

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
De Beethoven au numérique

Du mercredi 22 septembre au mardi 5 octobre 2004

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

irreductibles

Libération

nova
www.nova.fr

BeauxArts
PARIS

- 6 MERCREDI 22 SEPTEMBRE - 20H**
Jean-Efflam Bavouzet, piano
- 10 VENDREDI 24 SEPTEMBRE - 20H**
Solistes de l'Ensemble Intercontemporain
- 14 DIMANCHE 26 SEPTEMBRE - 16H30**
Ellen Corver et Sepp Grotenhuis, pianos
Jan Panis, projection sonore
Alain Planès, piano
- 19 MARDI 28 SEPTEMBRE - 20H**
Ellen Corver, piano
Jan Panis, projection sonore
- 23 JEUDI 30 SEPTEMBRE - 20H**
Bryan Wolf, projection sonore
- 27 VENDREDI 1^{ER} OCTOBRE - 20H**
Ensemble Intercontemporain
Jonathan Nott, direction
- 30 SAMEDI 2 OCTOBRE - DE 15H À 18H**
Forum : Les musiques électroniques
- 31 SAMEDI 2 OCTOBRE - 20H**
David Toop
Irmin Schmidt et Kumo
- 34 MARDI 5 OCTOBRE - 22H**
Soirée Label Output

« La musique (...) peut servir, comme je le dis souvent, de vaisseau rapide vers le divin. »

(Karlheinz Stockhausen, « Critères de la Musique électronique », *Texte zur Musik*, vol. II, p. 401)

Stockhausen envisage la création musicale comme une flèche de cathédrale. La trajectoire de son œuvre se trouve métaphorisée dans la spirale qui figure sur la couverture du cahier (couleur bleu de Chartres) de l'édition Stockhausen. Une spirale qui s'est ouverte en 1950 et s'est épanouie dans des créations les plus diverses qui mêlent l'écriture instrumentale, vocale et le travail sur l'électronique. Cette conception trouve son origine dans l'idée de l'unité du temps musical. Référence à Webern, au Messiaen de *Modes de valeurs et d'intensités*. C'est l'époque du sérialisme intégral de Darmstadt, où l'on théorise la relation des paramètres musicaux (hauteur, rythme, timbre). Cela a donné des créations-phares comme *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, *Il Canto sospeso* de Luigi Nono ou *Gruppen* pour trois orchestres de Stockhausen. De toute évidence, la conception de la série génératrice appliquée à partir de *Kreuzspiel* (1951) ressort d'une manière fondamentalement neuve de penser qui épouse les idées du structuralisme et de la Théorie de l'information.

Toutefois, Stockhausen s'inscrit dans une généalogie, celle des grands compositeurs allemands. Dans un texte d'introduction à *Mantra* (*Texte zur Musik*, vol. IX, p. 336) le musicien souligne le travail de développement dans les sonates pour piano de Beethoven « dans lesquelles il construit de plus longs développements à partir d'un thème à travers les tissages (Fortspinnungen, extrapolations d'un point précis du thème) et les transformations. Beethoven se tient à son thème, plus que ses contemporains. »

Dès lors, Stockhausen n'a de cesse de faire évoluer la notion d'idée génératrice. La formule de *Mantra* fut esquissée dès 1951 dans le motif matriciel de *Formel* (la formule est un ensemble d'informations qui détermine tout le déroulement de l'œuvre, une sorte de code génétique). L'année suivante, le musicien livre ses recherches sérielles au clavier dans ses premiers *Klavierstücke*. En 1955, la série

de *Gruppen*, apparue dès le *Klavierstück VII*, se traduit en une échelle de douze tempos. Quelques années après, Stockhausen lance le concept de *Momentform* (le moment est une unité de forme possédant, dans une composition donnée, une caractéristique propre et strictement assignable), qui culmine avec *Momente*, pour soprano, chœur et orchestre, et il s'affirme en tant que maître de la musique électronique avec les sons inouïs de *Kontakte* projetés dans une spatialisation totalement contrôlée. Les années soixante sont dévolues à la pure expérimentation, avec le *live electronic* où les sons joués sont transformés en direct (*Mixtur*, *Microphonie*). L'image du novateur est à son apogée dans des œuvres comme *Hymnen* (1966) ou *Stimmung* (1968). Stockhausen fascine autant les tenants de l'avant-garde que des musiciens d'autres sphères. Son influence s'exerce tous azimuts : citons par exemple Emmanuel Nunes pour la construction sérielle, Jean-Claude Eloy pour l'aspect mystique ou le groupe de rock psychédélique Grateful Dead à la recherche de sons nouveaux.

Avec *Inori*, la formule qui gouverne le processus compositionnel est aussi formule de prière. La dimension mystique de Stockhausen s'affirme en pleine lumière. Elle se confirme dans le cycle des sept opéras de *Licht*, qui déclinent les jours de la semaine. Le dernier étage du vaisseau en forme de spirale est le plus développé. Sur la centaine d'opus répertoriés dans le catalogue, les trente-sept derniers constituent le corpus des scènes de *Licht*. Cette cosmologie opératique englobe la production du compositeur de 1977 à 2003. D'aucuns ont considéré cette entreprise comme la confirmation d'un repli sur soi mystique. Cette dimension spirituelle était présente bien avant *Licht* (citons *Gesang der Jünglinge*, créé en 1956), particulièrement dans la quête d'un langage musical fondé sur les déductions d'une série originelle unique. *Licht* est entièrement issu d'une formule – une Superformule, qui plus est –, version enrichie basée sur la superposition de trois formules liées aux protagonistes des sept opéras, Michel, Eve et Lucifer. Cette Superformule est l'accomplissement de la pensée sérielle de Stockhausen

(et non un renoncement comme certains ont pu le croire). De plus, les gestes des musiciens-acteurs sont codifiés, le geste devenant un paramètre supplémentaire de la composition.

Le grand cycle comprend les pièces les plus diverses : des pièces électroniques – *Kathinkas Gesang* (1984), *Oktophonie* (1991) –, des œuvres vocales – *Weltparlament* (1996).

Le cycle des pièces pour clavier se poursuit dans *Licht* avec les *Klavierstücke XII à XVII*.

Après plus d'un demi-siècle, l'œuvre de Karlheinz Stockhausen semble accomplie. Cependant, la spirale du cahier bleu pointe une flèche vers le futur. Après la semaine de *Licht*, il faut, disait le compositeur en 1986, « *que je finisse de composer le Jour ; que je finisse de composer l'Heure ; que je finisse de composer la Minute ; que je finisse de composer la Seconde.* »

Michel Rigoni

Mercredi 22 septembre - 20h

Salle des concerts

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate n° 28 en la majeur, op. 101

Allegretto ma non troppo. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung

(Un peu vif et avec le sentiment le plus intime)

Vivace alla marcia. Lebhaft (Vif)

Adagio ma non troppo con affetto. Langsam und sehnsuchtsvoll

(Lent et plein d'une aspiration ardente)

Allegro ma non troppo. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit

Entschlossenheit (Vite, mais pas trop, et avec résolution)

20'

Sonate n° 31 en la bémol majeur, op. 110

Moderato cantabile molto espressivo

Allegro molto

Adagio ma non troppo – Fugua. Allegro ma non troppo

22'

Sonate n° 29 en si bémol majeur « Hammerklavier », op. 106

Allegro

Scherzo. Assai vivace – Presto

Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento

Largo – Allegro risoluto

45'

Jean-Efflam Bavouzet, piano

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique, et sera diffusé le 15 octobre 2004 à 15h.

Durée du concert (entracte compris) : 2h05

De la Sonate op. 106 de Beethoven, surnommée « Hammerklavier », Paul Badura-Skoda a pu dire qu'elle était pour les pianistes « ce qu'est la Neuvième Symphonie pour le chef d'orchestre : l'œuvre monumentale, l'œuvre culminante, ou, mieux encore, l'œuvre qui parcourt tout autant les profondeurs que les sommets ». Quant à Edwin Fischer, il la comparait à « une cathédrale gothique ».

Ce statut, la Sonate le doit en grande partie à la fugue qui la clôt (comme c'est aussi le cas de l'opus 110). Fugue dans laquelle, comme l'a relevé Pierre Boulez, « le système harmonique se trouve fortement commotionné » par l'insistance du motif de tête (un intervalle de dixième), « envahissant la texture entière ». L'écriture, ici, préfigure ce que Boulez a pu appeler une pensée « non figurative », que lui-même et Stockhausen développeront dans leurs propres œuvres pour piano.

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 28

Composition : 1816 (achevée au mois de novembre). Dédiée à la baronne

Dorothea Caecilia Ertmann.

Premier éditeur : Steiner (Vienne, 1817).

La Sonate pour piano op. 101 constitue la première des sonates de la dernière période créatrice de Beethoven, où le compositeur éreinte les formes traditionnelles, que ce soit dans l'agencement des mouvements ou dans la structure interne de ceux-ci. L'entame semblerait presque schubertienne, avec le déploiement de sa longue mélodie rêveuse et *cantabile*, dont la tonalité est sans cesse colorée d'emprunts ou suspendue par des cadences évitées. Ce bref mouvement donne une sensation d'improvisation, tant Beethoven estompe les articulations et distribue les éléments thématiques avec liberté, pliant l'habituelle forme sonate à son propre dessein.

En deuxième position, la vigoureuse marche, qui fait office de scherzo, contraste avec le lyrisme intime de l'*Allegretto*. La permanence du rythme pointé imprime une énergie implacable, le trio central ménageant quelques instants d'apaisement. Une polyphonie fracassée contribue à la dramatisation du discours : pas de conduite rigoureuse des voix, mais un jeu sur les textures, les registres et les timbres, qui inaugure une nouvelle manière de faire sonner le piano (ce « *Hammerklavier* », piano « à marteaux », auquel Beethoven destine expressément l'œuvre).

Après l'héroïsme conquérant, la méditation empreinte de nostalgie. La première mesure énonce le motif qui nourrit ce mouvement lent aux dimensions réduites, à jouer tout du long avec la pédale douce (*una corda*) : une sorte de *gruppetto* qui s'échappe ensuite sur un large intervalle ascendant. Mélancolique mais animé d'une forte tension intérieure (on remarquera la précision « *sehnsuchtsvoll* », Beethoven ayant noté des indications expressives en allemand pour chacun des mouvements), l'*Adagio* s'achève sur une libre cadence.

Suit un étonnant rappel de l'*Allegretto* initial, auquel s'enchaîne directement le finale. De forme sonate bithématique, il frappe par son utilisation audacieuse de l'écriture fuguée, technique de développement du matériau omniprésente dans les partitions ultérieures. Elle incarne ici les conflits dont le musicien sortira victorieux, triomphe signalé par les éclatants accords qui referment la sonate.

Hélène Cao

Sonate n° 31

Composition : 1821-1822.

« **Impossibles à jouer pour** qui n'est pas un maître, écrit Camille Bellaigue (cité dans J. Prodhomme, *Les Époques de la musique*) (...). On ne les comprend qu'à la longue et pas toujours tout entières. Elles nous dépassent par la hauteur des idées et l'ampleur quelquefois démesurée du développement ; elles nous étonnent et peuvent même nous effrayer d'abord par la liberté. Tout élément, à commencer par le plus simple de tous, la mélodie ; toute forme, variation ou fugue, s'y trouve non seulement élevée mais en quelque sorte dilatée prodigieusement ; à moins que, par un miracle inverse, la pensée, au lieu de se donner carrière, s'enferme une dernière fois dans la concision classique, ou se condense encore plus brièvement dans le raccourci d'un récitatif ou d'un arioso. »

L'avant-dernière sonate pour piano composée par Beethoven se trouve en effet marquée par une richesse de facture tout à fait extraordinaire ; certains de ses éléments sont de type classique : le thème quasi mozartien de son

Moderato initial, ainsi que son système d'accompagnement ; et l'efficacité de l'*Allegro* suivant, comme pourrait l'être un scherzo assez conventionnel d'une période précédente. Mais à côté de ces figures sages, l'étonnant thème noté « *dolente* » (plaintif), qui constitue le début du finale, est à deux reprises interrompu par une fugue, comme si les échappées de plus en plus mélancoliques et poignantes de son développement ne pouvaient que se résoudre, se fondre littéralement dans une séquence d'objectivité philosophique, bien loin de toute dimension sentimentale...

Sonate n° 29 Désignée par Beethoven comme « Grande Sonate »

Composition : 1817-1818.
Dédicace : à l'archiduc Rodolphe.

du fait de son ampleur extraordinaire – une quarantaine de minutes, parfois davantage selon les exécutions –, cette œuvre est aussi très intéressante dans les proportions qu'elle présente : un immense *adagio* en troisième mouvement, qui semble concentrer véritablement tous les enjeux de cette sonate et presque absorber toutes les forces présentes dans les autres mouvements. Cette sonate se présente comme une succession apparemment rhapsodique de modes de pensée différents ; inauguré par une ample séquence méditative, l'*Adagio* s'enchaîne à la « mise en mouvement » d'un thème de plainte, repris et développé à plusieurs reprises, entrecoupé de séquences d'apaisement et d'immobilité momentanée. On ne sait plus très bien, ici, lequel de chacun de ces thèmes génère l'autre – s'il s'agit d'une composition inscrite dans le cours normal du temps, avec un développement progressif, ou si l'on est invité au contraire à suivre des méandres contradictoires, à se laisser porter par des sensations rétrospectives, qui semblent brouiller la perception. Très étrangement, après les abîmes de ce vaste mouvement lent, c'est un *allegro*, en référence aux *toccatas* de Bach, qui clôture la sonate, suivi d'une fugue à trois voix.

Hélène Pierrakos

Vendredi 24 septembre - 20h

Salle des concerts

Karlheinz Stockhausen (1928)

Mikrophonie I, pour tam-tam, deux micros, deux filtres
et régie – « version de Bruxelles 1964 »

26'

entracte

Kontakte, pour sons électroniques, piano et percussion *

35'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Arnaud Boukhitine, tam-tam

Pierre Strauch, tam-tam

Ashot Sarkissjan, micro à main

Éric-Maria Couturier, micro à main

Benny Sluchin, filtre

Alain Billard, filtre

Michael Wendeborg, piano *

Samuel Favre, percussion *

Xavier Bordelais, régie son

Benny Sluchin, Olivier Pasquet, conception
et réalisation informatique de *Mikrophonie I*

Technique Ensemble Intercontemporain

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Karlheinz Stockhausen
Mikrophonie I

Composition : 1964.

Création : le 9 décembre 1964

à Bruxelles par Alois Kontarsky et

Alfred Alings (tam-tam), Johannes

Fritsch et Bernhard Kontarsky (micros),

Karlheinz Stockhausen (filtre/volume),

Jaap Spek (filtre)

et Hugh Davies (volume).

Effectif : 2 tam-tam, 2 micros à main,

2 filtres et régie.

Éditeur : Universal Edition.

Dans la famille des percussions, le tam-tam est le nom du grand gong chinois, instrument aux résonances puissantes. Ce n'est pas cette dimension sonore que Stockhausen a utilisée lorsqu'il imagina *Mikrophonie I* en 1964. Dans ses expérimentations préalables, il s'est servi d'objets de matières diverses (gomme, papier, métal...) afin d'obtenir des sons en grattant, en frottant ou en frappant la surface du grand instrument tout en bougeant un microphone autour de cette activité sonore (d'où le titre de la pièce). Tout ceci était enregistré par un technicien qui actionnait simultanément filtres et potentiomètres. Il en résulta un catalogue de timbres inouïs, étranges, bien éloignés du son habituel du tam-tam. Stockhausen a rationalisé ses trouvailles sonores en composant la partition de *Mikrophonie I*. L'œuvre nécessite six exécutants : deux fois deux autour du tam-tam, et deux pour la partie technique. Dans la partition, les mouvements à exécuter sont indiqués très précisément, avec leurs rythmes, afin de restituer les sons découverts en situation expérimentale. Les deux joueurs de tam-tam placés de part et d'autre du disque métallique se voient notifier le timbre à produire sous la forme d'une description du résultat sonore : *trompetant, grattant, frottant, vrombissant...* Le deuxième couple d'instrumentistes tient les micros à proximité des manipulations du premier couple. Le compositeur a spécifié l'endroit où il faut mouvoir les micros et leur vitesse de déplacement – près, loin et le long du tam-tam –, ce qui est déterminant pour la hauteur, le timbre ainsi que pour la sensation d'espace. Le troisième couple effectue les opérations de filtrage et manie les potentiomètres, suivant les instructions de la partition. *Mikrophonie I* est constitué d'une trentaine de moments joués en alternance sur chaque flanc du grand tam-tam. Les interprètes doivent choisir un ordre de déroulement de ces moments pour établir leur version de l'œuvre. L'enchaînement des moments est soumis à certaines

conditions. Deux moments successifs peuvent être :
1) semblables (relation constante), 2) différents, 3) opposés (destruction progressive du moment précédent).

Mikrophonie I propose une plongée au cœur du son. Celui-ci est grossi, comme agrandi au microscope et exploré en direct grâce à la technologie électronique. En cela, cette pièce marque un pas dans l'utilisation instrumentale de l'électronique.

Michel Rigoni

Il semble naturel de faire appel à l'informatique pour aider l'exécution d'une pièce aussi complexe que *Mikrophonie I*. Choisir l'ordre de « moments », déterminer la vitesse de jeu (fixer une unité métronomique) et ainsi obtenir la forme de la pièce dans cette version particulière sont les tâches compliquées auxquelles les musiciens doivent faire face avant même de commencer le travail.

L'ordinateur est ainsi une aide à la réalisation de la pièce. Il devient un chef d'orchestre virtuel, permettant de coordonner et de synchroniser les actions les plus diverses, indiquées très précisément par le compositeur.

Benny Sluchin

Kontakte **Kontakte est avec** le *Chant des adolescents* la réalisation majeure de Karlheinz Stockhausen au Studio de la WDR de Cologne dans les années cinquante. À partir de sons produits à l'aide d'un générateur de basses fréquences, Stockhausen a créé une large gamme de textures par l'accélération multiple de séries d'impulsions rythmées. Par ailleurs, le compositeur avait observé qu'un son sinus (le *la* du téléphone) non réverbéré dans le grave ressemblait à un son de marimba. Il en déduisit quatre familles de sons percussifs : métaux, bois, peaux et bruit.

Composition : 1960.
Dédicace : à Otto Tomek.
Création : le 11 juin 1960 à Cologne
par David Tudor (piano)
et Christoph Caskel (percussion).
Effectif : sons électroniques, piano
et percussion.
Éditeur : Stockhausen Verlag (UE).

La pièce est prévue pour quatre canaux de diffusion et Stockhausen a largement sollicité la spatialisation. Certains sons ont été enregistrés avec un dispositif de table tournante, sur laquelle quatre micros ont été fixés pour enregistrer des sons à une rotation rapide. Des sons tournants dans l'espace ont ainsi été obtenus. À partir de ces expérimentations effectuées sur près de deux ans en 1958 et 1959, Stockhausen réalisa la composition de *Kontakte* qui fut créé en 1960. L'œuvre se déploie en seize moments continus. Ces moments courts ou longs, denses en événements ou calmes, tissent le déroulement musical qui s'oriente vers une explosion sonore dans le dernier tiers de l'œuvre. La pièce prend fin en se perdant dans les timbres aigus, inouïs et dans les « sons-spirales » spatialisés.

Le titre de l'œuvre renvoie autant aux rapports entre les divers moments qu'à la relation entre sons électroniques et parties instrumentales. En jouant sur la ressemblance entre sons synthétiques et timbres de percussions, Stockhausen a en effet eu l'idée originale de faire dialoguer ces deux mondes et a composé une partie instrumentale pour piano et percussions qui évolue soit en complément soit en imitation de la musique électronique enregistrée.

Le percussionniste utilise des instruments issus de trois familles : les métaux (cloches de vaches, cymbales antiques, tam-tam...), les bois (marimba, wood-blocks...), les peaux (bongos, toms...). Dans la version pour bande, piano et percussions, le pianiste entre en scène en se dirigeant vers le tam-tam éclairé par une lumière or-rouge au centre de la scène et, en frottant le bord du tam-tam, donne le signal du départ de la musique enregistrée, le départ des trente-cinq minutes de la magie sonore de *Kontakte*.

M. R.

Dimanche 26 septembre - 16h30

Salle des concerts

Karlheinz Stockhausen (1928)

Mantra

65'

Ellen Corver, Sepp Grotenhuis, pianos

Jan Panis, projection sonore

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Variations sur un thème de Diabelli, op. 120

55'

Alain Planès, piano

Dans le cadre de Villette Numérique

Durée du concert (entracte compris) : 2h30

C'est un éditeur du nom de Diabelli qui a proposé à Beethoven, ainsi qu'à d'autres compositeurs, une banale valse de son cru devant servir de thème pour des variations. Les Variations Diabelli s'en saisissent comme d'un simple prétexte, afin de donner naissance à « trente-trois cristaux de l'imagination, qu'une secrète proportion relie entre eux », comme l'écrit si bien le compositeur André Boucourechliev.

Parlant de ses propres compositions, Stockhausen a pu dire, quant à lui, qu'il ne s'agissait pas de présenter un « même objet sous des lumières différentes », mais plutôt des « objets différents dans la même lumière qui les traverse ». Cette image pourrait valoir aussi bien pour la singulière modernité des Diabelli (avec leur manière de varier un thème en l'oubliant délibérément, en n'en retenant qu'une structure abstraite) que pour une œuvre comme Mantra (1970), fondée sur une « formule » unificatrice d'où découlent tous les événements sonores.

Karlheinz Stockhausen

Mantra

Composition : été 1970.

Dédicace : à Aloys et Alfons Kontarsky.

Commande de la Südwestfunk
de Baden-Baden.

Création : le 18 octobre 1970
à Donaueschingen par les dédicataires.

Effectif : 2 pianistes
et dispositif électro-acoustique.

Éditeur : Stockhausen-Verlag.

Mantra, pour deux pianos et dispositif électronique, a été composé durant l'été 1970, alors que Stockhausen était la vedette de l'Exposition Universelle d'Osaka. Il dit avoir choisi ce titre car il ne trouvait pas dans le vocabulaire occidental l'équivalent du processus mis en œuvre. Les mantras, dans la tradition hindouiste, sont des formules constituées de lettres et de phonèmes dont la prononciation répétée agit par leurs vibrations sur le corps et l'esprit. Par son potentiel vibratoire, le mantra a un pouvoir magique ; c'est une promesse germinale de l'expérience qu'atteint le disciple à force de le répéter. Dans le projet de Stockhausen, il s'agit de « composer une forme (Gestalt) et, à partir de celle-ci, façonner une grande forme par l'utilisation exclusive de cette forme. » (Stockhausen, *Texte zur Musik*, vol. IX, p. 336). Cela débouche sur la notion de « formule », mélodie qui contient toutes les informations d'une composition.

Cette idée avait déjà été concrétisée dans *Formel*, en 1951, et va gouverner toute la création du compositeur à partir de *Mantra*.

La formule de *Mantra*, exposée en incipit de la partition, comprend treize notes balayant le total chromatique du *la* initial au *la* terminal. À chaque note est affecté un mode de jeu caractéristique : note répétée, accent à la fin de la note, jeu normal, groupe de petites notes, trémolo, accord, accent au début, chromatisme, *staccato*, répétition dans le style Morse, trille, *sforzando*.

La formule est projetée en treize cycles et, dans chacun, elle est énoncée en douze états différents. Les différentes versions du mantra vont d'un ambitus restreint à un ambitus très large (toute l'étendue du clavier) et sa dimension temporelle peut être comprimée sur quelques secondes ou allongée pour durer jusqu'à plusieurs minutes. Les cycles portent la marque des modes de jeu associés à la formule. Ainsi le déroulement du cycle X est soutenu par la diffusion d'impulsions Morse enregistrées.

Le phénomène sonore le plus remarquable dans *Mantra* est la modulation en anneau. Les deux pianistes disposent de générateurs d'ondes sinusoïdales dont les sons entrent, comme ceux des claviers, dans deux modulateurs.

La transformation du spectre des instruments qui en résulte est projetée par des haut-parleurs. Le moment le plus étonnant de cette mutation électronique se trouve dans la séquence d'accords statiques vers le milieu de la pièce.

En outre, les solistes doivent jouer tous les deux sur des wood-blocks et des cymbales antiques.

Cette œuvre envoûtante fut créée le 18 octobre 1970 à Donaueschingen par les dédicataires, Alfons et Aloys Kontarsky.

Michel Rigoni

Ludwig van Beethoven *Variations sur un thème de Diabelli*

Composition : 1819-1823.
Dédicace : à Antonia Brentano.
Effectif : piano.
Éditeur : Diabelli.

Commencé en 1819 pour être terminé en 1823, le cycle des *Variations Diabelli* fut – avec les *Bagatelles* op. 126 – la dernière œuvre de Beethoven consacrée au piano. Les proportions monumentales de ce cycle étaient imprévisibles puisque, quand l'éditeur Anton Diabelli proposa à plusieurs compositeurs un thème de valse à varier, Beethoven refusa tout d'abord cette idée, pour ensuite se laisser aller à griffonner quelques esquisses, puis de véritables variations. Les deux-tiers de celles-ci furent esquissées dès 1819, mais l'auteur s'interrompt brutalement, en 1821, pour terminer la *Missa solemnis*, ses trois dernières sonates pour piano et l'ouverture *La Consécration de la maison*. Il revient à son cycle de variations au cours de l'hiver 1822-1823. Les *Trente-trois Variations* effraient tout d'abord Diabelli, mais celui-ci perçoit vite l'importance de l'œuvre qu'il compare aux *Variations Goldberg* de Bach. Il se décide alors à les publier en 1823 en même temps que les variations rendues par les autres compositeurs. Dans son édition, une partie rassemble les variations de compositeurs comme Schubert, Czerny, Liszt, Hummel, Kalkbrenner, Moschelès, Mozart fils, tandis que l'autre demeure entièrement consacrée à celles de Beethoven.

Ces dernières se présentent sous forme de cycle, mais ressemblent davantage à une succession de facettes contrastées dont la logique ne répond pas à l'amplification habituelle d'un thème initial. L'aspect constructif de la variation (ajouts, ornementation) laisse plutôt la priorité à la déconstruction. La première variation en est un parfait exemple puisqu'elle lamine littéralement le thème de Diabelli au lieu de l'orner ou de le paraphraser. Après le coup d'éponge jeté sur ce qui n'était en fait qu'un prétexte, la logique des enchaînements tient de l'opposition (des styles, du tempo ou des tonalités) plus que de l'unité. Les variations 2 à 10 forment une première phase où les recherches rythmiques alternent avec l'isolement de figures librement développées. Les variations 11 à 23 enchaînent

ensuite des séquences lyriques (var. 11-12) à d'autres, qui morcellent le discours par une déstabilisation des harmonies du thème (var. 18). Le thème voit même son contour mélodique entrer en concurrence avec un nouveau thème, celui du premier air de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart, cité dans la variation 22 de manière reconnaissable et franchement parodique. Les variations 24 à 28 sont, quant à elles, d'une écriture légère et virtuose, en contraste avec le dernier groupe de variations (29 à 33) qui introduit le mode mineur, le contrepoint savant (double fugue de la variation 32) et même un ultime hommage au classicisme de Mozart et Haydn (variation 33). Le cycle se termine en laissant l'impression d'un immense kaléidoscope d'états contrastés, mêlés quelquefois contre leur gré, et dégageant des frottements une tension typiquement beethovénienne qui s'ingénie à détourner le prévisible et à se distancer des modèles. Mais fallait-il s'en étonner alors que le titre portait déjà la mention de *Veränderungen*, c'est-à-dire d'« altération », autant dans le sens de « note altérée » que dans celui de « thème altéré » ? La variation prend donc, dans ce cycle, une dimension particulière qui tend à souligner les liens qui unissent chez Beethoven l'acte de création et l'acte de destruction. Comme si créer devait forcément passer par une lutte contre un élément donné, lutte dont l'auditeur pourrait sentir toute la distance prise pour s'en éloigner et tirer de cette tension une émotion.

Emmanuel Hondré

Mardi 28 septembre - 20h

Amphithéâtre

Karlheinz Stockhausen (1928)

Klavierstücke I, II, III, IV, V, VII, VIII, IX et XI
65'

pause

Klavierstücke XII et XIV

Ellen Corver, piano

Jan Panis, projection sonore

Dans le cadre de Villettes Numériques

Durée du concert (pause comprise) : 1h40

Karlheinz Stockhausen *Klavierstücke*

Composition : 1952-53 (I-IV) ;
1954-55 (V-X), version définitive du IX
en 1961 ; 1956 (XI) ; 1979/1983 (XII),
août 1984 (XIV).

Créations : en 1954 aux Cours d'été
de Darmstadt par Marcelle Mercenier
(I-IV) ; le 1^{er} juin 1955 aux Cours d'été
de Darmstadt par Marcelle Mercenier
(V,VII,VIII) ; le 21 mai 1962 à Cologne
par Aloys Kontarsky (IX) ; le 28 juillet
1957 aux Cours d'été de Darmstadt
par Paul Jacobs/en 1957 à New York en
deux versions par David Tudor (XI) ;
le 31 mars 1985 à Baden-Baden par
Pierre Laurent Aimard (XIV).

Effectif : piano/piano et électronique.
Éditeurs : Universal
Edition/Stockhausen-Verlag.

En 1952, Karlheinz Stockhausen planifie un cycle de vingt et une pièces pour piano. L'instrument jouait déjà un rôle important dans *Kreuzspiel* (1951) et *Kontra-Punkte* (1952). Avec les quatre premiers *Klavierstücke* (1952-53), le piano devient l'instrument principal des recherches du compositeur. D'une concision webernienne – elles durent à peine dix minutes –, les pièces *I* à *IV* touchent à l'essence de la pensée sérielle en organisant les relations entre les paramètres du son (hauteur, durée, dynamique, timbre, densité) dans une esthétique pointilliste où chaque note est un point dans un projet statistique. La radicalité est atteinte dans les seize mesures de la pièce *III*, la plus courte composition de Stockhausen.

La pièce *I* avait frappé par sa complexité rythmique et fut considérée comme injouable à l'époque de sa création. Par l'élaboration statistique de ses structures, cette pièce marque le passage de la composition pointilliste vers la composition par groupes. C'est l'objet du travail de Stockhausen de 1954 à 1957, dans les *Klavierstücke V* à *VIII*, et surtout dans *Gruppen* pour trois orchestres. Cette recherche est évidente dans la pièce *V*, constituée de vingt et un groupes jalonnés par des « sons centraux » ; ceux-ci marquent les permutations paramétriques caractéristiques des groupes.

Après les pièces *I* à *IV*, Stockhausen s'est lancé dans l'aventure électronique d'où sont issues les deux *Études* élaborées dans le Studio de Cologne entre 1953 et 1954. Cette expérience fut déterminante pour le futur recueil pianistique. Le travail en studio a permis de façonner des entités sonores inouïes, mais le rôle de l'instrumentiste reste fondamental. « *Les impulsions et les fluctuations irrationnelles infiniment subtiles d'un bon exécutant rendent souvent mieux ce que l'on désire qu'un appareil de mesure.* »

La fusion entre le nouvel univers et la souplesse de l'exécution est réalisée dans le *Klavierstück VII*. On y remarque des modes de jeu inédits : sons résonant par sympathie, clusters muets qui permettent des effets de

résonances lointaines. De tels procédés créent une sensation de relief des plans sonores. L'utilisation de la projection sonore (captage par microphones des sons du piano et diffusion dans l'espace de la salle de concert), grâce à son effet de loupe, accentue la perception des contrastes de timbres.

En 1956, la création du fameux *Klavierstück XI* marque l'intrusion de l'aléa dans le sérialisme intégral. Cette pièce, selon Stockhausen, « *n'est rien d'autre qu'un son, dont les partiels, les composants, sont organisés d'après des règles statistiques. Ces composants sont au nombre de dix-neuf et leur ordre est déterminé au hasard. Avec cette différence que si on a choisi de relier tel événement à tel autre, le second sera plus ou moins influencé par le premier.* » (in Jonathan Cott, *Conversations avec Stockhausen*, pp. 76-77). L'interprète doit parcourir les dix-neuf formants de la grande partition posée sur le pupitre du piano. Lorsque ses yeux se fixent pour la troisième fois sur un formant, l'exécution est accomplie. Le compositeur a préconisé deux versions de cette œuvre élastique lors d'un même concert.

Les pièces *IX* et *X*, esquissées en 1955, ont trouvé leur mouture définitive en 1961. L'imposant *Klavierstück X* impressionne l'auditeur-spectateur par le déferlement de clusters-glissandos ponctué de longs silences-résonances. L'œuvre qui, par le geste instrumental, relève autant de la sculpture que de la musique, est l'une des plus radicales du compositeur. Tout autre est la pièce *IX*, pièce plus intime qui est aussi la plus jouée. Elle se présente comme un dégradé entre l'accord initial répété (cent quarante-deux fois au début) et des éléments aperiodiques diffus, jusqu'aux éclats cristallins des notes aiguës de la fin.

Après ces deux pièces, on pensait le cycle des *Klavierstücke* interrompu à jamais. Mais, en 1979, Stockhausen décide d'inclure des pièces pour piano dans l'ensemble des sept

opéras de *Licht* qu'il vient d'entreprendre. Ces morceaux pianistiques sont d'abord des scènes d'opéra dans lesquelles l'interprète est un acteur-musicien immergé dans le spectacle scénique total. Le *Rêve de Lucifer* pour piano et voix de basse (première scène de *Samstag*) devient une pièce pour piano solo dans la version *Klavierstück XIII*. Le *Klavierstück XII* reprend la partie de clavier de *Examen*, dernière scène du premier acte de *Donnerstag*, qui met en action un ténor, un trompettiste, un cor de basset et le piano.

Fertilisation avec pièce pour piano, extrait du deuxième acte de *Montag*, est devenu *Klavierstück XIV* (1985). Elle est dédiée à Pierre Boulez pour son soixantième anniversaire. La Superformule de *Licht* y est déployée sur six minutes dans un style ornementé. Les musiques issues de la Superformule sont d'un caractère mélodique qui est loin de la période pointilliste. L'interprète est, de surcroît, sollicité dans le jeu dans les cordes du piano et il doit utiliser sa voix, siffler, compter...

Avec les *Klavierstücke XV à XVII* (issus de *Dienstag* et *Freitag*), Stockhausen délaisse le piano devenu trop limité pour son imaginaire et se tourne vers les claviers synthétiseurs dotés d'une riche palette de timbres. Le cycle des *Klavierstücke* aura accompagné, depuis un demi-siècle, une grande partie de l'évolution de la musique de Stockhausen.

Michel Rigoni

Jeudi 30 septembre - 20h
Amphithéâtre

Karlheinz Stockhausen (1928)
Hymnen, musique électronique et concrète
115'

Bryan Wolf, projection sonore

Dans le cadre de Villettes Numériques

Durée du concert : 2h sans entracte

Karlheinz Stockhausen *Hymnen*

Composition : 1966-1967.
Création : le 30 novembre 1967
à Cologne.
Effectif : régie son, bande magnétique
(4 pistes).
Éditeur : Stockhausen-Verlag.

Recherche de stations sur un poste de radio, sons aléatoires d'ondes courtes, craquements, brouillages, signaux de Morse, intermodulations et, en arrière-plan, des hymnes nationaux en fanfares... Voilà ce que l'on entend au début d'*Hymnen*. Le procédé d'intermodulation (modulation électronique d'un fragment musical avec un autre) avait déjà été exploité par Stockhausen dans *Telemusik* (1966), où des musiques du monde étaient mises en relation, retravaillées par les techniques électro-acoustiques. Conçu en 1966-67, au Studio de Cologne, *Hymnen* est une vaste fresque électronique d'environ deux heures qui prolonge l'idée de « musiques du monde » en convoquant une quarantaine d'hymnes de la planète. L'œuvre est un jaillissement continu segmenté en quatre Régions. Chacune d'elles possède un ou plusieurs « centres » dominés par des hymnes propres.

Après le chaos initial des ondes courtes, la première Région se focalise sur deux « centres », *L'Internationale* et *La Marseillaise*. Le flux des sons électroniques et des hymnes est interrompu par des fragments de paroles sertis de silences. « *Rien ne va plus* », dit un croupier métaphysicien. Il s'ensuit une déclinaison des nuances de rouge projetée aux quatre points cardinaux : rouge clair, rouge orangé, *Windsor red*, *spanisch rot*... La forme de cette première partie est très strictement dirigée ; elle est dédiée à Pierre Boulez.

La deuxième Région, dédiée à Henri Pousseur, fait entendre d'entrée des bruits de foule, des cris d'oiseaux. La volière s'efface et laisse émerger des restes de *La Marseillaise* ralentie. Cette Région est dominée par une sensation de silence, de rumeurs lointaines ; plus on avance, moins les hymnes sont clairement identifiables. Elle comprend quatre centres.

1. Hymne de l'Allemagne.
2. Centre très court avec des morceaux de conversations : « ... nous pouvons atteindre une dimension encore plus profonde. »
3. Une quinzaine d'hymnes de pays africains (dont certains ont, depuis, changé de nom) : Haute-Volta, Dahomey, Guinée, Éthiopie, Mali, Cameroun...
4. On distingue le début de l'hymne de l'URSS qui se prolongera dans la troisième Région. Il est figuré par des accords de sons électroniques très longs qui étirent le chant originel sur une douzaine de minutes, tandis que s'estompent les restes des hymnes africains.

C'est à John Cage que Stockhausen rend hommage dans la troisième Région. Dans le premier des trois centres, l'hymne soviétique se poursuit avec ses lents accords dissonants et hachés. Aucun autre élément ne vient se superposer.

Le deuxième centre apporte un grand contraste quand surgit l'hymne américain dans son tempo normal avec d'autres chants patriotiques des États-Unis, mélangés aux hymnes européens et à ceux du Japon et d'Israël. Des chœurs de femmes et d'enfants ajoutent à ce tumulte. Une transition bruiteuse mène de l'Amérique vers le troisième centre. Ce moment fait entendre nettement des chants espagnols auxquels s'enchaîne une version très accélérée du chant national ibérique.

La quatrième Région débute par un continuum d'accords synthétiques soutenant, sur une longue durée, des incises de l'hymne suisse. C'est une lente progression qui aboutit à des masses sonores puissantes qui montent indéfiniment en glissandos.

Des éclats de voix se perdent dans le magma sonore qui enfle jusqu'au paroxysme (« Hymunion dans l'Harmonie » !). Cette vision apocalyptique s'éloigne pour laisser la place à un paysage de sons flûtés très doux. Après un silence, l'œuvre se conclut par le grand ATMEN, longue

respiration amplifiée d'un souffle humain. Cette trame est ponctuée de sept réminiscences (hymnes du Ghana, de l'URSS, *Internationale*, hymne anglais, indien et, enfin, la « boutique chinoise »). Tout ce qui a précédé est mis à distance et c'est la voix de Stockhausen qui a le dernier mot : « *Pluramon* », promesse d'un monde pluriel apaisé. La dernière Région d'*Hymnen* a été dédiée à Luciano Berio.

Michel Rigoni

Vendredi 1^{er} octobre - 20h

Salle des concerts

Karlheinz Stockhausen (1928)

Mixtur (petite version, ordre rétrograde)

29'

entracte

Mixtur (petite version, dans l'ordre)

29'

Ensemble Intercontemporain

Jonathan Nott, direction

João Rafael, régie son

Thierry Coduys, la kitchen, régie son

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique et de l'Ensemble Intercontemporain pour la saison 2004/2005.

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Karlheinz Stockhausen *Mixtur*

Composition : 1964-1967.
 Commande : Fondation Koussevitzky.
 Création : le 9 novembre 1965
 à Hambourg, NDR Nord-Deutscher
 Rundfunk, Hamburg, par Karlheinz
 Stockhausen (direction).
 Effectif : flûte/flûte piccolo, hautbois,
 clarinette en si bémol/clarinette
 basse/clarinette en mi bémol,
 basson/contrebasson, 2 cors en *fa*,
 trompette en *ut*, trombone ténor-basse,
 3 percussions, cordes (4/4/4/2/2),
 4 oscillateurs, régie son.
 Éditeur : Universal Edition.

Première œuvre écrite pour ensemble orchestral et électronique *live*, *Mixtur* est le fruit d'une commande de la Fondation Koussevitzky. La pièce, écrite en deux mois, fait appel à un orchestre divisé en cinq groupes et à un important dispositif électronique de transformation sonore. Dans la version originale de 1964, la formation orchestrale était celle d'un orchestre symphonique avec les bois et cuivres par trois et un gros effectif de cordes. La version la plus jouée, qui date de 1967, réclame un instrumentarium plus réduit. Les instruments sont répartis en cinq groupes dirigés par un chef. Le groupe des percussions (tam-tam et cymbales suspendues), scindé en trois, est placé dans le fond de la scène. Devant, quatre groupes sont disposés en ligne. De gauche à droite : 1) les bois, 2) les cordes *arco* (à l'archet), 3) les cordes *pizzicato*, 4) les cuivres. Les sons émis par ces quatre groupes, reliés chacun à un générateur d'ondes sinusoïdales (les sons trop riches des percussions étant exclus de ce dispositif), sont captés par des micros. Le mélange des sons instrumentaux et des ondes est envoyé dans quatre modulateurs en anneau pilotés par la régie sonore située derrière le chef. Le résultat est diffusé sur un cercle de haut-parleurs qui entoure la salle. Ce que perçoit l'auditoire est une transformation spectaculaire des sons instrumentaux en matières sonores électroniques. La modulation en anneau, par l'addition et la soustraction des hauteurs captées et des sons « sinus », engendre des textures saturées, bruiteuses et métalliques, souvent affectées de glissements dus aux *glissandi* des générateurs « sinus ». La métamorphose des timbres orchestraux est étonnante. *Mixtur* relève de la *Momentform*, déroulement musical en moments qui représentent chacun une expérience perceptive particulière. Les moments de *Mixtur* ont tous leur autonomie ; ils sont au nombre de vingt et sont individualisés par un titre : 1. *Mixture* 2. *Percussion* 3. *Blocs* 4. *Direction* (percussion, bois, *pizz.*) 5. *Changement* 6. *Calme* (cuivres en sourdine et cordes) 7. *Vertical* 8. *Cordes*

9. *Points* (impacts sonores ponctuels) 10. *Bois* 11. *Miroir* 12. *Translation* (percussion, bois et *pizz.*) 13. *Tutti* (écriture ponctuelle, statistique) 14. *Cuivres* 15. *Diapason* 16. *Gradation* (*tutti* sans percussions) 17. *Dialogue* (entre percussions et cuivres) 18. *Strates* 19. *Pizzicato* 20. *Do aigu*. La partition contient des éléments aléatoires, comme dans *Tutti* où l'intervention des instruments est décidée en interprétant les réservoirs de signes indiquant statistiquement le registre et le nombre des instruments qui doivent jouer. En outre, Stockhausen propose d'enchaîner les moments dans cet ordre ainsi que dans l'ordre inverse. Il a préconisé que l'œuvre soit exécutée dans ces deux versions lors d'un même concert. Créé en novembre 1965 à Hambourg, *Mixtur* représente avec *Mikrophonie I* et *Mikrophonie II* une étape importante de la révolution de l'électronique *live* dans l'univers instrumental.

Michel Rigoni

Samedi 2 octobre - de 15h à 18h
Amphithéâtre

Forum : *Les musiques électroniques*

Nombreux sont les *performers* actuels qui affirment s'inscrire dans la continuité des recherches menées par Karlheinz Stockhausen dès les années cinquante. David Toop, Irmin Schmidt et Kumo font partie de ces musiciens qui revendiquent une filiation et cherchent à poursuivre les explorations sonores amorcées par le maître.

Débats et exemples musicaux constituent le programme de ce forum qui, à partir de l'analyse d'œuvres de Stockhausen, aborde l'évolution des outils d'improvisation, jusqu'aux techniques numériques actuelles, et présente plus concrètement l'utilisation qui peut être faite aujourd'hui de l'électronique dans des performances *live* avec des instruments traditionnels.

David Toop, écrivain et musicien
Irmin Schmidt, musicien
Kumo, musicien

Dans le cadre de Villette Numérique.

Samedi 2 octobre - 20h
Amphithéâtre

Première partie :

David Toop
70'

pause

Seconde partie :

Irmin Schmidt
Kumo
70'

Dans le cadre de Villette Numérique

Durée du concert (pause comprise) : 2h40

Une immersion « par la bande » dans l'univers de Stockhausen

Pouvait-on rêver guide plus éclairé que David Toop pour explorer les multiples ramifications ouvertes par l'univers de Karlheinz Stockhausen ? À 55 ans, Toop est en effet l'un des plus libres penseurs de la scène musicale actuelle. Défricheur autant qu'exégète, compositeur autant qu'interprète, il a pu couvrir et découvrir des espaces sonores sans frontières ni œillères, qui vont de la musique savante à la création électronique en passant par l'improvisation, le rap, le dub ou la musique *ambient*, et ce de maintes façons : l'écriture – journaliste, on lui doit quatre ouvrages passionnants : *Rap Attack*, *Exotica*, le magnifique *Ocean Of Sound* et, récemment, *Haunted Weather* –, mais aussi la pratique musicale – auteur de sept albums (dont le premier fut publié par Obscure, le label de Brian Eno), il a pu collaborer avec Grandmasterflash ou Scanner et signer de nombreuses musiques pour la scène ou des expositions. Aiguillée par l'idée d'« immersion », portée par l'amour de la musique autant que par la fascination du son, sa démarche, qui préfère l'empathie à l'emphase, sans jamais sombrer dans l'idéalisme ou le positivisme déplacé, fait de David Toop le chaînon manquant entre Stockhausen et Björk, Brian Eno et Yma Sumac, Sun Ra et John Barry.

Il est épaulé par une autre forte personnalité : Irmin Schmidt, fondateur, avec Can, de l'une des formations essentielles du « krautrock », cette vague atmosphérique allemande des années soixante-dix dont plusieurs acteurs (Schmidt lui-même, mais également Conrad Schnitzler, à l'origine des groupes Tangerine Dream et Kluster) ont été élèves de Stockhausen. En quelque dix-huit albums, Can a ouvert au rock des horizons inédits, fortement cinématographiques (le groupe travailla avec des cinéastes tels que Wim Wenders, Samuel Fuller et Jerzy Skolimowski), et qui n'ont pas pris une ride. Depuis cette glorieuse épopée, Irmin Schmidt, désormais établi en France, met à profit son métier de compositeur « classique » pour œuvrer à de nouveaux croisements, entre orchestre et ordinateur,

tradition savante et culture pop. Ses œuvres symphoniques et son opéra *Gormenghast* ont été donnés sur les meilleures scènes d'Allemagne.

En l'espèce du programmateur et *sound designer* Kumo, aka Jono Podmore, Irmin Schmidt a trouvé un partenaire avec lequel instaurer un dialogue fécond. Après un parcours classique de violoniste et arrangeur pour cordes, Kumo s'est tourné vers la culture *club* et *rave*, travaillant comme ingénieur, producteur ou compositeur. Leur collaboration, initiée sur l'opéra *Gormenghast*, a abouti à un projet commun, Masters of Confusion, qui mêle les sonorités acoustiques du piano d'Irmin Schmidt et l'électronique de Kumo. Entre rock, improvisation, musiques du monde, techno, drum'n'bass ou musique contemporaine, Masters of Confusion fait dialoguer leurs deux univers pour les fondre en une expérience qui ne connaît pas de frontières.

David Sanson

Mardi 5 octobre - 22h

Salle des concerts

Soirée Label Output

Première partie :

Colder

Marc N'Guyen, voix, électronique
Guillaume Ollendorf, électronique
Egmond Labadie, guitare
Thomas Chaumont, percussions
Sébastien Manache, guitare basse
50'

Deuxième partie :

Dead Combo

Nuuti Kataja, voix, guitare et moog
Harri Kupiainen, guitare
50'

Troisième partie :

Tussle

Jonathan Patrick Holland
Alexis Georgopoulos
Andrew Ross Cabic
Nathan Burazer
50'

Quatrième partie :

Blackstrobe

Arnaud Rebotini, électronique
Ivan Smagghe, DJ
50'

Durée du concert : 4h



Label le plus insaisissable et le plus fiable du moment, Output est à l'image de son fondateur, Trevor Jackson, designer reconnu, producteur de hip hop, DJ sous le nom de Underdog, musicien hier au sein de The Brotherhood et aujourd'hui avec son projet Playgroup. Guidé par son amour immodéré de la musique et par des goûts aussi aiguisés que panoramiques, Trevor Jackson a écrit avec Output quelques-unes des pages les plus essentielles de la modernité musicale. On lui doit ainsi d'avoir révélé des personnalités aussi marquantes que The Rapture ou Fridge, LCD Sound System, Four Tet ou 7 Hertz. Le regard tourné vers le passé avec toujours une longueur d'avance, Output a découvert l'art de faire danser la mélancolie. Cette soirée donne carte blanche à une nouvelle vague d'artistes du label.

Colder Le nom de Colder parle de lui-même. Ce projet piloté par le Français Marc Nguyen Tan, par ailleurs directeur artistique et vidéaste, tire en effet sa substance de ces années quatre-vingt repeintes en gris par des groupes comme Joy Division, New Order ou Cabaret Voltaire. Toutefois *Again*, premier album publié l'an passé par Output suite à un banal envoi de maquette, n'est pas plus paralysé par le passéisme que glacé par la froideur. Au contraire, la touffeur des lignes de basse, la puissance des grooves, la séduction gainsbourienne qui émane de la voix de Nguyen, ajoutées à une production qui n'a négligé aucune des dernières avancées de la musique de danse – tout cela confère à ce premier disque une intensité et des couleurs inédites. Volontiers atmosphérique, louchant parfois du côté de Morricone ou de Air, la musique de Colder – et ce, plus encore dans la configuration « rock » adoptée sur scène – préfère clairement l'énergie au désespoir.

Dead Combo Une paire de Finlandais devenue l'une des sensations les plus excitantes de la scène musicale new-yorkaise : ce pourrait être un film de Kaurismäki, c'est l'histoire de Dead Combo. Après avoir fourbi ses armes avec la crème du rock garage de sa ville d'adoption (le Blues Explosion de Jon Spencer, 20 Miles), Nuuti Kataja décide de s'associer à son compatriote Harri Kupiainen et de se

mettre à la « musique électronique » ; mais une musique électronique qui, comme chez T. Raumschmiere, aurait au passage emprunté au rock ses atours les plus déjantés pour donner à la pop une puissance de feu inédite, et à l'électro un ton véritablement punk. Un détonant cocktail dont témoigne *You Don't Look So Good*, premier single (couplé avec une reprise de *Let's Dance* de Bowie) paru en mai dernier. Sur scène, avec son Moog et ses guitares, ce duo agité, remarqué notamment en première partie de The Rapture, évoque immanquablement un autre fameux tandem new-yorkais : Martin Rev et Alan Vega, alias Suicide.

Tussle Basés à San Francisco, les quatre musiciens de Tussle sont passés maîtres dans l'art des mélanges qui font tourner la tête et agiter les hanches. Découlant de longues improvisations à la manière du « krautrock », leur rock instrumental intègre des influences hip hop, dub ou reggae, avec un sens du rythme qui leur a valu d'être parfois comparés à LCD Sound System. Il fait ainsi du quatuor le trait d'union idéal entre l'électronica la plus pointue (il a été remixé par The Soft Pink Truth ou AddNto(X)) et le punk-rock décharné des demoiselles d'Erase Errata (hébergé comme Tussle ou encore Black Dice par Troubleman, label à l'éclectisme et à la pertinence exemplaires).

Black Strobe Derrière le nom de Black Strobe se cachent deux vétérans de la scène musicale française : Arnaud Rebotini (qui, entre deux improvisations électroacoustiques avec les musiciens du GRM, préside aux destinées du projet Zend Avesta) et Ivan Smagghe, DJ culte, mais aussi journaliste, patron de label et concepteur des compilations *Têst* de Radio Nova. Mettant en commun la variété de leurs influences (de la new wave à la techno), leur expérience des dancefloors et une fascination bien dosée pour la mythologie rock'n'roll, ils donnent corps à une imparable machine à danser, sombre et sexy, qui a fait des merveilles sur une poignée de maxis et une belle série de remixes (pour Cosmo Vitelli ou Röyksopp).

David Sanson

Karlheinz Stockhausen

Compositeur né le 22 août 1928 à Mödrath, près de Cologne, Karlheinz Stockhausen a fait ses études à Cologne : piano et éducation musicale à la Staatliche Hochschule für Musik, études germaniques, philosophie et musicologie à l'Université. En 1953, il commence à travailler au Studio de musique électronique de Cologne, dont il sera le collaborateur permanent jusqu'en 1977. De 1954 à 1959, il est co-éditeur des écrits sur la musique sérielle *Die Reihe (La Série)* chez Universal Edition (Vienne). À ce jour, il a composé 313 œuvres et publié dix volumes de *Texte zur Musik*. Ses trente-six premières partitions ont été publiées par Universal Edition Vienna. Toutes ses œuvres postérieures ont été publiées par Stockhausen-Verlag (Éditions Stockhausen, fondées en 1975). En 1991, Stockhausen-Verlag s'est lancé dans l'enregistrement de disques : l'Édition Complète Stockhausen comprend aujourd'hui 116 titres. Dès ses premières partitions pointillistes, telles *Kreuzspiel* (1951), *Spiel* pour orchestre (1952) ou *Kontra-Punkte* (1952/53), Stockhausen a bénéficié d'une renommée internationale. Musique sérielle, pointilliste, électronique, spatiale, aléatoire, intégration d'objets trouvés (hymnes nationaux, folklore...), notions de « groupe », de « moment », de « formule », jusqu'à la « multi-formule » d'aujourd'hui... des principes essentiels à la musique à partir des années cinquante ont trouvé leur accomplissement dans son œuvre. Depuis le début, elle peut être comprise comme de la musique spirituelle, ce qui apparaît de plus en plus nettement au fur et à mesure des années, jusqu'à aboutir à la

« musique cosmique » avec *Stimmung, Aus den sieben Tagen, Mantra, Sternklang, Inori, Atmen gibt das Leben, Sirius et Licht*. En 1977, Stockhausen a entrepris la composition de l'œuvre scénique *Licht*. À ce jour, cinq des « journées » qui la composent ont été créées : *Donnerstag aus Licht* en 1981, *Samstag aus Licht* en 1984, *Montag aus Licht* en 1988 (toutes trois à La Scala de Milan), *Dienstag aus Licht* en 1993 et *Freitag aus Licht* en 1996 (ces deux dernières à l'Opéra de Leipzig). Les créations mondiales des quatre scènes de *Mittwoch aus Licht* (Welt-Parlament, Orchester-Finalisten, Helikopter-Streichquartett, Michaelion) ont eu lieu entre 1996 et 1998, mais l'opéra n'a pas encore été donné dans son intégralité. La création de la première partie de *Sonntag aus Licht, Lichter-Wasser (Sonntags-Gruss)* pour soprano, ténor et orchestre avec synthétiseurs, a été dirigée par Stockhausen en octobre 1999 à Donaueschingen. La création de la deuxième scène, *Engelprozessionen* pour chœur a capella, par le chœur de la radio néerlandaise, a eu lieu le 9 novembre 2002 à Amsterdam. La création de la cinquième scène, *Hoch-Zeiten*, pour cinq groupes choraux et cinq groupes orchestraux, par le chœur et l'orchestre de la WDR, a eu lieu le 2 février 2003 à Las Palmas ; celle de la quatrième scène, *Diifite-Zeichen* pour sept chanteurs, voix de garçon et synthétiseur, a eu lieu le 29 août 2003 au Festival de Salzbourg. *Licht-Bilder* de *Sonntag aus Licht*, commande du Studio C.C.M.I.X. de Paris et du ZKM de Karlsruhe, a été composé en dernier, et achevé le 31 décembre 2002 à Kürten. Il sera créé le 16 octobre 2004 au Festival de Donaueschingen. Avec ses sept journées, *Licht*

dure environ vingt-neuf heures. L'essentiel des œuvres de Stockhausen composées avant 1970 ont été jouées dans le cadre de l'Exposition universelle d'Osaka (1970), dans un auditorium sphérique conçu par le compositeur. À cette occasion, elles ont rencontré plus d'un million d'auditeurs. Stockhausen participe à la plupart des concerts et des enregistrements de ses œuvres à travers le monde, en tant que chef d'orchestre, interprète, directeur musical ou projectionniste sonore. Depuis 1998, il dispense chaque année, à Kürten, des cours destinés aux compositeurs, aux interprètes, aux musicologues et aux auditeurs. Il est également professeur invité en Suisse, aux États-Unis, en Finlande, en Hollande et au Danemark. Il a été nommé Professeur de composition au Conservatoire National de Cologne en 1971. Karlheinz Stockhausen a reçu de nombreuses distinctions.

Concert du 22/09 - 20h**Jean-Efflam Bavouzet**

Dès ses débuts en 1987, après avoir obtenu le Premier Prix au Concours Beethoven de Cologne et remporté les Young Concert Artists Auditions à New York, Jean-Efflam Bavouzet est ovationné de la Russie aux États-Unis, où il a déjà donné plus d'une centaine de récitals (Kennedy Center à Washington, Alice Tully Hall au Lincoln Center et 92nd St. « Y » à New York). En janvier 1998, Pierre Boulez dirige les concerts de l'Orchestre de Paris en hommage de Sir Georg Solti en maintenant l'invitation personnelle que le maestro avait faite à Jean-Efflam Bavouzet pour jouer le *Troisième Concerto* de Bartók. La nouvelle collaboration est poursuivie au cours de la saison 2003/04 de l'Orchestre de Paris, où le pianiste a, de nouveau, été le soliste de Pierre Boulez. Jean-Efflam Bavouzet a fait ses débuts avec le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Ingo Metzmacher en 2002, avec le Berliner Sinfonie-Orchester et Jean-Claude Casadesus en 2003. En octobre 2004, il est invité avec le London Symphony Orchester.

Jean-Efflam Bavouzet se produit dans de très nombreux festivals : La Roque-d'Anthéron, La Grange de Meslay, La Folle Journée, Festival Chopin, Piano aux Jacobins, Harrogate, Stresa, Merano, Schleswig-Holstein, Ruhr Klavierfestival, Mainly Mozart, Bard, Kalamazoo, American Spoleto, Yokohama, Sakharov Festival... Il a joué avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National d'Île-de-France, l'Orchestre National de Lyon, la Philharmonie de Lorraine, l'Orchestre de

Bournemouth, la Staatskapelle Weimar, l'Orchestre National de Belgique, la Philharmonie de Hong-Kong, la Sinfonia Varsovia, le Gürzenich de Cologne, la Philharmonie Nationale de Hongrie... sous la direction de chefs tels que Charles Dutoit, Marek Janowski, Jacques Mercier, Yutaka Sado, Michel Plasson, Emmanuel Krivine, Kent Nagano, Andrew Litton, Ken-ichiro Kobayashi, Pavel Kogan, David Atherton, Antoni Wit, Youri Simonov, Georg A. Albrecht, Jean-Claude Casadesus... Son répertoire, éclectique et distinctif, comprend entre autres l'intégrale des concertos de Beethoven, Bartók et Prokofiev, ainsi que l'intégrale de l'œuvre pour piano de Ravel. Invité en Russie en novembre 1999 pour jouer les cinq concertos de Prokofiev, il participe également au projet de René Martin qui programme l'intégrale des sonates de Beethoven ainsi que l'intégrale des œuvres de Schumann. Sa transcription pour deux pianos des *Jeux* de Debussy a été créée en duo avec Zoltán Kocsis.

Concert du 24/09 - 20h**Arnaud Boukhitine**

Né en 1977 à Saint-Vallier (Saône-et-Loire), Arnaud Boukhitine commence le tuba à l'âge de 12 ans. Après ses débuts à l'École municipale de musique de Montceau-les-mines, il étudie au Conservatoire National de Région de Dijon, dans la classe de tuba de François Poullot, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, dans la classe de tuba de Melvin Culbertson et dans la classe d'écriture de Loïc Mallié. Il obtient en juin 1999 le Diplôme National d'Études Supérieures

de tuba, mention Très Bien à l'unanimité avec les félicitations du jury et, en juin 2000, le Diplôme National d'Études Supérieures d'écriture avec la mention Très Bien. En 1996 et 1997, il participe à plusieurs concours internationaux et obtient successivement un Deuxième Prix au concours international de Markneukirchen (Allemagne), un Deuxième Prix au concours Verso il Millennio (Italie) et un Premier Prix au concours Prestige des cuivres à Guebwiller (France). En 1999, il remporte le Prix Pierre-Salvi lors du concours organisé par le Festival Musical d'Automne des Jeunes Interprètes (Val d'Oise) et, en 2001, un Troisième Prix au Concours international de Lieksa (Finlande). Entre 1995 et 1997, il est membre de l'Orchestre Français des Jeunes dirigé par Marek Janowski. Depuis, il travaille régulièrement en collaboration avec de grands orchestres symphoniques. Titulaire du Diplôme d'État et du Certificat d'Aptitude, il enseigne depuis 1997 au Conservatoire National de Région de Dijon et, depuis 2001, à celui de Boulogne-Billancourt. Également professeur assistant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, il est membre du quintette de cuivres Turbulences. Arnaud Boukhitine entre à l'Ensemble Intercontemporain en avril 2002.

Pierre Strauch

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltán Kodály, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough

et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin*, commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio imaginario* (1988), *Allende los mares* (1989), une série de pièces solo pour violon, violoncelle, contrebasse, piano (1986-1992), *Sete Poemas* pour violon et sept instruments (1998) et *Trois Odes funèbres* pour cinq instruments, commande de l'Ensemble Intercontemporain et du Conservatoire de Paris (2001).

Ashot Sarkissjan

Né en 1977 à Erevan, Arménie, Ashot Sarkissjan a étudié à l'École de musique Tchaïkovski de sa ville natale et aux Musikhochschulen de Cologne et de Lübeck. Il est lauréat des concours internationaux de Lublin (Pologne) et de Mayence, et il a participé à plusieurs concerts en tant que soliste avec différents orchestres en Arménie, mais aussi en tant que chambriste en France et en Allemagne. Membre fondateur de l'Ensemble Neue Musik Lübeck, il a créé des pièces pour violon solo, quatuor à cordes et petits ensembles de compositeurs lubeckois, et a également donné la création arménienne de la *Sequenza VIII* de Luciano Berio. Dans le cadre de l'Académie du XX^e siècle organisée par la Cité de la musique, le Conservatoire de Paris et l'Ensemble Intercontemporain, il s'est produit en juillet 2001 dans le *Concerto pour violon* de György Ligeti sous la direction de Jonathan Nott. Ashot Sarkissjan est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis janvier 2002. Il joue un violon Stephan Von Baehr.

Éric-Maria Couturier

Né en 1972 à Danang (Vietnam), Éric-Maria Couturier obtient un Premier Prix à l'unanimité de violoncelle au Conservatoire de Paris dans la classe de Roland Pidoux et le Premier Prix à l'unanimité de musique de chambre dans la classe de Jean Mouillère. Il a également participé à des masterclasses avec János Starker, Igor Gavritch et Étienne Péclard et s'est produit en musique de chambre aux côtés de Roland Pidoux, Christian Ivaldi, Gérard Caussé, Régis Pasquier, Jean-Claude Penneret, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras et Pierre-Laurent Aimard. En 1996, il est admis au cycle de perfectionnement du Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ivaldi et Ami Flammer. En 1997, il est demi-finaliste au Concours Rostropovitch. Il se distingue dans plusieurs concours internationaux (Trapani, Trieste, Florence). En 2000, il est nommé soliste à l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine et participe à de nombreux festivals (La Roque-d'Anthéron, Jeunes Solistes d'Antibes...). Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en juin 2002.

Benny Sluchin

Il effectue ses études musicales au Conservatoire de Tel Aviv, sa ville natale, et à l'Académie de musique de Jérusalem. Parallèlement aux cours de trombone, il étudie les mathématiques et la philosophie à l'Université de Tel Aviv et obtient un « Master of Science » avec mention. Il joue d'abord à l'Orchestre Philharmonique d'Israël pendant deux ans avant d'occuper, pendant quatre ans, le poste de co-soliste à l'Orchestre Symphonique

de Jérusalem (Orchestre de la Radio). Une bourse du gouvernement allemand le mène à Cologne où il travaille avec Vinko Globokar et obtient son diplôme d'artiste avec mention. Depuis 1976, il fait partie de l'Ensemble Intercontemporain, y joue les œuvres les plus représentatives du répertoire contemporain et participe à de nombreuses créations de pièces solistes (Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédéric Martin, Elliott Carter, Luca Francesconi, Marco Stroppa, James Wood...). Parallèlement, il prend part aux recherches acoustiques de l'Ircam (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) et achève une thèse de Doctorat en mathématiques. Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages pédagogiques, notamment *Contemporary Trombone Excerpts* et *Jeux et chant simultanés sur les œuvres* (Éditions Musicales Européennes), pour lesquels il a reçu le Prix de la Sacem 1996 de la réalisation pédagogique. En 2001, il publie avec Raymond Lapie *Le Trombone à travers les âges* (Buchet Chastel). Professeur au Conservatoire de Levallois et enseignant au Conservatoire de Paris (Notation musicale assistée par ordinateur), Benny Sluchin donne des masterclasses et des conférences dans le monde entier. Parmi ses enregistrements : *Le Trombone contemporain*, *French bel canto trombone* (Musidisc), *Keren* de Iannis Xenakis (Erato), *Sequenza* de Luciano Berio (DGG).

Alain Billard

Né en 1971, Alain Billard commence ses études de clarinette dès l'âge de 5 ans avec Nino Chiarelli à l'École de musique de Chartres.

Très rapidement, il intègre l'ensemble musical que dirigent ses parents. Le groupe de musiciens très divers qu'il fréquente inspirera sa carrière : il joue aussi bien de la clarinette, de la clarinette basse, du tuba, du saxophone ou encore de la guitare basse. Il poursuit ses études au Conservatoire de Paris avec Richard Vieille. Il obtient la Médaille d'or en 1990 puis le Prix d'Excellence en 1992. En 1996, au Conservatoire de Lyon, il obtient le diplôme d'Études Supérieures dans la classe de Jacques Di Donato. Parallèlement, il rejoint le Quintette à vent Nocturne avec lequel il obtient un Premier Prix de Musique de chambre au Conservatoire de Lyon et le Deuxième Prix du Concours international de l'ARD de Munich. En 1995, Alain Billard entre à l'Ensemble Intercontemporain. Parallèlement à sa carrière de musicien soliste, il participe aux actions pédagogiques de l'Ensemble en direction du jeune public et des futurs professionnels de la musique.

Michael Wendeborg

Né en 1974 en Allemagne, il commence ses études de piano en 1979, et étudie en particulier auprès de Jürgen Uhde, Bernd Glemser et Benedetto Lupo. Il est lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux et a participé à de nombreuses productions en studio avec des radios allemandes. Il joue en tant que soliste avec des orchestres en Allemagne tels que l'Orchestre de la radio de Cologne, de Francfort et de Baden-Baden, l'Orchestre Symphonique de Bamberg, la Philharmonie de Berlin ainsi qu'en Suisse, Autriche, Portugal, France, Angleterre et Mexique. Il rejoint l'Ensemble Intercontemporain

en 2000. Il travaille activement avec György Kurtág et Pierre Boulez. Durant la saison 2002/03, il a été soliste au festival de Lucerne dans le *Concerto de chambre* de Berg, a enregistré le concerto pour piano *Intarsi* de Klaus Huber et a fait ses débuts au festival de Salzbourg au cours d'un récital.

Samuel Favre

Né en 1979 à Lyon, Samuel Favre commence la percussion à l'âge de 8 ans dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire National de Région de Lyon, où il obtient en 1996 une Médaille d'or. La même année, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon dans la classe de Georges Van Gucht, puis de Jean Geoffroy, où il obtient en juin 2000 un DNESM mention Très Bien à l'unanimité avec les félicitations du jury. Parallèlement à ses études, il a été stagiaire de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence ainsi que du Centre Acanthes, et a effectué des prestations au sein de l'Orchestre National de Lyon et de l'Orchestre du Capitole de Toulouse, qui lui a accordé une bourse en 1999. Il privilégie le travail avec les compositeurs contemporains en collaborant activement à l'Atelier Instrumental du XX^e siècle rattaché au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, sous la direction de Fabrice Pierre, et à l'Ensemble Transparences, dirigé par Sylvain Blassel, avec qui il a enregistré un disque consacré à Jacques Lenot (*Charmes* chez Étoile Productions). Depuis octobre 2000, Samuel Favre est membre de la compagnie ARCOSM, avec laquelle il explore les interactions musique-danse. Il est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis avril 2001.

Concert du 26/09 - 16h30

Ellen Corver

Ellen Corver a étudié au Conservatoire Royal de La Haye avec Else Krijgsman et Naum Grubert et y a obtenu son diplôme avec félicitations. C'est au cours de ses études qu'elle fait la connaissance de Karlheinz Stockhausen et de ses œuvres, rencontre qui débouchera sur une collaboration sur le long terme avec le compositeur. La pianiste réalise le premier enregistrement de l'intégrale des œuvres pour piano de Stockhausen pour le label du compositeur, et son enregistrement de *Mantra* obtient le Prix Edison. Ellen Corver a donné des masterclasses sur ce répertoire et l'a interprété dans différents festivals au Brésil, au Portugal, au Danemark, au Royaume-Uni ainsi qu'au Festival de Salzbourg, au Festival d'Automne à Paris, à Wien Modern, aux Berliner Festwochen et au Festival de Hollande. En tant que soliste, Ellen Corver s'est produite avec des formations comme l'Orchestre Residentie, l'Orchestre Philharmonique des Pays-Bas, l'Orchestre de Chambre de la Radio Néerlandaise, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et les Ensembles Asko et Schönberg, dans des concertos de Mozart, Beethoven, Ravel, Bartók, Cage, Kurtág et Ligeti. En 1998, elle a donné en création mondiale le concerto pour piano que lui a écrit Klaas de Vries, avec l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. En musique de chambre, elle forme un duo de pianos avec Sepp Grotenhuis et est membre du trio de pianos Osiris depuis sa fondation, en 1988. Le Trio Osiris s'est produit dans le monde entier aussi bien dans le

répertoire classique et romantique que dans des partitions spécialement composées à leur intention. Depuis 1992, Ellen Corver enseigne au Conservatoire Royal de La Haye.

Sepp Grotenhuis

Sepp Grotenhuis a étudié avec Gary Graffman et Leon Fleisher au Curtis Institute of Music de Philadelphie, où il a obtenu le Prix de la Bartók Society of America et le Prix Festorazzi. À l'âge de 15 ans, il fait ses débuts comme soliste avec l'Orchestre Residentie de La Haye après avoir remporté le Premier Prix du Concours des jeunes artistes Princesse Christina. Outre les grandes pièces du genre, le répertoire de concertos du pianiste inclut l'opus 42 de Schönberg et l'opus 14 d'Alexander Mossolov aussi bien que de nombreuses œuvres de compositeurs néerlandais comme van Vlijmen, Bruins et Pijper. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a amené à collaborer avec des compositeurs comme György Kurtág, Karlheinz Stockhausen ou György Ligeti, entre autres. Le pianiste a interprété certaines de leurs œuvres au Festival de Hollande, à Tanglewood, à l'Ircam ou aux Berliner Festwochen. Il se produit fréquemment en compagnie de la pianiste Ellen Corver. Leur enregistrement de *Mantra* de Stockhausen a obtenu le Prix Edison. Parmi les autres enregistrements de Sepp Grotenhuis, mentionnons les œuvres complètes pour piano de Rudolf Escher (Ottavorecords) et l'intégrale de la musique de chambre pour piano et cordes de Schönberg, Berg et Webern (Chandos).

Sepp Grotenhuis enseigne le piano au Conservatoire Constantin Huygens de Zwolle et à l'Académie Messiaen

d'Arnhem. Au cours de l'été 2004, il a donné une masterclass et interprété le *Troisième Concerto* de Bartók au Festival Bartók, en Hongrie.

Jan Panis

Né en 1953, Jan Panis a étudié l'électronique et la musique électronique à l'Institut de Sonologie d'Utrecht. Il s'est également produit comme guitariste de jazz et a organisé des festivals de jazz. À partir de 1981, il travaille comme technicien principal pour les studios de musique électronique du Conservatoire Royal de La Haye. En 1984, il y rencontre Karlheinz Stockhausen, à l'occasion d'un festival de cinq semaines lui étant consacré. Il y est technicien sur une vingtaine de pièces du compositeur. De 1982 à 1992, il collabore régulièrement à la partie technique de pièces de Stockhausen, se produisant même dans *Dienstag aus Licht*. C'est durant cette période qu'il fait la connaissance du duo de pianos formé par Ellen Corver et Sepp Grotenhuis, avec lesquels il interprète à de nombreuses reprises *Mantra*, œuvre pour laquelle il conçoit des modulateurs en anneau. En 1995, leur enregistrement de cette œuvre remporte le Prix Edison. Après 1992, il crée une petite entreprise spécialisée dans les techniques électroniques à l'usage de la musique contemporaine et est le technicien principal de nombreux ensembles et orchestres, comme l'Ensemble Schönberg/Asko, les orchestres de la radio néerlandaise, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Ensemble Modern ou les orchestres de Radio France. Il a travaillé et travaille encore avec des compositeurs comme Peter Eötvös, John Adams, Louis Andriessen, Jonathan Harvey,

Luca Francesconi, John Cage, Mauricio Kagel et György Kurtág, et sous la baguette de Reinbert de Leeuw, Riccardo Chailly, Peter Eötvös, Oliver Knussen ou John Adams. Avec eux, il s'est produit dans le monde entier. Jan Panis enseigne à l'École Supérieure des Arts d'Amsterdam.

Alain Planès

Grand amateur et connaisseur de peinture, érudit amoureux de poésie, Alain Planès a la carrière qui lui ressemble : il suit depuis toujours le chemin de la vie plutôt que les sirènes d'une gloire exigeante en compromissions. Sensibilité multiple, Alain Planès découvre le piano à cinq ans, joue avec orchestre trois ans plus tard et part aux États-Unis après le Conservatoire de Paris pour y faire de la musique autrement : avec Pressler, Sebök, Primrose et Starker, avec lequel il donnera longtemps de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. Soliste, chambriste, accompagnateur, pédagogue, toutes les facettes de son art le concernent. Il avait en outre découvert tout le répertoire classique et contemporain en jouant à deux pianos avec François Michel, ami de Stravinski, chez qui il côtoyait les esprits du temps comme Malraux, Deleuze, Cassandre, et par la suite Miró. Rentré en France quelques années plus tard, il devient, à la demande de Pierre Boulez, pianiste soliste de l'Ensemble Intercontemporain jusqu'en 1981. Son travail pointu avec d'éminents compositeurs tels Boulez, Stockhausen, Ligeti ou Berio affirme définitivement le caractère éclectique de son jeu et conduit les plus grands festivals à solliciter sa présence. Il joue entre autres à La Roque-d'Anthéron, Montreux, au

festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence et à Marlboro, prestigieux festival auquel il reste fidèle, étant très proche de Rüdolf Serkin.

Il a également réalisé de nombreux enregistrements pour Harmonia Mundi. Citons notamment les préludes de Chopin et Debussy, les transcriptions de Liszt des symphonies de Beethoven, et des sonates de Haydn lumineuses, « Diapason d'Or » et « Choc » du *Monde de la musique*. Son intégrale des sonates de Schubert, redonnée en concert récemment à la Cité de la musique à Paris, a été saluée par la critique internationale et lui a valu un grand succès public.

Concert du 28/09 - 20h

Ellen Corver

Voir page 40

Jan Panis

Voir page 41

Concert du 1/10 - 20h

Jonathan Nott

Né en 1962 à Solihull en Grande Bretagne, il fait ses études au Collège Saint John à Cambridge et étudie le chant au Royal Northern College of Music de Manchester. Assistant au National Opera Studio de Londres, il est ensuite Kapellmeister à l'Opéra de Francfort en 1989. En 1992/93, il est Kapellmeister à l'Opéra d'État de Wiesbaden et, en 1995/96, directeur général de la musique de cette ville. Au Festival de Wiesbaden, il dirige le *Ring* de Wagner. Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain de 2000 à 2003, il en est depuis principal chef invité. Directeur musical de

l'Orchestre Symphonique de Lucerne de 1997 à 2002, Jonathan Nott est directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Bamberg depuis 2000. Il dirige également de nombreux orchestres symphoniques, parmi lesquels l'Orchestre Philharmonique de Berlin (avec lequel il réalisa une série d'enregistrements d'œuvres de Ligeti), le Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Philharmonique de Bergen, l'Orchestre de la Radio de Stockholm, l'Orchestre Symphonique du WDR de Cologne et celui du SWR de Stuttgart, avec des solistes comme Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Boris Pergamenschikow et Sabine Meyer. Reconnu pour son vaste répertoire symphonique et d'opéra, il participe également à la création d'œuvres de compositeurs parmi lesquels on peut citer Wolfgang Rihm, Emmanuel Nunes, Brian Ferneyhough et Michael Jarrell.

Ensemble Intercontemporain

Formé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble Intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Au côté des compositeurs, ils collaborent activement à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, théâtre, cinéma, danse et vidéo. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les concerts

pour le jeune public, les ateliers de création pour les élèves des collèges et lycées, ainsi que les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs traduisent un engagement profond et reconnu en France et à l'étranger au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 1995, l'Ensemble est en résidence à la Cité de la musique à Paris. Il donne environ 70 concerts par an à Paris, en région et à l'étranger, et est régulièrement invité par les plus grands festivals internationaux. Il a pour principal chef invité Jonathan Nott. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit le soutien de la Ville de Paris. Il bénéficie également de la participation du Fonds d'Action Sacem, pour le développement de ses opérations pédagogiques.

Flûte

Sophie Cherrier

Hautbois

László Hadady

Clarinete basse

Alain Billard

Basson

Pascal Gallois

Cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

Trompette

Antoine Curé

Trombone

Jérôme Naulais

Percussions

Michel Cerutti
Samuel Favre
Vincent Bauer

Violons

Hae-Sun Kang

Jeanne-Marie Conquer
Ashot Sarkissjan

Altos

Christophe Desjardins
Odile Auboin

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Contrebasse

Frédéric Stochl

Oscillateurs

Arnaud Boukhitine

Musiciens supplémentaires

Violons I

Naaman Sluchin
Roland Arnassalon

Violons II

Catherine Jacquet
Aude Miller
Sylvie Tallec

Altos

Renaud Stahl
Nathalie Vandebeulque

Contrebasse

Axel Bouchaux

Oscillateurs

Jean Deroyer
Serge Reynier
Aurélien Azan-Zielinski

Prémixage

Boris Sanchis
Mireille Faure

Concert du 2/10 - 20h

David Toop

Né dans les environs de Londres en 1949, David Toop est musicien, écrivain et conservateur sonore. Il a publié quatre ouvrages, actuellement traduits en six langues : *Rap Attack*, *Ocean of Sound*, *Exotica* et *Haunted Weather*. Son premier album, *New and Rediscovered*

Musical Instruments, est paru sur le label Obscure de Brian Eno en 1975. Depuis 1995, il a enregistré sept albums solo – *Screen Ceremonies*, *Pink Noir*, *Spirit World*, *Museum of Fruit*, *Hot Pants Idol*, *37th Floor at Sunset*: *Music for Mondophrenetic* et *Black Chamber* – et supervisé cinq compilations pour Virgin Records – *Ocean of Sound*, *Crooning On Venus*, *Sugar & Poison*, *Booming on Pluto* et *Guitars On Mars*. En 1998, il compose la musique d'*Aqua Matrix*, le spectacle en plein air qui clôt chaque nuit l'Exposition Universelle de Lisbonne. Il enregistre des cérémonies chamanistes en Amazonie, apparaît dans l'émission de télévision « Top Of The Pops » avec The Flying Lizards, travaille avec des musiciens comme Brian Eno, John Zorn, Prince Far I, Jon Hassell, Derek Bailey, Talvin Singh, Evan Parker, Max Eastley, Scannor, Ivor Cutler, Haruomi Hosono, Akio Suzuki, Jin Hi Kim et Bill Laswell, et collabore avec des artistes issus de disciplines variées, dont le metteur en scène et acteur de théâtre Steven Berkoff, le danseur buto japonais Mitsutaka Ishii, le poète sonore Bob Cobbing, l'artiste visuel John Latham, le réalisateur Jaeeun Choi et le romancier Jeff Noon. En tant que critique et journaliste, il a écrit pour de nombreuses publications, dont *The Wire*, *The Face*, *The Times*, *The Sunday Times*, *The Guardian*, *Bookforum*, *Urb*, *The New York Times* et *The Village Voice*. En 2000, il a été conservateur de la plus grande exposition d'art sonore du Royaume-Uni, *Sonic Boom*, qui s'est tenue à la Galerie Hayward de Londres. En 2001/02, il a été conservateur sonore pour *Radical Fashion*, une exposition de travaux de créateurs, notamment

Issey Miyake, Junya Watanabe, Martin Margiela et Hussein Chalayan, qui s'est tenue au Victoria and Albert Museum et dans laquelle apparaissaient, entre autres, des musiques de Björk, Ryuichi Sakamoto, Akira Rabelais et Paul Schütze. En 2001/02, il a réalisé un double album de musique expérimentale anglaise, *Not Necessarily English Music*, pour la sortie du *Leonardo Music Journal* publié par MIT. *Siren Space*, son œuvre pour sirènes de remorqueurs, électronique, texte et le saxophone solo de Lol Coxhill, a été interprétée sur la rivière Thames au Festival de Thames 2002. Chercheur au sein du Département Son du College of Communication de Londres de 2000 à 2004, il a récemment achevé un nouvel ouvrage, *Haunted Weather: Music, Silence and Memory*, publié par Serpent's Tail en mai 2004. Le double album portant le même titre qui l'accompagne est sorti simultanément chez Staubgold. Les albums les plus récents de David Toop sont *Black Chamber*, sorti chez Sub Rosa en février 2003, *Breath-Taking* (avec Akio Suzuki), sorti chez Confront en avril 2004, et *Doll Creature* (avec Max Eastley), sorti chez Bip-Hop en mai 2004. En avril 2004, David Toop a obtenu un « Research Fellowship » en Arts et Humanités pour une étude de trois ans portant sur la technologie digitale et les concerts improvisés.

Irmin Schmidt

Entre 1957 et 1964, Irmin Schmidt a étudié le piano et le cor anglais au Conservatoire de Dortmund, la composition avec György Ligeti et Karlheinz Stockhausen, et la direction d'orchestre avec Istvan Kertesz, entre autres. En tant que chef d'orchestre, il a remporté des récompenses prestigieuses

(Folkwang Leistungs-Preis en 1963, Premier Prix au Mozarteum de Salzbourg en 1964). Entre 1962 et 1969, il dirige de nombreux orchestres, dont le Wiener Sinfoniker, le Bochumer Sinfoniker, le Radio-Sinfonie-Orchester Norddeutscher Rundfunk Hannover et le Dortmunder Ensemble für Neue Musik, qu'il a fondé. Il donne également de nombreux récitals de musique contemporaine et est parmi les premiers pianistes allemands à interpréter les œuvres de John Cage. Ses propres compositions *Hexapussy* et *Ilgom* sont créées en 1967 et 1968 à la Radio de Stuttgart. Il a été directeur musical du Staatstheater Aachen et a enseigné la comédie musicale et la chanson à Bochum. Il a également composé de la musique pour différents films et pièces de théâtre.

En 1968, il fonde le groupe mythique Can, avec lequel il travaille durant dix ans, enregistrant dix-huit albums et faisant de nombreuses tournées internationales. Son travail avec Can se prolonge à travers des musiques de films pour des réalisateurs comme Wim Wenders, Samuel Fuller ou Jerzy Skolimowski.

Après cette période durant laquelle il se consacre exclusivement à Can, son travail comprend trois albums solo, de nombreuses musiques de films et de théâtre, l'opéra *Gormenghast*, créé à l'Opéra de Wuppertal en 1998, et l'album *Masters of Confusion*, en collaboration avec Kumo.

Une nouvelle production de *Gormenghast* a été donnée en juin 2004 sur le site de l'usine sidérurgique de Völklingen, classé patrimoine culturel mondial de l'UNESCO. Mise en scène par Andreas Baesler, elle est reprise en tournée, notamment à Sarrebruck et au Luxembourg.

Kumo

Jono Podmore est né à Liverpool en 1965 et a débuté des études de violon à l'âge de 10 ans. Il quitte sa ville natale en 1983 pour étudier la musique électronique à l'Université du Middlesex. En 1986, il compose pour la télévision et le théâtre et enregistre avec Peter Hope l'album *Dry Hip Rotation*.

En 1987, il intègre The Corn Dollies en tant que violoniste et arrangeur pour les cordes. Le groupe se sépare en 1990 et Jono Podmore se rend au Japon pour y poursuivre des études de Karaté. À son retour à Londres, il travaille comme ingénieur, producteur et arrangeur pour cordes avec des artistes comme Jamiroquai, The Shamen, Jhelisa, Ian McCulloch, Robert Owens, D*Note, Republica, Sunship, A.P.E. et Kid Loops, tout en continuant à composer et à produire de la musique pour la scène et l'écran.

En 1994, il fonde un studio et deux labels et commence à composer et enregistrer sous le nom Kumo. Il enregistre son premier album, *Kaminari*, en 1997. Une série de concerts et de rencontres internationales de DJs suit, incluant l'Essential Music Festival de Brighton, le festival Sonar de Barcelone et la Biennale de Graz en Autriche.

En 1997, Kumo s'installe provisoirement en France pour travailler avec Irmin Schmidt sur son opéra *Gormenghast*. En 2000, il collabore entre autres avec Tim Simenon et José Padilla. En octobre 2000 sort son deuxième album, *1+1=1*. C'est au cours d'une tournée en Europe comprenant le festival Sonar et le London Jazz Festival qu'Irmin Schmidt et Kumo commencent à travailler sur un premier album commun, *Masters of Confusion*, enregistré au cours du mois de septembre 2001. La même année, ils créent une installation sonore pour le Barbican Centre dans le cadre

de l'Elektronik Festival. Cette installation est désormais disponible en tant qu'expérience sonore pour espaces publics. Le duo a donné de nouveaux concerts en 2002, notamment au Montreux Jazz Festival, en France et en Italie. Cette même année, Jono Podmore a travaillé sur de nouveaux projets en Allemagne, en Suisse et au Royaume-Uni, entre autres avec B.J Cole, Tim Simenon et Jaki Liebezeit. En 2003, il a collaboré au mixage d'un DVD consacré au groupe Can et a travaillé à un nouvel album avec Irmin Schmidt.

PROCHAINS CONCERTS

LE III^E REICH ET LA MUSIQUE OFFICIELS ET DIFFAMÉS

SAMEDI 9 OCTOBRE - DE 15H A 19H

Forum : *Le III^e Reich et la musique*
Animé par **Jeanne-Martine Vacher**

Jeff Cohen, piano

SAMEDI 9 OCTOBRE - 20H

Nancy Gustafson, soprano
Douglas Nasrawi, ténor
Donald George, ténor
Henk Neven, baryton
Matthias Hoelle, basse
Orchestre Philharmonique de Radio France
Kirill Karabits, direction

Kurt Weill : *Symphonie n° 2 - Der Silbersee* (suite de concert) - *Les Sept Péchés capitaux*

DIMANCHE 10 OCTOBRE - 16H30

David Grimal, violon
Orchestre du Conservatoire de Paris
Oswald Sallaberger, direction

Richard Wagner : *Die Meistersinger von Nürnberg* (ouverture)
Robert Schumann : *Concerto pour violon*
Anton Bruckner : *Symphonie n° 4*

MARDI 12 OCTOBRE - 20H

Laurent Korcia, violon
Ekaterina Gubanova, mezzo-soprano
Adam Zdunikowski, ténor
Sinfonia Varsovia
Tadeusz Wojciechowski, direction

Giacomo Meyerbeer : *Robert le diable* (ouverture)
Felix Mendelssohn : *Concerto pour violon n° 2*
Gustav Mahler : *Le Chant de la terre*

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrices : Gaëlle Plasseraud, Véronique Brindeau (EIC) - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseur général : Joël Simon - Régisseurs plateau : Éric Briault, Jean-Marc Letang - Régisseur lumières : Benoît Payan - Régisseurs son : Thierry Coduys, Bruno Morain.

VENDREDI 15 OCTOBRE - 20H

Olli Mustonen, piano
Orchestre National de France
Lothar Zagrosek, direction

Franz Schreker : *L'Anniversaire de l'infante*
Erwin Schulhoff : *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre à vents - Concerto pour piano WV 28*
Paul Hindemith : *Symphonie Mathis der Maler*

SAMEDI 16 OCTOBRE - 15H

Films

Opéra et III^e Reich, documentaire de **Gérald Caillat**
Jonny spielt auf, opéra de **Ernst Krenek** filmé par l'ORF

SAMEDI 16 OCTOBRE - 20H

Augustin Dumay, violon
Lars Wouters van den Oudenweijer, clarinette
Amsterdam Sinfonietta

Karl Amadeus Hartmann :
Kammerkonzert pour clarinette solo, quatuor à cordes et orchestre à cordes - Concerto funebre
Béla Bartók : *Divertimento*

DIMANCHE 17 OCTOBRE - 16H30

Accentus
Daniel Reuss, direction

Ernst Krenek : *Lamentatio Jeremiae prophetae*

LE CAMP DE TEREZÍN

JEUDI 21 OCTOBRE - 20H

Quatuor Kocian
Jasper Schweppe, baryton
Arthur Schoonderwoerd, piano

Viktor Ullmann : *Quatuor n° 3 - Sonate pour piano n° 6 - Der Mensch und sein Tag - Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*