

Jean-François Heisser,
direction et piano
Florent Jodelet, percussion
Orchestre Poitou-Charentes

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kontakte, pour piano, percussion
et bande

Diffusion sonore : **Marco Stroppa**

■ *Hommage à Karlheinz Stockhausen et
présentation de Terra Ignota par Philippe Manoury*

PHILIPPE MANOURY

*Terra Ignota (in memoriam
Karlheinz Stockhausen)*

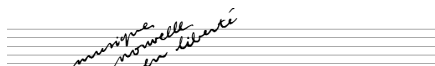
[CRÉATION MONDIALE

**Commande de l'Orchestre Poitou-
Charentes et du Festival de l'Épau**

« Avec le soutien de musique nouvelle en liberté. »

Editions Durand/Universal Music Publishing

CORÉALISATION IRCAM-CENTRE POMPIDOU, INSTANT PLURIEL, ORCHESTRE POITOU-CHARENTES.



La saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord est produite par Instant Pluriel (www.instantpluriel.com). Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord. La Fondation Accenture, la Ville de Paris, la Sacem et France Musique sont partenaires de la saison musicale du Théâtre des Bouffes du Nord.



Concert enregistré par France Musique



Orchestre Poitou - Charentes © Marc Deneyer

KONTAKTE

ANNÉE DE COMPOSITION

1960

EFFECTIF

Piano, percussion, bande

DURÉE

35 minutes environ

ÉDITEUR

Stockhausen Verlag

Cette pièce a été créée le 21 novembre 1960 au musée d'Art moderne de Stockholm par David Tudor et Christoph Caskel. Elle est dédiée à Otto Tomek.

Il s'agit d'une série de types de contact établis entre musique électronique — qui rayonne dans l'environnement de l'auditeur à partir de quatre groupes de haut-parleurs — et musique instrumentale qui sera jouée simultanément (durant l'exécution) par un percussionniste et un pianiste.

Six catégories de sons instrumentaux sont utilisées : sons métalliques/bruits métalliques, sons de peaux/bruits de peaux, sons de bois/bruits de bois ; le piano a pour rôle de relier et de séparer ces différentes catégories, ou de donner le signal du jeu d'ensemble. Les catégories de sons électroniques établissent des parentés et des transitions avec les sons instrumentaux, se fondent avec

eux et s'en éloignent pour se transformer en sonorités jusqu'alors inouïes. Alors que dans la musique électronique cinq types de déplacement dans l'espace, à des vitesses et dans des directions différentes, interfèrent toujours de manière différente (rotation, glissement, alternance, sources fixes séparées — toutes différentes, sources fixes reliées — toutes identiques, points isolés dans l'espace), les instrumentistes représentent des sources sonores fixes dans l'espace.

Karlheinz Stockhausen

Extrait du livret du disque *Karlheinz Stockhausen* édité chez Accord/Una Corda.

TERRA IGNOTA

(IN MEMORIAM KARLHEINZ STOCKHAUSEN)

ANNÉE DE COMPOSITION

2007

EFFECTIF

Piano solo,

1 quintette (nord-ouest) : 2 flûtes, 3 violons,

1 septuor (nord-est) : cor anglais,
basson, cor, 2 altos, 2 violoncelles,

1 sextuor (sud-ouest) : percussion, hautbois,
clarinette, violon, cor, trompette,

1 quatuor (sud-est) : percussion,
clarinette basse, trombone, contrebasse

DURÉE

20 minutes environ

ÉDITEUR

Editions Durand/Universal Music
Publishing

Il s'agit de la création mondiale de la pièce, commandée par l'Orchestre Poitou-Charentes et le Festival de l'Épau. Elle est dédiée à Jean-François Heisser.

« Terra Ignota » était le nom qui, sur les cartes géographiques du globe terrestre, désignait autrefois les terres qui n'avaient pas encore été explorées. J'ai utilisé ce terme comme métaphore d'une situation musicale dans laquelle le pianiste soliste (qui joue aussi du célesta) serait une sorte d'explorateur se trouvant au centre de quatre continents, représentés

par quatre groupes d'orchestre suivant les repères cardinaux suivants :

- au nord-est : les instruments graves (cor anglais, basson, cor, altos et violoncelles) ;
- au nord-ouest : les instruments aigus (flûtes et violons) ;
- aux sud-est et sud-ouest : deux ensembles composites.

Les régions du nord sont le lieu d'une relation distante avec le soliste. Elles représentent plutôt l'orchestre traditionnel tel qu'on le connaît dans les concertos, jouant soit en accompagnement du soliste, soit en *tutti*. Les régions du sud, quant à elles, sont le lieu propice pour une collaboration de proximité et d'échanges. Le soliste y développe une relation de musique de chambre, dialoguant parfois avec l'un et l'autre des groupes, parfois avec les deux. Mais, tel que cela s'est passé dans l'histoire, il n'est pas une découverte qui n'ait modifié considérablement les régions visitées. Ainsi ces quatre « continents » perdront-ils parfois leurs spécificités propres pour se mélanger, dans des évolutions musicales plus globales et unifiées, dans un même discours.

Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un concerto mais d'une forme qui inclut musique soliste, musique de chambre, musique concertante et musique symphonique. L'œuvre, d'un seul tenant, obéit à la forme rigoureuse d'une sonate précédée d'une grande introduction. Cette forme, cependant, ne sera volontairement pas audible à l'écoute car j'ai veillé à modifier continuellement les caractères et les expressions lors des « reprises », « développements » et « réexpositions ». Ainsi, lors de la section qui fait office de « reprise » de l'exposition, le soliste quittera le piano pour jouer du célesta privilégiant exclusivement les régions aiguës. Un autre élément de distorsion de cette forme intervient dans les proportions successives de chaque section. Ce serait ce que je pourrais appeler « une sonate en perspective » : au fur et à mesure que la pièce s'éloignera de son début, ses proportions seront de plus en plus petites. L'introduction est extrêmement développée, l'exposition est également de grandes proportions, sa pseudo-reprise est sensiblement plus courte, le développement sera encore plus bref, quant à la réexposition et sa coda, elles se contenteront de rappeler les éléments principaux. À la toute fin, après une élimination progressive des instruments, le piano se retranchera à son tour dans une expression très ramassée qui constitue l'exact opposé de la grande liberté dont il faisait preuve au début. S'il a grandement

contribué à modifier les régions qu'il a visitées tout au long de l'œuvre, il va sans dire que cette expérience l'aura aussi profondément transformé.

La particularité la plus visible de cette composition réside probablement dans l'organisation des rapports entre l'instrument soliste et les groupes d'orchestre placés en face et autour de lui. En cela j'ai voulu réintroduire une coutume qui était habituelle du temps de Mozart, qui dirigeait lui-même l'orchestre de son piano. Une grande part des parties d'orchestre est écrite de façon à pouvoir être jouée sans direction. Parfois, lors de sections assez complexes, un percussionniste synchronise les différents groupes instrumentaux entre eux. Parfois aussi, le soliste deviendra, à part entière, chef d'orchestre. Cette composition, écrite pour mon ami Jean-François Heisser, pianiste et chef d'orchestre, peut toutefois être exécutée de manière plus traditionnelle.

L'œuvre a été composée à San Diego (Californie) au cours de l'automne 2007. Peu de temps après l'avoir achevée, j'appris la mort de Karlheinz Stockhausen, grand explorateur, s'il en est, de continents musicaux nouveaux. J'ai décidé alors de lui donner le titre : *Terra Ignota (in memoriam Karlheinz Stockhausen)*.

Philippe Manoury

Editions Durand/Universal Music Publishing

...EXTRAITS DE :

STOCKHAUSEN AU-DELÀ ...

par PHILIPPE MANOURY

San Diego, 23 décembre 2007

Karlheinz Stockhausen disparu, c'est le ^{XX}^e siècle qui s'éloigne de nous. Sa puissance créatrice, son utopie donquichottesque, son pragmatisme professionnel, son aptitude à l'autopromotion, son esprit visionnaire et son intransigeance souvent provocatrice font de lui une figure hors du commun, mais ne manquent pas non plus de nous poser quelques questions. Si toute sa personnalité semblait tendre vers la conquête d'un au-delà, il me semble pertinent aujourd'hui de scruter comment, « au-delà » de cette personnalité, émerge cette œuvre riche, diverse, mais parfois déroutante. Certes, on pourra objecter que l'œuvre et l'homme ne faisaient qu'un, et l'on aura partiellement raison (comme toujours). Mais l'attrait pour ce personnage fascinant, pour ceux qui l'ont connu, a eu tendance à masquer une œuvre, certes inégale, mais qui restera l'une des plus fortes de l'histoire de la musique du ^{XX}^e siècle. Et ce, quoi que puissent en penser nos toujours si farouches contempteurs de la modernité. Afin de dresser rapidement un portrait de l'artiste, on rappellera simplement ceci.

Une famille de souche paysanne. Une enfance marquée cruellement par la guerre : mère internée en 1932 puis assassinée en 1941, victime de la politique nazie d'euthanasie des handicapés mentaux ; père engagé volontaire dans la Wehrmacht et disparu sur le front de l'Est en 1945. Engagé comme brancardier à seize ans en 1944, pianiste de bar, travail en usine, petits boulots pour

gagner sa vie parallèlement à des études brillantes à l'université de Cologne. En 1951, aux cours de Darmstadt, il fait la rencontre du compositeur belge Karel Goeyvaerts, qui semble avoir exercé une forte influence théorique sur lui, mais dont le nom n'est curieusement jamais mentionné. Il passe une année dans la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris qui reconnaît en lui « un génie », selon ses propres termes. Il y fait la connaissance de Pierre Boulez qui deviendra bientôt son alter ego en France. Stockhausen fait aussi un bref séjour au Studio d'essai de Pierre Schaeffer avec lequel il entrera très vite en conflit. Il y réalise une étude électronique dite « aux 1 000 collants » puis part travailler au studio de musique électronique de Cologne. Très rapidement, il se fait remarquer comme l'un des compositeurs les plus remarquables de toute sa génération et, en l'espace de cinq ans, ce jeune orphelin de guerre devient un compositeur de tout premier ordre en Europe et bientôt dans le monde.

Il s'établit près de Cologne et participe à toute l'aventure musicale de l'après-guerre : le sérialisme, la musique électronique, la musique aléatoire, les œuvres spatialisées. Il enseigne, constitue son propre groupe de musiciens (à l'image des groupes pops), compose des œuvres dont les dimensions échappent peu à peu aux dimensions habituelles des concerts. On le décrit volontiers comme une sorte de gourou, visionnaire, autoritaire et mégalomane. Les anecdotes pleuvent sur son compte car il n'évite pas les déclarations provocatrices. Un exemple : c'est un grand éclat de rire que lui envoient les jeunes musiciens du Conservatoire de Paris qu'il vient diriger dans les années soixante-dix : il leur avait interdit de jouer tout autre musique que la

sienne pendant toute la semaine que dureraient les répétitions. Plus récemment, il provoque un tollé en affirmant que les attentats du 11 septembre constituent la plus grande œuvre d'art jamais réalisée avant d'affirmer qu'il s'agit du chef-d'œuvre de Lucifer, donc du Mal, qu'il ne cautionne pas. Il est profondément catholique, ouvertement polygame, et ne cache pas ses attirances pour les croyances mystiques, les philosophies orientales et même les extraterrestres. Celui qui, dans une interview faite au cours des années soixante, déclarait que, « s'étant retrouvé seul sur terre à la fin de la guerre, il décida de faire tout ce qu'il voudrait sans jamais demander son avis à qui que ce fût¹ » a, de ce point de vue, admirablement organisé son destin.

Il publie, régulièrement depuis les années cinquante, des nouveaux tomes de ses *Textes* dont chacun surpasse le précédent en nombre de pages plus qu'en réflexions esthétiques et théoriques, le plus souvent supplantées par des anecdotes mêlant graphiques, planning de répétitions et nombreuses photos de famille. Il crée chez lui sa propre édition de disques et de partitions (ayant rompu avec Universal Edition et Deutsche Grammophon), sa propre fondation et sa propre académie d'été pour favoriser la diffusion de ses œuvres. Stockhausen ne laissait jamais rien au hasard et voulait tout contrôler. Ses exigences étaient redoutées et difficilement négociables. De la hauteur précise des podiums sur scène, jusqu'aux horaires des répétitions, en passant par les types de microphones et d'éclairage, tout est consigné dans les partitions. Il aurait souhaité construire sept auditoriums dans sa

propriété pour y faire jouer chacun de ses opéras. Pour toutes ces raisons, on l'a souvent comparé (hâtivement, bien sûr) à Wagner. (...) Au fur et à mesure que son âge avance, il travaille de plus en plus « en famille ». Ses deux compagnes, ses enfants, forment, avec quelques musiciens privilégiés, ses principaux interprètes. Il peut faire penser également au cinéaste Stanley Kubrick avec lequel il partageait cette même obsession du contrôle maniaque et absolu du devenir de ses œuvres, et dont les productions étaient également gérées par sa famille proche. Ce faisant, Stockhausen demeure de plus en plus isolé des institutions musicales. Ses œuvres ne peuvent s'insérer facilement dans le cadre des concerts. Il considère les orchestres comme des institutions dépassées, exige un nombre mirobolant de répétitions, demande à ses solistes de jouer par cœur des œuvres de longues durées, et son unique quatuor à cordes ne nécessite rien de moins que quatre hélicoptères ! Adulé parfois comme une pop star, il évolue dans un monde parallèle qu'il a créé de toutes pièces et dont il assure le contrôle avec une énergie et une rigueur sans faille. Quelles que soient les difficultés, il maintient cette position farouchement indépendante que l'on peut résumer en une seule phrase : il veut constituer, à lui seul, une tradition musicale à part entière. Stockhausen prétendait élaborer une œuvre totale dans laquelle sons, couleurs, chiffres, signes du zodiaque, gestes, configurations stellaires, saisons, jours, heures, minutes, et même plus récemment, odeurs, étaient organisés selon des procédures très formalisées afin de participer du grand TOUT. Ses œuvres, mêlant l'intuition la plus extrême, parfois la plus fine, et la rigueur parfois la

¹ Citation de mémoire extraite du film de Luc Ferrari *Momento*

plus folle, ont évolué peu à peu vers un étrange théâtre, qui n'est cependant pas du meilleur « goût ». Que l'on adhère ou non à cette conception de l'art, il faut reconnaître que Stockhausen a tout entrepris avec un professionnalisme hors pair.

Depuis quelques années, lorsque le terme de « musiques électroniques » s'est vu désigner exclusivement certaines nouvelles formes de musique populaire, toute une génération de DJs, mixeurs se sont déclarés ses fils ou petit-fils. L'intéressé n'a pas boudé son plaisir, tout comme autrefois, lorsqu'il s'enorgueillit de voir figurer sa photo sur la couverture d'un disque des Beatles. Il n'a pas pour autant lâché une triple croche en faveur de leurs styles musicaux et sa coquetterie s'est limitée à récolter les faveurs populaires sans jamais tenter ni rapprochements, ni fusions, ni « métissages » stylistiques. Bien évidemment, c'est cette position de précurseur des « nouvelles (!) musiques électroniques » que la critique s'est récemment plu à mettre en valeur au moment de la disparition de celui qu'elle nomma le plus souvent : « inventeur de la musique aléatoire » sans jamais esquisser la moindre définition de ce que ce terme pourrait signifier. À chacun d'imaginer. Fin de portrait.

(...)

La musique électronique

Après le bref intermède chez Pierre Schaeffer avec lequel il se brouillera vite (comme Boulez, comme Barraqué et bien d'autres) lui reprochant de ne faire que du simple collage, Stockhausen crée au studio de la radio de Cologne ses deux *Études électroniques* entièrement composées de sons sinusoïdaux². C'est l'antithèse de la musique concrète, faite de transformations de sons enregistrés, que l'on produit à Paris. D'aspects austères, ces deux études ont surtout une valeur historique. Stockhausen y développe un contrôle des hauteurs non tempérées avec une rigueur qu'il abandonnera assez vite. Très tôt aussi il comprit que le recours aux seuls sons artificiels risquait de devenir stérile, et entama une synthèse de la musique électronique et concrète avec ce qui peut être considéré comme la première composition de réelle valeur artistique de musique électronique : *Gesang der Jünglinge*. Une voix d'enfant, enregistrée et transformée, dialogue avec des sons sinusoïdaux et, malgré des conditions acoustiques qui datent, ce petit chef-d'œuvre garde, aujourd'hui encore, toute sa fraîcheur.

Vient ensuite *Kontakte*, œuvre de dimensions plus vastes, pour laquelle il réalise une partition d'une incroyable minutie à partir d'une immense série d'esquisses graphiques que j'ai pu voir à la Fondation Paul Sacher à Bâle. Cette œuvre, peut-être sa plus grande

² Lors de son passage au Groupe de recherche à Paris, Stockhausen avait eu accès à un générateur d'ondes sinusoïdales. Mais ne pouvant en superposer plusieurs, il reprit l'expérience dans les studios de la WDR à Cologne. Son ambition était de créer des « timbres » nouveaux en superposant des sons dans des fréquences non tempérées. Le compositeur Michel Fano, à qui il faisait écouter ces nouvelles expériences, lui dit avec raison, qu'à défaut de « timbres », ce n'étaient que des « accords » qu'il produisait. (communication personnelle de Michel Fano.)

réussite en la matière, attaque plusieurs fronts : la spatialisation, le mélange d'enregistrements de sons transformés de pianos et de percussions avec des sons de synthèse beaucoup plus élaborés que dans les précédentes compositions, la création de nouvelles morphologies sonores, la construction de polyphonies de couches complexes, ainsi que le recours à la grande forme. C'est une œuvre charnière par laquelle Stockhausen aborda peu à peu le concept de *Moment-Form*. Pour la réalisation de cette œuvre, il fit construire une table tournante sur laquelle il fixa trois haut-parleurs dont il enregistrerait la diffusion avec un simple micro. Le résultat donne des sons tournoyant sur eux-mêmes d'un grand effet. D'une construction très polyphonique et extrêmement élaborée, *Kontakte* dégage une poésie sonore d'une grande intensité. La fin de l'œuvre, dans laquelle les sons tournoyant dans l'aigu perdent peu à peu leur matérialité, est un des plus beaux moments de toute l'histoire de la musique électronique. Quelque temps plus tard, Stockhausen ajoutera une partie de piano et de percussion à la bande magnétique. La puissance dramatique qui se dégage de cette œuvre est impressionnante et, tout comme dans *Gruppen* et *Momente*, dans *Kontakte*, Stockhausen aborde la forme musicale avec une vision aussi novatrice qu'efficace.

En 1966, Stockhausen compose *Telemusik* au studio de la NHK au Japon. Cette courte pièce de dix-sept minutes mêle, jusqu'au méconnaissable, des bruits enregistrés en Espagne, en Asie et en Hongrie. Dans ce dessein, Stockhausen réalise une partition dont la précision est telle, que l'on pourrait, à partir d'elle, reconstruire toutes les opérations de studio qui ont été réalisées pendant sa composition. La volonté d'étendre la durée

des œuvres à celle d'un concert entier étant un des buts que s'était fixé le compositeur, *Hymnen* durera un peu plus de deux heures. Le matériau musical utilise des enregistrements des hymnes nationaux du monde entier. Certains, situés au centre des quatre régions que comporte l'œuvre, sont aisément reconnaissables, mais la plupart sont tellement intégrés aux textures électroniques qu'est évité, de façon extrêmement habile, l'écueil qui consisterait à transformer l'écoute de la musique en un jeu de perpétuelle identification. Clin d'œil provocateur à l'histoire de son propre pays, Stockhausen n'hésite pas à incorporer, malgré la frayeur d'Otto Tomek, alors responsable de la musique contemporaine à la WDR, le *Horst-Wessel-Lied* (hymne officiel du parti nazi) dans la série de tous les hymnes utilisés dans cette œuvre. L'époque était à la contestation estudiantine et à l'utopie révolutionnaire. Et bien que dégagé de toutes références politiques précises (à la différence d'un Luigi Nono), *Hymnen* reflète assez bien cet état d'esprit. Les très longues plages, que cette œuvre comporte, invitent souvent à la méditation. C'est dans *Hymnen* que l'on voit poindre, pour la première fois, ces « fantaisies utopiques » dont il ne se départira guère plus tard. Il y évoque un être artificiel, *Pluramon*, qui combine les aspects pluralistes et monistes, et qui vit dans la région d'*Harmondie* où l'harmonie se combine au monde. C'est sur l'hymne de *Pluramon*, sonnante comme une gigantesque respiration, que se termine cette grande fresque sonore. L'aspect hétérogène du matériau musical, comme c'est le cas dans sa musique instrumentale de la même période, prend de plus en plus d'importance. Mis à part les hymnes divers qui sont en intermodulations les uns les autres, on y entend des séquences de sons concrets à peine transformés, comme des bruits de postes à ondes

courtes (très à la mode également chez Cage à cette époque), des cris d'oiseaux, des mots parlés, et même l'enregistrement d'une bribe de conversation qui eut lieu pendant une séance de travail en studio durant la composition de l'œuvre. Avec *Hymnen* se clôt la série des quatre pièces historiques de ce compositeur pour la bande magnétique. Stockhausen ne reviendra à ce mode d'expression que neuf ans plus tard avec *Sirius*.

Il composera également *Mixtur*, pour orchestre, dont les sons sont transformés en temps réel par quatre modulateurs en anneaux. Cette partition, d'une écriture instrumentale assez sommaire, inaugure une technique qui trouvera sa véritable intégration dans *Mantra*, composée six ans plus tard. Mais s'il est une pièce qu'il faut absolument mentionner, tant sa portée expérimentale est conséquente, c'est *Mikrophonie I* pour tam-tam et électronique en temps réel. Composée en 1964, cette pièce visionnaire pour six interprètes met en œuvre un grand tam-tam, joué d'une multitude de manières (coups, frottements, raclements...) par deux personnes, tandis que deux autres effectuent une prise de son à l'aide de micros dont le signal est transformé par deux autres musiciens qui actionnent filtres et potentiomètres. La partition de cette œuvre très expérimentale décrit avec une minutie extrême les différentes actions de ces six interprètes, des diverses manières de faire résonner le tam-tam, en passant par les mouvements et les places des micros par rapport à l'instrument, jusqu'aux actions des filtres qui doivent transformer les sons. Il s'agit ici de la première œuvre en temps réel, composée une quinzaine d'années avant que cette forme de musique ne commence vraiment à prendre son essor, dans laquelle un seul instrument de percussion fournit une matière sonore brute qui est

sculptée, filtrée, modulée pendant près d'une demi-heure. D'une forme extrêmement élaborée, cette œuvre est emblématique de cette alliance d'intuition expérimentale, de conceptualisation formelle et de volonté de fixer le tout dans une écriture nouvelle qui aura caractérisé la personnalité de Stockhausen. Il existait certes, quelques musiciens expérimentaux qui travaillaient sur ces systèmes de transformations électroniques en temps réel, qui venaient tout juste d'être inventés, mais aucun n'a su donner à ces matériaux la puissance dramatique et formelle que Stockhausen a su leur insuffler. Avec cette œuvre, ainsi que les précédentes utilisant les moyens électroniques, Stockhausen a été le premier, et longtemps le seul, à montrer que l'expérimentation, même la plus aventureuse, n'était pas l'opposé du travail de composition le plus rigoureux. On peut observer quatre stades dans l'attitude de Stockhausen face aux moyens électroniques. *L'expérimentation*, phase indispensable pour « apprivoiser » les matériaux nouveaux, la *conceptualisation*, dans laquelle s'établissent les grands principes formels qui engendreront l'œuvre, la *formalisation*, où se sont définies les relations entre les différents éléments, l'intuition musicale organise le tout dans une expression artistique. Toutes ces méthodes se nourrissant l'une l'autre, elles en devenaient complémentaires et indissociables. Sur ce terrain, Stockhausen n'aura guère eu de rival, et c'est là une des contributions majeures qu'il aura faite à la création musicale. (...)

Adieu Stockhausen.

L'influence de Stockhausen sur les générations suivantes a été immense. Surtout dans les deux premières périodes de son activité. Elle s'est ensuite amoindrie au fur et à mesure qu'il cherchait à « se personnaliser ». Son influence récente sur les « nouvelles musiques électroniques », qu'il partage en France avec son contemporain Pierre Henry, semble d'un tout autre ordre. C'est sa figure de pionnier qui y est pointée, non celle d'artiste. Ces musiques sont d'ailleurs beaucoup plus redevables aux apports des techniques numériques élaborées dans les années soixante-dix (que Stockhausen n'aura abordées que de très loin) que de ses propres conceptions musicales. Il y aurait aussi beaucoup à redire sur la prétendue influence de John Cage sur Stockhausen à propos des jeux de hasard. Cage fut à Stockhausen ce que Satie fut à Debussy : une curiosité. Le compositeur allemand était trop absorbé par la forme et par la précision du détail dans les sons pour que l'attitude cagienne ait pu réellement l'influencer. Stockhausen a toujours été formaliste. Même dans ses compositions les moins rigoureuses, si l'on excepte ses musiques intuitives, la forme reste déterminée. Comment déterminer une forme et ses proportions, sans que son contenu ne soit encore précisé ? C'est une grande question qui divise les compositeurs et qu'il a, lui, tranchée très tôt, parfois certes, arbitrairement. Très souvent, son intuition l'aura emporté sur ses conceptions ultra-déterministes.

Malgré ses hauts et ses bas, ses fuites, ses retours, ses brisures, l'œuvre de Stockhausen, pour déroutante qu'elle puisse être, n'en revêt pas moins une grande cohérence dans son ensemble. Elle semble suivre la courbe

sinusoïdale d'un son. Une ascension vers le haut dans la période constructive jusqu'au milieu de années soixante, puis une descente jusque dans la partie négative, jusqu'aux musiques intuitives, enfin un retour à la construction renouant avec certains principes des débuts dans une esthétique différente. C'est en artiste que Stockhausen s'est toujours exprimé. Comme Stravinsky, il aura eu maints visages, mais aura été unique.

Adieu donc, Stockhausen. Ceux qui se laissent envoûter par vos postures finiront très vite par vous oublier. Mais ceux qui sauront scruter, au-delà de vos apparences, l'héritage que vous nous avez laissé, y trouveront beaucoup à écouter, à méditer et à apprendre. Quoique vous ayez prétendu, vous avez été un musicien parmi les hommes. Et ce sera votre engagement total à réinventer sans cesse la musique ici-bas qui constitue le fil qui continuera de nous relier à vous.

Philippe Manoury

BIOGRAPHIES

COMPOSITEURS



Karlheinz Stockhausen © Klaus Rudolph

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Né en 1928 près de Cologne, Karlheinz Stockhausen apprend le piano avec l'organiste de son village, le violon et le hautbois dans une école d'État et s'intéresse au jazz. Il étudie ensuite le piano, la musicologie, la philologie allemande au conservatoire et à l'université de Cologne, et suit dès 1950 les cours d'été de Darmstadt. Il suit les cours d'analyse d'Olivier Messiaen à Paris en 1952, tout en découvrant le groupe de musique concrète de Pierre Schaeffer. Sa rencontre avec Pierre Boulez à Paris en 1953 l'oriente vers la musique électronique dont il fonde

l'histoire avec *Gesang der Jünglinge* (1956) et où s'affirme l'essentiel de sa puissance créatrice : unité globale comme résorption de l'hétérogénéité du matériau, exploration de l'espace (*Kontakte*, 1961), et du temps (*Hymnen*, 1967). Membre fondateur du studio de musique électronique de Cologne en 1953, il suit les cours de phonétique de Werner Meyer-Eppeler à l'université de Bonn (1954-1956), tout en dirigeant la revue *Die Reihe*. Il enseigne notamment aux cours d'été de Darmstadt — dont le but est de donner de nouvelles fondations à la musique après la guerre —, aux cours de musique nouvelle de Cologne (1963-1968), à l'université de Pennsylvanie (1965), et à l'université de Californie (1966-1967). Il poursuit également une intense activité d'interprète, de théoricien et de conférencier. Sa musique emprunte et crée de nouveaux courants comme le sérialisme, la musique concrète, la musique électronique, l'aléatoire, la spatialisation, le concept de *Moment-Form*, l'électronique et le temps réel, l'exploration du chant harmonique, la musique intuitive, la musique cosmique, la dramaturgie et l'œuvre d'art total. Il meurt le 5 décembre 2007 à Kürten près de Cologne.



Philippe Manoury © Roland Manoury

PHILIPPE MANOURY

Né en 1952 en France, Philippe Manoury étudie le piano auprès de Pierre Sancan ainsi que l'harmonie et le contrepoint à l'École normale de musique de Paris. Au début des années soixante-dix, il s'engage dans la voie de la composition et suit les cours de Max Deutsch à l'École normale de musique de Paris ainsi que de Michel Philippot et Ivo Malec au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (où il suit également la classe d'analyse de Claude Ballif). En 1975, il entreprend des études de composition musicale assistée par ordinateur avec Pierre Barbaud. Les œuvres de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez et Iannis Xenakis sont ses premières références. Dans ses pièces, il confronte l'instrument à l'ordinateur (*Jupiter, Pluton*), à l'ensemble (*Neptune*) et à l'orchestre (*La Partition du ciel et de l'enfer*). Son œuvre forme ainsi un cycle dont chaque pièce se nourrit du matériau des précédentes. C'est la création de

Cryptophonos au Festival de Metz en 1974 qui le fait véritablement connaître au public. En 1978, il donne des cours et des conférences sur la musique contemporaine dans diverses universités au Brésil. En 1981, il est invité à l'Ircam en qualité de chercheur. Depuis, il participe aux activités de l'Institut et s'intéresse à l'interaction instrument-machine. De ces recherches naît un cycle de pièces interactives pour instruments et électronique, « *Sonvs ex machina* », et *En écho*, pour soprano et électronique. De 1983 à 1987, Philippe Manoury est responsable de la pédagogie au sein de l'Ensemble intercontemporain. Il est également professeur de composition et de musique électronique au Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon (1987-1997) et responsable de l'académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence (1998-2000). De 1995 à 2001, il est compositeur en résidence à l'Orchestre de Paris et, de 2001 à 2003, à la Scène nationale d'Orléans. Depuis l'automne 2004, Philippe Manoury réside aux États-Unis où il enseigne la composition à l'université de Californie à San Diego. En 2007, il travaille sur plusieurs projets : *Abgrund* pour grand orchestre, commandée par le Bayrische StaatOper et l'Orchestre symphonique de Montréal pour Kent Nagano, *Cruel Spirals* pour soprano et petit ensemble commandée par le groupe ICE à New-York, et *Terra Ignota (in memoriam Karlheinz Stockhausen)*, pour piano et orchestre, publiée chez Durand/Universal Music Publishing.

BIOGRAPHIES

INTERPRÈTES



Jean-François Heisser © Simone Poltronieri

JEAN-FRANÇOIS HEISSER

direction et piano

Né en 1950, Jean-François Heisser étudie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Disciple du grand Vlado Perlemuter, il complète son premier prix de piano des plus hautes récompenses en musique de chambre, en accompagnement et en écriture. Ses succès aux concours internationaux de Vianna da Motta (Lisbonne) et Jaen (Espagne) lui attirent l'estime de tous, notamment de chefs comme Dutoit, Conlon, Tilson Thomas, Krivine, Chung, Mehta, Segerstam et d'orchestres comme l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique et l'Orchestre national de Radio France, l'Orchestre de la Suisse Romande, le London Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. Sous la baguette de Louis Langrée, il donne l'intégrale

des concertos de Beethoven ; en 2001, il joue le premier concerto de Brahms à l'occasion d'un des derniers concerts du Maître E. Svetlanov. En 2002, il crée *La Ville* pour piano solo de Philippe Manoury et l'enregistre ensuite pour Praga (2004). Passionné par la musique espagnole, il consacre un coffret de six disques aux œuvres pour piano de Falla, Albéniz, Granados, Mompou et Turina (Erato, 1996). Il enregistre également Schumann, Bartók, Debussy, Dukas (Diapason d'or de l'année, sélectionné par *Télérama*) et Beethoven (Naïve, 2000). Il joue régulièrement avec les quatuors Prazak, Lindsay et Ysaÿe. Avec Marie-Josèphe Jude, il partage le répertoire à quatre mains ou à deux pianos, dont les *Danses hongroises* de Brahms (Naïve, 2001) ; avec le violoniste et chef Peter Csaba, il renouvelle l'interprétation des deux sonates de Bartók, éditées chez Praga Digitalis en 2001. Depuis 1991, Jean-François Heisser enseigne au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et préside l'Académie Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz. Il assure également la programmation des Soirées musicales d'Arles et dirige l'OPC depuis 2000. L'enregistrement des œuvres de Manuel de Falla sous le label Mirare est salué en 2007 par la presse comme référence.



Florent Jodelet © DR

FLORENT JODELET

percussion

Après avoir étudié avec Michel Cals et Jacques Delécluse au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Florent Jodelet se perfectionne auprès de Jean-Pierre Drouet. Il suit parallèlement les cours de Iannis Xenakis et étudie la musique électroacoustique avec Michel Zbar. Depuis le début de sa carrière, il s'engage fortement pour servir les compositeurs d'aujourd'hui. Il participe à de nombreuses créations, notamment d'œuvres pour percussion solo dont certaines lui sont dédiées. Il se produit notamment à l'Auditorium du Louvre, au festival Présences de Radio France, au Festival d'Automne à Paris, à Musica à Strasbourg, ainsi qu'aux festivals Ultima (Norvège), Neue Musik à Zurich (Suisse), et de Darmstadt (Allemagne). Il crée le concerto pour percussion *Un long fracas de rapide céleste...* de Michael Jarrell avec l'Orchestre de la Radio de Vienne au festival Höregäng (Autriche) puis la joue en ouverture du festival Ultraschall à Berlin avec l'Orchestre symphonique de Berlin et au festival Musica avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg. Il donne les concertos

pour percussion de Christopher Rouse et d'André Jolivet avec l'Orchestre philharmonique de Montpellier. En musique de chambre, il joue avec Jean-Efflam Bavouzet, Florent Boffard, Bertrand Chamayou, Claire Désert, Gérard Fremy, Jean-François Heisser, Marie-Josèphe Jude, Renaud Capuçon, Gauthier Capuçon, Anssi Karttunen, Garth Knox, Eric Lesage, Paul Meyer, Emmanuel Pahud, Jérôme Pernoo, Emmanuel Strösser etc. Il participe régulièrement aux concerts de l'ensemble TM+, de l'Ircam et de l'INA-GRM. Sa discographie comprend des œuvres pour percussion solo et de musique de chambre d'Alvarez, Bartók, Fénelon, Jarrell, Manoury, Ohana, Pécou, Saariaho, Singier, Stockhausen et Teruggi. Prochainement, il doit faire paraître un recueil de pièces solo de Carter, Donatoni, Feldman et Xenakis. Florent Jodelet est soliste de l'Orchestre national de France et professeur-assistant au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

ÉQUIPES TECHNIQUES

IRCAM

David Poissonier, Joachim Olaya, ingénieurs du son

Thomas Leblanc, régisseur

Pauline Falourd, régie lumière

Emmanuel Martin, Thomas Bringuier, assistants régisseur

ORCHESTRE POITOU-CHARENTES

Max Bertrand, régisseur

Didier Ribot, assistant régisseur

THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

Michel Sorriaux, régisseur général

Réalisation du programme

Aude Grandveau

ORCHESTRE POITOU-CHARENTES

Directeur artistique **Jean-François Heisser**

Violon solo **François-Marie Drieux**

L'Orchestre Poitou-Charentes est une formation non permanente composée à 70 % de musiciens enseignant dans les différents conservatoires de la région.

Il a toujours travaillé selon les grands principes de la musique de chambre. Le répertoire parfaitement adapté à sa progression et une grande rigueur artistique ont permis à cette formation d'atteindre un niveau de qualité incontestable.

Depuis mars 2000, avec l'arrivée de Jean-François Heisser comme directeur artistique, le répertoire de l'Orchestre Poitou-Charentes s'est considérablement élargi notamment à la musique du XX^e siècle. Les grands classiques et la musique contemporaine sont toujours au rendez-vous. Enfin, une place de plus en plus importante est donnée au jeune public par le biais d'actions spécifiques.

L'Orchestre Poitou-Charentes poursuit sa mission dans les quatre départements et développe sa participation à de grands festivals nationaux et internationaux.

L'ORCHESTRE POITOU-CHARENTES

(Association Loi 1901) est subventionné par :

- la Région Poitou-Charentes Présidente : Ségolène Royal
- le ministère de la Culture et de la communication
Direction régionale des affaires culturelles
- la Ville de Poitiers
- musique nouvelle en liberté
- le Crédit Mutuel

Président **David Cameo**

Administratrice-relations publiques **Claudine Gilardi**

Attachée de communication **Nolwenn Ochotny**

Coordinatrice-intervenante jeune public

Anne-Marie Esnault

ORCHESTRE 1

Claire Rapin, violon

Annie Bertrand, violon

Mieko Tsubaki, violon

Catherine Bauler, flûte

Sophie Anis, flûte

ORCHESTRE 2

Vincent De Bruyne, alto

David Corselle, alto

Jean-Michel Groud, violoncelle

Yaëlle Quincarlet, violoncelle

Cyrille Gaultier, hautbois

Thomas Dubos, basson

Zheng Qi Wei, cor

ORCHESTRE 3

François-Marie Drieux, violon

Philippe Grauvogel, hautbois

Alain Laloge, clarinette

Takénori Nemoto, cor

David Riva, trompette

Cyrille Landriau, percussions

ORCHESTRE 4

Benoît Richard, contrebasse

François Xavier Bouton, clarinette

Michel Zakrzewski, trombone

Thierry Briard, percussions

ORCHESTRE POITOU-CHARENTES

Tél. : 05.49.55.91.10

Fax : 05.49.60.12.21

orchestre-poitou-charentes@wanadoo.fr

www.orchestrepoitoucharentes.com

IRCAM

INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou, que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique dans le monde dédié à la recherche scientifique et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...).

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, musicologie, ergonomie, cognition musicale. Ces travaux trouvent des applications dans d'autres domaines artistiques comme l'audiovisuel, les arts plastiques ou le spectacle vivant, ainsi que des débouchés industriels (acoustique des salles, instruments d'écoute, design sonore, ingénierie logicielle...).

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'Education Nationale et les conservatoires. L'Ircam s'est enfin engagé dans une formation universitaire avec l'université Paris-VI pour le Master Acoustique Traitement du signal et Informatique Appliqués à la Musique.

IRCAM

LES PROCHAINS CONCERTS

THEATRE DES BOUFFES DU NORD **CYCLE LA POURSUITE**

POURSUIITE II : HORLOGES ET NUAGES

Winston Choi piano

JACQUES LENOT *Prélude No.21 ; Étude No.1.*

MARCO STROPPA *Traiettoria – Contrasti*

GYORGY LIGETI *Automne à Varsovie ;*

Touches bloquées

DANIEL WEYMOUTH *Metronome Etudes
for piano and Dr. Beat* [CRÉATION FRANÇAISE

IGOR STRAVINSKY *Trois mouvements de
Petrouchka* pour piano

PRODUCTION IRCAM. CORÉALISATION INSTANT PLURIEL,
IRCAM.

LUNDI 7 AVRIL, 20H30

POURSUIITE III : IN VAIN

Klangforum Wien

Direction **Emilio Pomarico**

GEORG FRIEDRICH HAAS

[CRÉATION FRANÇAISE

COPRODUCTION IRCAM, RADIO FRANCE, OPÉRA NATIONAL
DE PARIS. CORÉALISATION INSTANT PLURIEL, IRCAM.

LUNDI 16 JUIN, 20H30

RENSEIGNEMENTS 01 44 78 48 16

RÉSERVATIONS 01 44 78 12 40

www.ircam.fr / www.bouffesdunord.com

MUSÉE D'ORSAY

AVANT-CONCERT

Introduction de la projection d'un film documentaire « Images d'une œuvre : *Dans le mur* de Georges Aperghis », suivie d'une discussion entre Georges Aperghis, Nicolas Hodges (pianiste de la pièce) et Nicolas Donin (auteur du documentaire).

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

MERCREDI 26 MARS, 12H30

CONTRE-HISTOIRE

Nicolas Hodges piano

Ensemble Alternance

Réalisation informatique musicale Ircam

Sébastien Roux, Olivier Pasquet

GEORGES APERGHIS *Dans le mur* (commande
Radio France, Ircam, musée d'Orsay [CRÉATION
MONDIALE), *Trio, Rasch*

BRIAN FERNEYHOUGH *Opus contra naturam*

PANAYIOTIS KOKORAS *Morphallaxis*
(commande Ircam [CRÉATION MONDIALE)

COPRODUCTION MUSÉE D'ORSAY, IRCAM.

JEUDI 27 MARS, 20H

MUSÉE D'ORSAY, AUDITORIUM NIVEAU -2

RENSEIGNEMENTS 01 44 78 48 16

RÉSERVATIONS 01 44 78 12 40

www.ircam.fr / www.musee-orsay.fr

*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

e-mail : mnl@mnl-paris.com



**MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



FCM
LE FONDS POUR LA
CRÉATION MUSICALE

sacem
La musique, toute la musique

île de France



© 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^e siècle et d'aujourd'hui
- Promotion et diffusion.

www.socgen.com/mecenat-musical

NOTES

A series of horizontal dashed lines for writing notes.