

DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION  
« KANDINSKY » DU CENTRE POMPIDOU

**Raphaële Kennedy** soprano  
**Isabelle Menke** comédienne  
**Brice Martin** fagott  
**Julien Le Pape** piano  
TM+ Ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui  
Direction **Laurent Cuniot**  
Réalisation informatique musicale Ircam **Manuel Poletti**

**ANDREA VIGANI**

*Tagli*, commande Ircam-Centre Pompidou  
[ CRÉATION MONDIALE

**LUIGI NONO**

*...sofferte Onde serene...*

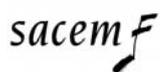
**ARNOLD SCHOENBERG**

*Pierrot lunaire* op. 21

-- DURÉE DU CONCERT 1H30 ENVIRON

COPRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU, TM+.  
AVEC LE SOUTIEN DE MUSIQUE NOUVELLE EN LIBERTÉ.

CE CONCERT EST ENREGISTRÉ PAR FRANCE MUSIQUE ET SERA DIFFUSÉ LE SOIR MÊME À 22H30  
DANS L'ÉMISSION D'OLIVIER BERNAGER « XX<sup>e</sup> PARALLÈLE »



SPRECHCANTANDO

JEUDI 9 AVRIL, 20H  
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION

## andrea VIGANI

## TAGLI (DE L'ÂPRETÉ DES CHOSES VRAIES)

ANNÉE DE COMPOSITION

2008/2009

EFFECTIF

Voix, fagott, violon, alto, violoncelle, piano,  
vibraphone et dispositif électronique

DURÉE

20 minutes

ÉDITEUR

Suvini Zerboni

*Il s'agit de la création mondiale de cette pièce, commandée par l'Ircam-Centre Pompidou. Elle a été réalisée en collaboration avec Manuel Poletti pour la réalisation informatique musicale. La diffusion sonore est assurée par le nouveau système WFS de l'Ircam.*

Une femme,  
une image

une voix

Vérité, temps

Tromperie, espace

On s'interroge sur ce qui est vrai et ce qui est faux

Question énoncée et chantée par une vestale un peu folle

*(...aujourd'hui ce sont des questions de fous, les gens sensés ont d'autres problèmes dans la vie...)*

Les notes jouées par les musiciens sur scène ou leurs transformations, projetées dans l'espace par les haut-parleurs, sont-elles vraies ?

*(...le travail, le mauvais temps et ces transports en commun toujours en retard...)*

Nos yeux nous montrent-ils la vérité ou des ressemblances ?  
nous trompent-ils ?

*(...aujourd'hui la télévision a même annoncé que le prix du pétrole continuait d'augmenter...)*

perception ou intelligence ?  
et les souvenirs ?

*(...je dois me laver les dents, la figure et encore préparer le dîner...)*

percevoir avec la raison ?  
avec les sens ?

quels miroirs masquent ou renferment ce qui est vrai ?

et les réflexions des sons dans un espace donné sont-elles des représentations ou la réalité ?

Questions qui ne trouvent peut-être de réponses que dans le fait de parler ou de chanter, à ce moment et dans cet espace heureusement un peu fous, dans le futur souvenir, ou plus probablement dans chaque nouvelle chose, qui se succède.

**Andrea Vigani**

Traduit de l'italien par Aude Grandveau

# LUIGI nono

## ...SOFFERTE ONDE SERENE...

ANNÉE DE COMPOSITION

1976

EFFECTIF

Piano et bande magnétique

DURÉE

14 minutes

ÉDITEUR

Ricordi, Milan

*Cette pièce a été créée le 17 avril 1977 au conservatoire de Milan par Maurizio Pollini. Elle est dédiée à Maurizio et Marilisa Pollini.*

Alors que s'approfondissaient mon amitié pour Maurizio Pollini ainsi que ma prise de conscience stupéfaite de son style pianistique, un rude vent de mort vint balayer « le sourire infini des ondes » dans ma famille et dans celle de Pollini. Cette expérience commune nous a encore rapprochés l'un de l'autre dans la tristesse du sourire infini des « sereines ondes souffertes ».

C'est également ce que signifie la dédicace « À Maurizio et Marilisa Pollini ». Dans ma demeure de l'île Giudecca de Venise, on entend continuellement sonner diverses cloches dont les sons nous parviennent, jour et nuit, à travers la brume et avec le soleil, avec des résonances différentes, des significations variées. Ce sont des signes de vie sur la lagune, sur la mer.

Des invitations au travail, à la méditation, des avertissements.

Et la vie continue dans la nécessité subie et sereine de l'« équilibre du fond de notre être », comme dit Kafka. Pollini, piano *live*, s'amplifie avec Pollini, piano élaboré et composé sur bande.

Ni contraste ni contrepoint.

Des enregistrements de Pollini effectués en studio, avant tout ses attaques de sons, sa manière extrêmement articulée de percuter les touches, divers champs d'intervalles, ont été ultérieurement composés sur bande, toujours au studio de phonologie de la RAI de Milan, avec le concours de Marino Zuccheri.

Il en résulte deux plans acoustiques qui souvent se confondent, annulant fréquemment de la sorte l'étrangeté mécanique de la bande enregistrée.

Entre ces deux plans ont été étudiés les rapports de formation du son, notamment l'utilisation des vibrations des coups de pédale, qui sont peut-être des résonances particulières « au fond de notre être ».

Ce ne sont pas des « épisodes » qui s'épuisent dans la succession, mais des « mémoires » et « présences » qui se superposent et qui, en tant que mémoires et présences, se confondent avec les « ondes sereines ».

**Luigi Nono**

# ARNOLD SCHOENBERG

## PIERROT LUNAIRE OP. 21

ANNÉE DE COMPOSITION

1912

EFFECTIF

Voix parlée, piano, flûte, clarinette,  
violon et violoncelle

DURÉE

36 minutes

ÉDITEUR

Universal Edition

*Cette pièce, d'après Pierrot lunaire d'Albert Giraud (1884), a été créée le 16 octobre 1912 à Berlin par sa commanditaire Albertine Zehme, à qui l'œuvre est dédiée.*

### -- TITRES DES MÉLODRAMES

1. Mondestrunken
2. Colombine
3. Der Dandy
4. Eineblasse Wäscherin
5. Valse de Chopin
6. Madonna
7. Der kranke Mond
8. Nacht
9. Gebet an Pierrot
10. Raub
11. Rote Messe
12. Galgenlied
13. Enthauptung
14. Die Kreuze
15. Heimweh
16. Gemeinheit !
17. Parodie
18. Der Mondfleck
19. Serenade
20. Heimfahrt
21. O alter Duft

*Pierrot lunaire* op. 21 fut commandé par l'actrice Albertine Zehme ; Schoenberg écrivit ces vingt-et-un mélodrames très rapidement, en quelques semaines, durant l'année 1912. Ce n'était pour lui qu'une « étude préliminaire » à un vaste projet sur la *Seraphîta* de Balzac, comme il le précise dans une lettre à Kandinsky : « peut-être pour ce qui est de la substance, du contenu, aucune nécessité profonde. Mais certainement en ce qui concerne la forme. » Alors que Schoenberg insistait sur son caractère léger et satirique, *Pierrot lunaire* est devenu son œuvre la plus emblématique. Stravinsky, qui la découvrit au moment de sa création, en parlait comme le « plexus solaire non moins que l'esprit de la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle ».

Suivant Schoenberg, on ne peut donc attacher une trop grande importance au texte de Giraud, que la traduction allemande de Hartleben tire vers l'expressionnisme, bien que la réflexion sur soi du compositeur, sous le masque déformant, tragique et dérisoire de Pierrot, correspond aux grandes interrogations de Schoenberg en cette année 1912. Les gestes sacrilèges de la seconde partie mettent Pierrot aux prises avec la religion, préoccupation majeure de

Schoenberg à ce moment-là (il recherchait une métaphysique nouvelle, un « vrai sentiment religieux », d'où son intérêt pour la *Seraphîta* de Balzac). La troisième partie traite de la nostalgie pour les « temps anciens », critique à la fois de l'honorabilité bourgeoise et d'une culture esthétisante.

Attachons-nous donc à l'aspect technique, comme le fit Stravinsky, en avouant que l'œuvre — alors — le dépassait : *Pierrot lunaire* est divisé en trois parties comprenant chacune sept mélodrames, utilisant une combinaison instrumentale différente et une forme musicale spécifique. La voix soliste utilise la technique du parlé-chanté, le *Sprechgesang*, dont la notation est problématique, la tessiture employée (celle de la voix chantée) ne correspondant pas à la voix parlée. Les parties instrumentales sont autonomes et écrites dans un style contrapunctique très virtuose : tantôt ce sont des imitations libres, le motif principal étant sans cesse transformé (comme dans la première pièce), tantôt Schoenberg fait appel au contrepoint strict du canon (avec des formes en miroir) de la fugue ou de la passacaille (n° 14, 17, 18). Le brio de l'écriture instrumentale transcende l'aspect cabaret — « un cabaret supérieur » dira Boulez —, mais le *Sprechgesang* y ramène inexorablement. La voix parlée-chantée, liée généralement chez Schoenberg au fantastique et à la subjectivité, traduit ici ces termes de façon ironique. Schoenberg était très strict sur la différence entre le *Sprechgesang* et la voix chantée, et l'enregistrement de l'œuvre

qu'il fit aux États-Unis au début des années quarante montre que le caractère parlé est plus important que le respect absolu des hauteurs notées, quand bien même celles-ci sont parfois dans une relation organique avec les parties instrumentales.

Milhaud raconte qu'en 1921, de passage à Vienne, il participa à une double audition du *Pierrot lunaire* : il dirigea l'œuvre avec la chanteuse Marya Freund, puis Schoenberg la dirigea à son tour avec la chanteuse Erika Wagner : « Ce fut une expérience passionnante, et dans l'interprétation de Schoenberg, les éléments dramatiques ressortirent plus brutaux, plus intenses, plus frénétiques. La mienne soulignait plutôt les éléments sensibles, doux, subtils, transparents. Erika Wagner parla le texte allemand d'une voix âpre, respectant moins les notes écrites que Marya Freund, qui les indiquait un peu trop peut-être. Je compris ce jour-là qu'il n'y avait aucune solution à ce problème de récitation. »

Arnold Schoenberg définissait lui-même ce qu'il entendait par *Sprechgesang* en tête de la partition du *Pierrot lunaire* : « La mélodie indiquée dans la partie vocale à l'aide de notes, sauf quelques exceptions isolées spécialement marquées, n'est pas destinée à être chantée. La tâche de l'exécutant consiste à la transformer en une mélodie parlée en tenant compte de la hauteur de son indiquée. Ceci se fait :  
- en respectant le rythme avec précision, comme si l'on chantait, c'est-à-dire, sans

plus de liberté que dans le cas d'une mélodie chantée,

- en étant conscient de la différence entre note chantée et note parlée : alors que, dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans le *Sprechgesang*, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase.

Toutefois l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière *chantée* de parler. Cela n'est pas du tout mon intention. Il ne faut absolument pas essayer de parler de manière réaliste et naturelle. Bien au contraire, la différence entre la manière ordinaire de parler et celle utilisée dans une forme musicale doit être évidente. En même temps, elle ne doit jamais rappeler le chant. Incidemment, j'aimerais faire le commentaire suivant, quant à la manière d'exécuter la musique. Les exécutants ne doivent jamais recréer l'atmosphère et le caractère des morceaux individuels, et se baser non pas sur la signification des mots mais sur celle de la musique. Dans la mesure où la manière, indiquée dans le texte, de rendre les événements et les sensations, manière semblable à un tableau tonal, a été importante pour l'auteur, on la retrouve de toute façon dans la musique. Même si l'exécutant estime qu'il manque quelque chose, il doit s'abstenir d'apporter des éléments qui n'ont pas été voulus par l'auteur, sinon il nuirait à l'œuvre au lieu de l'enrichir. »

## CORRESPONDANCES SCHOENBERG / KANDINSKY : LA MAIN QUI RIAIT JAUNE

par Esteban Buch

Texte à paraître dans *l'Étincelle* #6, juin 2009

**Un.** Qu'une main puisse être heureuse alors que son propriétaire est plongé dans l'angoisse, voilà qui fait vaciller nos idées de ce que posséder nos mains signifie, voire de ce que veut dire posséder tout court. Le « drame avec musique » *Die glückliche Hand* op. 18 d'Arnold Schoenberg, écrit, composé et peint entre 1909 et 1913, et créé seulement en 1924, repose sur cet étrange fétichisme qui d'une partie du corps fait un objet scénique à part, au sein d'un dispositif basé sur la convergence théorique entre sons et lumières<sup>1</sup>. Sans cela, l'œuvre trahirait davantage sa dette, incontestable, avec les conventions de l'opéra. Un homme, une femme, son amant : même si seul le premier chante, le triangle est des plus familiers. Et lorsque la femme met un breuvage dans la main droite de l'homme, il ne s'agit jamais que d'inertie wagnérienne. Plus ancienne encore, malgré l'originalité d'un décor qui cache les corps et montre les visages, est la parole du chœur, dont les deux apparitions encadrent l'intrigue : le bonheur terrestre reste hors d'atteinte, il faut chercher le supraterrestre, etc. Mais le reproche qui clôt cette morale à douze voix a une pertinence certaine, quoique paradoxale, pour la modernité : « Tu ne saisis que ce que tu touches ! » Faudrait-il lâcher prise ? Au vingtième siècle, le sensible est-il condamné ?

Ce n'est pas l'avis de cet animal fabuleux, mi-hyène mi-chauve-souris, qui lorsque l'œuvre commence a déjà les dents plantées dans la nuque de l'homme. Ou de cette main heureuse, la gauche, véritable protagoniste du spectacle, qui persiste à vouloir saisir les rêves de son maître. Dans la scène II, l'homme tend sa main vers le corps de la femme, qui fâchée se dérobe sans qu'il s'en aperçoive : « Maintenant je te possède pour toujours ! », dit-il extasié. Il regarde la main, pas la femme. « [L]a main est en charge d'être à la fois et tour à tour partie de mon corps dont je puis faire usage en lieu et place du corps de l'autre », remarque Marie José Mondzain<sup>2</sup>. Or la scène III vient éclairer cela sous un autre angle, car la main n'est pas seulement un organe, elle est aussi un outil. Du cadre domestique, l'œuvre bascule dans l'univers de la production, certes lui-même wagnérien, ces ouvriers dans une caverne, l'homme une épée à la main. Mais les machines qui peuplent l'atelier rocheux sont modernes, et l'homme va les réfuter d'un seul coup de marteau créateur qui forge l'objet précieux sur l'enclume fracassée : « Voilà comment on fait des bijoux ! », dit-il. Indifférent aux menaces des opérateurs mécanisés, l'homme contemple une fois de plus sa main gauche qui saisit le produit de sa propre opération. À distance de tous les corps, la main heureuse produit à la fois les objets du désir et les objets techniques. La technique du pâtir commande désormais la composition : c'est le crescendo qui, du rouge pâle et du vert sale que décrit le texte, en quelques secondes porte la scène à un

<sup>1</sup> Le texte de *Die glückliche Hand* de Schoenberg et sa correspondance avec Kandinsky sont consultables en allemand sur le site du Centre Schoenberg de Vienne, [www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at). En français, voir *Correspondances, textes. Schoenberg-Busoni, Schoenberg-Kandinsky*, Genève, Contrechamps, 1995, ainsi que, notamment pour *Der gelbe*

*Klang*, Wassily Kandinsky et Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter : Le Cavalier bleu*, Klaus Lankheit éd., Paris, Klincksieck, 1987.

<sup>2</sup> Marie José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 30.

jaune incandescent comme la sonorité du mal. La musique de Schoenberg, qui pendant toute la pièce croise les acquis de l'atonalisme libre avec les prémices de la pensée sérielle (le chœur final contient sa première mélodie dodécaphonique), s'applique ici à contourner ce processus linéaire. S'impose alors le rictus effaré de l'homme : « Lorsque paraît la lumière jaune, sa tête semble près d'éclater. » La main gauche est retombée, la femme réapparaît nue au-dessus de la ceinture. L'amant jette le tissu manquant en direction de l'homme qui rampe aux pieds de la femme tout en balbutiant son amour. En pure perte : à la fin la femme se rhabille, puis ensevelit l'homme sous un rocher qui se métamorphose en l'animal fabuleux du début.

**Deux.** L'amitié entre Arnold Schoenberg et Wassily Kandinsky a tout du scénario de ceux qui étaient nés pour s'entendre. À Munich, pendant l'hiver 1911, un artiste transporté par une musique inouïe où la tonalité chavire — les quatuors op. 7 et 10, les pièces pour piano op. 11 — peint un fabuleux tableau à dominante jaune — *Impression III (Konzert)* —, puis écrit à cet autre artiste en qui il devine un pair : le geste vient du cœur, aurait dit Beethoven, et retourne sans doute au cœur. Une correspondance est engagée, des convergences sont constatées, une rencontre est organisée, qui se déroule dans la lumière d'un septembre allemand. À ce stade tout n'est que chaleur, collaboration, respect mutuel, complicité : « Maintenant je vais enfin composer ma *Main heureuse*, si j'ai une main heureuse », écrit Schoenberg à Kandinsky le 6 juillet 1912. La participation du musicien à l'almanach et les expositions du *Blaue Reiter*, les dédicaces croisées de l'*Harmonielehre* et *Über das Geistige in der Kunst*, enfin leur riche correspondance, monument épistolaire du modernisme, témoignent de cet accord parfait.

C'est l'âge d'or des avant-gardes historiques, et les ruptures elles-mêmes, ces suspensions du sens, se cherchent des interprétants. Le meilleur est que pour le regard rétrospectif ces hommes complexes apparaissent comme des métaphores d'eux-mêmes, c'est-à-dire de ce qu'ils représenteront pour la postérité. La dramaturgie se déploie dans l'éther spirituel de la « nécessité intérieure ». Le chemin qui les mène l'un vers l'autre s'ancre dans un rapport commun avec le passé, conçu dans la continuité avec le présent : l'adieu à la tonalité, l'adieu à la figuration. Quand l'abstraction rencontre l'atonalisme, la preuve est faite que l'histoire est en marche, celle de l'art s'entend. Si ce n'est que l'histoire de l'art est elle-même histoire tout court, du moment qu'il y va, comme dit l'autre, de la phénoménologie de l'esprit.

Cette belle histoire d'amour viril, inutile de prétendre ici la démystifier en dénonçant, par exemple, le comportement maniaque d'un peintre qui tisse ses réseaux d'un bout à l'autre de l'Europe, quitte à se plaindre qu'il n'a plus le temps de peindre, ou l'hystérie d'un compositeur qui ne sollicite les faveurs du monde que pour mieux dire à quel point il les méprise. On pourrait également viser le montage pédagogique des barres parallèles entre les arts, peinture ici, musique là-bas, reliées par les passerelles branlantes du drame musical. Mais la retenue s'impose, car plus intéressant est de suivre la parabole de l'amitié entre l'atonalisme et l'abstraction jusqu'à son terme.

C'est une indiscretion d'Alma Mahler qui fut à l'origine de la fameuse lettre de Schoenberg du 19 avril 1923 où, dénonçant la montée de l'antisémitisme, il exprime sa peine et sa colère de voir que « même un Kandinsky » peut y tomber. Sans trancher sur ce que Kandinsky a pu vraiment dire au Bauhaus, faute de sources, on remarquera que le soupçon de Schoenberg n'est pas

vraiment démenti par la réponse conciliante du peintre quatre jours plus tard, où tout en en parlant de ses amis juifs et en se rangeant avec son correspondant dans la catégorie des hommes « libres intérieurement », il évoque le « problème juif » en termes de maladie et de nations « possédées » qui, fort heureusement, peuvent encore être « guéries ». Quelle nation, quelle maladie, quelle thérapie ? On ne sait. Voilà, avec son lot d'obscurité, le nœud de la torsion de l'histoire de l'art par l'histoire politique, dont leur rencontre est porteuse jusque dans la rupture. Au-delà des tentatives ultérieures pour recoller les morceaux — une rencontre fortuite en 1927, une dernière lettre de Kandinsky en 1936 —, la brouille entre les deux hommes est aussi significative que leur amitié.

**Trois.** D'un point de vue dramaturgique, *Der gelbe Klang*, « composition scénique » écrite par Kandinsky en 1909, semble encore moins devoir aux conventions de l'opéra que *Die glückliche Hand*. Dans le texte théorique qui accompagne la pièce, tous deux publiés en 1912 dans l'almanach du *Blaue Reiter*, la référence à Wagner est présente, mais on lui reproche d'en être resté à une action « extérieure ». En pratique, Kandinsky propose un monde très différent des vieilles fables de l'héroïne qui trompe le ténor avec le baryton, ou vice-versa. Ici plus d'êtres humains, ou rien que des êtres humains réduits à leur condition d'êtres tout court, un enfant qui sonne une cloche, un homme en noir qui en guise de toute parole commande : « Taisez-vous. » Pour le reste, les entités qui habitent l'espace scénique ont encore moins à voir avec la psychologie qu'une main heureuse d'artiste malheureux.

Parmi celles-ci : « De droite à gauche, cinq géants d'un jaune éclatant (les plus gros possibles) sont poussés en avant (on dirait

un vol plané au-dessus du sol »). Ces sages fantômes, qui chantent d'une voix profonde, se détachent entre de bizarres créatures multicolores, ces « êtres rouges, indistincts, qui font penser un peu à des oiseaux » même s'ils ont « de grosses têtes qui ressemblent vaguement à des têtes humaines ». On glissera ici : ressembler vaguement à des humains, n'est-ce pas le propre de tout personnage d'opéra ? Oui, mais ceux-ci flottent ou dérivent comme des créatures de rêve, puis s'avancent vers le devant de la scène, comme voués à la condition d'éléments compositionnels au sein d'un tableau de Kandinsky qui s'animerait dans l'espace et dans le temps.

Comme dans ceux-ci, la prolifération des êtres scéniques évoque à la fois la déconstruction du réalisme et l'aura des multitudes, toute l'aimable ébullition sociale et esthétique de l'époque, rendue intelligible par les équivalences programmées et arbitraires entre les timbres et les couleurs : le peintre multiplie tout au long du texte les didascalies sur la musique, que va concevoir son ami Thomas von Hartmann. Les géants au milieu de la foule tremblent de quelque chose qui a moins à voir avec une conscience politique qu'avec les correspondances entre les sensations et les idées, théorisées par l'ésotérisme. Quitte à mimer le christianisme dans le mouvement ascensionnel de la fin : « Au milieu de la scène, un géant jaune clair, visage blanc imprécis, grands yeux ronds et noirs. Il lève lentement le bras le long de son corps (les paumes tournées vers le bas). En même temps, il grandit en hauteur. À l'instant où il atteint le haut de la scène, sa personne devient semblable à une croix et l'obscurité se fait tout à coup. »

Cette croix au visage imprécis n'empêche pas de voir que le véritable protagoniste est ailleurs, depuis le début. C'est la couleur jaune elle-même, dont les géants ne sont

qu'un support narratif, tout comme la « grande fleur jaune » du deuxième tableau, dont l'éclat ne cesse de grandir jusqu'au moment où elle disparaît — mais alors « subitement, toutes les fleurs blanches deviennent jaunes ». L'indication récurrente d'un *la* et un *si bémol* à l'orchestre désigne peut-être à son tour la sonorité jaune, ainsi placée sous le signe d'une dissonance très peu tonale. Les trompettes sont également convoquées par l'artiste pour dire le jaune dans le jeu synesthésique. Mais pour en comprendre la signification morale on songe à cette couleur « typiquement terrestre » dépeinte dans *Du spirituel dans l'art* : « Comparé aux états de l'âme, il pourrait servir à la représentation colorée de la folie, mais non mélancolie, ou hypochondrie, mais accès de rage, délire aveugle, folie furieuse<sup>3</sup>. » Face à un malade qui ainsi « s'en prend aux hommes », le jaune d'une certaine étoile infâme ne peut, malgré l'anachronisme, que resurgir ici comme symptôme.

En tout cas la « composition scénique » de Kandinsky repose sur une sorte de fétichisme comparable à celui de l'« action scénique » de Schoenberg. Lorsque le sens des sons est offert à la scène non plus par des personnages mais par des couleurs et des mains, une rupture historique s'annonce, offerte comme telle à l'œil et l'oreille qui acceptent la jouissance de la modernité. C'est là, peut-être, l'amorce d'une nouvelle métamorphose fantasmatique du spectateur, sourd écho à la main peinte en négatif dans la grotte préhistorique que, selon Mondzain, le regard de l'homme ne découvre qu'en

s'éloignant<sup>4</sup>. Ainsi contemplée à la distance, l'histoire de l'amitié entre les deux artistes empreint d'une gravité singulière l'icône de leurs correspondances esthétiques, obliques et elles-mêmes fétichisées par l'histoire de l'art : mise en musique et en lumière, la main qui riait jaune en découvrant le vingtième siècle et ses horreurs.

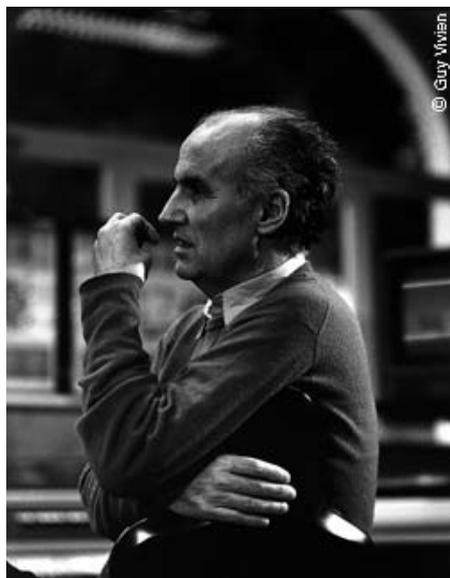
---

<sup>3</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Philippe Sers éd., Paris, Denoël, 1989, p. 148.

<sup>4</sup> Voir Mondzain, *op.cit.*, p. 29.

# BIOGRAPHIES

## COMPOSITEURS



### LUIGI NONO

Né en 1924 à Venise, Luigi Nono suit les cours de composition du conservatoire Benedetto Marcello à Venise puis complète sa formation auprès de Bruno Maderna avec lequel il entretient des relations quasi fraternelles. Ses premières compositions, écrites entre 1950 et 1953, sont empreintes d'une profonde cohésion expressive grâce à laquelle il surmonte rapidement les difficultés inhérentes à la technique pointilliste. *Incontri* (1955) constitue sa principale confrontation avec la technique sérielle. Au début des années 1960, il s'oriente vers la politique et s'intéresse de plus en plus aux sons électroniques. Engagement politique et recherche de nouveaux outils linguistiques fusionnent et donnent naissance à des œuvres fortement marquées par la

technologie. Il met en application le résultat de ses recherches sur le son dans les œuvres qu'il compose dans les années 1970, tout particulièrement *Al gran sole carico d'amore*. 1980 débute avec le quatuor *Fragmente-Stille, An Diotima* qui illustre son nouveau concept compositionnel, empreint d'une philosophie confinant à l'ésotérisme, et prône une « écoute nouvelle », concentrée à l'intérieur de soi. Il travaille ensuite dans le studio de la Südwestfunk à Fribourg et réserve aux instruments électroacoustiques une place de plus en plus importante dans son œuvre. C'est de cette époque que date *Prometeo* (créé à Venise en 1984), opéra qui synthétise les tendances des dernières années du compositeur.

Invité du DAAD à Berlin où il réside de 1986 à 1988, Luigi Nono donne, en juillet 1989, ses derniers cours au Centre Acanthes. Hospitalisé à Paris, il meurt, des suites d'un cancer, le 8 mai 1990 à Venise.



© Universal Edition

## ARNOLD SCHOENBERG

Principalement autodidacte, Arnold Schoenberg reçoit l'enseignement d'Alexander von Zemlinsky. En 1903, il enseigne à la Reformschule du Dr. Schwarzwald à Vienne. C'est à cette époque que Berg, Erwin Stern, Webern et Wellesz deviennent ses élèves. Alors que ses premières œuvres trouvent un accueil mitigé auprès du public viennois, Schoenberg se dirige vers un langage atonal dès les années 1906-1907. Ce n'est qu'entre 1921 et 1924 que naissent les premières œuvres écrites dans la nouvelle technique de composition à douze sons. Professeur à l'académie prussienne des art à Berlin en 1925, il est « mis en congé » par le gouvernement national-socialiste en 1933 et émigre aux États-Unis. Durant ses dix-sept années américaines, il compose de nombreuses œuvres avec la technique des douze sons, mais aussi quelques-unes dans une tonalité très élargie (*Variations pour orgue en ré mineur, Variations pour orchestre d'harmonie en sol mineur*). Il est décédé le 13 juillet 1951 à Los Angeles.

© Ircam-Centre Pompidou, 2007



© DR

## ANDREA VIGANI

Né en 1970 à Milan, Andrea Vigani est violoniste et compositeur de musiques de chambre, vocale et électroacoustique. Diplômé en violon, composition et musique électroacoustique au conservatoire Giuseppe Verdi à Milan, il se spécialise en quatuor à cordes, musique de chambre et composition à l'École de musique de Fiesole (Italie), à l'Académie Chigiana à Sienne, et à l'Institut international Eötvös à Edenkoben (Allemagne). Il étudie également la musique électroacoustique à l'Ircam.

Andrea Vigani collabore avec des chorégraphes comme Lindsey Kemp, Carolyn Carlson et Yuval Pick pour *Strand behind* (2006) créé dans le cadre d'une co-résidence au Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon et repris au festival Agora de l'Ircam. Il reçoit de nombreuses commandes et ses œuvres sont retransmises notamment par la BBC, Radio France, la SWR, et la RAI 3. Elles sont publiées par les éditions Suvini Zerboni, Tau Kay, Agenda, Rugginenti et Nuova Stradivarius.

© Ircam-Centre Pompidou, 2009

# INTERPRÈTES



## **RAPHAËLE KENNEDY** soprano

Raphaële Kennedy se forme auprès de Béatrice Cramoix, Caroline Pelon, Denise Dupleix, Winifred Ramsey et du musicologue Jean Saint-Arroman. Passionnée de musique ancienne, elle travaille régulièrement comme soliste avec, notamment, les ensembles De caelis, Musica fiorita, Baroques-Graffiti, l'Orchestre de chambre de Genève ainsi qu'avec les organistes Peter Waldner et Jean-Christophe Revel.

Investie également dans la création contemporaine, elle est sollicitée par l'artiste multimédia Jean-Baptiste Barrière — pour l'interprétation des pièces pour voix et électronique de Kaija Saariaho —, le chef d'orchestre Laurent Cuniot et le festival Amplitudes. Des œuvres de Pierre-Adrien Charpy et Matteo Franceschini lui sont dédiées. En 2003, elle fonde avec Marylise Florid leur duo voix et guitare.

En 2008, elle entreprend un travail en duo avec le saxophoniste Joël Versavaud, et, en 2009, avec la flûtiste Camilla Hoytenga.

Attachée au répertoire polyphonique, elle est membre d'A Sei Voci, de l'ensemble européen William Byrd et des Jeunes Solistes. Elle collabore également avec Musicatreize.

Elle assure, avec l'organiste et compositeur Pierre-Adrien Charpy, la direction artistique de l'ensemble Da Pacem, spécialisé dans le répertoire baroque, qui s'ouvre également à la musique de la Renaissance, à la création contemporaine et à d'autres traditions musicales. C'est dans ce cadre qu'elle base librement son travail sur la sensualité, la théâtralité et la rhétorique. Elle privilégie ainsi la pureté d'émission, la justesse de ton et le geste déclamatoire qui fait de la musique l'amplification de la parole.



### **JULIEN LE PAPE** piano

Né en 1980, Julien Le Pape débute le piano à l'âge de huit ans. Il se forme au conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt (premier prix de piano en 1995) et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (premier prix de piano, de musique de chambre, d'harmonie et d'accompagnement). En 2002 et 2004, il étudie à l'Académie internationale Maurice Ravel à Saint-Jean-de-Luz et reçoit deux prix. Il y est aujourd'hui accompagnateur de classe instrumentale. Il participe aux master classes de Jean-Claude Pennerier, Leon Fleisher, Yves Henry, François-René Duchable et Jean-François Heisser.

Julien Le Pape donne des récitals en Europe et se produit avec orchestre au CNSM de Paris, à la Cité de la musique et avec l'Orchestre national d'Île-de-France. En 2005, les pianos Kawai l'invitent à donner un récital Chopin à Tokyo. Il retourne au Japon en 2006 pour une série de concerts en musique de chambre et en 2007 pour une série de concerts solo, dont un récital salué par la critique à la Tsuda Hall de Tokyo.

En 2008, Julien Le Pape enregistre un disque de musique française pour piano et, cette année, un disque trompette et piano avec Romain Leleu (label Indesens). Depuis juin 2008, il se produit régulièrement au sein de l'ensemble TM+.



### **BRICE MARTIN** fagott

Né en 1977 à Mont-de-Marsan, Brice Martin étudie le saxophone, le basson allemand, la composition et l'écriture au CNR de Bordeaux et au conservatoire de Lille (médaille d'or de basson à l'unanimité). En 1999, il entre au CNSM de Paris où il obtient son diplôme en 2003. L'année suivante, il reçoit un prix d'improvisation générative mention très bien. Brice Martin pratique le basson, le contrebasson et le saxophone dans les domaines de la musique classique, contemporaine, du jazz actuel, de l'improvisation générative et du théâtre musical. Il est compositeur et arrangeur, à la tête du Brice Martin Quartet (musiques improvisées), a dirigé un ensemble de cuivres et de percussions ainsi que l'Orchestre national Bordeaux Aquitaine. Bassoniste de L'Instant Donné, il est

invité régulièrement par l'Ensemble intercontemporain, l'Orchestre de Paris, l'ensemble Court-circuit et l'Orchestre philharmonique de Radio France. En 2007, il est pensionnaire à la Villa Médicis à Rome, finaliste de l'AFIJMA (Association des festivals innovants en jazz et musiques actuelles) et obtient un prix au Tremplin Jazz d'Île-de-France. En 2008, il crée un duo avec le jazzman Emmanuel Bex. Comme chef d'orchestre, il est invité à diriger les opéras *Carmen* et *Madame Butterfly* avec l'Opéra des Landes en 2008 et 2009.



© DR

**ISABELLE MENKE** comédienne  
Isabelle Menke est née à Brême (Allemagne), où elle chante à l'opéra — notamment dans *Lulu* d'Alban Berg — et prend des cours de piano et de chant au conservatoire. Elle étudie la mise en scène d'opéra à Hambourg puis devient assistante au Thalia Theater. Elle suit une formation de comédienne au Mozarteum de Salzbourg et est engagée dans les théâtres de Lübeck, Zurich, Hanovre et Bâle. Au cinéma, elle a dernièrement interprété le rôle principal

de *Montag*, présenté à la Berlinale en 2006. En Suisse, elle rencontre le metteur en scène et compositeur Ruedi Häusermann, avec qui elle collabore pour de nombreux spectacles dont *Rosamunde* d'Elfriede Jelinek. Elle interprète le rôle d'Else dans *Fama* de Beat Furrer, créée à Donaueschingen en 2005 dans une mise en scène de Christoph Marthaler, et qui tourne dans les festivals de Salzbourg, Paris, Amsterdam, Vienne, Moscou et à la Biennale de Venise. Avec l'ensemble Contrechamps, elle joue dans *La liseuse* de Brice Pauset et, en 2008, dans *L'espace dernier* de Matthias Pintscher à Francfort et à la Philharmonie de Cologne.

### TM+

Ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui  
Depuis son premier concert donné le 16 décembre 1986 à Radio France sous la direction de Laurent Cuniot, TM+ s'est imposé comme l'un des premiers ensembles français voués aux répertoires contemporain et classique.

Composé d'un noyau de vingt-trois musiciens d'une remarquable polyvalence auxquels se joignent de manière privilégiée une quinzaine d'autres instrumentistes, TM+ travaille depuis plus de vingt ans à l'élaboration d'une approche exigeante et approfondie de l'interprétation des œuvres du siècle dernier et d'aujourd'hui avec de fréquentes incursions dans un passé plus lointain. Son projet a pour ambition de fonder une formation musicale moderne qui prenne en compte les relations entre passé et présent, crée de nouveaux liens avec les

compositeurs, favorise l'engagement individuel et collectif des musiciens, le tout en plaçant le public au cœur de ses préoccupations.

TM+ se produit à la Cité de la musique, à l'Ircam, à la Maison de la Radio, aux festivals Musica, Les Musiques, Manca, à l'Opéra-comique, à la salle Gaveau, à l'auditorium du musée du Louvre, au Théâtre des Bouffes du Nord, dans de nombreux lieux pluridisciplinaires ainsi qu'à l'étranger (Rome, Turin, São Paulo, Rio de Janeiro, Helsinki, Copenhague, Berlin...). Son ancrage nanterrien, grâce à sa résidence depuis 1996 à la Maison de la musique, lui permet d'imaginer un projet alternatif de diffusion qui favorise de nouveaux rapprochements entre le public et les œuvres. L'ensemble multiplie ainsi les confrontations à travers des répétitions publiques commentées, des concerts-lectures, des conférences et des concerts-rencontres « hors les murs » proposés dans des lieux de la ville rarement investis par les artistes.

À travers l'originalité de ses programmes, son rapport avec les publics, la place centrale qu'il accorde au compositeur actuel, TM+ propose des voyages de l'écoute inédits qui valorisent chaque œuvre, entendue sous un jour sans cesse renouvelé.

TM+ est soutenu par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la Région Île-de-France, du département des Hauts-de-Seine et de la Ville de Nanterre. Il est également aidé par la Sacem, la Spedidam\*, musique nouvelle en liberté, le Bureau Export de la Musique Française ainsi que Culturesfrance pour ses tournées à l'étranger. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de TM+.

*\*La Spedidam (Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse) est une société d'artistes-interprètes qui gère les droits de l'artiste-interprète (musicien, choriste ou danseur) en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.*

## -- MUSICIENS PARTICIPANT AU CONCERT

**Gilles Burgos**, flûte

**Francis Touchard**, clarinette

**Florent Jodelet**, vibraphone

**Noëmi Schindler**, violon (aussi alto)

**Geneviève Strosser**, alto

**David Simpson**, violoncelle



© Christophe Alary

**LAURENT CUNIOT** direction

Directeur musical de TM+ depuis 1985, Laurent Cuniot est invité régulièrement par les principales scènes ou festivals tournés vers la création. En juin 2005, il est choisi pour diriger le concert de clôture du festival Agora de l'Ircam donné en hommage à Pierre Boulez, en présence du compositeur. Ayant créé plus d'une centaine de partitions nouvelles, il inscrit à son répertoire les

compositeurs majeurs de notre temps (Messiaen, Boulez, Carter, Harvey, Kyburz, Jarrell, Cavanna, Murail, Grisey) et participe à l'émergence d'une nouvelle génération de compositeurs occupant le devant de la scène contemporaine (Mantovani, Campo, Markeas). Les classiques du XX<sup>e</sup> siècle (Varèse, Stravinsky, Schoenberg) occupent une place centrale dans son activité et ses interprétations de la *Sérénade* op.24 de Schoenberg ou de *Renard* de Stravinsky sont particulièrement saluées.

Il fait ses débuts dans le domaine symphonique en 1994 à la tête de l'Orchestre national de Lille puis est invité par l'Orchestre de la Radio de Belgrade, l'orchestre philharmonique de Durban ou l'orchestre philharmonique de Radio France, qu'il dirige dans ses diverses configurations, de l'orchestre de chambre à la formation symphonique. Il est également invité par les plus grands ensembles européens spécialisés dans le répertoire contemporain comme Court-circuit, Alter Ego, l'Ensemble orchestral contemporain, et l'ensemble Recherche avec lequel il s'est notamment produit lors du prestigieux festival de Witten.

## MANUEL POLETTI

Réalisation informatique musicale Ircam  
Né en 1969 à Besançon, Manuel Poletti étudie aux conservatoires de Besançon et de Dijon, puis à l'ICEM de l'École supérieure d'Essen (Allemagne) de 1992 à 1995. Compositeur et trompettiste, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam depuis 1998. En

1990, il fonde le Théâtre Parlant, groupe de recherche artistique réunissant les travaux d'un écrivain, d'une plasticienne et d'un compositeur. Il participe à plusieurs projets de danse et théâtre et crée deux spectacles multimédias à Besançon en 1996 et à Marseille en 1997. En 1998, il réalise deux logiciels musicaux dédiés à la synthèse en temps réel, primés la même année au Concours international de logiciels musicaux de Bourges. En 2002, il crée, en collaboration avec Carl Faia, le collectif LIEU, regroupant compositeurs, chercheurs et développeurs en informatique musicale. Depuis 2003, il collabore avec le Forum Neuesmusiktheater de Stuttgart comme responsable de réalisation informatique, notamment pour les créations de William Forsythe, impliquant le traitement de la voix des danseurs en temps réel.

Début 2008, Manuel Poletti intègre la société Cycling'74 qui développe le logiciel Max/MSP.

---

## ÉQUIPES TECHNIQUES

### TM+

**Ensemble orchestral de musique d'aujourd'hui**

Cédric Tachon, régisseur

### IRCAM

Sylvain Cadars, ingénieur du son

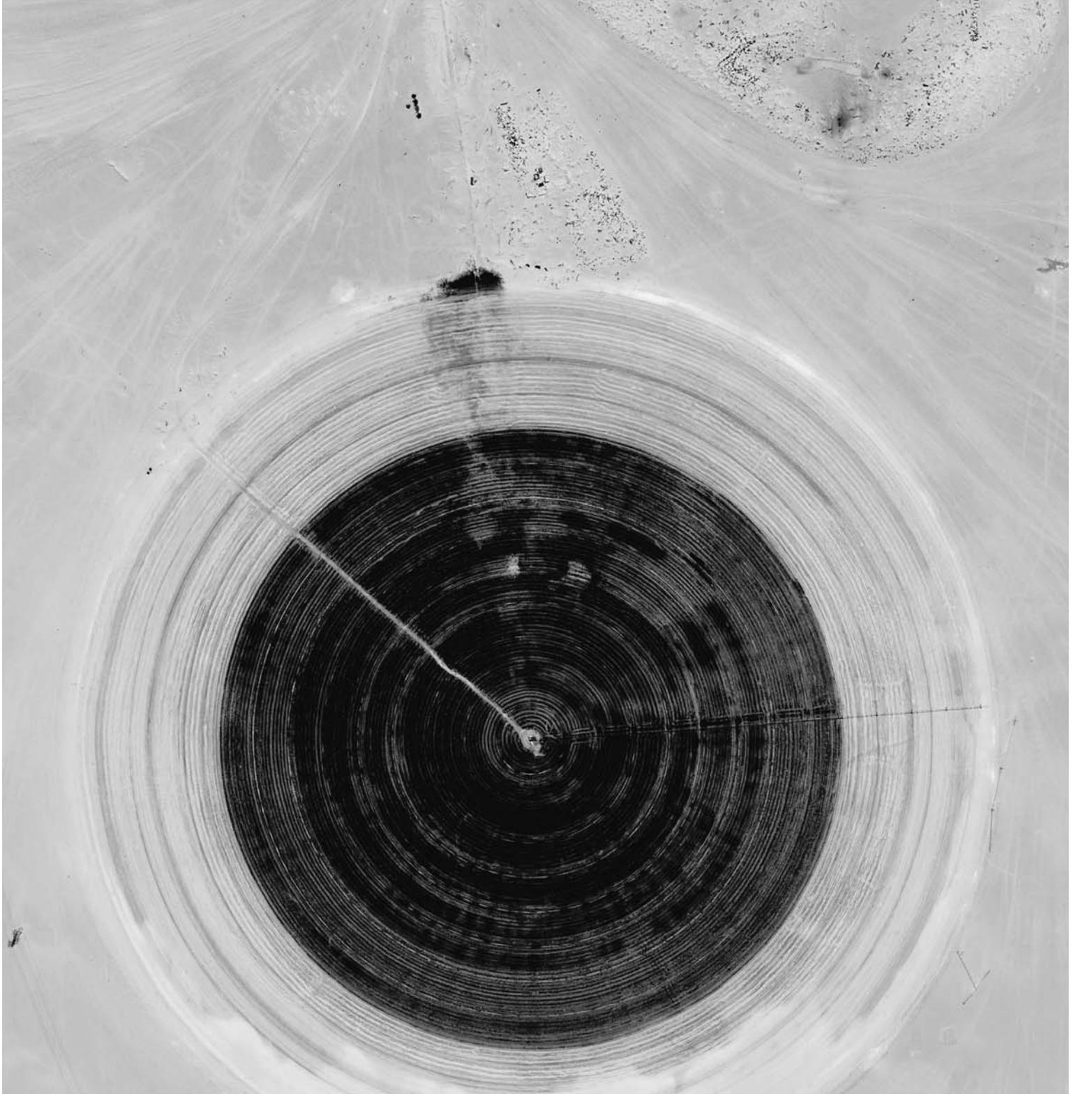
Chrisophe Egéa, régisseur son

Catherine Verheyde, régisseur lumière

Frédéric Vandromme, régisseur plateau

Réalisation du programme

Aude Grandveau



# AGORA

8 AU 19 JUIN 2009

[www.ircam.fr](http://www.ircam.fr)

 **ircam**  
Centre  
Pompidou

# Ircam

## INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

---

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger.

**L'Ircam est un des foyers principaux de la création musicale** ainsi qu'un lieu de production et de résidence pour des compositeurs internationaux. L'institut propose une saison riche de rencontres singulières par une politique de commandes. De nombreux programmes d'artistes en résidence sont engagés, aboutissant également à la création de projets pluridisciplinaires (musique, danse, vidéo, théâtre et cinéma). Enfin, un grand festival annuel, Agora, permet la présentation de ces créations au public.

**L'Ircam est un centre de recherche** à la pointe des innovations scientifiques et technologiques dans les domaines de la musique et du son. Partenaire de nombreuses universités et entreprises internationales, ses recherches couvrent un spectre très large : acoustique, traitement de signal, informatique (langages, temps réel, bases de données, interfaces homme-machine), musicologie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme le multimédia, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (industries culturelles, télécommunications, informatique, automobile et transports...).

**L'Ircam est un lieu de formation** à l'informatique musicale. Son Cours et ses stages réalisés en collaboration avec des chercheurs et compositeurs internationaux font référence en matière de formation professionnelle. Ses activités pédagogiques concernent également le grand public grâce au développement de logiciels pédagogiques et interactifs nés d'une coopération étroite avec l'Éducation nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans des formations universitaires avec l'université Paris-VI pour l'accueil du master Acoustique, traitement du signal et informatique appliqués à la musique.

Depuis 2006, la politique artistique est devenue politique générale de l'institut. Une série de réformes propulse simultanément la création, la technologie et leur transmission vers les publics. Réforme de la saison avec de nombreux coproducteurs et de nouvelles esthétiques en présence ; réforme du pôle spectacle quittant le laboratoire pour investir les scènes musicales et le spectacle vivant ; réforme du Cours déployé en deux années avec de nouveaux partenaires ; réforme des documentations assurant la transmission et la pérennité des œuvres ; création de la « compagnie Ircam » portant un répertoire en France et à l'étranger ; création d'une action culturelle, d'un Journal de la création et de nouvelles médiations pour les publics. Ce chantier place l'Ircam au cœur d'un espace sensible partagé.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture.

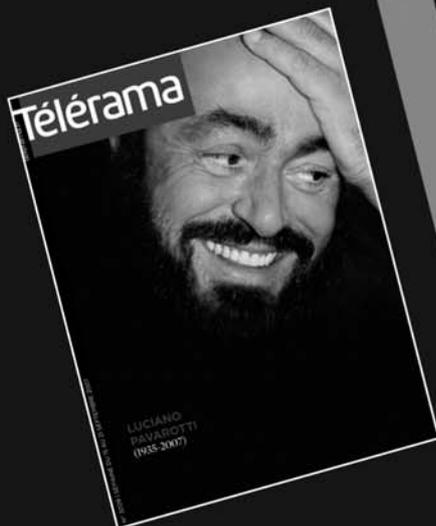
# Télérama

PARTENAIRE DE VOTRE ÉVÉNEMENT

PARTENAIRE DE VOTRE ÉMOTION

La télé, le cinéma, la radio, le théâtre,  
la musique, la danse, l'art...

Retrouvez toute l'actualité culturelle  
chaque mercredi dans Télérama.



*musique  
nouvelle  
en liberté*

Fondée en 1991 par Marcel Landowski, sous l'égide de la Ville de Paris, l'association *musique nouvelle en liberté* s'est fixé pour mission d'élargir l'audience de la musique de notre temps, auprès du plus vaste public.

Elle apporte des aides financières, sans aucune directive esthétique, aux formations musicales et aux festivals qui mêlent dans leurs programmes les œuvres contemporaines à celles du répertoire.

L'action de *musique nouvelle en liberté*, subventionnée par la Mairie de Paris, se développe aujourd'hui dans toute la France grâce au Ministère de la Culture (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles), au Conseil Régional d'Ile de France, au FCM (Fonds pour la Création Musicale), à l'ADAMI (Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes) et à la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique).

L'association reçoit également le soutien de Mécénat Musical Société Générale.

#### Comité d'honneur

John Adams | Serge Baudo | Marius Constant | Daniel-Lesur | Philip Glass | René Huyghe | György Kurtág | Claude Lévi-Strauss | Yehudi Menuhin | Olivier Messiaen | Serge Nigg | Maurice Ohana | Seiji Ozawa | Luis de Pablo | Arvo Pärt | Krzysztof Penderecki | Manuel Rosenthal | Mstislav Rostropovitch | Aulis Sallinen | Pierre Schaeffer | Iannis Xenakis.

**MAIRIE DE PARIS** 

#### musique nouvelle en liberté

président : Jean-Claude Casadesus

directeur : Benoît Duteurtre

administrateur : François Piatier

42 rue du Louvre - 75001 Paris

tél : 01 40 39 94 26 - fax : 01 42 21 46 16

[www.mnl-paris.com](http://www.mnl-paris.com)

e-mail : [mnl@mnl-paris.com](mailto:mnl@mnl-paris.com)



 **île de France**

 **MECENAT  
MUSICAL**  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



**FCM**  
LE FONDS POUR LA  
CRÉATION MUSICALE

**sacem** 

 la culture avec  
la copie privée



HARRISON & WOLF © Marie-Noëlle Robert, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michel Labelle, Getty.

Depuis 1987, Mécénat Musical Société Générale développe une politique de soutien, en constante évolution, qui répond aux besoins actuels des acteurs de la musique classique et qui s'organise selon quatre domaines d'intervention :

- Jeunes
- Musique de chambre
- Création, musique du XX<sup>e</sup> siècle et d'aujourd'hui
- Promotion et diffusion.

[www.socgen.com/mecenat-musical](http://www.socgen.com/mecenat-musical)



