



MARK ANDRE
BÉLA BARTÓK
W. A. MOZART
FRÉDÉRIC PATTAR
MATTHIAS PINTSCHER
ARNOLD SCHOENBERG
SALVATORE SCIARRINO
ANTON WEBERN
JÖRG WIDMANN

Jean-Efflam Bavouzet piano / Salome Kammer soprano
Carolyn Widmann violon / Jörg Widmann clarinette
Ensemble L'Instant Donné / Quatuor Hagen

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

36^e édition

9, 16 ET 23 NOVEMBRE 2007
AUDITORIUM DU LOUVRE

LOUVRE

Le Louvre invite Anselm Kiefer

“ Quand je parle de frontières, il ne s’agit pas seulement de frontières politiques, mais de notre essence même. Les frontières, c’est ce d’où nous venons, ce que nous sommes, ce qui va venir. Tout. Nous sommes la membrane entre le macrocosme et le microcosme, entre l’intérieur – ce que nous sommes et le dehors – ce que nous sommes aussi. Nous vivons de cela. L’interférence entre les deux est très complexe, c’est la vie même parce que nous sommes les deux à la fois, cet échange entre l’intérieur et l’extérieur. Et nous ne savons pas vraiment si nous ne sommes pas surtout composés du dehors. Je ne crois pas que la vie soit une entité bien façonnée, je pense au contraire que c’est un concept très fragile, dépendant autant de l’extérieur que de l’intérieur. Pour moi, la frontière définit le monde comme elle nous définit. ”

Anselm Kiefer

Cinquante ans après George Braque, un artiste conçoit un nouveau décor pour le Louvre.

Anselm Kiefer s’est vu confier la réalisation d’une œuvre dans un escalier du département des Antiquités égyptiennes. Ce projet ambitieux a été dévoilé au public le 25 octobre 2007.

L’inauguration de l’œuvre s’accompagne d’un mois d’événements conçus en étroite collaboration avec Anselm Kiefer qui, après Robert Badinter en 2005, puis Toni Morrison en 2006, est l’invité du musée. Autour du thème des “Frontières” choisi par l’artiste s’entrecroisent les disciplines : littérature, musique, danse, sciences, philosophie, histoire de l’art.

Exposition, parcours dans les salles, colloque, conférences, lectures, créations dans le domaine de la danse et de la musique illustrent cette “traversée des frontières”.

9 novembre 20h

Mark Andre

Zum Staub sollst du zurückkehren...
pour sept instrumentistes
Création française

Anton Webern

Deux pièces pour violoncelle et piano

Arnold Schoenberg

Ein Stelldichein,
pour hautbois, clarinette, piano, violon
et violoncelle

Frédéric Pattar

Outlyer,
pour ensemble
Création mondiale, commande
du musée du Louvre et du Festival
d'Automne à Paris

Ensemble L'Instant Donné

Elsa Balas, alto
Nicolas Carpentier, violoncelle
Caroline Cren, piano
Esther Davoust, harpes
Maxime Echardour, percussion
Saori Furukawa, violon
Cédric Jullion, flûte
Philippe Régana, hautbois
Mathieu Steffanus, clarinettes

Durée : environ 60'

Présentation et rencontre
animées par Gérard Pesson

16 novembre 20h

Jörg Widmann

Sphinxensprüche und Rätselkanons,
pour soprano, clarinette et piano
Création française

Matthias Pintscher

Study III for Treatise on the Veil,
pour violon solo
Création française, commande
du Alte Oper avec le soutien de la Société
des amis du Alte Oper de Francfort, du
musée du Louvre et du Festival d'Automne
à Paris

Salvatore Sciarrino

Caprices n° 1, 2, 4, 6,
pour violon solo

Béla Bartók

Contrastes,
pour violon, clarinette et piano

Salome Kammer, soprano

Carolin Widmann, violon

Jörg Widmann, clarinette

Jean-Efflam Bavouzet, piano

Durée : environ 60'

Présentation et rencontre animées
par Matthias Pintscher

23 novembre 20h

Jörg Widmann

Fantasie, pour clarinette

Jörg Widmann

Jagdquartett,
quatuor à cordes n° 3

Wolfgang Amadeus Mozart

*Quintette pour clarinette et quatuor à
cordes en la majeur, K 581*
Allegro
Larghetto
Minuetto
Allegretto con variazioni

Jörg Widmann, clarinette

Quatuor Hagen

Lukas Hagen, violon
Rainer Schmidt, violon
Veronika Hagen, alto
Clemens Hagen, violoncelle

Durée : environ 60'

Présentation et rencontre
animées par Xavier Dayer

Ces trois concerts sont réalisés en coproduction : Auditorium du Louvre cycle (œuvre)²
et Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



Le musée du Louvre est en partenariat avec Télérama et reçoit le soutien de Louis Vuitton

 LOUIS VUITTON



France Musique enregistre les concerts des 9 et 16 novembre

Frédéric Pattar

Outlyer

pour flûte et violon solistes ; alto, violoncelle, harpes, piano Fender Rhodes, percussion.

Création mondiale, commande du musée du Louvre et du Festival d'Automne à Paris
Durée : environ 17 minutes

Entretien avec Frédéric Pattar

Propos recueillis par David Sanson,
juin 2007

Inspirée du titre d'un recueil de poèmes de Jim Harrison, Outlyer semble vouloir donner une traduction concrète à la notion de profondeur – cette distance qui sépare ce qui est vu de ce qui est entendu...

Pouvez-vous revenir sur la genèse de cette partition ?

Frédéric Pattar : J'avais depuis longtemps envie d'expérimenter au sein de mon écriture le fait qu'un instrument joue hors scène. Ce n'est pas une nouveauté, faire jouer un instrument *sul palco* (littéralement dans les loges) a été très utilisé dans de nombreuses œuvres dramatiques. Mais je voulais intégrer ce type de dispositif à l'intérieur d'une pièce purement instrumentale.

Au moment où je commençais à travailler sur *Outlyer*, je lisais le recueil éponyme d'Harrison, et sa poésie, à la fois brute, sensuelle et déviante voire déglinguée, m'enthousiasmait. Entre autres car elle se démarque totalement de tout ce qu'on peut lire en Europe. De fait, il s'agit bien pour moi d'un poète exotique en quelque sorte. J'étais et je suis toujours intrigué par ce titre, *Outlyer*, qui n'existe dans aucun des dictionnaires d'anglais que j'ai pu consulter. Il signifierait à la fois "lointain", "écarté", "en dehors de l'horizon". Ce mot est aussi proche par sa sonorité de "outlaw", "hors la loi"... Bref, en choisissant ce titre, ce n'était pas un hommage et encore moins une référence, mais plutôt une concordance que je voulais faire apparaître.

Comment avez-vous organisé votre composition, et pourquoi ce choix du dispositif forchestréal – avec deux "solistes", l'un hors scène (flûte), l'autre sur scène, au premier plan (violon), accompagnés d'un ensemble évoluant dans les registres piano ?

Il y a au début de l'œuvre un solo de violon assez long en regard de la durée totale de la pièce. Ce solo va susciter, je dirais même invoquer tout ce qui suit. La flûte *sul palco* intervient par la suite comme une sorte d'écho déformé du violon, et les instruments de l'ensemble commentent le dialogue entre les deux solistes avec une sorte de détachement, comme le ferait un chœur antique. Si les instruments non solistes jouent le plus souvent *piano*, c'est une façon pragmatique de laisser de la place à la voix invisible et lointaine de la flûte.

Mais c'est dans l'écho que tient l'essentiel du projet. L'écho est véritablement un archétype musical, et en cela il est fascinant, mais il peut aussi devenir un véritable piège pour le compositeur. Or, avoir conscience de la présence d'un danger rend plus attentif, plus lucide et plus éveillé...

Ma principale référence se trouve dans un duo extrait des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi. Le chanteur pose une question et l'écho lui répond exactement, textuellement, la fin de sa phrase, mais il se trouve qu'à chaque fois, les derniers mots de la question apportent la réponse... Je dois dire que cet exemple magistral a suscité chez moi une sorte de rêverie matérialiste sur le phénomène de l'écho.

L'effectif intègre des instruments "populaires" (à tous les sens du terme) : le zarb, le piano Fender Rhodes. Ce choix sert-il simplement à enrichir le spectre sonore, ou bien traduit-il un désir d'intégrer plus avant les éléments populaires dans votre musique ?

En fait, sans pour autant oublier la connotation parfois très forte de ces instruments, ma volonté est de leur donner une place organique

dans ma musique. J'ai d'ailleurs choisi chacun de ces instruments pour des raisons très différentes. En ce qui concerne le zarb qui appartient à la longue tradition de musique savante iranienne, il s'agit d'une musique que j'ai longuement écoutée avec attention et passion, mais aussi, fatalement, avec naïveté, puisqu'elle n'appartient pas à ma culture. Le zarb est un instrument de facture très rudimentaire, dont le jeu offre pourtant un nombre incalculable de sonorités et de registres. Ce qui m'attire dans cet instrument, c'est que, si petit qu'il soit, il constitue un véritable orchestre de sons té nus.

Je ne suis pas particulièrement attiré par la *pop music*, mais il est indéniable que j'en ai été imprégné durant mon enfance... J'ai découvert dans le Fender Rhodes un instrument très riche. La pédale de volume permet de faire jouer ce piano dans un registre très bas, d'éloigner le son, ou même de masquer les attaques et de n'en faire entendre que les résonances. Le Rhodes est désormais un instrument du passé – il n'est même plus fabriqué. Cela semble même paradoxal d'opérer une archéologie sur un instrument si récent.

Pour continuer avec les paradoxes : non, je ne souhaite pas intégrer d'éléments populaires dans ma musique, même si je dois avouer apprécier parfois l'immédiateté, l'inventivité et la vivacité de certaines de ces musiques. En somme, j'aimerais que la musique savante d'aujourd'hui soit plus populaire sans toutefois s'abîmer dans la démagogie. Je suis bien conscient que c'est une utopie totale dans le monde actuel.

Quelles ont été les étapes décisives de votre parcours de compositeur, et les œuvres ou les artistes dont vous pourriez dire qu'ils vous ont influencé ?

J'aurais envie de vous répondre que

tout ce que j'écoute m'influence d'une façon ou d'une autre ! Je suis pianiste, et bien que je ne me produise pas en public, j'ai travaillé les œuvres du répertoire de piano que je continue de pratiquer. Parmi les œuvres récentes qui ont été un choc, je citerais le *Concerto pour violon* et *Beiseit* de Heinz Holliger, *Gran Torso* et *Zwei Gefühle* de Helmut Lachenmann, et le *Deuxième Quatuor* de Brian Ferneyhough, mais aussi *A Roaring Flame* de James Dillon, ou encore *Clocks and Clouds* de György Ligeti. Il y en a bien d'autres...

Les titres de vos pièces semblent souvent traduire une conception organique de la texture sonore (Lierre, Soleils-filaments, Cendres...) : comment Outlyer s'intègre-t-il à cette production ?

Vous avez raison de souligner cet aspect. Je me suis beaucoup imprégné du matérialisme poétique de Gaston Bachelard. Et bien que Bachelard ne parle jamais de musique, la lecture de ses livres a affecté profondément ma façon de concevoir la composition. *Lierre*, par exemple, est une œuvre pour harpe et piano Fender Rhodes dans laquelle j'avais travaillé sur l'enchevêtrement des sonorités de ces instruments. Ce titre est bel et bien une métaphore, et même une rêverie, qui s'est opérée à la fois autour de la conception de l'œuvre et sur un certain type de texture sonore. De la même façon, dans *Outlyer*, le titre représente bien ma rêverie sur ce phénomène très matériel qu'est l'écho.

Vous menez depuis quatre ans une collaboration avec l'ensemble L'Instant Donné : un tel travail vous semble-t-il indispensable pour le développement d'un jeune compositeur d'aujourd'hui (nombre de compositeurs de votre génération entretiennent des liens privilégiés avec un ensemble, qu'ils ont même parfois eux-mêmes créés) ? Dans quelle mesure la création contemporaine doit-elle également réfléchir aux modalités de son exécution — en essayant de casser le rituel du

concert et sa présentation "frontale" ?

Cette collaboration suivie avec L'Instant Donné est une chance pour moi. J'essaie d'être aussi proche que possible du geste instrumental dans la conception d'une œuvre, il m'est donc indispensable d'échanger régulièrement avec des instrumentistes... Mais il y a également une relation de confiance qui s'est instaurée, les instrumentistes connaissent ma musique, et sont familiarisés avec ma propre recherche.

En ce qui concerne les concerts en eux-mêmes, je n'ai aucun pouvoir de décision sur la programmation de cet ensemble. Toutefois, cela n'empêche en rien que nous échangeons très souvent nos idées... Ma préoccupation, lorsque je vais écouter un concert — et c'est aussi celle, je crois, de Rémy Jannin (responsable de L'Instant Donné, ndlr) et de tous les musiciens de L'Instant Donné — consisterait à retrouver

la plus grande simplicité possible dans la relation entre un instrumentiste et son auditoire, et de trouver un programme où les œuvres jouées soient complémentaires et cohérentes les unes par rapport aux autres. Cela semble évident, mais cette évidence est souvent oubliée : on est là avant tout pour écouter de la musique ! Nous avons remarqué qu'il est très difficile d'évacuer ce qui s'apparente au rituel, car bon nombre de solutions alternatives provoquent d'autres rituels bien plus ridicules et pompeux... La préoccupation des membres de L'Instant Donné est de faire en sorte que chaque œuvre soit mise en valeur et cela en donnant au concert une forme sobre et non apprêtée. Ce sont des choses très simples, mais qui me paraissent indispensables pour que l'aura des œuvres — dans le sens où l'entend Walter Benjamin — puisse s'épanouir pleinement.



Frédéric Pataut — Photo : © Rémy Jannin

Mark Andre

Zum Staub sollst du zurückkehren...

pour flûte, clarinette, piano, percussion, trio à cordes.

Commande : Festival de Salzbourg. Création le 19 août 2005, par l'Ensemble Recherche. Dédié à Helmut Lachenmann. Durée : environ 17 minutes

Entretien avec Mark Andre

Propos recueillis par David Sanson, octobre 2007

Vous dites de Zum Staub... – que vous avez élaboré comme une “polyphonie renversible à 7” dont la forme, peu à peu, s’émiette – qu’il s’agit d’une méditation musicale autour de l’idée de poussière (Staub)...

Mark André : La première “section” de l’œuvre est effectivement une polyphonie, qui n’est pas un contrepoint, mais une polyphonie de “sons textures” – des familles sonores différentes superposées les unes sur les autres. Cela peut être, par exemple, un son bruité continu un son à tendance harmonique grave – avec entre les deux, peut-être, un son bruité à la forme très perforée... C’est donc un concept polyphonique qui dépasse largement l’idée contrapuntique. Il y a ensuite des permutations circulaires (A-B-C-D-E, puis B-C-D-E-A, etc.)

Vous citez en exemple le dernier mouvement de la Symphonie n° 41 de Mozart...

Oui, c’est cette procédure qui m’a intéressé : l’idée de ne pas superposer seulement des couches contrapuntiques, mais aussi des couches polyphoniques, c’est-à-dire de matériaux différents. Dans mon septuor, c’est une procédure qui n’ira pas à son terme. La procédure combinatoire va aller à son terme, elle, mais le contenu va être fragmenté – ou, comme on le dirait en électronique aujourd’hui, “granulé” –, de manière à permettre le passage vers d’autres

espaces sonores. Mon idée était de catégoriser les sons et les textures, et de les utiliser de façon conséquente.

Vous dites également de ce septuor qu’il met à jour des “traces de vie” ?

Il met d’abord à jour des traces de sons. Par exemple, un flûtiste qui, dans sa flûte basse, va inspirer “dans le bec”, simulant ainsi une sorte de crise d’asthme : on obtient un “son texture” à la morphologie particulière, mais qui renvoie aussi à une catégorie assez existentielle, finalement. C’est pour cela que j’ai employé ce terme de “traces de vie”. Les instruments à vent sont très liés à la notion de respiration. Et quand cette notion même est en situation d’être remise en cause, quand on a le sentiment que les instrumentistes sont en train de s’étouffer (par exemple, des bois joués sans l’embouchure), la perforation et la fragmentation du matériau prennent une dimension existentielle. Ce sont des signaux un peu latents,

mais qui passent de façon très transparente dans la pièce.

Une dimension “physique” qui prend une dimension existentielle... voire métaphysique, comme l’indique le titre du septuor, qui, comme la plupart de vos œuvres, est une citation de la Bible (“Tu retourneras à la poussière”, Genèse, 3, 19)...

On n’a pas besoin de croire pour écouter ma musique, et je n’ai aucun message à faire passer à ce sujet. Je crois que le concept même de poussière – poussière de son, de matériau – renvoie à l’idée de passage, de seuil entre des états du matériau, et que ces seuils, lorsque l’on atteint certaines familles de sons, prennent une dimension existentielle. Il y a alors quelque chose qui n’est plus en phase avec le concept de virtuosité habituel. Et cette mise en danger, où l’on atteint des espaces fluctuants, fébriles, quelque part entre cet *alpha* et cet *omega* que suggère l’*Apocalypse* de Jean de Patmos, est aussi, éventuellement, métaphysique.



Photo : © Patricia Dietzi

Matthias Pintscher

Study III for Treatise on the Veil

pour violon solo

Création française

Commande du Alte Oper avec le soutien de la Société des amis du Alte Oper de Francfort, du musée du Louvre et du Festival d'Automne à Paris

Création le 15 septembre 2007 à Francfort,

par Carolin Widmann

Durée : environ 8 minutes

Entretien avec Matthias Pintscher

Propos recueillis par David Sanson,

juin 2007



Votre troisième étude sur Treatise on the Veil fait partie d'un cycle inspiré par une œuvre du peintre américain Cy Twombly...

Matthias Pintscher : Le tout premier "état" de ce cycle est effectivement un duo pour violon et violoncelle. La seconde étude ajoute à cette nomenclature un alto. La troisième étape – la troisième étude – est une condensation, ou une compression pour un seul instrument à cordes, le violon. La quatrième étude sera un quatuor à cordes – avec donc un second violon en plus –, et je suis en train de réfléchir à la possibilité de combiner simultanément ces quatre formations – solo, duo, trio, quatuor – en les disséminant dans un espace, de manière à créer une sorte de vaste antiphonie. Ces pièces sont indépendantes les unes des autres : on pourrait les comparer à un motif qu'un peintre traiterai plusieurs fois, en usant de différentes techniques (dessin à la mine de plomb, aquarelle, acrylique, etc.). C'est-à-dire que l'objet, le matériau, est semblable, mais la

réalisation est toujours différente. Les pièces sont suffisamment mouvantes pour qu'on ne puisse pas les empiler l'une sur l'autre, comme avec un patron ; elles évoluent librement, toujours en fonction du médium, de la nomenclature choisie. Néanmoins, le motif – comme on le dirait d'un tableau – reste le même. Le fait que ce cycle ne fasse intervenir que des cordes est une tentative de traduire musicalement la technique de Twombly – ce dessin rapide, griffonné, proche de l'esquisse. Je voulais donner l'illusion que les archets desinent sur les instruments.

Treatise on the Veil est une très grande peinture sur toile composée de six panneaux juxtaposés, qui se trouve à Cologne, au Museum Ludwig : ce sont des traits horizontaux recouverts par des écritures, avec des raccourcis de perspectives. J'ai essayé d'atteindre avec les cordes cette illusion de perspective acoustique – des sons très proches, d'autres très lointains.

Comment en êtes-vous venu à composer ce cycle ? Entretenez-vous une relation particulière avec la peinture de Twombly ?

Ces cinq dernières années, mon travail de compositeur a été très fortement inspiré et influencé par les arts plastiques. Et surtout par ceux que l'on appelle les minimalistes américains – Barnett Newman, Twombly, Rothko... J'ai beaucoup appris de ces artistes – aussi bien au plan de la forme qu'en ce qui concerne le son. L'œuvre de Twombly a représenté pour moi une sorte d'artefact personnel – cela a été une rencontre incroyablement forte, intense et enthousiasmante. J'ai eu par la suite la chance de le rencontrer, et ce fut très intéressant de pouvoir discuter avec lui du son, mais aussi de la perspective – des différentes strates de matériaux permettant de produire un effet diffus, ou au contraire une extrême précision.

L'œuvre de Twombly – la constance de son développement, la poésie et la créativité dont elle est gorgée, d'une manière presque baroque (en ce sens, il n'a d'ailleurs pas grand-chose de minimaliste) – est à la fois extrêmement énigmatique et fantastiquement poétique, et très influencée par la littérature.

Comment expliquez-vous cet intérêt croissant pour les arts plastiques ?

J'ai commencé à découvrir que je développais avec le temps, musicalement, des textures qui, en un sens, étaient comparables avec l'acte de dessiner. Nombre de mes pièces de ces deux ou trois dernières années, en particulier ma musique de chambre, sont vraiment comme des dessins que l'on peut regarder ou lire. Ce ne sont pas des travaux fixes, concrets, dont la forme serait définitivement achevée, mais plutôt des sortes de coupes dans des dessins... Même mes partitions finissent parfois à ressembler à des dessins... C'est un processus particulièrement intéressant à observer : sans l'avoir aucunement décidé, j'ai commencé à vraiment dessiner la musique, au lieu de simplement l'écrire.

La musique est toujours affaire de temps, et la réception d'une œuvre musicale n'est pas la même que celle d'un tableau : la forme du concert est-elle vraiment adaptée à ces partitions, celles-ci ne s'accommoderaient-elles pas mieux d'une diffusion moins frontale ? C'est pour cela que je parle d'"illusion" : l'illusion d'une traduction du dessin, du plastique, dans l'espace acoustique. Comme si la durée de la partition était un espace dans lequel on entrerait, avec différents objets que l'on peut regarder. J'essaie de dissoudre cette perception du temps, en introduisant des perspectives, une pluridimensionnalité – des qualités qui n'existent pas dans la musique, mais à l'"illusion" desquelles j'essaie de travailler.

Jörg Widmann

Sphinxensprüche und Rätselkanons

pour soprano, clarinette et piano (2005)
Commande des Römerbad-Musiktage,
Badenweiler. Création le 10 mars 2005 à
Badenweiler, par Claron McFadden, Jörg
Widmann, Jean-Efflam Bavouzet.
Durée : environ 17 minutes

Fantasia

pour clarinette solo (1993)
Commande : Bayerischer Rundfunk
Création en mars 1994 par Jörg Widmann
Durée : environ 7 minutes

Jagdkuartett

Troisième quatuor à cordes (2003)
Commande des Römerbad-Musiktage,
Badenweiler. Création le 12 novembre
2003 à Badenweiler par le Quatuor Arditti
Durée : environ 12 minutes

Extrait d'un entretien avec Jörg Widmann

Propos recueillis par David Sanson,
juin 2007

Les quatre partitions qui vont être présentées au Festival d'Automne traitent toutes, à des degrés divers, de la tradition – qu'elles jouent avec la figure de Mozart, avec le genre du quintette... Quel rapport entretenez-vous avec la tradition ?

Jörg Widmann : D'après moi, tous ceux qui ont le plus révolutionné, littéralement, l'histoire de la musique – que ce soit Arnold Schoenberg ou, pour l'avant-garde allemande, Helmut Lachenmann, par exemple –, sont justement ceux qui possédaient la plus forte relation à la tradition. Ce sont ceux qui connaissaient le mieux la tradition, et qui l'ont le plus aimée. Je trouve amusant que Schoenberg déclare qu'il n'agit pas différemment de Brahms – et il a parfaitement raison, les techniques sont très semblables... Chez Lachenmann, ce sont d'autres noms – Schubert, Mozart, etc. Toutefois, ces musiciens ne nourrissent pas à l'égard de la tradition un amour

simplement "romantique", mais considèrent qu'il nous incombe, en raison précisément de cet amour de la tradition, d'aller plus loin, ailleurs, d'accomplir une avancée décisive, de défricher de nouvelles voies. Et je me sens très redevable de cette exigence.

...cela, sans mettre la tradition de côté, mais au contraire en prenant appui sur elle...

Absolument ! Mais pas d'une façon aveugle ou "conservatrice". C'est une manière active de traiter la tradition qui, encore une fois, traduit un grand amour pour elle. Chez moi, il s'agit surtout de la musique de Mozart – à laquelle ma pièce *Armonica* est particulièrement liée. Mais cela reste un langage très particulier. Naturellement, en tant que clarinetiste, j'ai la chance de m'y consacrer quotidiennement. En ce sens, pour moi, aucune avant-garde ne peut éclore hors de l'histoire : elle se fonde sur elle – il nous appartient seulement d'aller plus loin.

Vous parlez tout à l'heure de votre pratique instrumentale. À quel moment, et pour quelle raison, vous êtes-vous orienté vers la composition ? Ces deux activités ont-elles toujours été liées ?

La clarinette a été le point de départ. J'ai commencé à sept ans, et la raison pour laquelle j'en suis venu, peu après, à composer, c'est que je ne cessais d'improviser à l'instrument. J'étais énervé de ne pouvoir me rappeler, le jour suivant, ce que j'avais improvisé la veille : ce fut une raison suffisante pour apprendre à écrire la musique. En ce sens, je crois que ces deux dimensions sont très étroitement liées. Au XX^e siècle : on était soit instrumentiste, soit compositeur. Aux siècles précédents, cela aurait été étonnant : il était difficile d'imaginer se cantonner à un instrument, ou à la seule composition. Je considère comme une grande chance le fait de pouvoir

faire les deux – l'un et l'autre me sont également essentiels. Ces six derniers mois, par exemple, je n'ai fait presque que me produire en tant que concertiste, alors qu'auparavant, j'avais connu une phase de composition. J'essaie parfois de séparer les deux, mais cela ne fonctionne pas toujours parfaitement.

La première des œuvres qui seront présentées à Paris, pour soprano, clarinette et piano, s'intitule Sphinxensprüche und Rätselkanons : quel sens a ce titre étrange (Paroles de sphinx et canons énigmatiques) ? Il y a eu une période durant laquelle j'ai passionnément composé de manière contrapuntique – avec notamment mon *Cinquième Quatuor à cordes (Essai sur la fugue)* et, justement, *Sphinxensprüche und Rätselkanons*. L'allusion au canon est très claire – la forme contrapuntique la plus stricte qui soit. Je me suis demandé comment cette forme, dans laquelle chaque note a vraiment un sens, pouvait apporter à ma musique une profondeur émotionnelle et une justification spirituelle encore plus marquées. L'écriture de cette pièce a été très déterminante pour moi, elle m'a permis de constater que le contrepoint ne diminue en rien l'émotion – bien au contraire, une écriture particulièrement stricte permet de la décupler.

Dans ce cas précis, il s'agit d'une courte scène de théâtre musical. La chanteuse est le sphinx. Elle ne chante aucun texte, seulement des voyelles et des consonnes ; les seuls mots qu'elle prononce sont "alpha", au début, et "omega" à la fin – tout étant construit en canons. Elle doit notamment beaucoup intervenir à l'intérieur du piano – elle frappe les cordes avec un couteau –, car ce sont aussi des canons bruitistes ; ici, la forme ancienne du canon est utilisée pour produire des bruits, tous les bruits possibles. Les instrumentistes utilisent aussi des chiffres – sept, neuf, cinq –

qu'ils doivent montrer du doigt au public, mais je ne voudrais pas en dire plus à ce sujet : c'est la raison pour laquelle ces canons sont "énigmatiques" (*Rätsel*) et mystérieux : le sphinx parle, et on ne le comprend pas, comme il arrive qu'on ne comprenne pas toujours ce qui est dit – autrement, les Grecs n'auraient pas eu besoin d'oracles. Ce qui m'a intéressé, c'était de combiner ces symboles, ces interrogations, ces deux mots avec des formes extrêmement strictes – différentes formes de canons – d'associer, pour ainsi dire, le jeu et l'intellect.

Dans ce cas précis, à l'inverse de ce que vous disiez tout à l'heure, la forme était préexistante...

Dans cette pièce, il y a de très nombreux canons. Elle est construite suivant une alternance systématique : une parole du sphinx est suivie d'un canon. La forme, c'est

vrai, était très claire dès le départ ; au fil de la pièce, je la traite de façon très libre, tout en restant étroitement contraint par elle.

Vous avez composé cinq œuvres pour quatuor à cordes. S'agit-il d'un cycle en soi ? Mon cycle des quatuors à cordes s'est achevé avec le cinquième. J'aimerais à présent rassembler toutes les expérimentations auxquelles je me suis livré avec mon instrument – car je crois avoir, ces dernières années, découvert certaines choses, certaines techniques qu'un compositeur ne peut pas connaître, et que je n'ai pas encore utilisées dans ma musique –, et les combiner avec mon expérience du quatuor à cordes.

Il y a donc dans votre musique une dimension très ludique, qui semble liée à votre pratique instrumentale...

C'est vrai. Même si je me méfie,

lorsque j'écris pour la clarinette : je dois souvent me taper sur les doigts, de peur de n'écrire que parce que cela sonne bien sur l'instrument. C'est pour cela que mes parties de clarinette sont si difficiles !

Dans un texte qu'il a consacré à votre musique, Max Nyffeler parle de votre amour pour Miles Davis...

Je suis passionné par Miles Davis – par tout ce qu'il a fait. C'est pour moi l'un des très grands génies du XX^e siècle, au même titre que les grands héros de la nouvelle musique. Chez lui, je ne peux pas séparer le trompettiste du musicien, du penseur – du compositeur, si l'on veut. Je ne saurais dire ce qui est, pour moi, le plus important. Par exemple, ce que Miles Davis ne joue pas entre deux notes est plus génial que ce que la plupart des autres musiciens jouent ! Cette tension entre deux sons, cette surprise permanente, font que ses musiciens semblent jouer autrement, ils sont comme des oiseaux de proie, des chats qui se prépareraient à bondir. Avec ma sœur, (la violoniste Carolin Widmann), j'ai dû le voir cinq ou six fois en concert à Munich. Il n'a jamais, jamais cessé de chercher, il ne s'est jamais contenté de ce qu'il avait, et c'est là l'essentiel. Voilà qui nous ramène au début de notre conversation...



25 novembre 20h
Opéra National de Paris/Bastille

Jörg Widmann
Echo-Fragmente, pour clarinette solo
et groupes d'orchestre
Armonica, pour orchestre

**Orchestre Symphonique
SWR Baden-Baden/Freiburg**

Jörg Widmann, clarinette
Direction, **Sylvain Cambreling**
au même programme : **Varèse**, *Déserts*
et **Igor Stravinsky**, *Le Sacre du printemps*

Réservation : 01 53 45 17 17

Jörg Widmann
W. A. Mozart
Max Nyffeler

Fantasie pour clarinette solo de Jörg Widmann

La *Fantasie* pour clarinette en si bémol de 1993, une sorte de petit chef d'œuvre composé par Jörg Widmann qui venait d'avoir vingt ans, peut, en tant que solo instrumental idiomatique, être placé au même niveau que les *Sequenze* de Luciano Berio.

Excellent clarinettiste, Jörg Widmann fait ici appel à tout le catalogue existant de modes de jeu extravagants ; les difficultés techniques sont aplanies par une inventivité musicale et un sens de la sonorité sans pareils. Dès les premières mesures, il expose le vocabulaire de l'œuvre avec une liberté rhapsodique : une multiphonie courant sur deux octaves, un trille modelant subtilement les couleurs, des mouvements ascendants virtuoses, un *glissando* criard vers les aigus, une répétition rapide des notes. Le tout se fonde dans un mouvement mélodique flexible, les volumes, étalonnés avec subtilité, vont de la limite de l'audible au *fortissimo*. Les figures d'introduction réapparaissent sous forme de reprise vers la fin de l'œuvre ; pour le reste, la grande forme suit un cours libre, procédant par associations. La rhétorique affirmée de l'œuvre est concrétisée par des indications de jeu comme "rappelant une danse alpine", "quasiment effrayé" ou "exagérément jazzy" (ce dernier à propos des *glissandi* dans les aigus vers la fin). Ce type d'indications fait apparaître une qualité caractéristique du compositeur et interprète qu'est Jörg Widmann : autant qu'il puisse souligner l'aspect acrobatique, il reste fidèle à l'idée que la musique est un langage et cherche la communication avec l'auditeur.

Jagdquartett (Quatuor de la chasse) Quatuor à cordes n° 3 de Jörg Widmann

Jörg Widmann a conçu les cinq quatuors à cordes qu'il a composés à ce jour comme un cycle prenant la forme d'une méta-œuvre en cinq mouvements. Le premier et le cinquième quatuor en constituent les angles virtuels tandis que le troisième, composé en 2003, prend la position d'un *scherzo* ; c'est aussi ce qu'indique le *tempo* de base rapide, qui porte l'indication *vivace assai*. Le compositeur parle d'un "scherzo courroucé". Il fait ainsi allusion à l'idée dramaturgique de cette pièce qu'il a enrichie avec le matériau thématique des *Papillons* de Schumann et qu'il appelle *Jagdquartett*, "quatuor de chasse". Les chasseurs, qui partent avec un "frais courage" (comme dirait Schumann) pour leurs aventures, se transforment au fil de l'œuvre en créatures traquées. L'élan actif du commencement s'effondre, le rythme galopant se paralyse, les cris optimistes du départ laissent place à des cris d'angoisse. Une chevauchée qui a commencé sur la terre fertile de la tonalité et s'achève dans la zone de crise de la production de bruits. On ne se trompe pas totalement en y voyant une critique métaphorique de la civilisation – dans la musique de Widmann, bonheur et catastrophe sont parfois plus proches l'un de l'autre qu'on ne le pense.

Le Quintette pour clarinette et quatuor à cordes, K 581, de Mozart

Le *Quintette en la* majeur K 581 de Wolfgang Amadeus Mozart, la première œuvre jamais composée pour cette formation instrumentale, est d'une telle perfection qu'elle prend le caractère d'un prototype. Tous les compositeurs après Mozart, de Carl Maria von Weber jusqu'à

nos jours, en passant par Johannes Brahms et Max Reger, s'en sont inspirés. Mozart a composé cette œuvre en septembre 1789, peu avant le début de son travail sur *Così fan tutte*, pour le clarinettiste viennois Anton Stadler. On joue en règle générale avec la clarinette en *la*, qui possède un timbre particulièrement sonore ; on suppose pourtant que Stadler l'a interprété avec la clarinette de basset qu'il avait mise au point : elle disposait de quelques notes supplémentaires dans les basses et d'un spectre harmonique plus riche.

Dans son quintette, Mozart met en valeur avec une très grande subtilité la richesse des tonalités et des caractéristiques des registres. Bien qu'il intervienne parfois en soliste, l'instrument à vent s'intègre dans le dispositif d'écriture pour les cordes ; l'équilibre des instruments, essentiel pour la musique de chambre, est constamment maintenu. Dans le premier mouvement, un *allegro* pas trop rapide, cette égalité des voix est réalisée de manière optimale, tandis que dans le *largo* qui suit, la clarinette mène à nouveau, avec une ample cantilène. Dans le troisième mouvement, le menuet, on est frappé par les deux trios dont l'expression diverge fortement. L'*allegretto* final propose une succession raffinée de cinq variations qui vont de plus en plus vers les extrêmes : dans les variations 2 et 4, la musique se condense de plus en plus (d'abord avec des triolets, puis avec des doubles croches), dans les variations 3 et 5, c'est l'évolution contraire : la musique s'apaise et devient un *adagio*. La dernière variation, *allegro*, reprend en le variant le thème initial.

Traduit de l'allemand
par Olivier Mannoni

Salvatore Sciarrino

Caprices n° 1, 2, 4, 6

Extraits de *Sei Capricci*

pour violon solo (1975-1976)

Création aux Semaines musicales de Sienne, le 27 août 1976, par Salvatore Accardo
n° 1, *Vivace*, 1'25

n° 2, *Andante*, 5'50

n° 4, *Volubile*, 4'10

n° 6, *Con brio*, 6'15

Sei Capricci est sans doute l'une de mes œuvres les plus connues. Indissociables du nom de Salvatore Accardo, pour qui ils ont été composés, et du magistral enregistrement de Georg Mönch, ils ont immédiatement fait partie du répertoire instrumental en raison de leur caractère transcendantal d'étude et de l'impulsion qu'ils ont apportée à l'étude du violon, mais aussi en raison de l'extrême diversité de leur monde expressif.

Ils sont datés de 1976, mais le deuxième, composé à partir d'une idée empruntée à la *Sonatine* pour violon et piano à peine évoquée, a été écrit un an plus tôt. Quatre des cinq autres caprices ont été composés en un jour chacun, mais il m'a fallu un mois pour écrire le sixième.

Salvatore Sciarrino

Extrait d'un article de Giuliano d'Angiolini

Quand on écoute pour la première fois les *Capricci* pour violon de Salvatore Sciarrino, on est saisi par un monde sonore clos, nouveau et inattendu, et l'on percevra en même temps la grande difficulté instrumentale et la virtuosité interprétative qu'exige cette musique. Par le titre déjà, cette œuvre renvoie – au-delà de la référence qui n'est pas fortuite à la célèbre composition homonyme de Paganini – à un ensemble de connotations lié au geste instrumental, aux implications physiologiques, perceptives et même psychologiques que comporte toute création. (*Capriccio* : exercice virtuose, acrobatique, invention riche de fantaisie, qui mime l'improvisation inspirée).

La production des sons sur un instrument comprend, pour le compositeur, un certain nombre de limites et de possibilités : contraintes créées par la résistance physique et les qualités de la matière, limites imposées par notre corps même et par cette logique physiologique (puisqu'il s'agit bien d'une logique)

qui détermine les caractéristiques du geste instrumental, son homogénéité, sa rapidité... la forme musicale qu'il rend possible. C'est donc le geste, comme on vient de le définir dans la relation à l'interprète et son instrument, qui détermine ici la matière sonore, les processus musicaux, la forme et l'écriture même.

La technique de composition des *Capricci* procède donc d'une logique corporelle – et plus encore de l'expression d'un vécu du corps ayant ici une valeur anthropologique – qui, comme telle, se substitue efficacement à tout procédé d'écriture abstrait, à toute méthode qui se poserait en-deçà du son et de l'acte de sa production. Même le silence "sciarrinien", désormais célèbre, n'est pas conçu seulement en tant qu'événement musical, mais implique aussi le geste qui donne naissance au son comme acte concret de création.

In CD Accard, 1994

Béla Bartók

Contrastes

pour clarinette, violon et piano (1938)

Commande de Benny Goodman

Création le 9 janvier 1939, New York, Carnegie Hall

Interprètes : Benny Goodman (clarinette), Béla Bartók (piano), Joseph Szigeti (violon)

Seule partition de musique de chambre avec un instrument à vent (en fait deux puisque écrites pour deux clarinettes, l'une en *la* et l'autre en *si bémol*), les *Contrastes* ont été composée à la demande de Benny Goodman sur la suggestion de Szi-

geti. Ils en précisèrent la durée (dix minutes), la forme (rhapsodie en deux parties), même si Bartók composa finalement trois mouvements. Cette œuvre, composée entre la *Sonate* pour deux pianos et percussions et le *Concerto pour violon* est atypique. Le piano reste en retrait avec un rôle de soutien pour les deux autres instruments qui ont chacun une cadence soliste.

Cette œuvre virtuose est un parfait exemple du mélange réussi entre musique populaire (hongroise et bulgare) par la forme

binaire et musique savante par la forme ternaire. La forme finale encore jamais explorée par Bartók sera reprise dans son *Divertimento* et son *Troisième Concerto* pour piano.

Arnold Schoenberg

Ein Stelldichein

pour ensemble

Écrite pour hautbois, clarinette, violon, violoncelle et piano durant l'année 1905, cette œuvre inachevée s'inspire, comme *La Nuit transfigurée*, d'un poème extrait du recueil *Weib und Welt* du poète Richard Dehmel (1863-1920).
Création le 11 mars 1966 au Konzerthaus de Vienne

La partie que Schoenberg a entièrement écrite (*sehr langsam*) possède la richesse harmonique des œuvres de cette période, dans un climat très romantique ; la deuxième partie (*sehr rasch*) a été complétée par Friedrich Cerha : elle annonce le style de la *Symphonie de chambre*,

où les préoccupations constructives prendront le pas sur l'idée de la musique programmatique. *Ein Stelldichein* constitue un maillon important entre le premier quatuor à cordes et la symphonie.

Anton Webern

Deux pièces

pour violoncelle et piano

Langsam I en sol majeur

Langsam II en fa majeur

Composition : 1899. Création en 1970 à Cleveland par Gregor Piatigorsky (violoncelle) et Victor Babin (piano)

Ces deux pièces écrites en 1899 sont les deux premières œuvres connues composées par Webern. Découvertes en 1965, elles sont toutes deux notées *langsam* (lentement) dans deux tonalités différentes. Sorte de soliloque pour le violoncelle avec un accompagne-

ment simple du piano sur le même accord. Ces œuvres de jeunesse, (Webern était âgé de 15 ans), restent romantiques, mais sans sentimentalité.

Biographies des compositeurs

Mark Andre

Né en 1964, Mark Andre étudie au Conservatoire de Paris et obtient les premiers prix de composition, de contrepoint, d'harmonie, d'analyse et de recherche musicale. En 1995, il obtient une bourse Lavoisier en composition du ministère des Affaires étrangères et un diplôme en composition à la Hochschule für Musik de Stuttgart, où il a travaillé avec Helmut Lachenmann. Il étudie ensuite l'électronique musicale avec André Richard au Studio expérimental de la SWR à Freiburg. Mark Andre a reçu de nombreux

prix. En 1997-1998, il est en résidence à la Radio SWR de Baden-Baden et, de 1998 à 2000, à la Villa Médicis à Rome. De 1997 à 2000, Mark Andre enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire de région de Strasbourg. Il enseigne également à l'École de musique de Francfort. *Modell* pour cinq groupes d'orchestre, composé pour le Festival de Donaueschingen (1999) a été joué à Paris, dirigé par Sylvain Cambreling en novembre 2003, à l'invitation du Festival d'Automne et de la Cité de la Musique.

Il a créé en 2004 "...22, 13..." pour la Biennale de Munich et le Staatstheater de Mayence, mis en scène par Georges Delnon (présenté par le Festival d'Automne à Paris en 2004). En 2007, il a achevé le triptyque ... *auf...* pour orchestre. Parmi ses projets, une nouvelle œuvre pour l'Ensemble Klangforum qui sera créée au Festival de Witten, en avril 2008. Depuis 2005, il vit à Berlin.

Ses œuvres sont désormais éditées par Peters Francfort.

Béla Bartók

Compositeur hongrois né en 1881 à Nagyszentmiklos et mort en 1945 à New York, Béla Bartók entreprend des études de musique à l'Académie Royale de Budapest auprès d'Istvan Thoman (piano) et Janos Koessler (composition). Parallèlement à son activité de com-

positeur, il commence à enquêter de manière systématique sur le folklore hongrois avec son ami Zoltán Kodály (1882-1967), posant ainsi les fondements de l'ethnomusicologie. Il y découvre, outre l'échelle pentatonique, des combinaisons polyrythmiques non

symétriques qu'il utilise dans ses premières œuvres pour piano comme dans les *Six danses bulgares* de *Mikrokosmos*. Peu avant 1914, il compose de nombreuses pièces, comme *Allegro barbaro* (1911) pour piano, dont les rythmes martelés et les contours émaciés, l'équilibre de

l'élément magyar et de la nouvelle grammaire, marquent l'avènement d'un style neuf. Il poursuit sa lancée avec un opéra, *Le Château de Barbe-Bleue* (1914-1917), puis avec le ballet *Le Mandarin Merveilleux* (1918-1919),

où se révèle l'influence du *Sacre du Printemps*. Il continue à composer (concertos pour piano, sonates pour violon et piano, quatuors à cordes...) tout en poursuivant son travail de recensement des musiques

folkloriques jusqu'à ce que la montée du nazisme le pousse à s'expatrier aux États-Unis, où il meurt le 26 septembre 1945.

Source : Médiathèque de l'Ircam

Wolfgang Amadeus Mozart

Compositeur, pianiste et violoniste autrichien, né à Salzbourg le 27 janvier 1756, mort à Vienne le 5 décembre 1791.

Comment présenter celui qui est considéré comme l'un des plus grands compositeurs de la musique

classique européenne ? Mort à trente-cinq ans, il laisse 626 œuvres répertoriées dans le catalogue Köchel, qui embrassent tous les genres musicaux de son époque. Il est un des plus grands maîtres de l'opéra et a porté à un point de

perfection le concerto, la symphonie et la sonate qui deviendront les principales formes de la musique classique.

Frédéric Pattar

Né en 1969 à Dijon, Frédéric Pattar commence ses études musicales par la pratique du piano, de l'accompagnement, de l'écriture et de la musique électroacoustique. 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 son diplôme avec mention très bien à l'unanimité en 1998. Il termine ses études à l'IRCAM où il suit le cursus d'informatique musicale (1999-2000). Ses œuvres ont été jouées par

l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Orchestral Contemporain, Les Temps modernes, L'Instant Donné, Accroche-Note, l'Ensemble Cairn, entre autres. Sa musique est régulièrement interprétée en France (festivals Why Note à Dijon, Musiques en scène à Lyon, AGORA et Territoires polychromes à Paris, Archipel à Genève, Fondation Royaumont, Villa Médicis à Rome, Opéra de Lille, Rencontres d'ensembles de violoncelles de Beauvais...) ainsi qu'à l'étranger. Depuis quatre ans, il travaille étroit-

tement avec L'Instant Donné : cette collaboration a abouti à la création de huit œuvres écrites spécialement pour l'ensemble qui a du reste inscrit une quinzaine de ses pièces à son répertoire.

En mars 2006, L'Instant Donné propose à Lyon une carte blanche à Frédéric Pattar dans le cadre de la Biennale Musiques en scène. En février 2007, l'ensemble donne deux concerts monographiques au Théâtre L'Échangeur (Bagnole) et à L'Allan - Scène Nationale de Montbéliard (Doubs).

Matthias Pintscher

Matthias Pintscher est né en 1971 à Marl (Rhénanie du Nord-Westphalie). Il étudie le violon, les percussions, le piano et la direction. En dirigeant, dès le lycée, l'Orchestre symphonique des jeunes de sa ville natale, il commence à composer pour cet appareil sonore qui le fascine.

Après un séjour d'études à Londres, Matthias Pintscher étudie la composition avec Giselher Klebe et Manfred Trojahn. Les nombreuses bourses qu'il se voit accorder dans les années 1990, ainsi que ses rencontres avec Hans Werner

Henze, Peter Eötvös et Helmut Lachenmann, lui permettent de se concentrer sur cette discipline. Lauréat de prestigieux concours et plus tard titulaire de nombreux prix, il reçoit en 1993 sa première commande d'opéra, *Thomas Chatterton*, qui sera créé au Semperoper de Dresde en mai 1998. Le Festival de Salzbourg lui consacre en 1997 un Portrait au cours duquel le Philharmonia Orchestra dirigé par Kent Nagano interprète ses *Fünf Orchesterstücke*. L'Orchestre Philharmonique de Berlin, dirigé par Claudio Abbado, crée en décembre 1999

Herodiade-Fragmente, (soliste, Christine Schäfer). Le NDR Symphony Orchestra lui commande *Sur Départ*, créé en janvier 2000 sous la direction de Christoph Eschenbach. En septembre 2000, le Cleveland Orchestra et Christoph von Dohnanyi l'accueillent en résidence et créent en mai 2002 *With Lilies White : Fantasy For Orchestra With Voices*. En 2004, l'opéra *L'Espace dernier* est créé à l'Opéra National de Paris - Bastille. En 2006, le concerto pour violoncelle *Reflections on Narcissus* est créé par l'Orchestre de Paris sous la direction de Christoph Eschen-

bach. *Towards Osiris* est également créé en 2006, par l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Simon Rattle. Matthias Pintscher mène parallèlement une carrière active de chef

Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino est né à Palerme en 1947. Doué d'un talent précoce, il choisit la musique qu'il étudie en autodidacte, avant de suivre, dès l'âge de 12 ans, l'enseignement d'Antonio Titone, puis de Turi Belfiore. En 1962, lors de la Troisième Semaine Internationale de musique contemporaine de Palerme, il est joué pour la première fois. Après ses études classiques, il vit à Rome, puis à Milan. Lauréat de nombreux prix, il dirige le Tea-

d'orchestre, notamment avec le Deutsches Sinfonieorchester de Berlin, la Staatskapelle de Berlin, l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien, le Cleveland Orches-

tro Communale de Bologne (1978-1980), et enseigne dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence. Il vit à Città di Castello (Ombrie).

Salvatore Sciarrino a composé de nombreuses œuvres de musique scénique, vocale, orchestrale, de musique de chambre, de musique pour soliste, des opéras (*Luci mie traditrici*, créé en 1998, *Macbeth* en 2002, *Da gelo a gelo* en 2007) auxquelles il convient d'ajouter les

tra et les orchestres de la Radio en Allemagne.

Les Éditions Bärenreiter publient ses œuvres.

livrets d'opéras et de nombreux écrits, parmi lesquels *Le Figure della musica, da Beethoven a oggi* (1998). Certains de ses textes et essais ont été rassemblés en 2001 dans *Carte da suono* (CIDIM – Novecento).

De 1969 à 2004, ses œuvres ont été publiées par Ricordi. Depuis 2005, c'est Rai Trade qui publie ses œuvres.

Salvatore Sciarrino a été lauréat en 2003 du Prix Prince de Monaco et du Prix International Feltrinelli.

Arnold Schoenberg

Compositeur autrichien naturalisé américain, né en 1874 à Vienne et mort en 1951 à Los Angeles. Principalement autodidacte, Schoenberg reçut assez tardivement l'enseignement de Zemlinsky. Après son mariage à Berlin, il retourne en 1903 à Vienne où il enseigne à la Reformschule du Dr. Schwarzwald. C'est à cette époque que Alban Berg, Erwin Stern, Anton Webern et Wellesz devinrent

ses élèves. Alors que ses premières œuvres (*Verklärte Nacht*, *Pelléas et Mélisande...*) trouvent un accueil mitigé auprès du public viennois, Schoenberg se dirige vers un langage atonal dès les années 1906-1907. Ce n'est qu'entre 1921 et 1924 que naquirent les premières œuvres écrites dans la nouvelle technique de composition à douze sons. Professeur à la Preussische Akademie der Künste de Berlin en

1925, il est mis en congé par le gouvernement national-socialiste en 1933 et émigre à cette même date aux États-Unis. Durant ses dix-sept années américaines, il compose encore de nombreuses œuvres avec la technique dodécaphonique, mais aussi quelques-unes dans une tonalité très élargie.

Source : Médiathèque de l'Ircam

Anton Webern

Compositeur et chef d'orchestre autrichien né à Vienne en 1883, mort en 1945. Il étudie le piano, le violoncelle et la théorie avec Edwin Komauer et fait ensuite des études de philosophie et de musicologie à l'Université de Vienne. En 1906, il y termine sa thèse de doctorat et manifeste son intérêt pour la polyphonie ancienne et ses jeux d'écriture. Il commence à composer, sans doute sous l'influence de Wagner. Sa rencontre avec

Arnold Schoenberg, dont il devient le premier et le plus dévoué disciple, est décisive. Avec Alban Berg, il forme le premier cercle des élèves de Schoenberg, et va suivre l'évolution stylistique de son maître, de l'atonalité à la dodécaphonie, ajoutant à chaque fois un degré de radicalité supplémentaire aux inventions théoriques de Schoenberg. De 1908 à 1914, il est chef d'orchestre à Vienne et en Allemagne. Il compose en 1909 les *Six*

Pièces pour orchestre opus 6, qui sont sa seule œuvre pour grande formation. En 1913-1914, s'ouvre la période des œuvres brèves : on peut parler d'expressionnisme de la concision. Entre 1917 et 1921, il compose de nombreux cycles pour voix, renonçant à l'accompagnement pianistique pour le petit ensemble ou la clarinette qu'il affectionne particulièrement. De 1927 à 1938, il est chef d'orchestre à la Radio autrichienne.

La montée du nazisme bouleverse sa vie : sa musique fait partie de "l'art dégénéré" ; Schoenberg's est exilé, Berg meurt en 1935. Des membres de l'école de Vienne, Webern reste seul dans la ville, perdant ses emplois de musicien. Il meurt, tué par un soldat américain, à la suite d'un tragique méprise, alors qu'il sortait fumer un cigare à l'extérieur, malgré le couvre-feu, à la suite d'un repas chez son gendre. Son œuvre sera

redécouverte très rapidement par les musiciens de la génération de 1925 : Boulez, Maderna, Nono, Stockhausen, Pousseur... qui fonderont l'école de Darmstadt et le sérialisme intégral sur les techniques de composition mise au point par Webern pendant l'entre-deux-guerres ; utilisation de séries dont les différentes sections sont elles-mêmes dérivées par transposition, renversement ou rétrogradation d'une petite cellule

initiale de 3 ou 4 notes, etc). Le pointillisme et la concision, caractéristiques de l'écriture webernienne, seront également systématiquement imités par les jeunes compositeurs des années 1950, qui ont longtemps tenu Webern pour le plus important des trois viennois.

Source : Médiathèque de l'Ircam

Jörg Widmann

Compositeur et clarinettiste, né à Munich en 1973, Jörg Widmann prend ses premières leçons de clarinette à 7 ans. Il étudie avec Gerd Starke à Munich avant de poursuivre ses études à New York auprès de Charles Neidich à la Juilliard School of Music. Il obtient le premier prix du Concours Carl-Maria von Weber à Munich et de celui des Conservatoires de musique allemands à Berlin.

En novembre 1999, il crée avec l'Orchestre de la Radio bavaroise, sous la direction de Sylvain Cambreling, un concerto pour clarinette *Über die Linie II* que Wolfgang Rihm a composé pour lui.

La musique de chambre, son répertoire de prédilection, le conduit à jouer dans de nombreux festivals. Il joue avec Natalia Gutman, Andrés Schiff, Heinz Holliger et Christoph Poppen, ainsi qu'avec les quatuors Vogler, Keller et Arditti.

Depuis octobre 2001, il est professeur de clarinette au Conservatoire national de musique de Freiburg. En 1993, il enseigne à la Royal Academy of Music de Londres, fait des conférences à l'Académie de musique de Lisbonne et au Conser-

vatoire d'Odessa. En 2001, le Royal College of Music de Londres lui a consacré un festival.

Dès 1984, à l'âge de 11 ans, il prend des cours de composition auprès de Kay Westermann puis auprès de Hans Werner Henze, Wilfried Hiller, Heiner Goebbels et Wolfgang Rihm. Le Münchner Kammer-spiele lui a commandé en 1998 et en 1999 des musiques de scène. 2001 a marqué ses débuts au Festival de Donaueschingen avec une œuvre symphonique *Implosion*.

En décembre 2003, l'Orchestre symphonique de Bamberg l'accompagne dans le *Concerto pour clarinette* de Mozart et lui commande une œuvre, *Lied*, premier volet d'une trilogie sur la projection de la forme vocale sur les ensembles instrumentaux, créé en 2003 par l'Orchestre symphonique de Bamberg et dirigé par Jonathan Nott. Dans le cadre de sa résidence auprès du Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin (2003-2004), Jörg Widmann compose *Chor*, deuxième volet de la trilogie, créé en 2004 sous la direction de Kent Nagano.

Après *Lied* et *Chor*, le troisième volet de la trilogie, *Messe*, est créé en 2005

par l'Orchestre Philharmonique de Munich dirigé par Christian Thielemann.

Ces dernières années Jörg Widmann a été récompensé par de nombreuses distinctions, dont le Prix de musique de la fondation Ernst von Siemens en mai 2003. Son opéra *Das Gesicht im Spiegel* (*Le Visage dans le miroir*) a été créé en 2003 à l'Opéra national de Bavière. Ses *Quatuors à cordes* n°2 et n°3 ont été joués respectivement par le Quatuor Keller et par le Quatuor Arditti.

Invité par l'Académie des arts et des sciences de Berlin, Jörg Widmann y a enseigné en 2004 et 2005. Jörg Widmann a été en résidence au Festival de Salzburg en 2004, en tant qu'interprète et compositeur et invité par le NDR de Hambourg pour une série de concerts, là aussi comme clarinettiste et compositeur (saison 2004-2005).

Armonica a été créé en janvier 2007 par l'Orchestre Philharmonique de Vienne, dirigé par Pierre Boulez.

Les œuvres sont éditées par Schott, www.schott-music.com.

Biographies des interprètes

Ensemble L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui. Au-delà de la défense et de la promotion d'un répertoire, l'ensemble met en avant un état d'esprit collégial et un travail d'équipe qui privilégie autant que possible les projets de musique de chambre non dirigée. Chaque membre prend également part aux décisions artistiques et organise la vie quotidienne de l'ensemble.

Le répertoire de L'Instant Donné s'étend de la fin du XIX^e siècle à nos jours, avec suivant l'inspiration

des incursions vers les époques antérieures. Toutefois, la programmation est principalement consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement. Ainsi s'est développé au Théâtre L'Échangeur (Bagnolet) un cycle de concerts monographiques (André Boucourechliev, Gérard Pesson, Frédéric Pattar, Beat Furrer, Johannes Schöllhorn, Stefano Gervasoni...) fruits d'un travail particulièrement approfondi autour d'une figure musicale.

L'Instant Donné est installé à La Villa Mais d'Ici à Aubervilliers (Seine-Saint-Denis) où il bénéficie de

vastes locaux de répétitions, véritable centre névralgique du groupe, lieu primordial de vie, de rencontres, d'échanges et de création. L'Instant Donné se produit en France et à l'étranger dans des festivals ou des salles tels que la Cité de la Musique, L'Ircam-Festival Agora, Instants Chavirés (Montreuil), Musica (Strasbourg), Opéra de Lille, L'Allan – Scène nationale de Montbéliard, Festival de Michoacán à Morelia (Mexique), Auditorio Nacional de Música à Madrid (Espagne) etc...

www.instantdonne.net

Quatuor Hagen

Le Quatuor Hagen est une aventure familiale commencée au Mozarteum de Salzbourg : composé des frères et sœurs Hagen jusqu'à l'arrivée de Rainer Schmidt en 1987. En 1981, le Quatuor Hagen remporte le premier prix d'un jury d'artistes présidé par Gidon Kremer et le prix du public lors d'un concours de jeunes quatuors organisé dans le cadre du Festival de musique de chambre de Lockenhaus. Les membres du quatuor approfondissent leur travail auprès de Hatto Beyerle, Walter Levin et Nikolaus Harnoncourt, et remportent, en 1982, le premier prix au Concours international de quatuors de Portsmouth dont Yehudi

Menuhin était président du jury. Le Quatuor Hagen a ensuite commencé une carrière internationale. Les membres du quatuor attachent une importance particulière à l'enseignement. Depuis 1988, ils enseignent la musique de chambre au Mozarteum de Salzbourg. Depuis 1996, Veronika Hagen dirige une masterclass d'alto et de musique de chambre au Conservatoire de Paris ; enfin, Rainer Schmidt a une classe de musique de chambre à l'École supérieure Reina Sofia de Madrid. En exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1985, le quatuor a enregistré les œuvres de Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Verdi, Wolf, Dvorák,

Janáček, Kodály, Debussy, Ravel, Webern. Ils ont également enregistré le *Quintette D 956* de Schubert avec le violoncelliste Heinrich Schiff, les quintettes pour cordes de Brahms avec Gérard Caussé, les quintettes avec clarinette de Mozart et de Weber avec Eduard Brunner, et la *Petite Musique de nuit* de Mozart avec le contrebassiste Alois Posch.

Lukas Hagen joue un violon Antonius Stradivarius fait à Cremona en 1724 et Veronika Hagen joue un alto de Giovanni Paolo Maggini fait à Brescia appartenant à la collection de la Österreichische Nationalbank.

Jean-Efflam Bavouzet

Né en 1962, il étudie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. En 1986, il remporte le premier prix du Concours international Beethoven-Tomasson à Cologne puis les auditions de Young Concert Artists à New York. Il est lauréat du Concours international de Leeds

en 1987 et en 1989, et obtient le prix de musique de chambre du Concours international Van Cliburn au Texas.

Après des débuts remarquables au Kennedy Center de Washington et au Kaufmann Hall de New York, il est régulièrement invité aux États-Unis en récital et avec orchestre.

Il a joué avec les orchestres d'Île-de-France, du Capitole de Toulouse, de Lyon, de Nancy, de Hallé, de Bournemouth, de Belgique et le Gürzenich de Cologne, sous la direction de Charles Dutoit, Marek Janowski, Emmanuel Krivine, Kent Nagano, Michel Plasson, Andrew Litton et Ken-Ichiro Kobayashi...

En 1998, à l'invitation de Sir Georg Solti, il joue le *Troisième Concerto* de Bartók avec l'Orchestre de Paris sous la direction de Pierre Boulez. En 2002, il fait ses débuts avec le Boston Symphony Orchestra sous la direction d'Ingo Metz-macher, et en 2003 avec l'Orchestre symphonique de Berlin et Jean-Claude Casadesus. Il est l'invité des

festivals de la Roque d'Anthéron, la Grange de Meslay, la Folle journée de Nantes, Piano aux Jacobins, Schleswig-Holstein et de la Ruhr. Il a transcrit *Jeux* de Debussy pour deux pianos qu'il joue avec Zoltan Kocsis. Il a enregistré chez Harmonic des œuvres de J. Haydn et Schumann, chez Pony Canyon Classics les *Études* de Debussy, chez MDG

une intégrale des œuvres pour piano de Maurice Ravel et un disque entièrement consacré à des œuvres de Franz Liszt publié par Naïve. La *Première Sonate* pour violon et piano et *Contrastes* de Bartók, enregistrés avec Laurent Korcia et Michel Portal et les deux livres de *Préludes* de Claude Debussy viennent d'être publiés par Chandos.

Salome Kammer

Après des études de violoncelle avec Maria Kliegel et Janos Starker à Essen de 1977 à 1984, elle entre dans la troupe du théâtre de Heidelberg où elle apparaît dans de nombreux rôles du théâtre classique, musical et des opérettes. Elle prend aussi des cours de chant avec Yaron Windmüller.

En 2001, elle est récitante dans l'opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de Helmut Lachenmann qu'elle

a aussi enregistré avec l'orchestre du Staatsoper de Stuttgart, dirigé par Lothar Zagrosek, publié par Kairos. En 2003, elle participe à la création de l'opéra *Das Gesicht im Spiegel* de Jörg Widmann, commandé par le Bayerische Staatsoper et reçoit le Prix Schneider-Schott de la ville de Mainz. En 2005, elle crée le rôle de Pénélope dans *Die Odyssee – Ein Atemzug* d'Isabel Mundry à l'Opéra de Berlin.

Elle chante également *Pierrot lunaire* et *Die Jakobsleiter* d'Arnold Schoenberg (qu'elle a enregistré avec Kent Nagano et l'Orchestre symphonique de Berlin chez Harmonia Mundi), *Die sieben Todsünden* de Kurt Weill et *La Fabricca illuminata* de Luigi Nono, ainsi que des œuvres de Cage, Berio, Zender, Rihm, Kurtág et Eisler.

Elle enseigne actuellement au Conservatoire de Munich.



Salome Kammer, photo © Andreas Ludwig

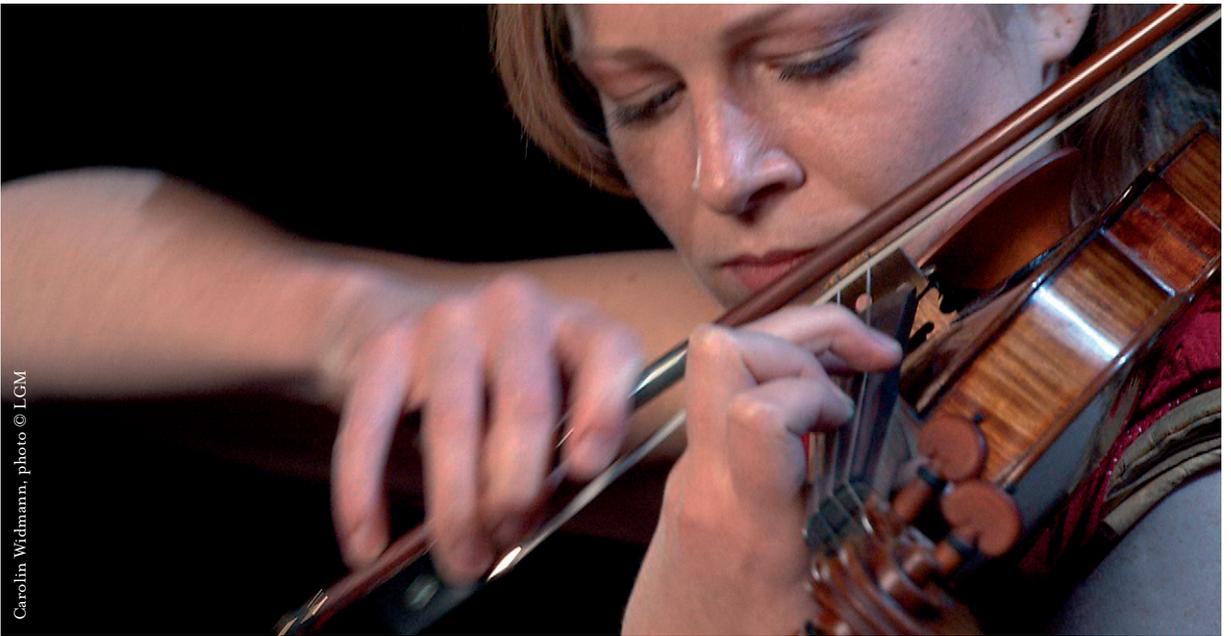
Carolyn Widmann

Née en Allemagne en 1976, elle étudie avec Igor Ozim à la Musikhochschule de Cologne, puis avec Michèle Auclair au Conservatoire de Boston et enfin avec David Tackno à la Guildhall School de Londres. Elle remporte depuis 1998 de nombreux concours internationaux de violon : Prix de la fondation Forberg-Schneider, Prix culturel de la Ville de Munich, plusieurs prix au Concours international de violon Georg Kulenkampff, au Concours des Jeunesses Musicales de Belgrade et au Concours inter-

national Yehudi Menuhin. Elle joue en soliste avec les orchestres symphoniques de la Norddeutscher et de la Westdeutscher Rundfunk, les orchestres philharmoniques de Stuttgart et de Belgrade, les orchestres de chambre de Munich et de Lituanie, l'Orchestre national de Lille, la Camerata Saint-Petersbourg, sous la direction de Yehudi Menuhin, Michael Schönwandt, Peter Eötvös, Kazushi Ono, Jonathan Nott et Christoph Poppen. Elle est invitée aux festivals d'Aspen, Banff,

Bath, Berlin, Schleswig-Holstein, Witten, Heidelberg Spring, Salzbourg et Lucerne. Elle fera ses débuts aux Proms de Londres en juillet 2008, sous la direction de George Benjamin.

Carolyn Widmann a enregistré, chez Telos, l'intégrale des œuvres pour violon seul d'Eugène Ysaÿe. Son CD "*Reflections I*" a été élu "Disque de l'année" par la critique allemande. Elle enseigne le violon à la Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy de Leipzig.



Carolyn Widmann, photo © LGM

Biographies des compositeurs invités à présenter les concerts

Gérard Pesson

Né en 1958 à Torteron (Cher), il fait des études de lettres et musicologie à la Sorbonne, puis au CNSM de Paris où il enseigne à présent la composition. Il a été pensionnaire à la Villa Médicis de 1990 à 1992. Son opéra *Forever Valley*, sur un livret de Marie Redonnet, a été créé en 2000. Le second opéra, *Pastorale*, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, a été créé en 2006 à l'Opéra de Stuttgart. Ses

œuvres sont publiées aux Éditions Henry Lemoine.

Matthias Pintscher voir page 14

Xavier Dayer

Né à Genève en 1972, il étudie la composition avec Éric Gaudibert, puis avec Tristan Murail et Brian Ferneyhough à Paris. Il obtient un diplôme de guitare classique en 1995 et plusieurs prix de composition. L'Atelier Lyrique de l'Opéra

de Paris lui a commandé, *Les Aveugles* d'après Maeterlinck, créé en 2006. En 2007, *Delights* pour voix, ensemble et électronique, commandée par l'IRCAM, est créé par l'Ensemble Intercontemporain. Il enseigne la composition et la théorie à Berne ainsi que l'analyse au conservatoire de Neuchâtel. Il sera pensionnaire de la Villa Médicis en 2008-09.

Sa musique est éditée aux éditions Papillon.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

36^e édition

13 septembre
au
22 décembre
2007

www.festival-automne.com
01 53 45 17 17

MUSIQUE

**Morton Feldman /
Samuel Beckett /
neither**
Cité de la Musique

**Edgard Varèse /
Pierre Boulez /
Mark Andre /
Enno Poppe /
Matthias Pintscher**
Salle Pleyel

Hugues Dufourt
Auditorium / Musée d'Orsay

**Rasheed Al-Bougaily /
Nouri Iskandar / Saed
Haddad / Rashidah
Ibrahim / Daniel Landau /
Hossam Mahmoud /
Alireza Farhang / Shafi
Badreddin / Hiba Al
Kawas / Samir Odeh-
Tamimi / Kiawash
Saheb Nassagh**
Opéra National de Paris /
Baillie-Amphithéâtre

Xavier Le Roy
Le Sacre du printemps
Centre Pompidou

**Franco Donatoni /
Jérôme Combier /
Salvatore Sciarrino**
Centre Pompidou

**Anton Webern /
Arnold Schoenberg /
Frédéric Pattar /
Mark Andre**
Auditorium du Louvre

**Béla Bartók / Salvatore
Sciarrino / Jörg Widmann /
Matthias Pintscher**
Auditorium du Louvre

Jörg Widmann
Wolfgang Amadeus Mozart
Auditorium du Louvre

Igor Stravinsky
**Edgard Varèse /
Jörg Widmann /**
Opéra National de Paris /
Baillie

Xavier Dayer
Auditorium / Musée d'Orsay

Lieux de musique II
Maison de l'architecture
(salle de la chapelle)

THÉÂTRE

**Lars Norén /
Pierre Maillot /
Mélanie Leray**
La Veillée
Théâtre de la Baillie

Abbas Kiarostami
Looking at Tazieh
Centre Pompidou

**Josse de Pauw /
Collegium Vocale Gent**
RUHE
Maison de l'architecture

Rabih Mroué
Qui a peur de la représentation ?
Centre Pompidou

Arne Lygre / Claude Régy
Homme sans but
Odéon-Théâtre de l'Europe
aux Ateliers Berthier

**Benjamin Franklin /
Stéphane Olry**
Treize semaines de vertu
Château de la Roche-Guyon
Archives Nationales / Hôtel
de Soubise

**Ödön von Horváth /
Christoph Marthaler**
Légendes de la forêt viennoise
Théâtre National
de Chaillot

Rabih Mroué
*Comme Nancy aurait souhaité que
tout ceci ne fut qu'un poisson d'avril*
Théâtre de la Cité
Internationale
La Ferme du Buisson

**Anton Tchekhov /
Enrique Diaz**
SEAGULL-PLAY (la mouette)
La Ferme du Buisson

Lars Norén
Le 20 novembre
Maison des Arts Créteil

Ricardo Bartís
De Mal en Peor
MC 93 Bobigny

Lina Saneh
Appendice
Théâtre de la Cité
Internationale

**Jean-Luc Lagarce /
Rodolphe Dana**
Derniers remords avant l'oubli
Théâtre de la Baillie
La Ferme du Buisson
La Scène Watteau /
Nogent-sur-Marne

Tim Etchells*
That Night Follows Day
Centre Pompidou

**Paroles d'acteurs /
Julie Brochen**
Variations / Jean-Luc Lagarce
Théâtre de l'Aquarium

Rodrigo García
Et balancez mes cendres sur Mickey
Théâtre du Rond-Point

Amir Reza Koohestani
Recent Experiences
Théâtre de la Baillie

Marivaux / Luc Bondy
La Seconde Surprise de l'amour
Théâtre Nanterre-
Amandiers

**William Shakespeare /
Dood Paard**
Titus
Maison des Arts Créteil

**Thomas Bernhard /
tg STAN**
*"Sauve qui peut",
pas mal comme titre*
Théâtre de la Baillie

DANSE

Rachid Ouramdane
Surface de réparation
Théâtre de Gennevilliers

Mathilde Monnier
Tempo 76
Théâtre de la Ville

Meg Stuart
BLESSED
Théâtre de la Baillie

Emanuel Gat
Petit torn de dança...
Maison des Arts Créteil

Eszter Salamon
AND THEN
Centre Pompidou

Emmanuelle Huynh
Le Grand dehors
Centre Pompidou

Bill T. Jones
Walking the Line
Musée du Louvre

Raimund Hoghe
Boléro Variations
Centre Pompidou

Merce Cunningham
Crises / EyeSpace / CRWDSPCR
Théâtre de la Ville

**Compagnie Via Katchlong /
Robyn Orlin /
Christian Rizzo**
Imbizo e Mazweni
Maison des Arts Créteil

Alain Buffard
(Not) a Love Song
Centre Pompidou

PERFORMANCES

Walid Raad
*I Feel a Great Desire to Meet the
Masses Once Again*
Centre Pompidou

**Scène artistique
du Moyen-Orient**
Décadrages
Performances, rencontres, projections,
concerts
Point Éphémère

POÉSIE

Mahmoud Darwich
Fleurs d'amandier et plus loin encore
Maison de la Poésie

CINÉMA

Images du Moyen-Orient :
**Omar Amiralay et Cinémas
d'Égypte, Iran, Israël,
Jordanie, Liban, Palestine,
Syrie**
Une rétrospective
Jeu de paume - Concorde

Cinéma en numérique
MK2 Bibliothèque
Cahiers du Cinéma

ARTS PLASTIQUES

Alexandre Ponomarev
Verticale Parallèle
Chapelle Saint-Louis
de la Salpêtrière

Hassan Khan
Kompressor
Le Plateau - FRAC
Île-de-France

Le Louvre invite
Anselm Kiefer
Frontières
Musée du Louvre

**Joana Hadjithomas et
Khalil Joreige**
Où sommes-nous ?
Espace Topographie de l'Art



MAIRIE DE PARIS

îledeFrance

La création au musée du Louvre

Anselm Kiefer

«**Athamor**»

un nouveau décor pour le palais
dans l'escalier conçu par
les architectes Percier et Fontaine

Bill T. Jones

«**Walking The Line**»

une chorégraphie originale

Jan Fabre

Un parcours avec des créations

Arthur H.

«**Duos éphémères**»

Tsaï Ming Liang

«**Visages**»

long-métrage

Le petit pan de mur jaune

Camille Laurens, Linda Lë,

Clémence Boulouque

s'inspirent d'œuvres du Louvre pour écrire
un texte.

(œuvre)²

Création des œuvres des compositeurs

Frédéric Pattar, Matthias Pintscher,

Philippe Manoury, Oscar Strasnoy,

Bruno Mantovani, commandes

du musée du Louvre.

Prochains concerts cycle (œuvre)²

Vendredi 7 mars à 20h

En liaison avec «*Classique en images*»
Présentation et rencontre animées
par Philippe Manoury

Jean-François Heisser, piano

SCHUBERT, LISZT, MOSCHELES...

Variations sur une valse de Diabelli

MANOURY

Œuvre sur un thème de Diabelli

Lundi 5 mai à 20h

En liaison avec l'exposition «*Babylone*»
Présentation et rencontre animées
par Geoffroy Jourdain

Le jeune chœur de paris

Ensemble instrumental

Laurence Equilbey, Geoffroy Jourdain,

direction

«**Klag Babylonis**»

TELEMANN *Motets*

KIRNBERGER *Motets*

STRASNOY *Babel* pour chœur *a cappella*

MANTOVANI Œuvre pour chœur *a cappella*,

MENDELSSOHN *Te Deum*

Concerts gratuits pour les moins de 26 ans,
les cartes Louvre jeunes et les groupes scolaires.

Informations 01 40 20 55 55 / louvre.fr

Réservations 01 40 20 55 00