faut mentionner les rencontres avec Sylvano Bussotti (1981), Salvatore Sciarrino (1989), Hans Werner Henze (1993) et André Richard (2003). Lucia Ronchetti a obtenu plusieurs bourses et a été souvent compositeur en résidence : Yaddo, New York, DAAD Berlin, Opéra et Akademie Schloss Solitude à Stuttgart. En 2011, Parco della Musica Records a édité l'enregistrement des *Lezioni di tenebra* (opéra de chambre, coproduction internationale) et en 2012, Kairos publie *Drammaturgie* (Neue Vocalsolisten et Quatuor Arditti).

Parmi les productions scéniques récentes ou en projet : *Contrascena* (Semperoper Dresde, 2012) ; *Neumond* (Nationaltheater Mannheim, 2012) ; *3 e 32 Naufragio di terra* (Società Barattelli, L'Aquila, 2012) ; *Last Desire*, nouvelle production (Staatsoper Unter den Linden, Berlin, 2011) ; *Sei personaggi in cerca di autore*, (Rai Nuova Musica, Turin 2011).

www.luciaronchetti.com

Frédéric Pattar



© Rémy Jannin

Nachtkreis-Fragment

Composition : 2012, pour sept voix solistes

Sur un texte de Cécile Wajsbrot

Commande : Musik der Jahrhunderte Stuttgart et Festival d'Automne à Paris. Création le 16 octobre 2012.

Durée : 17'

Cercle de nuit

Comment est né le projet de *Nachtkreis* ?

Frédéric Pattar : Quand j'ai obtenu une bourse du DAAD, à Berlin, j'avais l'idée de travailler sur *Les Vagues* de Virginia Woolf. Il se trouve que Cécile Wajsbrot en avait réalisé une très belle traduction, que je connaissais avant même de rencontrer la traductrice. Très vite, nous avons envisagé de tenter un projet ensemble. Nous avons commencé presque sans matière, en toute liberté. Une espèce de coq à l'âne. Une discussion poétique au cours de laquelle nous avons parlé des zoos de Berlin. Berlin a ceci de particulier qu'il y a un zoo à l'Ouest et un zoo à l'Est. Nous pensions à un échiquier, à un jeu d'échec entre ces deux zoos. Ou, plus simplement, à une traversée entre un point et un autre de la ville, avec non pas nécessairement des animaux, mais des figures. Quelque chose d'assez symboliste. Cécile Wajsbrot a écrit ce texte, que je trouve sinon radiophonique, du moins théâtral mais en un sens

radiophonique. Il n'est pas destiné à être montré, mais davantage à être lu et entendu, sans l'insistance du regard. J'ai réfléchi à la manière de traiter ce texte dans un projet d'une heure environ, pour six musiciens et sept chanteurs. Je ne voulais pas adopter la forme de l'opéra, ni que ce texte soit simplement dit ou simplement récité. Il m'est naturellement venu à l'esprit de l'utiliser comme un scénario.

À Berlin, fréquentez-vous les zoos qui ont inspiré le texte ?

F. P. : Oui. Ce sont deux univers différents. L'un est près du Tiergarten, au centre. J'habitais non loin de cet endroit, près duquel je passais souvent et où l'on croise beaucoup de touristes et de gens de passage. L'autre est beaucoup plus à l'Est. C'est un autre Berlin, avec une population en grande majorité constituée d'ouvriers. Une zone plus prolétarienne. À Berlin, je parlais plus souvent anglais qu'allemand. Quand je parlais allemand, au Tiergarten, on me répondait en anglais, et dans le Tierpark, en allemand. Il reste aussi dans ces zoos des traces de l'histoire, dont une gigantesque fresque, assez oubliée, dans le Tierpark, qui rappelle l'ère soviétique.

Nachtkreis-Fragment est extrait du projet de poème musical que vous venez de décrire...

F. P. : Comme son titre l'indique, c'est un fragment, pour ensemble vocal, sans les instruments. Et c'est aussi une œuvre autonome.

Quelle écriture vocale y avez-vous adoptée ?

F. P. : Chaque figure présente dans le texte est en quelque sorte représentée musicalement moins par un motif ou un thème, comme chez Prokofiev ou d'autres, que par une texture, voire, dans certains cas, par une technique. L'Ombre blanche, qui guide les autres figures, emploie le chant diphonique. Non pas tel qu'il existe en Mongolie, mais à travers des fricatives voisées ou non, le [v] ou le [f], des filtrages, le [z] ou le [s], et un chanté-sifflé, qui scinde le son et fait entendre les résonateurs. L'Étoile n'utilise pas de consonnes, mais seulement des voyelles assez douces.

Comme, dans le texte, il est dit que l'Étoile éclaire de deux côtés, je l'associe à une technique de fermé-ouvert, avec les mains en coupe devant la bouche. Pour la Tour, c'est exactement le contraire. Plus que par un timbre, elle est représentée par des impulsions, des sons percussifs et des modulations métriques. Quelque chose de beaucoup plus tranchant, qui marque une limite. Dans le texte de Cécile Wajsbrot, elle est comme la pièce du jeu d'échec. Le Loup blanc a le timbre particulier du contre-ténor, du *falsetto*. Pour l'Enfant albinos, j'ai pensé au babil, avec alternance d'ouvert et de fermé, en relation avec l'Étoile. La Cage travaille sur une dissociation : une partie des voix, en inspirant, comme à l'envers, entonne une sorte de choral lent, fragmenté, avec des silences ; les pupitres des autres chanteurs se montrent plus agités, *furioso*. Le Saule, qui dénote la protection, déploie une longue mélodie à l'unisson, étrangère au reste de l'œuvre. L'Oiseau siffle, bien sûr. Par des roulements, le Tigre évoque la chasse, l'haletant. Le Givre suit les représentations de l'hiver dans la musique représentative : des sons vibrés de gorge. L'Aube, enfin, est confiée à une sorte de grand *tutti*.

Chaque personnage, chaque « texture-personnage » n'est donc pas confiée à une seule voix ?

F. P. : Non, l'ensemble vocal joue tous les personnages. Dans le texte, des dialogues s'instaurent. Par rapport à ce que je décris ici, les choses se mélangeront, s'influenceront l'une l'autre.

Le titre de l'œuvre, *Nachtkreis*, renvoie-t-il à un certain romantisme allemand ?

F. P. : Il renvoie à Schumann. Le titre concentre les éléments de l'œuvre, projetée à Berlin. Comme tout s'y passe de nuit, *Nacht* s'imposait, avec la référence à Schumann, l'un de mes compositeurs favoris. Et *Kreis* dénote le trajet, le cycle, et Schumann encore. *Kreisleriana*, *Liederkreis*, *Nachtstück*... La référence ne me gêne pas, c'est une musique qui m'est chère.

L'ensemble vocal a cappella évoque inmanquablement le souvenir du madrigal. Est-il présent ici ?

F. P. : J'essaie de ne pas y penser. Mais, comme tout souvenir que l'on repousse, il revient vite. Donc oui, bien sûr, d'autant que l'idée de musique représentative est aussi extrêmement présente. La voix, du fait qu'elle

n'a pas de texte, est cependant traitée sinon comme un instrument, du moins comme un producteur de timbres, de sons. C'est un madrigal pour bruiteurs, en quelque sorte, mais très écrit, pour des chanteurs solistes.

Vous avez évoqué l'origine littéraire de votre musique. Comment cela se traduit-il ?

F. P. : Les échanges avec les auteurs sont toujours fructueux. Récemment, sur un texte d'Oya Erdogan, une linguiste et poète germano-turque, j'ai composé *Snowdrift*. Je lui avais donné comme base de travail une phrase de Jim Harrison : « *A long rain and we are children and a long snow, sleeping children in deep snow* », en lui demandant d'écrire en quatre langues, français, anglais, allemand et turc. Elle y a ajouté une dimension calligraphique, déjà musicale.

Le texte est aussi, parfois, une simple référence, comme un souvenir, dans *Contrainte de lumière* notamment, qui est le titre d'un recueil posthume de Paul Celan. Ce titre me fascinait. Les forces qu'il mettait en œuvre par cet assemblage de mots éveillaient des idées musicales.

Autre exemple : *Exil* se base sur les *Tristes Pontiques* d'Ovide, son récit d'exil. À un moment, il y décrit, sur la Mer noire, un bateau pris dans les glaces. Cette image qui nous paraît assez anodine, Ovide la dépeint avec effroi, comme sortie de l'enfer. Je suis parti de ce paradoxe.

Le gel d'Exil, la neige de *Snowdrift* rejoignent-ils la blancheur de *Nachtkreis* ?

F. P. : La blancheur est un choix de Cécile Wajsbrot et appartient à son univers. Dans *Nachtkreis*, je perçois davantage une certaine allégresse. J'ai besoin d'humour, d'autodérision. Gel, neige, blancheur peuvent donc y apparaître, mais ponctuellement. Je ne peux pas imaginer une œuvre musicale entièrement blanche, d'une surface immaculée. J'ai besoin de quelque chose d'organique, de vivant. S'il y a du blanc, quelque chose doit en sortir, en émaner. La pureté, en somme, ne m'intéresse pas.

Propos recueillis par Laurent Feneyrou



Le Tiergarten de Berlin
© Albert Videt – www.albert-videt.eu

Frédéric Pattar

Né en 1969 à Dijon, Frédéric Pattar étudie le piano, l'accompagnement, l'écriture et la musique électro-acoustique. En 1994, il entre dans la classe de composition de Gilbert Amy au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, où il obtient, en 1998, son diplôme avec mention très bien à l'unanimité. En 1999-2000, il suit le Cursus d'informatique musicale de l'Ircam, où il présente *Chaman*, pour harpe et électronique. *Cendres*, pour quintette et récitante, reçoit en 2005 le Premier Prix du Concours de composition de la Fondation André Boucourechliev. Elena Andreyev enregistre en 2007 sa pièce *Exil*, pour violoncelle et électronique. Depuis 2002, Frédéric Pattar collabore activement avec L'Instant Donné. Il est en résidence à Berlin, au DAAD, en 2010.

Son catalogue réunit une quarantaine d'œuvres à ce jour. La plupart ont été interprétées par L'Instant Donné qui lui consacre un CD monographique (label Plush, 2012). Frédéric Pattar a obtenu plusieurs commandes de l'État, ainsi que du Festival d'Automne à Paris et du Musée du Louvre (pour *Outlyer* en 2007), du Festival Messiaen au Pays de La Meije, de Mécénat Musical Société Générale, du GRAME, de Why Note, de la Sacem. Ses œuvres sont interprétées par des ensembles comme l'Ensemble Intercontemporain, le Quatuor Arditti, l'Ensemble Cairn, Ictus, etc. en Europe et dans le monde.

La musique de Frédéric Pattar expose un langage très contrasté ; toujours tendue, sans concession, mais ne refusant pas un certain lyrisme, elle recèle une profonde intensité dramatique.

Cécile Wajsbrot

Née en 1954, Cécile Wajsbrot se consacre depuis de nombreuses années à l'écriture et vit entre Paris et Berlin. Elle traduit parfois de l'anglais (notamment *Les Vagues* de Virginia Woolf), de l'allemand. Elle travaille depuis six ans à un cycle de romans autour de la question de l'art, *Haute Mer*, dont les deux premiers ont été publiés chez Denoël. Le troisième, *Sentinelles*, doit paraître début 2013 aux éditions Bourgois. Elle écrit également des fictions radiophoniques pour France Culture. *Nachtkreis* est son premier texte conçu pour un compositeur.

Karlheinz Stockhausen



Menschen, hört

Sextuor vocal de *Mittwoch aus Licht*

Composition : 1997, pour six voix solistes a capella

Commande : Festival de Lucerne

Création le 1^{er} septembre 2012, Lucerne,

par les Neue Vocalsolisten Stuttgart

Édition : Stockhausen Verlag

Durée : 16 minutes

Réunir les hommes :

le message essentiel de Stockhausen

Il y a quelques jours, le 22 août 2012, a été créée en version scénique *Mittwoch* (« Mercredi »), le dernier jour de *LICHT*, cycle de sept opéras de Karlheinz Stockhausen. Cette création à Birmingham marquait la fin d'un projet théâtral de grande envergure, qui avait occupé le compositeur pendant trois décennies à partir des années 1970.

Ce cycle déploie le récit d'une cosmologie : les trois personnages principaux en sont Michael (le maître vénéré de Stockhausen), un ange dont certains traits rappellent le Christ ; son antagoniste Lucifer, celui qui nie ou du moins reste toujours sceptique ; et, entre eux, Eva, la mère originelle qui donne naissance à la vie, attirée tantôt par l'un, tantôt par l'autre. À

chaque journée sont associés certains personnages : lundi par exemple est le jour d'Eva, jour de la naissance, alors que le mardi, jour du conflit (*Dienstag* en allemand et *Ziitschtig* en suisse allemand sont dédiés au dieu germanique de la guerre, Zhiu, le pendant de Mars), Michael et Lucifer luttent l'un contre l'autre. Dimanche est non seulement le jour des noces, mais aussi celui de la louange à Dieu, et mercredi, le jour de la réunion, de la coopération et de la compréhension mutuelle. C'est là que se situe le fameux *Helikopter-Quartett*. Et l'opéra s'achève sur Michaelion, scène à laquelle est liée la pièce vocale *Menschen, hört* (« Hommes, écoutez »).

Stockhausen concentre dans ce sextuor l'un de ses messages essentiels, l'union des hommes à travers l'écoute. Il avait déjà remarqué à propos de *Sirius*, musique électronique avec quatre solistes (1975-1977) : « Pour les habitants de cette planète, la musique représente la forme la plus haute de toutes les vibrations. Par conséquent, la musique est chez eux ce qu'il y a de plus parfaitement développé ». Par l'écoute, pense Stockhausen, il est possible aux hommes de s'unir et leur bouleversement partagé suscitera l'harmonie de leurs âmes. Le texte de *Menschen, hört* est lié à la formule globale (Superformel) du cycle *LICHT*, noyau compositionnel du cycle, qui figure également sur la pierre tombale que Stockhausen avait dessinée dès le 31 décembre 1997, dix ans donc avant sa mort. Le 5 décembre 2007, le monument fut réalisé et érigé sur sa tombe au cimetière de Kürten, en Rhénanie. Stockhausen a prévu pour *Menschen, hört* une disposition spatiale et une chorégraphie particulières : une soprano, une alto et une basse pénètrent dans la salle par trois portes situées à gauche, alors que par la droite entrent une soprano, un ténor et une basse. « Les deux sopranos sont habillés de couleur bleu ciel, l'alto et le ténor en vert, les deux basses en bleu-noir. Les trois chanteurs de gauche tiennent chacun dans la main gauche un globe coloré représentant une planète. Ils sont éclairés individuellement, alors que la salle et la scène restent plongés dans le noir. Ils changent trois fois de position en tournant à droite, chantant en marchant, comme le note la partition. Sur la dernière syllabe *HU*, les portes s'ouvrent à gauche et à droite derrière les solistes, qui reprennent encore une fois du début, se retournent, sortent de la salle – cette fois-ci de manière non synchrone –, toujours en chantant, et s'éloignent lentement dans les couloirs et le foyer, si bien qu'on les entend de plus en plus faiblement au loin ».

Thomas Meyer

Traduction : Martin Kaltenecker

Menschen, hört (texte du compositeur)

Menschen, hört

MICHAEL EVA heilen die Welt,

LUZIFER durch LICHT-Musik wird umgestimmt.

[: MI :]

(Die Vokalist:innen rotieren mit gehaltenem Akkord rechts herum.)

Micha Luzi Evaferlu Micha
und alle Engel des Himmels lobt GOTT
mit uns Boten aus Michaelion!
Segen bringt Lob.

Lob, Dankbarkeit für die Wunder der Sterne, Planeten.
Alle Geister drehen in Spiralen sich zum Licht der Welt,
ewig steigend zu GOTT, schöpfend im All.
Lauscht dem Klang der Galaxien, Zaubernd Musik,
Musik rotierender Töne, Rauschen, Spektren.

[: CHA :]

(Rotation)

Jauchzet jubelt Kinder,
jauchzet, jubelt, jauchzet, jubelt,
denn nie haben Menschen so viel gewusst
über Himmelskörper, Sternenzelt!
Freuet euch: MITTWOCH aus LICHT im Michaelion
erzeugt Liebe Hoffnung Mut
für Luzifers Frieden mit GOTT,
dem Schöpfer aller Universen, Kreaturen.

[: EL :]

(Rotation)

[: MICHAEL EVA LUZIFER :] (3x)

Musik der Sterne am Himmel des Allmächtigen,
Sphärenraum in ewigen Galaxien,
Formeln unendlich vieler Konstellationen,
Formeln für Töne Geräusche aus LICHT.

[: EVA vergib LUZIFER :]

LUZIFER, dreh deinen Geist zu MICHAEL,
diene GOTTES Gesetz,
dem Grundton des Alls.

MI-HI-CHA-EL, GOTTES Sohn, Kosmo-Creator, kosmischer Fürst:

Führe uns in GOTTES ewiges Licht.

MITTWOCH aus LICHT ist der Tag der Einigkeit:

synchron

kosmosynchron.

Hört Menschen: in unserer Stimme steht

– Stimme der Intuition –,

Liebe auf ewig zu singen

in sorgfältiger Formel-Musik

zum Lob GOTTES:

HU!

Hommes, écoutez :

MICHAEL EVA sauvent le monde,

LUZIFER se ravise grâce à la musique de LICHT.

[: MI :]

(Les solistes tournent sur la droite en tenant un accord.)

Micha Luzi Evaferlu Micha
et tous les anges du ciel louez DIEU
avec nous, messagers de Michaelion!
La bénédiction entraîne la louange.

Louange, gratitude pour les merveilles des étoiles, des planètes.
Tous les esprits tournent en spirale sur la lumière du monde,
en ascension éternelle vers DIEU, créant au sein de l'univers.
Écoutez le son des galaxies, musique enchantée,
musique des sons en rotation, du bruissement, des spectres.

[: CHA :]

(Rotation)

Exultez criez de joie, les enfants,
Exultez, criez de joie, exultez, criez de joie,
car jamais auparavant les hommes n'en savaient autant
sur les corps célestes, le ciel étoilé!
Réjouissez-vous : MERCREDI de LUMIÈRE au sein de Michaelion
suscite l'amour l'espoir le courage
pour la paix de Lucifer avec DIEU,
créateur des tous les univers et créatures.

[: EL :]

(Rotation)

[: MICHAEL EVA LUZIFER :] (3x)

Musique des étoiles au ciel du Tout-Puissant,
rêve d'espaces dans les galaxies éternelles,
formules de constellations en nombre infini,
formules pour les sons, les bruits de LICHT.

[: Eva pardonne à LUZIFER :]

LUZIFER tourne ton esprit vers MICHAEL,
observe la loi de DIEU,
note fondamentale de tout l'univers.

MI-HI-CHA-EL, fils de DIEU, cosmo-créateur, prince cosmique :

Mène-nous vers la lumière éternelle de DIEU.

MERCREDI de LUMIÈRE est le jour de l'union :

synchrone

cosmosynchrone.

Hommes, écoutez : dans notre voix renaît

– voix de l'intuition –

l'amour pour chanter à tout jamais

en une musique de formules soignée

la gloire de DIEU :

HU!

Traduction : Martin Kaltenecker

Interprètes

Karlheinz Stockhausen

Né le 22 août 1928, à Mödrath, non loin de Cologne, et mort le 5 décembre 2007, à Kürten, Karlheinz Stockhausen laisse une oeuvre considérable, qui compte près de 370 numéros d'opus et dix volumes d'écrits.

[...] Après la guerre, dans une situation difficile, orphelin, Stockhausen exerce différents métiers (fermier, gardien de nuit, mais aussi pianiste, membre d'un groupe vocal, répétiteur de chœur, musicien de jazz et d'opérettes...). Il étudie le piano, la théorie, la musicologie, la philologie et la philosophie au Conservatoire et à l'Université de Cologne, écrit un mémoire sur la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Béla Bartók, et devient en 1950 l'élève en composition de Frank Martin. L'influence, alors dominante en Allemagne, de Paul Hindemith laisse bientôt place chez lui, à la suite de René Leibowitz et de Hermann Scherchen, à l'étude d'Arnold Schoenberg et d'Anton Webern. Stockhausen participe dès 1951 aux Cours d'été de Darmstadt, où il enseignera de 1953 à 1974, et suit, en 1952-1953, au Conservatoire de Paris, les cours de Darius Milhaud, qu'il abandonne après quelques semaines, et surtout ceux d'Olivier Messiaen, que lui avait conseillé son ami Karel Goeyvaerts. Après avoir fréquenté, avec Pierre Boulez, le Club d'essai de Pierre Schaeffer, il participe à la fondation du Studio de musique électronique de Cologne en 1953 et suit les cours de phonétique de Werner Meyer-Eppler à l'Université de Bonn (1954-1956), tout en dirigeant, avec Herbert Eimert, l'influente revue *Die Reihe* (1954-1959). Dès lors, il déploie une intense activité théorique et compositionnelle : sérialisme, musique ponctuelle, musique électronique, musique statistique, aléa, conquête de l'espace, composition par groupe, théâtre musical, processus, *Momentform*, formules, intégration d'objets trouvés, télé-musique, musique intuitive, musique cosmique... Professeur aux Cours de Cologne

pour la nouvelle musique (1963-1968), à l'Université de Pennsylvanie (1965), à l'Université de Californie (1966-1967), et à la Musikhochschule de Cologne (1971-1977), Stockhausen enseigne en Europe, en Amérique du Nord et en Asie, jusqu'à la création, en 1998, des Cours Stockhausen, à Kürten, où il réside. Auparavant, du 14 mars au 14 septembre 1970, lors de l'Exposition universelle à Osaka, une vingtaine de solistes interprètent quotidiennement ses oeuvres pendant plus de cinq heures, touchant près d'un million de visiteurs. De 1977 à 2003, Stockhausen compose un cycle de sept opéras, *Licht (Lumière)*, suivi, de 2004 à sa mort, d'un second cycle, *Klang (Son)*. Docteur *honoris causa* de l'Université libre de Berlin (1996) et de l'Université de la Reine de Belfast (2004), membre de douze académies des arts et des sciences, Stockhausen fut lauréat d'innombrables prix et distinctions internationales. Ses premières oeuvres, jusqu'à *Fresco* (1969), pour quatre groupes d'orchestre, sont éditées par Universal Edition ; les suivantes, par le Stockhausen Verlag, une maison d'édition qu'il crée en 1975, et qui publie non seulement ses partitions, mais aussi les derniers volumes de ses écrits (vol. 7-10), des fac-similés d'esquisses (notamment du *Gesang der Jünglinge*), des vidéos et une édition complète des enregistrements de ses oeuvres (139 numéros de CDs prévus).

Enfin, en 1994, est fondée la Stockhausen-Stiftung für Musik (Fondation Stockhausen pour la musique), association à but non lucratif, dont l'objectif est « l'essor de la musicologie et le développement de la culture musicale, sur la base de l'oeuvre de Karlheinz Stockhausen ».

www.stockhausen.org

Extraits de la biographie établie par Laurent Feneyrou.

in Stockhausen/Festival d'Automne à Paris 2008

Quatuor Arditti

Irvine Arditti, violon
Ashot Sarkissjan, violon
Ralf Ehlers, alto
Lucas Fels, violoncelle

Le Quatuor Arditti est fondé en 1974 par Irvine Arditti. Depuis, plusieurs centaines de quatuors à cordes lui sont dédiés. L'ensemble joue un rôle capital dans l'histoire de la musique des dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui ont confié au Quatuor Arditti la création de leurs oeuvres, dont certaines sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire. On trouve parmi eux Ades, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusanin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen et Xenakis.

Convaincu de la nécessité de travailler étroitement avec les compositeurs afin d'obtenir une interprétation au plus haut niveau, le Quatuor Arditti les implique dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du quatuor ont été tuteurs résidents aux Cours d'été de Darmstadt, et ils proposent, dans le monde entier, des masterclasses et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs.

La discographie du Quatuor Arditti compte plus de cent quatre-vingt disques. On y trouve entre autres l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio et l'enregistrement du *Helicopter Quartet* de Karlheinz Stockhausen. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été attribué à plusieurs reprises ; en 1999, le Quatuor reçoit le Prix Ernst von Siemens pour l'ensemble de ses interprétations. L'Académie Charles Cros l'a récompensé en 2004 pour sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

www.ardittiquartet.co.uk

Christian Dierstein, percussion



© Stefan Lippert

Christian Dierstein a étudié avec Bernhard Wulff à la Musikhochschule de Freiburg et avec Gaston Sylvestre à Paris. Il a été lauréat de nombreux concours, titulaire de bourses d'études et de résidences. Avec Marcus Weiss et Yukiko Sugawara, il forme le Trio Accanto. Il donne des concerts en solo à travers l'Europe. Il crée ses propres compositions pour des pièces radiophoniques et des musiques de scène, et participe à de nombreux enregistrements radio et CD. Il est membre de l'Ensemble Recherche de Freiburg.

www.christiandierstein.de

Mike Svoboda, trombone

Le tromboniste et compositeur Mike Svoboda (né en 1960 sur l'île de Guam) arrive en Allemagne en 1982, titulaire d'une bourse BMI (bourse de Mobilité internationale) pour jeunes compositeurs. Ses onze années comme tromboniste et assistant de Karlheinz Stockhausen de 1980 à 1990 marquent son développement musical. Il travaille également avec d'autres compositeurs comme Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Martin Smolka, David Lang et Frank Zappa. Il a créé plus de quatre-cents oeuvres pour trombone jouées dans les principaux festivals du monde.

www.mikesvoboda.net

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Les Neue Vocalsolisten – ensemble de musique vocale contemporaine fondé en 1984 dans le cadre de Musik der Jahrhunderte – forment depuis 2000 un ensemble vocal artistiquement indépendant.

Les sept solistes, de la soprano colorature au contre-ténor et à la basse profonde, s'engagent dans leur travail de musique de chambre, en collaboration avec les compositeurs et les autres interprètes comme avec les ensembles spécialisés, les orchestres de radios, dans le cadre de productions d'opéras, de théâtres, de studios électroniques, ainsi qu'avec les festivals.

Cet ensemble vocal est un ensemble d'aventuriers à la recherche de territoires nouveaux. La recherche est au centre de leurs intérêts, recherche de nouvelles tonalités, de nouvelles techniques vocales; le dialogue avec les compositeurs y a une place de choix.

Chaque année, ces chanteurs assurent la création de près de vingt nouvelles œuvres. L'opéra et le travail interdisciplinaire, l'électronique, la vidéo, les arts plastiques et la littérature font partie du projet artistique de cette formation qui associe parfois aux œuvres les plus radicales des œuvres de musique ancienne.

Sarah Maria Sun, soprano
Susanne Leitz-Lorey, soprano
Truike van der Poel, mezzo-soprano
Daniel Gloger, contre-ténor
Martin Nagy, ténor
Guillermo Anzorena, baryton
Andreas Fischer, basse

www.neuevocalisten.de

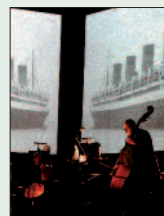


Directeur : Nicolas Joel
Directeur de la dramaturgie
et de l'Amphithéâtre : Christophe Ghristi
120, rue de Lyon
75012 Paris
www.operadeparis.fr



Président : Pierre Richard
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques :
Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

PROCHAINEMENT



22 OCTOBRE 2012

Gavin Bryars
The Sinking of the Titanic

Théâtre de la Ville



25 AU 27 OCTOBRE 2012

Heiner Goebbels
**When the mountain
changed its clothing**

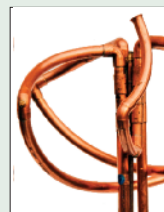
Théâtre de la Ville



5 ET 6 NOVEMBRE 2012

Pierre-Yves Macé

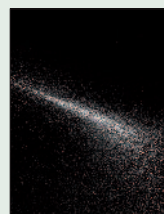
Théâtre des Bouffes du Nord
La Scène Watteau



12 NOVEMBRE 2012

**Mason /
Ferneyhough /
Machaut**

Cité de la musique



14 AU 16 NOVEMBRE 2012

Ryoji Ikeda
Superposition

Centre Pompidou



20 NOVEMBRE 2012

**Mason / Varèse /
Poppe / Lanza**

Cité de la musique

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE

NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



PARTENAIRE
DES CRÉATIONS
DE SEPT
COMPOSITEURS

DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Mécénat Musical Société Générale, Association loi 1901 Siège social : 29 bd Haussmann 75009 Paris - Photographie : Nico Hardy - FRED & FARID



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Alla Breve, du lundi au vendredi à 16h55

Les lundis de la contemporaine, lundi à 20h

Electromania, lundi à minuit

Chronique contemporaine, jeudi à 7h20

Electrain de nuit, 3^e lundi du mois à 1h

france
musique

© Christophe Abramowitz/Radio France

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr