



Cycle **GEORGE
BENJAMIN**

Novembre-décembre 2006

OPERA
NATIONAL
DE PARIS
Direction Gerard Mortier

T&M
www.ticketmaster.com



Théâtre
de Saint-Quentin
en-Yvelines
Scène nationale

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS**
35^e édition

22, 23 et 24, novembre 2006, 20h
Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre
26 novembre 2006, 16h
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

Musique, **George Benjamin**
Texte original, **Martin Crimp**

Into the Little Hill
A Lyric Tale in Two Parts
Un conte lyrique en deux parties
pour soprano, contralto et ensemble de
quinze instrumentistes (2006)
Création

Précédée de
Viola, Viola, pour deux altos (1997)
Three Miniatures, pour violon (2001)

Scénographie et mise en scène,
Daniel Jeanneteau
Collaboration artistique et lumières,
Marie-Christine Soma
Costumes, **Olga Karpinsky**

Anu Komsi, soprano
Hilary Summers, contralto
Ensemble Modern
Direction, **Franck Ollu**

Jagdish Mistry, violon solo
Geneviève Strosser, **Garth Knox**, alto solo

Réalisation :
Régie générale, **Cyrille Siffer**
Régie lumières, **Jacques Grislin**
Chef de chant, **Brigitte Clair**

Durée : 60 minutes sans entracte

Commande du Festival d'Automne à Paris associé à
la Fondation Ernst von Siemens pour la musique,
de l'Opéra national de Paris, de l'Ensemble Modern
associé à la Fondation Forberg Schneider

Coproduction Festival d'Automne à Paris,
Opéra national de Paris, Ensemble Modern, T&M,
Oper Frankfurt, Lincoln Center Festival,
Wienerfestwochen, Holland Festival,
Liverpool, capitale européenne de la culture 2008

Avec le concours du British Council

Photo couverture : Raphaël Pierre

Lundi 27 novembre, 20h
Opéra national de
Paris/Bastille-Amphithéâtre

George Benjamin
At First Light
pour orchestre de chambre
(1982)
I *Very slow*
II *Dark and turbulent*
III *Calm, gently sonorous*

Wolfgang Rihm
Gedrängte Form (1998)

Oliver Knussen
Songs without Voices
opus 26 (1991-1992)

entracte

Luke Bedford
Or voit tout en aventure
(2005-2006)

George Benjamin
Three Inventions for chamber orchestra
(1995)
I *Molto tranquillo*
II *Con brio*
III *Lento*

Anu Komsi, soprano
Ensemble Modern
Direction,
George Benjamin

Coréalisation :
Opéra national de Paris,
Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem

Durée : 75 minutes plus entracte

Mardi 19 décembre, 20h
Opéra national
de Paris/Bastille

Alexandre Scriabine
Poème de l'extase, opus 54
(1904-1907)

George Benjamin
Dance Figures (2004)

entracte

George Benjamin
Palimpsests (2000-2002)

Maurice Ravel
Daphnis et Chloé
Deuxième Suite (1913)

**Orchestre de l'Opéra
national de Paris**
Direction,
George Benjamin

Collaboration :
Opéra national de Paris,
Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem

Durée : 85' plus entracte



GEORGE BENJAMIN L'ABSOLU DE L'ÉCRITURE

Texte

de Philippe Albèra

Tôt perçu comme un musicien d'exception – Messiaen, qui fut son professeur lorsqu'il avait seize ans, n'hésita pas à le comparer au jeune Mozart –, George Benjamin occupe une place à part dans le contexte de la musique contemporaine. Après des débuts fracassants, où non seulement sa maîtrise de l'écriture orchestrale, mais aussi la force poétique de son imagination furent un éblouissement, il s'est retiré en lui-même, dans une quête d'absolu conduisant à une ascèse et à une recherche stylistique obstinée : si, après deux œuvres de jeunesse déjà très abouties, une *Sonate pour piano* et un *Octuor* (1978), il présenta coup sur coup, entre 1980 et 1982, trois chefs-d'œuvre qui témoignaient d'une maturité précoce, *Ringed by the Flat Horizon*, *A Mind of Winter* et *At First Light* (elles convoquent les figures poétiques d'Eliot, Stevens et Turner), il lui faudra plus de dix ans pour écrire ses trois grandes pièces suivantes, *Antara*, *Upon Silence* et *Sudden Time*, liées à des préoccupations plus abstraites, moins immédiatement séduisantes.

L'absolu, pour Benjamin, advient par l'écriture. C'est là que se nouent les relations complexes entre sa prodigieuse imagination harmonique, qui tend à faire de la sonorité un élément en soi, une pure présence, et le souci d'une écriture polyphonique où les voix enchevêtrées, les différentes strates temporelles créent des relations organiques et une continuité formelle dynamique (l'enseignement d'Alexander Goehr, dans la ligne de Schoenberg, est ici venu compléter celui d'Olivier Messiaen). Mais si, pour Benjamin, l'harmonie, considérée comme une question centrale de la musique du XX^e siècle, lui fut donnée comme un don – développé avec acharnement par une exploration systématique de milliers de configurations dans toutes les positions possibles –, la linéarité polyphonique fut une conquête de haute lutte, un effort pour transformer en une forme mouvante et multiple des sonorités d'une beauté irradiante.

Benjamin est resté attaché aux valeurs du métier, à des notions qui, depuis la Seconde Guerre, ont été submergées par vagues successives. Son écriture repose sur la note et ses multiples combinaisons plutôt que sur des sonorités et des structures complexes qui les annuleraient en tant que telles ; de même a-t-il maintenu l'arti-

culatation du vertical et de l'horizontal, avec la préoccupation mélodique qui en découle, ainsi que la forme comme récit, avec ses développements nécessaires et imprédictibles. L'expression de sa musique restaure la souveraineté d'un sujet, mise en crise par la pensée structuraliste et poststructuraliste qui domina la modernité artistique de l'après-guerre ; elle échappe toutefois aux tentations neo qui s'érigèrent contre elle.

Pour lui, dépasser les apories sérielles ne signifiait pas remettre en cause l'idée du matériau, le cadre même de la pensée musicale, mais résoudre certains problèmes. Dans sa démarche, Benjamin s'est tenu à l'écart des déconstructions lachenmaniennes et des saturations ferneyhoughiennes, comme des techniques bouléziennes, sans doute trop proches, trop dangereuses pour lui. Ses idées sont directement liées à la réalité sonore, au travail de l'écriture, et non posées a priori ; elles sont déterminées par une forme d'hy-persensibilité au phénomène sonore, pour laquelle un fugitif halo d'harmoniques au-dessus d'une ligne mélodique, ou une légère oscillation sur une note, suscitent une intensité d'émotion qui chez d'autres exigerait un geste imposant, un changement brusque de texture, un choc.

C'est pourquoi l'apparence de ses œuvres conserve quelque chose de classique. Mais la beauté qui en émane, trop proche de ce que l'on entend habituellement par ce mot, voile ce qui se trame à l'intérieur, qui est de nature plus inquiétante. Derrière la minutie presque maniaque de l'écriture, le goût du détail et de la précision, se cachent en effet des gestes amples, lyriques et violents, des sonorités parfois dures et cruelles. D'où un

GEORGE BENJAMIN

Biographie

équilibre très personnel entre la fragmentation et le flux, les moments d'extase et de déflagration, un jeu imprévisible fondé sur des attentes toujours différées, mais riches de bonheurs passagers qui prennent l'aspect d'un poudroisement de lumière. C'est bien cette dialectique du moment ciselé dans sa perfection – chaque sonorité est contrôlée, chaque « accord » sonne à merveille – et d'un mouvement impétueux, exubérant, lié à la structure polyphonique, ces accumulations souterraines et ces décharges subites, qui provoque le mystère fascinant de cette musique : on ne peut la saisir en totalité, elle ne prend sens qu'au travers de ses métamorphoses, et sa transparence, une alchimie rare, n'est qu'apparence face à des processus temporels souterrains et mystérieux. La complexité, c'est cette insaisissable richesse que l'oreille interne du compositeur capte au-delà des procédés rationnels d'accumulation et de calcul, loin des processus provenant des structures précompositionnelles ou des systèmes, et qui vise à restaurer la toute-puissance du poétique.

Mais c'est en s'immergeant dans les partitions que l'on en saisit toute la portée et toute la force, et que l'on entend, à travers les inflexions si fines de l'écriture, ou la volatilité des sonorités, à quel point elles expriment quelque chose de tourmenté et de visionnaire.

La musique de Benjamin ne facilite guère la tâche du commentateur, car elle se donne à travers sa propre structuration, et seulement à travers elle, dans la tension d'une forme qui se construit note par note. Elle est musique pure. Aussi exige-t-elle des oreilles affûtées, capables de saisir aussi bien les relations entre les sons que leur aura, ce monde intérieur où la fantaisie de l'enfance, son sens du merveilleux et du terrifiant, s'allient à une conscience aiguisée pour laquelle chaque note, chaque signe, chaque moment possède un sens plein et bouleversant.

George Benjamin s'est fait connaître avec une première œuvre pour orchestre, *Ringed by the Flat Horizon*, qui fut jouée aux BBC Proms alors qu'il avait tout juste vingt ans. Il est né en 1960 et a commencé le piano à sept ans, et la composition dès neuf ans. En 1976, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes d'Olivier Messiaen (composition) et d'Yvonne Loriod (piano).

L'Ircam lui a commandé *Antara* pour les dix ans du Centre Pompidou en 1987, et en 1992, l'Opéra Bastille lui a offert une "carte blanche". George Benjamin a dirigé la première de *Sudden Time* au premier festival Meltdown (1993) et *Three Inventions* au festival de Salzbourg (1995).

Pierre Boulez à la tête du London Symphony Orchestra a dirigé *Palimpsests* en 2002 pour l'ouverture de "By George", un festival de neuf concerts consacrés aux œuvres de George Benjamin qui incluait aussi *Shadowlines*, interprété par Pierre-Laurent Aimard. Les compositions de George Benjamin ont donné lieu à des rétrospectives : Bruxelles/Ars Musica (2003), Tokyo (2003), Berlin (2004-2005), Strasbourg / Musica et Madrid (2005). Il sera compositeur en résidence au Festival de Lucerne 2008.

Depuis 1999, une étroite collaboration avec le Festival de Tanglewood (USA) s'est établie, comme avec l'Ensemble Modern et le London Sinfonietta, qu'il dirige souvent. Il a créé des œuvres de Wolfgang Rihm, Unsuk Chin, Gérard Grisey et György Ligeti. En 1999, il a dirigé *Pelléas et Mélisande* à l'invitation de La Monnaie à Bruxelles.

En 2006, George Benjamin a dirigé l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et la Philharmonie de Berlin.

George Benjamin vit à Londres et tient la chaire de composition Henry Purcell au King's College. Il a été conseiller artistique pour le programme de la BBC, *Sounding the Century*, consacré à la musique du XX^e siècle. En 2001, il a été le lauréat du Prix Schoenberg pour la composition, décerné par le Deutsche Sinfonieorchester.

Ses œuvres sont enregistrées par Nimbus Records, www.wyastone.co.uk et sont publiées par Faber Music Londres, www.fabermusic.co.uk

28-7-6

INTO THE LITTLE HILL

mf
same
brave
intelligence
f
same
appassioné

How?

(D. to (h)fo)

How - up to music - did you find me here?

forward face
second

mf

8 +

George Benjamin, Esquisses pour *Into the Little Hill*

NEWFLD

INTO THE LITTLE HILL

À la veille d'une élection, en présence de son enfant endormi, un homme d'État conclut un pacte avec un étrange inconnu. Réélu, il ne tient pas son engagement : tous en subiront les conséquences.

Les scènes :

La Foule
Le Ministre et la Foule
Le Ministre et l'Étranger
La Femme du Ministre et l'Enfant du Ministre
Dans la tête du Ministre
Le Ministre et l'Étranger
Mère(s) et Enfant(s)

Soprano : La Foule, le Narrateur, l'Étranger, l'Enfant du Ministre
Contralto : La Foule, le Narrateur, le Ministre, la Femme du Ministre

Instruments :

flûte (piccolo et flûte basse), 2 cors de basset, clarinette contrebasse, 2 cornets, trombone, cymbalum (percussion), 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse

Création mondiale, le 22 novembre 2006
Édition Faber Music Londres

Le texte de Martin Crimp est publié aux éditions de l'Arche

Traduction française : Philippe Djian

Traduction allemande : Corinna Brocher

RUBANS DE MAGNÉSIUM

Texte de Martin Crimp

Dans un texte écrit pour la musique, quelque chose doit manquer — et cette chose qui doit manquer est la musique. L'écriture est une sorte d'éponge qui, sans se désintégrer, doit laisser la musique la pénétrer.

George et moi — lorsque nous nous sommes rencontrés la première fois et avons parlé — (il m'a conseillé d'écouter Hilary Summers chanter Boulez — je lui ai passé un morceau de Nick Cave...) —, nous avons parfois discuté de films et il m'est apparu qu'écrire un livret pourrait être comme écrire un roman « oublié » — un livre du genre d'*Entre les Morts* de Boileau et Narcejac par exemple, dont on ne se souvient que pour avoir été superbement transposé par Alfred Hitchcock dans *Vertigo* (film dans lequel la musique de Bernard Hermann, justement, joue un rôle majeur). Le roman « exigeait » le film pour parvenir à sa complétude. Tout comme la pièce *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck (selon moi) ne prend réellement toute sa valeur qu'en tant que livret pour Claude Debussy.

Le livret ne doit pas attirer l'attention à lui. Horizontalement, il doit raconter une histoire claire. Verticalement, il a besoin d'aller en profondeur. Et, à la différence d'une pièce, un texte écrit

pour la musique peut parfois se permettre de rester immobile, tandis que la musique elle-même, si lente soit-elle, est toujours en train d'avancer. (Du point de vue dramatique, les *Passions* de Bach atteignent leur but grâce à la « non-narrativité » des arias, car ce sont elles qui nous séduisent.)

Lorsque j'étais enfant, j'étais fasciné par les expériences de chimie et j'ai toujours regretté d'avoir dû choisir entre la « Science » et les « Arts ». J'aimais par-dessus tout le ruban de magnésium. Il s'agit d'un gris, terne et innocent métal qui se présente sous forme de serpent strié. Mais quand on l'allume, en particulier dans un milieu constitué d'oxygène pur, il brûle en dégageant une intense lumière blanche. Mon travail a été de fabriquer ce métal. Celui, beaucoup plus dur, du compositeur : ajouter l'oxygène pour le faire flamboyer.

Traduction de l'anglais :
Philippe Djian

MARTIN CRIMP Biographie

L'ÉTRANGE ÉTRANGER

Texte de Peter Szendy

Martin Crimp est né le 14 février 1956 à Dartford dans le Kent. Il étudie à l'Université de Cambridge jusqu'en 1978. Il obtient le John Whiting Award for Drama en 1993, puis différentes bourses d'écriture. Il effectue une résidence d'auteur à New York en 1991 et entre comme auteur associé au Royal Court Theatre à Londres en 1997.

Ses premières pièces sont créées à l'Orange Tree Theatre de Richmond : *Living Remains* (1982), *Four Attempted Acts* (1984), *Definitely the Bahamas* (1987), *Dealing With Clair* (1998), *Play With Repeats* (1989), puis au Royal Court Theatre : *No One Sees the Video* (1990), *Getting Attention* (1991), *Attempts on her Life* (1997) et *The Country* (2000).

Il écrit également pour la radio (*Three Attempted Acts*, qui obtient le « Best Radio Plays » en 1985) et signe de nombreuses adaptations : *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár (2000), créée au MET à New York, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux (1999), *Les Bonnes* de Jean Genet (1999), *Le Misanthrope* de Molière (1996), *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (1997), créé par la Royal Shakespeare Company, et *Les Chaises* d'Eugène Ionesco (1997). Ses pièces sont traduites et jouées dans de nombreux pays d'Europe.

La chose est rare : avec *Into the Little Hill*, Martin Crimp a donné à George Benjamin un texte qui est à la fois pour la musique (« *text for music* », dit le sous-titre de son singulier livret) et sur la musique. Voici, en effet, après tant de versions historiques, une nouvelle transposition de l'inépuisable légende connue en français comme étant celle du joueur de flûte de Hamelin. C'est une fable sur les effets de la musique, sur sa magie, sa force d'enchantement et d'entraînement, mais aussi ses rapports toujours ambivalents au pouvoir.

Martin Crimp s'inscrit dans une longue séquence d'adaptations littéraires ou cinématographiques (comme dans *De beaux lendemains*, le film d'Atom Egoyan en 1996). Il vient après les frères Grimm, qui incluent le récit dans leurs *Deutsche Sagen* ; après Robert Browning, l'auteur d'un long poème épique intitulé *The Pied Piper of Hamelin* ; après Bertolt Brecht et sa *Véritable Histoire de l'attrapeur de rats de Hamelin* ; après Marina Tsvetaïeva, enfin, qui fit de cette trame narrative une vaste « satire lyrique » aux résonances politiques. Mais il puise plus directement à d'autres sources, dont certaines sont moins connues : Apollinaire et son *Musicien de Saint-Merry*, ainsi que d'anciennes versions anglaises, comme celle de Nathaniel Wainley en 1774, et celle, plus vieille encore, de Richard Verstegen en 1605.

C'est là, dans cette première adaptation anglophone à l'aube du XVII^e siècle, que Martin Crimp a d'ailleurs trouvé le détail qui donne son titre à l'opéra : la petite colline, *the little hill*.

Qu'est-ce donc qui fait la dérangeante actualité de la relecture à laquelle se livre ce surprenant livret ? Et que reste-t-il d'une fable qui plonge ses racines jusque dans le Moyen-Âge ? Qu'est-ce qui surnage d'un si vieux récit, aux origines duquel certains ont cru pouvoir reconnaître une histoire d'enfants bannis pour cause de peste, tandis que d'autres y voyaient la transfiguration narrative d'un épisode d'émigration collective ? Le maire de la ville de Hamelin devient ici un ministre. Un ministre tolérant, œcuménique comme il se doit, prêt à accepter même ces rats de la légende (dont Tsvetaïeva faisait déjà des révolutionnaires affamés, sans foi ni loi), du moment qu'ils savent rester à leur place.

Mais la foule ne l'entend pas ainsi. Ce qu'elle attend du ministre, en échange d'un vote, c'est qu'il élimine les rats, cette grouillante racaille qui vient troubler la jouissance paisible des possédants.

Au cours d'une nuit sans sommeil, le ministre trouve chez lui, dans la chambre de sa fille endormie, l'étrange étranger qui vient visiter toutes les versions historiques de la légende. Mais cette fois, non seulement il n'est pas vêtu de couleurs bariolées (*bunt* dans l'allemand des frères Grimm, *piéd* chez Browning), mais il n'a même pas d'yeux, pas de nez non plus, pas d'oreilles : il est presque sans visage, il est privé des organes visibles des sens, celui qui détient le pouvoir – ou contre-pouvoir – d'user à sa guise des charmes de la musique. « La terre », dit-il en une phrase qui décuple sa traditionnelle maîtrise de la séduction sonore, « la terre a la forme que lui confère ma musique ».

Comme dans la plupart des variantes transmises depuis les frères Grimm, le singulier musicien passe un contrat avec le politique. Contre une somme d'argent, il débarrassera la ville des rats ; et le gage ou la garantie de cette tractation, c'est l'innocence de l'enfance, c'est la fille du ministre. Dont la voix, au cours d'un émouvant dialogue, demande avec insistance, en questionnant sans relâche : « Pourquoi les rats doivent-ils mourir, maman ? »



Katharina Fritsch, *Mann und Maus*, 1991–1992, polyester et peinture. 2,40 m x 1,30 m x 2,25 m.
Courtesy, Matthew Marks Gallery, New York

ENTRETIEN

George Benjamin

Philippe Albèra (octobre 2006)

La mort des rats, on ne la voit pas. Elle est annoncée, décrite d'avance, mais jamais représentée. Elle n'en a que plus de force, dans sa hantise qui conduit le ministre à cette fatale dénégation : « Il n'y a pas eu d'extermination », dit-il au musicien dépourvu d'organes des sens, « ils ont choisi de partir, de leur propre gré ». Le politique voudrait oublier sa dette à l'égard du musical.

Mais la musique réclame son dû : *And music?*, insiste l'étranger, « et la musique ? », comme si celle-ci devait sonner le rappel d'une conscience refoulée.

De fait, entre la mère et l'enfant finalement élevé par vengeance, comme tous les autres de la ville, les ultimes répliques, à distance comme dans un rêve, évoquent un monde souterrain, enfoui sous la mémoire oublieuse : sorte d'envers ou de revers de celui-ci (le nôtre), dont nul ne veut payer le prix.

« Et plus nous creusons profondément », dit l'enfant, « plus sa musique devient éblouissante ». Mais qui peut l'entendre ?

Qu'est-ce qui vous a poussé vers cette forme aujourd'hui si problématique de l'opéra ? Et quels sont vos références majeures en ce domaine ?

J'ai toujours aimé l'opéra. D'ailleurs, mes racines sont dans le théâtre, car à l'époque où j'étais étudiant, j'ai beaucoup écrit et dirigé des musiques de scène. Je réfléchis depuis longtemps à la question du théâtre musical, et j'ai cherché des moyens, des thèmes, des textes, sans jamais trouver ce qui me convenait. Je ne peux pas parler de modèles d'opéras à proprement parler, mais seulement d'opéras que j'aime. Au premier rang se trouvent *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck*, *Boris Godounov*, *Parsifal* et *Tristan*, *Katia Kabanova* et *Jenufa*...

Il manque à votre liste les opéras de deux compositeurs qui sont inévitablement présents à la conscience d'un compositeur britannique, Britten et Tippett...

Britten est un remarquable compositeur pour la scène, et j'aime tout particulièrement *Billy Budd*, de même que *The Midsummer Marriage* de Tippett est une vraie réussite.

Pourquoi avoir choisi la forme du théâtre de chambre plutôt que celle du grand opéra ?

Ce sont d'abord des raisons pratiques, liées à l'idée d'une tournée. Mais plus profondément, je ne suis pas sûr que le grand opéra fonctionne aujourd'hui, malgré des œuvres majeures comme *Saint François d'Assise* ou *Le Grand Macabre*. Avec Martin Crimp, nous voulions faire quelque chose de plus modeste, et donner une impression d'ampleur à partir de moyens restreints. C'était un défi. Par ailleurs, je ne souhaite pas être toujours face aux grands effectifs et j'aime beaucoup écrire pour ensemble !

Avez-vous travaillé avec Martin Crimp pour la conception du livret, lui avez-vous fait des demandes précises, avez-vous suggéré des modifications du texte ?

Nous avons beaucoup parlé Martin Crimp et moi, pendant près d'un an, avant que je ne commence réellement le travail de composition. Notre collaboration fut très profonde ; il connaît très bien la musique, et il a véritablement écrit pour moi. Et si je lui avais demandé beaucoup de choses dans un premier temps, lorsque j'ai reçu le texte définitif, je n'ai pas voulu y changer un seul mot. Son langage est à la fois simple et étrange, chargé d'émotions extrêmement fortes. Il a inventé ce principe de narration partagée qui est anti-naturaliste, les narrateurs incarnant différents rôles sans qu'il y ait des personnages réels sur scène. Cela permet de raconter une histoire sans tomber dans un réalisme qui n'est plus guère possible aujourd'hui à l'opéra, notamment à cause du cinéma. Certes, il existe une tendance qui consiste à ne plus raconter d'histoires, mais lorsque je vais au théâtre ou à l'opéra, je me sens concerné par le destin des personnages sur scène, et le récit, par conséquent, me semble nécessaire.

Vous parliez de simplicité et d'étrangeté mêlées, ce qui me semble assez bien définir votre propre musique ; je suis frappé en lisant la partition de la simplicité dans l'écriture. Il y a par exemple beaucoup de structures diatoniques...

L'écriture musicale pour la scène doit être plus simple que celle destinée au concert, ne serait-ce que parce que l'attention n'y est pas uniquement concentrée sur la musique. Dans ce cas précis, où chaque chanteur tient de multiples rôles, il était essentiel que le matériau musical soit suffisamment transparent pour que texte et dramaturgie soient compréhensibles. Quant au diatonisme, je n'en ai pas peur ! Je pense que l'utilisation d'une écriture de type dodécaphonique pose de graves problèmes à l'opéra (sauf dans les mains géniales d'un Berg), l'écriture vocale y est trop dense, et elle a du mal à coïncider d'une façon perceptible avec la continuité harmonique. C'est pourquoi mon écriture pour le chant utilise un chromatisme

réduit. Je voulais en effet que les lignes vocales soient toujours au premier plan et s'intègrent aux textures instrumentales. Ceci dit, ma musique n'est jamais tonale, ni totalement diatonique, et elle est construite sur des processus harmoniques complexes.

Votre choix instrumental est assez surprenant : quelle en est la raison ? Le choix de l'instrumentarium modifie-t-il l'imagination musicale ?

Je voulais être stimulé par un instrumentarium inédit. Je ne supporte pas l'idée de me répéter, d'écrire pour une formation que j'ai déjà utilisée. J'avais une contrainte : un maximum de quinze instrumentistes. J'ai fait des douzaines de versions avant d'en arriver à cet effectif. Je n'avais jamais écrit pour les cors de basset, ni pour la flûte basse ou le cymbalum, alors que j'aime ces sonorités. Le choix de l'effectif a une influence considérable sur l'imagination musicale.

Je désirais une sonorité avec beaucoup de résonance, il me fallait donc un registre grave important. Seule la flûte basse a un rôle figuratif qui fait référence à la légende du Joueur de flûte. On dit toujours que la musique destinée à entraîner les rats doit être perçante ou grotesque, mais je pense au contraire qu'elle doit être séduisante : j'ai donc composé une longue mélodie, à la flûte basse, très douce et ornementée, qui traverse

toute la scène 5. La flûte basse reviendra à la fin de *Into the Little Hill*, mais exploitée très différemment. Les cors de basset jouent un rôle essentiel, ils sont au cœur de la sonorité et sont presque toujours présents.

Le cymbalum est-il présent à cause de la légende du Joueur de flûte qui fait resurgir les enfants en Transylvanie ?

La présence du cymbalum n'a rien à voir avec cela, mais dans un certain sens, sa sonorité est liée à l'Étranger, au pacte qu'il a conclu avec le Ministre et à ses conséquences. Il est placé au centre du dispositif scénique.

Avez-vous conçu une forme générale, calculé la construction dramaturgique, ou bien doit-on penser qu'il s'agit plutôt d'une forme de type montage ?

Il y a deux parties et des scènes distinctes. Je voulais que la répartition des rôles soit aussi claire que possible. Chaque personnage possède son écriture spécifique, ce qui oblige les chanteuses à changer de style en changeant de personnage. Ce qui me semble

le plus passionnant, ce sont les changements d'affects des «Narrateurs» et leur évolution à cours de l'œuvre. Il s'agissait pour moi d'être au service de chaque moment théâtral et de trouver pour chacun des façons d'écrire différentes. Je ne voulais en aucun cas une «continuité wagnérienne». Il y a des scènes où se superposent plusieurs genres d'écriture, plusieurs types de sentiments, comme dans la scène de la Mère et de l'Enfant, où s'opposent la tranquillité de l'une et la peur de l'autre, avec en arrière-plan la musique ensorcelante de l'Étranger. Ou dans la dernière scène, qui mêle la musique de l'Étranger déjà au loin, les chants joyeux des enfants qui le suivent, aux plaintes des mères abandonnées.



Daniel Jeanneteau, scénographie pour *Into the Little Hill*.
Photo : Raphaël Pierre

LES CHEMINS DE GEORGE BENJAMIN

Parcours des œuvres

Texte de

Philippe Albèra

Sois ce que tu deviens ! Cette injonction, qui inverse la formule connue de Nietzsche, pourrait s'appliquer à l'œuvre benjaminienne saisie dans le mouvement de son évolution. Peu de compositeurs ont en effet eu le courage, après une série d'œuvres qui avaient déjà la forme d'un accomplissement et reçurent un assentiment presque général, de se remettre à ce point en question. La recherche de l'essence même du musical, la quête de l'organicité et la prise en compte de la dimension historique du matériau, dont les signes les plus évidents sont le souci d'une harmonie fonctionnelle et d'une écriture contrapuntique renouvelée, par-delà les surfaces brillantes et irisées des premières œuvres, expliquent le ralentissement significatif de son rythme de production après l'explosion créatrice du début (entre 1979 et 1982 : *Sonate pour piano*, *Octet*, *Ringed by the Flat Horizon*, *A Mind of Winter* et *At First Light*).

Des harmonies lumineuses

At First Light couronne donc la première phase créatrice de Benjamin. Cette œuvre qui déclencha un concert unanime de louanges fut écrite pour le London Sinfonietta et créée par lui sous la direction de Simon Rattle en novembre 1982 ; c'est l'œuvre d'un compositeur d'à peine vingt-deux ans en possession de moyens exceptionnels. Écrite pour la structure des ensembles de musique contemporaine inaugurée par Schoenberg dans sa *Kammersinfonie* opus 9 (1906), une réduction du grand orchestre à un groupe de solistes (ici, quintette à vent, cor, trompette, trombone, piano/célesta, deux percussions et quintette à cordes), la pièce s'inspire d'un tableau de Turner, *Norham Castle Sunrise*, exposé à la Tate Gallery à Londres ; dans ce tableau typique du pré-impressionnisme de son auteur, la structuration ne provient plus du dessin proprement dit, mais d'une diffraction du spectre lumineux créant des mélanges subtils et presque irréels, des fonds enchaînés de couleurs, dans un état de liquidité et de fusion de la matière. Il est tentant de trouver une analogie entre cette image et l'œuvre du compositeur, même si, comme ce fut le cas pour Debussy, la peinture vient ici traduire une recherche musicale,

l'élément naturel étant le symbole, et non le prétexte, d'une idée musicale ne s'appuyant plus sur des critères traditionnels. Il est non moins tentant d'invoquer, à côté de Debussy, les influences mêlées de Scriabine, avec sa recherche d'équivalence entre le son et la couleur, de Schoenberg, avec la fameuse pièce centrale de l'opus 16, dont le titre évocateur est *Farben* (*Couleurs*), ou de Messiaen, avec ses synesthésies sons-couleurs. De fait, l'œuvre doit sans doute à chacun de ces illustres prédécesseurs son climat passionnément extatique et sa recherche de structuration de la forme à partir des sonorités en tant que telles (les sonorités, chez Benjamin, sont une fusion de la structure harmonique et des timbres).

La première partie, très brève, introduit d'emblée la dialectique qui fonde l'œuvre, celle d'une relation changeante entre des textures indéfinies et des sons brillants, d'une clarté aveuglante (la petite trompette sur l'une de ses notes les plus sonores) ; elle va s'enrichir au fil de la pièce d'un jeu entre des accords pleins et des ornements virtuoses, des structures de sons complexes et des profils mélodiques autonomes (trompette et hautbois), le tout amenant, du point de vue formel, à une opposition entre moments statiques et moments dynamiques, à l'intérieur d'une véritable dramaturgie du phénomène sonore. De là provient sans doute un ton incantatoire qui rappelle Varèse, ces fixations sur une note ou un intervalle, ces répétitions mélodiques, ces appels sonores comme venus d'un monde archaïque. C'est l'un des aspects les plus fascinants de cette pièce où l'on perçoit, chez un compositeur à ses débuts, la prise de possession d'un territoire : l'intégration de gestes simples, bruts et impératifs à l'intérieur d'une écriture raffinée, colorée et sensible, comme si la violence du *Sacre du printemps* était traduite par l'orchestre de l'*Oiseau de feu*. Si la deuxième partie d'*At First Light*, construite de façon quasi symétrique, commence après un long silence où les oppositions sonores du premier mouvement résonnent encore, la troisième partie, avec son insistance pleine de douceur sur la tierce mineure colorée par des paires d'instruments différents, est enchaînée à la seconde par un silence composé. Elle a le caractère d'une transfiguration, notamment par la

reprise d'éléments antérieurs dans une optique nouvelle ; construite comme un crescendo, elle finit dans des éclaboussures de lumière. Benjamin fait sonner son petit groupe avec une plénitude et une richesse dignes d'un grand orchestre, grâce au choix judicieux des intervalles, des accords et de leur disposition dans l'espace, grâce aussi à des mixtures originales, à l'utilisation de la percussion, du piano et du célesta, ainsi que des sons-pédales. Les solos eux-mêmes exploitent les registres extrêmes, y compris dans le surprenant duo du piccolo dans le grave et de la contrebasse dans l'aigu au cœur du deuxième mouvement. L'extraordinaire souplesse de l'écriture instrumentale s'inscrit enfin dans un rythme harmonique fluctuant où l'auditeur est tantôt immergé dans le son, tantôt entraîné dans son flux irrésistible, une métaphore possible pour un art de la composition qui vise l'interaction entre des moments extatiques, où jaillissent des forces indomptées, et des moments dynamiques, entièrement contrôlés.

De sombres Inventions

Les *Three Inventions*, commandées par Betty Freeman pour le soixante-quinzième anniversaire du Festival de Salzbourg, et créées sous la direction du compositeur par l'Ensemble Modern en juillet 1995, font appel à un ensemble renforcé par rapport à celui d'*At First Light* : sept instruments à vents, quatre cuivres, harpe, piano et deux percussions, neuf cordes. On pourrait penser qu'en passant de quatorze à vingt-quatre musiciens, Benjamin ait visé un son d'une plus grande ampleur. Mais ici, le compositeur ne cherche plus la fusion sonore, l'effet de masses colorées, une harmonie-timbre sensuelle ; il travaille sur la superposition de couches sonores traitées polyphoniquement : la sonorité provient de l'écriture, et plus particulièrement de suites mélodiques formant des harmonies latentes ou manifestes. Celles-ci adoptent parfois une structure diatonique qui, au

début de l'œuvre, produit une couleur claire, presque blanche, une sensation de légèreté et de sérénité renforcée par l'écriture en sons piqués et par l'instrumentation choisie (piano solo, harpe, vibraphones, pizzicatos de cordes). Les figurations qui apparaissent progressivement élargissent cette texture fragile, mais au moment où la musique semble vouloir changer de caractère, le bugle développe un solo où les notes du début sont reprises, distribuées différemment.

Le deuxième mouvement, qui commence avec le cor anglais, introduit des oppositions de caractère marquées par une échelle dynamique en crête et une écriture chromatique plus accusée, laquelle prend vraiment forme avec l'intervention des altos. Mais c'est surtout l'articulation rythmique qui caractérise cette deuxième partie : le mouvement est vif, les accentuations irrégulières, les dessins mélodiques incisifs et anguleux. Cette musique nerveuse débouche sur une écriture de grande guitare des cordes, renforcées par la harpe et le piano, «accompagnant» une montée dramatique faite de couches indépendantes qui s'additionnent les unes aux autres, jusqu'à un solo jubilatoire de la clarinette qui rétablit une certaine unité ; dans cette danse imaginaire, l'écriture sèche peut apparaître comme une réinterprétation de la sonorité ponctuelle du début de l'œuvre. La fin du mouvement est abrupte, comme pour chacune des parties de l'œuvre.

À la sonorité sombre et dépressive du début de la troisième pièce (contrebasse mélodique, trombone et cordes graves descendantes, sonorités de gong renforcées, comme pour un glas), on comprend que l'œuvre suit une progression dramatique par degrés, et que la deuxième partie avait pour fonction de mener au seuil d'un nouvel état de la matière et de l'expression. Les trois pièces sont d'ailleurs de longueur croissante, comme pour confirmer l'idée que c'est le finale qui donne sens à l'œuvre dans son entier. La troisième pièce reprend l'idée d'une accélération et d'une tension croissante, mais l'événement attendu, le passage à une autre dimension, s'apparente ici à une catastrophe. Si les structures diatoniques sont encore présentes, c'est en arrière-plan, le devant de la scène étant occupé par les traits rapides des cordes, plus chromatiques, véritable coulée de lave, ou flux intérieur mystérieux et menaçant au travers duquel se dégage une harmonie déchirante. Il faudrait une description détaillée pour rendre compte de la densité formelle et expressive de cette pièce, construite de façon implacable, voire insoutenable, comme une montée en plusieurs étapes jusqu'à une fin

apocalyptique réalisée par le coup brutal des deux *bass drums* graves. Il y a là une puissance d'expression noire qui tend constamment aux limites, une forme d'expressionnisme où resurgissent certains climats de *Ringed by the Flat Horizon*, comme si la texture polyphonique, soumise à une pression extrême, et tout à la fois contrainte par sa propre loi interne, dans l'esprit d'une chaconne diabolique, parvenait au bord de l'implosion. On s'étonne, une fois le choc passé, qu'une telle progression dans le son et dans l'expression fût possible avec un ensemble si

réduit, et dans un temps si bref. Cela provient aussi des moments contrastants, parmi lesquels une page d'une beauté iridescente, confiée aux cordes, avant la dernière montée dramatique : vision d'un monde transcendant, où le violon solo lance des tierces lyriques jusqu'à un ciel profane, sur fond d'harmoniques, atteignant un au-delà sensible qui tient de son caractère éphémère toute sa force d'expression.

Les *Three Inventions* sont une pièce maîtresse du compositeur, et dans l'ampleur de son parcours – ce passage imprévisible de la candeur initiale au dramatisme de la fin –, comme l'une de ses plus grandes réussites, un portrait saisissant de l'homme et du compositeur.

D'un texte effacé

Par rapport à cette œuvre, *Palimpsests* offre encore une perspective nouvelle. La formation instrumentale marque une nouvelle progression dans la conception de l'ensemble, à mi-chemin du groupe de solistes et de l'orchestre symphonique ; le compositeur ne s'accommode pas cette fois de l'instrumentarium standard, même aménagé, mais crée son propre univers sonore : certains instruments disparaissent, tels le hautbois, le basson (il y a toutefois un contrebasson) et les violoncelles. Se font face dans la disposition proposée cinq violons, trois altos et quatre contrebasses sur la gauche, quatre flûtes, quatre clarinettes, un contrebasson et quatre autres contrebasses sur la droite ; à l'arrière-plan, sur une première ligne, sont disposés trois cors, quatre trompettes, une trompette basse, deux trombones et un tuba ; puis sur une deuxième ligne, tout au fond, trois percussions. Piano et célesta font pendant, derrière le groupe des cordes, aux deux harpes placées symétriquement derrière le groupe des vents.



Turner, *Norham Castle Sunrise*, Tate Gallery, Londres.

Si on la compare aux deux œuvres précédentes, *Palimpsests* s'éloigne notablement de tout climat «impressionniste» ou «expressionniste», au profit d'une écriture plus austère, plus objective. On ne retrouve ni les chatoiements de timbres pris pour eux-mêmes, avec leur climat de magie sensuelle, propres à *At First Light*, ni la sombre polyphonie et le dramatisme vers lesquels tendent les *Three Inventions*, mais une recherche de transparence et de rigueur presque formelles, un travail d'orfèvre, un jeu avec l'idée purement musicale. Bien sûr, la beauté harmonique de l'écriture demeure, et les métamorphoses à partir d'un motif initial, comme le souci de lier les deux mouvements ensemble, aussi différents soient-ils en apparence. Tout commence avec une sorte de chanson aux clarinettes, qui mêle diatonisme et chromatisme de telle sorte qu'on ne parvient pas à en déterminer la généalogie. Elle constitue la base d'un vaste processus de transformations et de développements qui se réalise avant tout dans une écriture polyphonique à grande échelle. On comprend alors que le choix de l'instrumentarium est essentiellement lié au désir de clarté de cette polyphonie, et moins à la couleur des timbres en tant que telle qu'à leur fonction. Si Benjamin trouve ainsi le moyen de faire entendre distinctement des cordes qui, au premier regard, semblent devoir être submergées par les forces qui les entourent, c'est que les différents groupes ont tous une écriture spécifique, comme le suggère la disposition instrumentale. La chanson devient fanfare de cuivres, paysage menaçant, ou elle se dissout dans des sonorités ponctuelles ; en-dessous d'elle prolifèrent des figures rapides, incisives, nerveuses qui

passeront aux différents groupes, et qui par moments s'affolent de par leur propre mouvement ; dès le début, il y a des ponctuations sèches, sous forme d'accords massifs ou de lignes hâchées, dans un style presque cartésien, par lesquels croît aussi la tension dramatique ; enfin, le piano et les claviers de percussion déploient des figurations virtuoses, sortes d'éclats ou de fusées sonores qui donnent un certain brillant. Tout le premier mouvement pourrait être assimilé à une forme en refrains et couplets, avec à la fin une surprenante rupture lorsque le refrain lui-même sonne aux violons dans le lointain, à cause des sourdines de travail, puis de façon squelettique aux percussions frottées : alors une coda inattendue, rappelant la sonorité de départ des *Three Inventions*, amène un climat onirique, dans un son de boîte à musique qui conduit à la péroration. Le deuxième mouvement reprend les éléments du premier, mais disposés différemment, dans une intrication complexe qu'il serait vain de décrire avec des mots. Au moment où le cor bouché et le cor ouvert dialoguent, sur fond d'harmoniques

aux cordes, on pourrait penser que la pièce va s'achever dans l'épuisement du son. Mais les pièces de Benjamin échappent systématiquement à ces fins mourantes devenues si conventionnelles dans la musique contemporaine, et une coda vive reprend le matériau sous un nouvel aspect que l'accord final interrompt brusquement. Doit-on penser qu'un troisième mouvement devrait définitivement « effacer » la chanson du début, déjà recouverte par la densité du contrepoint dans la seconde pièce, en laissant les figurations rythmées et virtuoses de la fin proliférer jusqu'à l'ivresse, jusqu'à la transcendence ?

Palimpsests, dédié à Pierre Boulez, fut créé par celui-ci à la tête du London Symphony Orchestra, qui en avait fait la commande, d'abord en février 2000 (première pièce), puis en octobre 2002 (les deux pièces).

De la danse

Les *Dance Figures* pour orchestre, composées en 2004 suite à la demande du Théâtre de La Monnaie pour une chorégraphie d'Anna Teresa de Keersmaeker, et parallèlement commandées par le Chicago Symphony Orchestra qui en donna la première mondiale sous la direction de Daniel Barenboïm en mai 2005 et par le festival Musica Strasbourg qui en assura la première européenne sous la direction du compositeur en septembre 2005,

tranchent avec les œuvres précédentes de par leur conception formelle : elles abandonnent le développement organique à grande échelle au profit d'une division en neuf parties brèves et fortement caractérisées. Elles se présentent comme des études pour orchestre, des études de caractère et de mouvement, et comme une réflexion sur l'écriture du ballet où l'on perçoit les masques de Debussy, Ravel et Stravinsky. L'écriture paraît simplifiée, sans que Benjamin renonce le moins du monde à son génie des sonorités, et laisse émerger des lignes mélodiques pures, parfois ornementées ou dédoublées afin de leur conférer une sonorité archaïque, faussement populaire, voire orientalisante (comme dans la deuxième pièce). Ces lignes se détachent du fond orchestral, comme l'alto dans la cinquième pièce, ou agglomèrent, comme

dans la troisième pièce, différents groupes de timbres. L'écriture orchestrale oscille entre des sonorités de musique de chambre, comme au tout début avec les cordes divisées, ou dans les troisième et huitième pièces, et les effets massifs, ceux-ci atteignant un point culminant dans le *martellato* de la sixième pièce, où l'on retrouve cette forme de cruauté qui traverse toute l'œuvre de Benjamin et produit, par son dépassement, la clarté anti-romantique de l'écriture. La pièce la plus dramatique est sans doute la quatrième, avec ses oppositions de sonorités et de dynamiques, ses gestes à la fois doux et brutaux, son imprévisibilité.



George Benjamin. Photo : D.R.

L'ensemble de l'œuvre, qui semble de facture presque traditionnelle à une première écoute, joue de l'écart entre des moments individualisés sans médiations (même si l'on perçoit, en arrière-plan, des éléments d'interconnection entre les différentes parties).

Dans la pâte sonore de *Dance Figures*, magnifique leçon d'efficacité orchestrale, on retrouve un élément central du style benjaminien : cette jouissance pure du son, le plaisir physique des harmonies et des rythmes, cette dimension presque tactile que l'on pouvait ressentir dans l'exubérante *Sonate pour piano* écrite à l'âge de dix-huit ans, et que l'on retrouve dans chacune des œuvres au travers de dispositifs différents. Si les œuvres de Benjamin ont une grande densité d'écriture, condensant des gestes amples à l'intérieur de durées modestes – et l'on songe ici à la non-pesanteur mozartienne – elles cherchent aussi à raconter des histoires pleines de rebondissements à l'aide des seules notes de la gamme. Même dans sa structure plus morcelée, *Dance Figures* possède cette dimension narrative qui n'a rien à voir avec un quelconque programme musical, ou une forme de représentation. Cette œuvre « de circonstance » pourrait aussi inaugurer une nouvelle manière dans la démarche du compositeur, liée à ses projets dramaturgiques, et pour laquelle la logique narrative propre aux œuvres de musique pure serait brisée au profit d'une écriture plus fragmentée, capable de s'adapter aux situations changeantes de la scène. Un retour au fantastique du début par-delà l'ascèse de la période intermédiaire.

Des miniatures

Viola, Viola énonce par son titre l'un des éléments centraux de la composition : le jeu en miroir des deux instruments, réalisé par le passage constant des mêmes notes et des mêmes figures d'un alto à l'autre. Benjamin a lui-même confié qu'en réfléchissant aux problèmes posés par cette formation inhabituelle, suggérée par Takemitsu, il pensa à l'image traditionnelle de l'alto, à cette « voix mélancolique cachée dans l'ombre ». Mais le résultat fut au contraire, poursuit-il, une pièce au caractère « fier et énergique, qui s'imposa de lui-même ». Le fait que le même matériau soit distribué aux deux altistes conduit à une amplification naturelle de la sonorité, à un jeu de résonances démultipliées. D'où l'étonnante puissance de projection sonore de ce duo jubilatoire. Les motifs mélodiques sont ponctués d'accords sur plusieurs cordes, le plus souvent secs, et enrichis de figurations rapides qui dégagent une harmonie potentielle. La pièce se développe jusqu'en son milieu de façon homogène, atteignant un point maximal de force, après quoi le matériau est plus articulé, plus éclaté, jouant des oppositions de sonorités, de gestes et d'expressions. Ainsi peut-on lire dans la partition, en quelques mesures, des suites d'indications telles que : « molto energico », « leggierissimo ! », « subito sostenuto appassionato », « wild ! », « feroce », « con fuoco »... La dernière partie de la pièce est toutefois plus douce.

Comme dans toutes les compositions de Benjamin, la difficulté de l'écriture, qui exige une grande virtuosité, n'excède jamais la technique traditionnelle, ne recourant ni aux sons déformés, ni à un tempérament modifié, ni à des modes de jeu singuliers. Ce sont des notes, seulement des

notes pourrait-on dire ; oui, mais quelles notes ! L'œuvre résulte d'une commande de la Fondation de l'Opéra de Tokyo dont le directeur était alors le compositeur Toru Takemitsu, et elle fut créée en septembre 1997 par Yuri Bashmet et Nobuko Imai.

Les *Three Miniatures* pour violon solo datent de 2001 et furent créées, sous leur forme complète, par Irvine Arditti en mars 2002 (la première pièce avait été jouée auparavant par Jagdish Mistry en Inde). Ce sont trois petites pièces pleines de tendresse. La première est une berceuse, *A Lullaby for Lalit*, et montre en toute simplicité comment une phrase peut se développer à partir d'un même point (ici un *do* dièse), puis déboucher sur une transfiguration à travers les sons harmoniques du violon. La seconde, plus rythmique et énergique, est un canon, *A Canon for Sally*, jeu sur les répétitions de plus en plus serrées des mêmes notes ou accords, écrits dans des rythmes impairs. Le dernier, *Lauer Lied*, fait d'abord entendre une sorte d'accompagnement imaginaire, en *pizzicato*, d'où naît une simple mélodie accompagnée par ces mêmes *pizzicato*, et qui finit sa course sur la note la plus grave du violon (le *do* dièse initial étant aussi omniprésent...)

LUKE BEDFORD

Biographie

du compositeur

Luke Bedford est né en 1978. Il a été boursier du Royal College of Music pour étudier avec Edwin Roxburgh et Simon Bainbridge. Il a obtenu le soutien de plusieurs fondations afin de poursuivre ses études. En 2000, il a obtenu le Prix de composition de la Royal Philharmonic Society, et en 2001, le second prix au Concours de composition Toru Takemitsu à Tokyo.

À son catalogue, entre autres :

Rode with Darkness, pour orchestre, commande de la BBC, a été créé par le Hallé Orchestra avec Mark Elder en janvier 2004. George Benjamin l'a dirigé à Berlin en janvier 2005. Cette œuvre a reçu le Prix des auditeurs de la BBC Radio 3 en 2004.

Or voit tout en aventure est une commande du London Sinfonietta qui le jouera sous la direction d'Oliver Knussen ; *Five Abstracts* composé pour le London Sinfonietta en 2001 et enregistré pour

le label NMC a aussi été joué par le Chicago Symphony Orchestra dirigé par Oliver Knussen en avril 2006.

La musique de Luke Bedford a été jouée par le Tokyo Philharmonic, les membres du Philharmonia Orchestra, le Brunel Ensemble, les BBC Singers, Endymion Ensemble, Continuum Ensemble, Chroma, et par la pianiste Sarah Nicolls. Parmi ses projets, des commandes du London Symphony Orchestra et du BBC National Orchestra of Wales.

Or voit tout en aventure

(2005-2006)

pour soprano
et seize instrumentistes

- I – Or voit tout en aventure
- II – O dolce melodia
- III – Nos faysoms contre nature
- IV – Je chante ung chant
- V – L'art de marquet n'a mesure
- VI – O tu, cara scienza, mia musica

Effectif : soprano, flûte (et piccolo), hautbois (et cor anglais), clarinette (et clarinette basse), basson (et contrebasson), cor, trompette, trombone, 2 percussions, accordéon, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

Durée : 15 minutes

Commande du London Sinfonietta pour le projet *Blue Touch Paper*. Création le 30 mai 2005, Londres.

Texte d'après Luke Bedford

Cette suite de six mouvements utilise trois textes écrits en français et en italien médiéval, liés d'une certaine manière par le sujet de la musique. Tous existent sous forme de chansons composées vers la fin du XIV^e siècle, et je les ai arrachés sans vergogne à leur contexte musical d'origine pour les traiter comme de simples textes.

Deux choses m'ont attiré ici. D'abord la pure étrangeté des mots et leur distance par rapport à nous. Bien que cela aille apparemment contre une certaine tradition de mise en musique d'un texte français, je ne les ai pas traduits en langue moderne, mais j'ai décidé de les laisser tels quels. Ensuite, et en dépit de cela, j'ai également apprécié l'importance de ce qu'ils disent – pas seulement sur la musique contemporaine, mais aussi sur le pouvoir de communication de toute musique. *Or voit tout...* est un texte fascinant, car on ne peut pas dire avec certitude s'il s'agit d'une protestation violente contre l'état de la musique dans les dernières années du XIV^e siècle ou d'une défense ironique de celle-ci, puisque la chanson elle-même utilise nombre des techniques « contre nature » qui sont fustigées dans le texte.

Les chansons aux numéros impairs sont liées entre elles non seulement par le fait que chacune utilise une strophe différente d'*Or voit tout...*, mais aussi du point de vue du matériau musical. Celles aux numéros pairs revêtent le même type de lien musical, alors que le second mouvement fonctionne comme une très brève imitation instrumentale de ce qui viendra au n°4. Tous les mouvements sont enchaînés, exception faite du silence après la quatrième chanson.

I - Or voit tout en aventure

Or voit tout en aventure
Puis qu'insi me convient fayre
A la nouvelle figure,
Qui doyt a chascun desplayre
Que c'est trestout en contraire
De bon art, qui est parfayt;
Certes, ce n'est pas bien fayt.

WOLFGANG RIHM

Biographie du compositeur

Né à Karlsruhe en 1952, Wolfgang Rihm commence à composer à l'âge de onze ans. Il suit une formation auprès d'Eugène Werner Velte dès 1968. En 1973, il commence à travailler avec Stockhausen à Cologne et avec Klaus Huber à Freiburg. Entre temps, il est entré en contact avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle et suit, dès 1970, les cours d'été de Darmstadt (où il enseignera à partir de 1978). La *Première Symphonie* est composée en 1969. Les *Deuxième* et *Troisième Symphonie* datent du début des années 1970, de même qu'une importante composition pour orchestre, *Dis Kontur*. Il fait une première incursion dans le théâtre musical avec les opéras de chambre *Faust und Yorick* (1976) et *Jakob Lenz* (1978). Il compose sur un texte de Heiner Müller *Die Hamletmaschine* en 1986, et *Oedipus*, (Deutsche Oper de Berlin, 1987) ; il crée ensuite une série de pièces orchestrales et instrumentales d'après Artaud, *Tutuguri* (1981-1982). Dans les années 1980, il compose des cycles comme celui de sept pièces pour ensemble et orchestre, *Chiffre* (1982-1985). Viennent ensuite des partitions plus épurées évoquant les œuvres tardives de Luigi Nono. En 2001, il reçoit le Prix de la Royal Philharmonic Society pour *Jagden und Formen*. En 2002, festivals et institutions célèbrent son cinquantième anniversaire. Parmi les œuvres récentes : *Aria/Ariadne*, *Astralis (Über die Linie III)*, *Canzona per sonare*, *Fetzen I-VIII*, *6 Gedichte von Friedrich Nietzsche*, *Das Lesen der Schrift*, *Rilke : Vier Gedichte*, *Sphäre nach Studie*, *Sphäre um Sphäre*, *Vigilia* et *Das Gehege*, un monodrame d'après Botho Strauss, créé en octobre 2006 à l'Opéra de Munich.

En mai 2003, Wolfgang Rihm reçoit le Prix Siemens.

Gedrängte Form

pour ensemble (1995-1998)

Effectif : flûte, hautbois, clarinette, trompette, trombone, deux percussions, harpe, piano, guitare, violon, alto, violoncelle, contrebasse

Durée : 6 minutes

Commande de l'Ensemble Modern, création à Francfort le 12 janvier 1998, direction George Benjamin

Texte du compositeur, 1998

Reinhold Brinkmann, l'un des musicologues contemporains les plus importants (actuellement professeur à Harvard), a trouvé un jour l'expression extrêmement parlante de «symphonie compressée» pour décrire la *Symphonie de chambre* op.9 de Schoenberg. Détachée de l'objet désigné, cette image si inspirée par son caractère concret mène depuis dans mon cerveau de compositeur propice aux divagations fantasques une existence stimulante. Elle s'avère toujours de nouveau pour moi comme un idéal – et il va sans dire que par là, Schoenberg revient dans un jeu qui consiste à concevoir certaines compositions comme des paquets de densité, comme des piles, brèves et chargées d'énergie. Il en va de même ici. Mais je ne serais pas qui je suis, si je ne cherchais en même temps à contrer mes propres calculs. Certaines compositions en effet – exactement comme si c'étaient des compositeurs – mènent une double vie étrange, elles appartiennent à toute une grappe de sphères vitales et incarnent çà et là leur propre contraire.

Ce qui est donc ici prêt à l'envoi, ficelé comme un petit paquet de muscles, pourrait bien être confié un jour à un grand fleuve ou tourbillon, destiné qui sait à sombrer sans forces. Car la pièce fait partie de ce cercle de compositions pour ensemble que je produis sans

relâche depuis quelques années, sous un titre en forme d'excuses : « Chasses et formes ». On y trouve *Pol*, *Nucleus*, *Forme chassée*, *Forme cachée* – voici donc maintenant la forme ramassée. Un jour, tout cela formera un concerto complexe, d'où l'on ne pourra s'échapper. N'ayez crainte cependant, il y aura bien une fin, mais pas d'allers et venues. Pas d'entrées en scène, de courbettes, d'ovations gentilles, tout ce théâtre de guignol qui tire l'avant-gardisme le plus forcené vers d'exquises soirées de musique de chambre. Ce n'est pas le plus important, il est vrai. Pourquoi est-ce que j'en parle ? Parce que cela me venait à l'esprit et aussi sur la langue. Il faut donc s'en débarrasser. Donc je résume : ce que sera un jour « Chasses et formes » lâche ici une forme ramassée que l'on est prié d'admirer déjà, telle une version sculpturale provisoire d'une forme dont on peut être sûr qu'elle trouvera sa place auprès d'une des portes de l'enfer. Est-ce bien clair ? Parfait. Autre chose encore : l'œuvre est dédiée à George Benjamin, dont j'admire beaucoup le monde sonore subtil et puissamment fixé.

Traduction :
Martin Kaltenecker

OLIVER KNUSSEN

Biographie du compositeur

Né à Glasgow en 1952, Oliver Knussen a étudié la composition avec John Lambert à la Central Tutorial School for Young Musicians (1964-1967), puis aux États-Unis, à Boston et à Tanglewood, sous la direction de Gunther Schuller, de 1970 à 1973. Il a composé *Second Symphony*, *Hums and Songs of Winnie-the-pooh*, *Ocean de Terre*, *Ophelia dances*, *Book I*. Revenu en Angleterre en 1975, il obtient aux concerts-promenades de la BBC un vif succès avec sa *Troisième Symphonie* (1973-1979). Directeur artistique de plusieurs manifestations musicales au cours des années 1980 (dont le Festival d'Aldeburgh), il a occupé, de 1990 à 1992, la chaire de composition Elise L. Stoeger, à la Chamber Music Society du Lincoln Center de New York. Il est nommé en 1992 principal chef invité du Residentie Orchestra à La Haye. Il a également été responsable de 1986 à 1998 des activités de musique

contemporaine à Tanglewood. De 1998 à 2002, il a été directeur musical du London Sinfonietta. En plus de trois symphonies, Oliver Knussen a notamment écrit deux opéras, *Where the Wild Things Are* (1979-1983) et *Higglety Pigglety Pop!* (1984-1990). Sa carrière de chef d'orchestre l'a amené à se produire dans le monde entier, dirigeant notamment les orchestres philharmoniques de New York, Boston, San Diego, Los Angeles, les ensembles Asko, Schoenberg, les orchestres symphoniques de Cleveland et Toronto, l'Orchestre de l'Opéra national de Paris (2005) ainsi que les principales formations de Grande-Bretagne. En 1995, Oliver Knussen a signé un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon pour une série d'enregistrements consacrée à la musique du XX^e siècle. En juillet 2002, il a été fait Membre honoraire de la Royal Philharmonic Society et il a reçu un Doctorat honoraire de la Royal Scottish Academy of Music and Drama. Parmi ses récentes compositions, on peut citer *Cleveland Pictures* pour orchestre (2003), *Ophelia's Last Dance* pour piano (2004) et *Requiem-Songs for Sue* pour soprano et orchestre de chambre (2005-2006).

Songs without Voices, op. 26
(1991-1992)

Quatre pièces pour huit instrumentistes

I *Fantastico* (*Winter's Foil*)

II *Maestoso* (*Prairie Sunset*)

III *Leggiero* (*First Dandelion*)

IV *Adagio* (*Elegiac Arabesques*)

Effectif : flûte, cor anglais, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle et piano

Durée : 11 minutes

Editeur : Faber Music Londres

Commande et création : Société de Musique de chambre du Lincoln Center, New York, 1992.

Texte du compositeur, 1992

Songs without Voices se présente comme un recueil de courtes compositions indépendantes pour flûte, cor anglais, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle et piano. Au cours des dernières années, j'ai retrouvé un certain enthousiasme pour la composition de chansons et j'ai songé à appliquer le même mode de composition au domaine instrumental. Trois de ces pièces sont littéralement des « chants sans voix » ; par exemple, un poème entier est mis en musique, instrumenté, en un mouvement tandis qu'un autre est le résultat d'un élan lyrique plus personnel, une mélodie pour cor anglais composée après l'annonce de la mort d'Andrzej Panufnik, que j'admire beaucoup. J'espère ne pas être déconsidéré si je laisse la musique s'exprimer elle-même, hormis ces indications sur les impulsions premières. J'ai commencé ces « chants » à Aldeburgh en octobre 1991 et les ai achevés à New York en avril 1992. C'est là que la Société de Musique de chambre du Lincoln Center, à l'origine de la commande dans le cadre du Prix Elise L. Stoeger, a en donné la création. L'œuvre est dédiée à la fois à Fred Sherry (violoncelliste et à l'époque directeur artistique de cette Société) et à Virgil Blackwell à l'occasion de son cinquantième anniversaire.

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Franck Ollu, chef d'orchestre

Franck Ollu est né à La Rochelle. Il a étudié la musique à Paris. En 1990, il devient le corniste de l'Ensemble Modern qu'il dirige désormais régulièrement. Il est depuis septembre 2003 le directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine suédois KammarensembleN à Stockholm.

Il dirige ensembles et orchestres en Europe, aux États-Unis ainsi qu'en Australie et en Amérique du Sud. Durant la saison 2005-2006, il a dirigé l'Orquesta Nacional de España, l'Icelandic Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra.

Il a créé les œuvres de nombreux compositeurs parmi lesquels figurent Hans Zender, Peter Eötvös, Brian Ferneyhough, Emmanuel Nunes, Philippe Manoury, Wolfgang Rihm, Olga Neuwirth pour *Ce qui arrive*, ainsi que Heiner Goebbels pour son opéra *Landschaft mit entfernten Verwandten*. Il a participé, en tant que chef d'orchestre à la plupart des grands festivals internationaux.

Anu Komsa, soprano

Née en Finlande, Anu Komsa a été soliste de l'Opéra national de Finlande et des opéras de Lubeck, Francfort et Hanovre. Elle a interprété les rôles d'Olympia, Lulu, Gilda, Blondine et Zerbinetta. Elle a également chanté dans *Moses und Aaron* de Schoenberg et dans *Mastersingers of Mars* de Kimmo Hakola. Elle s'est produite au Concertgebouw d'Amsterdam, au Théâtre du Châtelet, à l'Ircam et à la Cité de la Musique à Paris, au Queen Elisabeth Hall, au Konzerthaus de Vienne, au Alice Tully Hall à New York, aux côtés de chefs comme Esa-Pekka Salonen, Lothar Zagrosek ou Sakari Oramo. Dans le domaine du récital, son répertoire s'étend des œuvres de la Renaissance à celles de György Kurtág (*Kafka Fragmente*, avec Andras Keller au violon, au festival d'Aix-en-Provence 2005) ou Kaija Saariaho (*Grammar of Dreams*). Elle est également directrice artistique de l'Opéra de Kokkola en Finlande, qui a présenté sa première production, *Les Noces de Figaro*, en juillet 2006.

Hilary Summers, contralto

Hilary Summers est née à Newport, au Pays de Galles. Elle obtient une licence de musique à la Reading University puis étudie le chant à la Royal Academy of Music et au National Opera Studio de Londres. Depuis ses débuts en 1992 au Scottish Opera, elle chante les œuvres d'un répertoire allant du XII^e au XXI^e siècle. Possédant une vraie voix de contralto doublée d'une large étendue vocale, elle attire l'attention de nombreux compositeurs. Elle crée, en 1999, le rôle de Stella dans l'Opéra *What Next* d'Elliot Carter au Staatsoper de Berlin sous la direction de Daniel Barenboïm. En 2002, elle incarne Irma dans l'opéra de Peter Eötvös *Le Balcon*. Elle interprète plusieurs fois *Le Marteau sans maître* avec l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez (enregistrement Deutsche Grammophon). À l'occasion de la célébration des 80 ans de Pierre Boulez, elle a chanté *Le Visage nuptial* avec le Chicago Symphony Orchestra sous la direction du compositeur.

Hilary Summers collabore avec des formations d'instruments anciens et leurs chefs ; par exemple William Christie et les Arts Florissants avec qui elle a chanté *La Sorcière* dans *Dido and Aeneas* de Purcell au Festival de Vienne 2006. Hilary Summers a participé à de très nombreux enregistrements discographiques.

Ensemble Modern

Fondé en 1980, l'Ensemble Modern est installé depuis 1985 à Francfort-sur-le-Main. La gamme stylistique de l'Ensemble s'étend des œuvres des compositeurs du XX^e siècle aux tendances de la composition d'aujourd'hui : théâtre musical, œuvres d'ensemble ou d'orchestre, productions associant la danse ou la vidéo.

Les tournées internationales ont mené les musiciens de l'Ensemble Modern dans tous les continents ; ils ont joué au Lincoln Center Festival de New York, aux festivals de Salzbourg, de Vienne, de Hollande, de Lucerne, Berlin, et au Festival d'Automne à Paris (à partir de 1987 pour la première française de *Prometeo* de Luigi Nono). L'ensemble a établi une fructueuse collaboration avec des institutions allemandes comme l'Alte Oper Francfort, l'opéra de Francfort, la Philharmonie de Cologne, le Konzerthaus de Berlin, la Philharmonie de Essen, et le Festspielhaus de Baden-Baden.

Une centaine de concerts (soixante-dix œuvres nouvelles, environ vingt en création) sont donnés chaque année, après un travail en relation étroite avec les compositeurs. En 2003, la valeur des initiatives de l'Ensemble Modern a été reconnue par les institutions qui lui ont accordé des subventions pour l'Ensemble Modern Orchestra (EMO) et l'Académie Internationale (IEMA). L'Ensemble Modern est subventionné par la Kulturstiftung des Bundes et, via la Deutsche Ensemble Akademie, par la Ville de Francfort, le Land de Hesse, la Fondation GEMA et la GVL. L'Ensemble reçoit aussi un soutien de la Fondation Aventis.

www.ensemble-modern.com



Aventis foundation



Dr. Dr. hc. hb. Hans Behlcussner

Dietmar Wiesner, flûte
Nina Janßen, John Corbett,
cor de basse
Udo Grimm, clarinette contrebasse
Valentin Garvie, Sava Stoianov, cornet
Uwe Dierksen, trombone
Rumi Ogawa, percussion, cymbalum
Jagdish Mistry, violon
Patrizia Pacozzi, violon et mandoline
Geneviève Strosser, alto
Garth Knox, alto et banjo
Eva Böcker, Michael M. Kasper,
violoncelle
Martin Schoene, contrebasse.

Concert du 27 novembre :

Dietmar Wiesner, Miriam Arnold,
flûte et piccolo
Antje Thierbach, hautbois, cor anglais
Nina Janssen, John Corbett, clarinette,
clarinette basse
Udo Grimm, clarinette basse,
clarinette contrebasse
Johannes Schwarz, basson,
contrebasson
Saar Berger, Thomas Baumgärtel, cor
Valentin Garvie, trompette
Sava Stoianov, trompette et cornet
Uwe Dierksen, trombone, euphonium
Rumi Ogawa, Rainer Römer,
percussion
Ueli Wiget, piano, célesta
Ernestine Stoop, harpe
Jürgen Ruck, guitare
Claudia Buder, accordéon
Jagdish Mistry, Rafal Zambrzycki-
Payne, violon
Freya Ritts-Kirby, violon et alto
Thomas Rössel, Geneviève Strosser,
alto
Eva Böcker, Michael M. Kasper,
violoncelle
Martin Schöne, Alexander Gabrys,
contrebasse

Daniel Jeanneteau

Scénographie et mise en scène

Daniel Jeanneteau est né en 1963 en Moselle. Il étudie à l'école des Arts Décoratifs de Strasbourg puis à l'école du TNS. Il vit et travaille à Saint-Denis où il est metteur en scène associé au Théâtre Gérard-Philipe.

Il a conçu les scénographies de spectacles de Claude Régy, Catherine Diverrès, Gérard Desarthe, Éric Lacascade, Charles Tordjman, Jean-Claude Galotta, Alain Ollivier, Marcel Bozonnet, Nicolas Leriche, Jean-Baptiste Sastre et Trisha Brown. Depuis 2001, il a mis en scène et conçu les scénographies de *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine (2001), *La Sonate des Spectres* de August Strindberg (2003) et *Anéantis* de Sarah Kane (2005). En 2006, il a conçu la scénographie de *Dagelo agelo*, l'opéra de Salvatore Sciarrino coproduit par l'Opéra national de Paris qui le présentera au Palais Garnier au printemps 2007.

En projet pour 2007, une mise en scène d'*Adam et Eve* de Boulgakov.

Marie-Christine Soma

Collaboration artistique et lumières

Née à Marseille en 1958, elle obtient une licence de lettres classiques et une maîtrise de philosophie. Eclairagiste depuis 1985 après avoir été régisseur-lumière au Théâtre national de Marseille-La Criée, puis assistante d'Henri Alekan sur *Question de géographie*, dans la mise en scène de Marcel Maréchal.

Depuis, Marie-Christine Soma a créé les lumières de nombreux spectacles de théâtre et de danse ; récemment pour Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Marie-Louise Bischofberger, Jean Claude Gallota, Jacques Vincey, Frédéric Fisbach. En 2001 débute la collaboration artistique avec Daniel Jeanneteau : *Iphigénie*, à Lorient et au TNS. *La Sonate des Spectres* de Strindberg, au Théâtre Gérard-Philipe en 2003, puis *Anéantis* de Sarah Kane au TNS en 2005. En projet pour 2007, *Adam et Eve* de Mikhail Boulgakov à Chambéry.

Parallèlement au travail de lumière scénique, elle a conçu les éclairages pour plusieurs expositions, dont celle de Nan Goldin dans la Chapelle de la Salpêtrière lors du Festival d'Automne 2004.

Elle intervient à l'École nationale supérieure des arts décoratifs en section scénographie depuis 1998 et à l'ENSATT à Lyon depuis 2004.

Olga Karpinsky, créatrice de costumes

Olga Karpinsky fait ses études à l'École des Beaux Arts de Paris et à l'École supérieure d'Art dramatique de Strasbourg, section scénographie. Elle travaille ensuite avec Jacques Lassalle, Georges Aperghis, Richard Dubelski, Christophe Perton (*Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke, *La chair empoisonnée* de Kroetz, *Lear de Bond*). Elle collabore avec Frédéric Fisbach et a créé les costumes de *Forever Valley* de Gérard Pesson, *Bérénice* de Jean Racine, *Les Paravents* de Jean Genet (2002), *Agrippine* de Haendel, *Kyrielle du sentiment des choses* de Jacques Roubaud et François Sarhan (2003), *Shadowtime* de Brian Ferneyhough (2004), puis *l'Illusion comique* et *Gens de Séoul*. A l'Opéra de Lyon, elle a collaboré au *Pollicino* de Henze mis en scène par Christophe Perton.

Jagdish Mistry, violon

Jagdish Mistry est né à Bombay où il a appris à jouer du violon avant d'aller vivre en Angleterre en 1975 et de rejoindre l'École Menuhin. Il y a étudié avec David Takeno, auprès de qui il a continué à travailler à la Guildhall School à Londres.

De 1986 à 1992, il mène le Mistry String Quartet de sa résidence à l'Université de York aux scènes internationales. Le quatuor enregistre pour Decca, Argo, Chandos et Unicorn, ainsi que pour la BBC.

En 1994, Jagdish Mistry est invité à rejoindre à Francfort l'Ensemble Modern dont il deviendra membre à part entière. Ce sera l'occasion de travailler avec les compositeurs d'aujourd'hui, en particulier György Kurtág, György Ligeti, Heinz Holliger, et George Benjamin. Depuis 1993, il a établi une collaboration avec les London Musici où il apparaît en soliste et en premier violon invité. Jagdish Mistry joue sur un instrument J. B. Vuillaume fabriqué à Paris en 1853.

Geneviève Strosser, alto
Après des études d'alto à Strasbourg, Geneviève Strosser suit l'enseignement de Serge Collet et de Jean Sulem au CNSM de Paris puis se perfectionne auprès de Nobuko Imai, Bruno Giuranna, Yuri Bashmet, Franco Donatoni, György Kurtág. Elle joue régulièrement avec l'Ensemble Intercontemporain, le London Sinfonietta, KlangforumWien, Contrechamps, et a été membre de l'Ensemble Modern.

Elle a joué au sein du Chamber Orchestra of Europe et elle est membre du Quatuor Vellinger.

Elle est la dédicataire du *Concerto pour alto* de Stefano Gervasoni ; elle joue les concertos de Heinz Holliger et de Peter Eötvös. À New York, elle a donné, avec Paul



Daniel Jeanneteau, Marie-Christine Soma, George Benjamin. Séance de travail, septembre 2006. Photo : Raphaël Pierre

Silverthoren, la première américaine de *Viola*, *Viola* de George Benjamin qu'elle a enregistré. Elle a aussi créé plusieurs œuvres de Georges Aperghis.

Geneviève Strosser a fait ses débuts en soliste avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre de la Radio Hilterversum (direction Peter Eötvös), et avec l'Orchestre de la Radio de Stuttgart (direction Heinz Holliger). Elle enseigne au Trinity College of Music de Londres, dans le cadre de la résidence du Quatuor Vellinger, et l'alto à la Musikhochschule de Bâle.

Garth Knox, alto

D'origines écossaise et irlandaise, Garth Knox déploie sa virtuosité dans des domaines très variés, – musiques médiévales et baroques, répertoire contemporain, improvisation. Il a étudié au Royal College of Music à Londres puis est devenu membre de l'English Chamber Orchestra, où il a travaillé avec Daniel Barenboïm, Pincas Zukerman, Itzak Perlman et James Galway. Il devient membre de l'Ensemble Intercontemporain en 1983 et collabore aussi avec Christophe Coin et György Zampfir.

De 1990 à 1997, Garth Knox est l'altiste du Quatuor Arditti ; il a alors l'occasion de collaborer avec Ligeti, Kurtág, Berio ou encore Stockhausen (notamment pour *Helikopter Quartett*). En 1998, il quitte le Quatuor Arditti et s'installe à Paris. Avec la viole d'amour il explore le répertoire baroque et suscite un nouveau répertoire pour cet instrument. En improvisateur, il joue avec Dominique Pifarély, Bruno Chevillon, Benat Achary, Steve Lacy, Scanner... Son récital d'œuvres pour alto seul (Ligeti, Kurtág, Sciarrino, Dusapin, Berio, Dillon) publié par Naïve a gagné le Prix du Disque en Allemagne. Un deuxième CD, *Spectral Viola*, (Edition Zeitklang), rassemble des œuvres de Grisey, Murail, Scelsi, Haas, Radulescu.



35^e édition

Président : Pierre Richard
Directeur général : Alain Crombecque
Directrice artistique théâtre et danse : Marie Collin
Directrice artistique musique : Joséphine Markovits
156, rue de Rivoli
75001 Paris
www.festival-automne.com



Direction Gerard Mortier

Directeur : Gerard Mortier
120, rue de Lyon
75012 Paris
www.operadeparis.fr

Ateliers de construction, ateliers des costumes et techniciens de l'Opéra national de Paris
Élisabeth Turck, direction de l'Amphithéâtre
Jurgen Höfer, directeur technique
Jean Claude Hugues, directeur adjoint
Benoit Probst, chef des ateliers et du bureau d'étude
Alexandre Gaillard, chef adjoint du bureau d'étude
Max Olivier Ducout, chef adjoint des ateliers
Michel Dallens, décorateur
Didier Paillet, chef de service lumière
Stephane Albini, chef des dispositifs musicaux
Christian Ruiz, chef de service accessoires
Alain Bo, Goulven Lebrun, régie lumière
Jean Pierre Ruiz, régie amphithéâtre
Christine Neumeister, directrice des Ateliers costumes
Jean-Bernard Scotto, adjoint, Ateliers costumes



Directeur : Jacques Pornon
Place Georges Pompidou
78054 Saint-Quentin en Yvelines cedex
www.theatresqy.org



Directeur : Antoine Gindt
22, rue de l'Echiquier
75010 Paris
www.theatre-musique.com

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

35^e édition

14 septembre
au
19 décembre
2006

www.festival-automne.com

01 53 45 17 17

Théâtre

**Heiner Müller /
Robert Wilson**
Quartett
Odéon-Théâtre de l'Europe

**Marion Aubert /
Richard Mitou**
Les Histrions (détail)
Théâtre de la Colline

**Bertolt Brecht /
Sylvain Creuzevault**
Baal
Odéon-Théâtre de l'Europe

Richard Maxwell
Showcase
Hôtel du quartier
des Halles

Richard Maxwell
Good Samaritans
Centre Pompidou

**Caden Manson /
Big Art Group**
Dead Set #2
Maison des Arts-Créteil

**Joë Bousquet /
Bruno Geslin**
Je porte malheur aux femmes...
Théâtre de la Bastille

**William Shakespeare /
Elizabeth LeCompte /
Wooster Group**
Hamlet
Centre Pompidou

Copi/Marcial di Fonzo Bo
Loretta Strong / Le Frigo
Théâtre de la Ville

**Martin Crimp/Louis-Do
de Lencquesaing**
Probablement les Bahamas
Théâtre Ouvert

**Martin Crimp /
Joël Jouanneau**
Atteintes à sa vie
Théâtre de la Cité
Internationale

**Martin Crimp /
Joël Jouanneau**
*Variations - Martin Crimp,
paroles d'acteurs*
Théâtre de la Cité
Internationale

**Romeo Castellucci /
Societas Raffaello Sanzio**
Hey girl!
Odéon-Théâtre de
l'Europe aux Ateliers
Berthier

**Jean-Luc Lagarce /
Rodolphe Dana**
Le Pays lointain
La Ferme du Buisson
Théâtre 71 Malakoff
Théâtre de la Bastille

Copi/Marcial di Fonzo Bo
La Tour de la Défense
MC 93 Bobigny

Musique

**Jacqueline Caux /
Jeff Mills / Carl Craig**
The Cycles of The Mental Machine
Centre Pompidou

De Mongolie
Maison de l'architecture

Wolfgang Rihm
Vigilia
Église Saint-Eustache

**Hugues Dufourt /
Johannes Brahms /
Ludwig van Beethoven**
*Musée d'Orsay /
Auditorium*

**Lieux de musique /
Colloque**
Maison de l'architecture

**Heinz Holliger /
György Kurtág**
Théâtre du Châtelet

**Pascal Dusapin /
Peter Mussbach**
Faustus, the Last Night
Théâtre du Châtelet

**Olivier Messiaen /
Brian Ferneyhough /
Claude Debussy /
Edgard Varèse**
Salle Pleyel

**George Benjamin /
Martin Crimp /
Daniel Jeanneteau**
Into the Little Hill
Opéra national de Paris /
Bastille-Amphithéâtre

**George Benjamin /
Wolfgang Rihm**
*Opéra national de Paris /
Bastille-Amphithéâtre*

**Tristan Murail /
Joshua Fineberg /
Hugues Dufourt /
Jason Eckardt**
*Ircam / Espace
de projection*

**Jason Eckardt /
Tristan Murail /
Pascal Dusapin /
Joshua Fineberg /
Drew Baker**
*Ircam / Espace
de projection*

**George Benjamin /
Alexandre Scriabine /
Maurice Ravel**
*Opéra national de Paris /
Bastille*

Danse

Steven Cohen / Elu
I Wouldn't Be Seen Dead in That!
Centre Pompidou

William Forsythe
Three Atmospheric Studies
Théâtre National de
Chaillot

Richard Siegal
Stranger/Stranger Report
Théâtre National
de Chaillot / Studio

**William Forsythe /
Peter Welz**
*Retranslation of Francis Bacon's
Unfinished Portrait
(Disfiguration)*
Musée du Louvre

Deborah Hay
"O, O"
Centre Pompidou

Vera Mantero
Jusqu'à ce que Dieu...
Centre Pompidou

Thomas Hauert
Walking Oscar
Théâtre de la Ville

Boris Charmatz
Quintette cercle
Centre Pompidou

Arts Plastiques

Ernesto Neto
Léviathan Thot
Panthéon

Downtown 81
agnès b. / Skyline

Cameron Jamie
JO
Opéra Comique

Ryan McGinley
agnès b. / Galerie du Jour

Cinéma

Double Look
*L'art d'aimer le cinéma américain,
aux États-Unis et en France*
Cinéma Max Linder

Charles Burnett
Rétrospective
Auditorium du Louvre

Le Louvre invite Toni Morrison

Étranger chez soi
Un programme
pluridisciplinaire,
21 manifestations
Musée du Louvre



MAIRIE DE PARIS

île de France