



# MARK ANDRE GYÖRGY KURTÁG ENNO POPPE

Théâtre de la Ville / Espace Pierre Cardin  
28 novembre 2016

Théâtre  
de la  
**Ville**  
P A R I S

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS  
45<sup>e</sup> édition

## Mark Andre György Kurtág Enno Poppe

### György Kurtág

*Bagatelles*, pour flûte, contrebasse et piano, op. 14d

### Mark Andre

*E2*, pour violoncelle et contrebasse

### György Kurtág

*Brefs Messages*, pour petit ensemble, op. 47

Pause

### Enno Poppe

*Haare*, pour violon solo

*Fell*, pour percussion solo

*Stoff*, pour neuf instruments

### Hannah Weirich, violon

### Dirk Rothbrust, percussion

### Ensemble Musikfabrik

### Enno Poppe, direction

Musiciens de l'Ensemble Musikfabrik :

Helen Bledsoe, flûte/flûte basse ; Peter Veale, hautbois/cor anglais  
Carl Rosman, clarinette ; Richard Haynes, clarinette ; Christine  
Chapman, cor ; Marco Blaauw, trompette ; Bruce Collings, trombone ;  
Ulrich Löffler, piano ; Dirk Rothbrust, percussion ;  
Hannah Weirich, violon ; Axel Porath, alto  
Dirk Wietheger, violoncelle ; Florentin Ginot, contrebasse

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

France Musique enregistre ce concert.

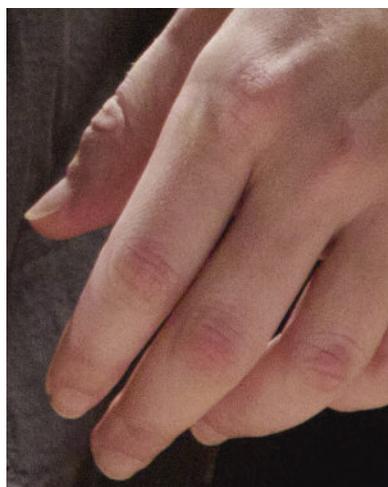


Durée du concert : 1h20 plus pause

Traduction de l'allemand et entretien avec Enno Poppe :

Martin Kaltenecker

Couverture : Enno Poppe © Klaus Rudolph / Ensemble Musikfabrik



Les *Bagatelles* op. 14d de György Kurtág sont écrites pour un effectif improbable – flûte, contrebasse et piano. C'est tout le programme poétique du compositeur qui est résumé ici – moments fugitifs, intensité du presque-rien, des affects aussitôt stoppés, sur des rythmes impairs, des *ostinatos*, un choral furieux, des éboulis de gammes tonales... *Brefs Messages* op. 47 s'ouvre sur une petite fanfare de guingois, stravinskienne, et deux instrumentations de pièces anciennes.

Dans *E2*, Mark Andre met lui aussi la virtuosité de son écriture au service d'une microscopie des cordes. On imagine une oreille démesurée – façon Jérôme Bosch – s'approchant du violoncelle et de la contrebasse, envahis d'êtres minuscules qui s'y agitent, enfonce des clous, déclenchent des vibrations ténues, des soupirs étranglés, des glissades.

Dans *Stoff (Tissu)* d'Enno Poppe, les neuf instruments entament une conversation animée où chaque voix veut se faire entendre, où tout le monde parle en même temps, avant de se retrouver parfois sur une même idée. Une sorte de « polyglossie » disparate, avec des formules et idées fixes, de petits rythmes piétinés, de brèves mélodies, que chacun entonne en un *concerto grosso* fait d'apartés, arrêté de temps à autre par des « refrains » partagés. Une grande fanfare enthousiaste et déglinguée sera le fruit des délibérations, et puis l'on retombe, un peu épuisé.

Dans *Haare (Cheveux)*, le compositeur semble s'inspirer de la matière même des crins du violon solo : les courts glissés, les savonnages savants, les minuscules mélodies qui rappellent l'amour de Poppe pour les musiques d'Asie centrale, sonnent comme un test de résistance appliqué aux quatre cordes tendues.

## György Kurtág *Bagatelles*, pour flûte, contrebasse et piano, op. 14d

Composition : 1981, révision 1999

Création : Londres, le 14 juillet 1982. Michelle Lee (flûte), Richard Nunn (piano), Rafael Gonzales de Lare (contrebasse)

Éditeur : Editio Musica Budapest

Durée : 10'

La musique de Kurtág se déploie dans un espace extrêmement restreint, elle évite les grands gestes et les ruptures dramatiques, pour privilégier au contraire des structures organiques dans lesquelles chaque son est soigneusement choisi et où il n'y a aucune note en trop. Cela vaut également pour les *Bagatelles* op. 14d dont le titre peut tout d'abord nous induire en erreur. En dépit de leur brièveté, ces pièces ne sont pas en effet de « petits riens » ; elles forment au contraire tout un réseau de citations, de références et de rapports. Quatre des six *Bagatelles* sont des adaptations du cycle pour piano *Játékok*.

D'après Michael Rebhahn

## Mark Andre *E2*, pour violoncelle et contrebasse

Composition : 2012-2013

Commande du Festival de Salzbourg pour les solistes du Berliner Philharmoniker/Scharoun Ensemble

Dédié à Richard Duven et à Peter Riegelbauer

Création : Salzbourg, le 21 août 2013, par les dédicataires

Éditeur : Peters Francfort

Durée : 12'

*E2* se présente comme un voyage au plus intime du son et des niveaux temporels. Il s'agit de déployer différentes catégories d'énergies (E) grâce à des mouvements structurels, à travers d'une part des niveaux sonores, d'ordre harmonique ou inharmonique, et, d'autre part, des niveaux d'ordre métrique, chronométrique et morphologique.

Ces développements sonores et temporels vont fragmenter le palindrome formel qui s'établit entre le violoncelle et la contrebasse. Il n'en subsiste dans *E2* que des ruines ou des ombres.

Du point de vue allégorique ou typologique, la pièce se réfère à la disparition de Jésus de Nazareth pendant l'épisode « *Noli me tangere* » (Jean, 20,17) ainsi que pendant *La Cène* (Luc, 24 : 30-31).

M. A.

## György Kurtág *Brefs Messages* op. 47, pour petit ensemble

1. Fanfare ; 2. Versetto: temptavit Deus Abraham

3. Ligatura Y ; 4. Bornemisza Péter: Az hit...

Composition : 2010

Commande : Ensemble Contrechamps

Effectif : cor anglais, clarinette en si bémol, clarinette basse en si bémol, trompette en do, cor en fa, trombone, violon, alto, violoncelle

Création le 1<sup>er</sup> novembre 2011 à Genève.

Dédié à Olivier Cuendet et à l'Ensemble Contrechamps

Éditeur : Editio Musica Budapest

Durée : 10'

Dans les *Brefs Messages*, Kurtág reprend à nouveau des éléments des *Játékok*. Après la brève « Fanfare à Olivier Cuendet », dédiée au chef qui a dirigé la création de l'œuvre, on trouve deux instrumentations de pièces extraites du sixième volume.

*Versetto: temptavit Deus Abraham (organum apocryphe)* est dédié au musicologue László Dobszay qui a travaillé surtout sur la musique du Moyen Âge ; Kurtág se réfère donc à l'écriture en quarts et quintes parallèles qui est celle de l'organum. Le mouvement *Ligatura Y* fait également allusion au Moyen Âge : dans la notation mesurée, on notait par des « ligatures » les notes qui devaient être rapprochées, ici, en l'occurrence, des accords qui se succèdent rapidement. *Az hit (La foi)* avait déjà été transcrit pour violoncelle seul en 2007. Le compositeur confie dans cette version la mélodie qui traverse tout l'espace sonore aux timbres subtils des instruments de l'ensemble.

D'après Michael Rebhahn

## Enno Poppe

« Nées dans le cadre d'un projet d'écriture de pièces solistes lancé par l'Ensemble Musikfabrik, ces deux œuvres sont destinées à des amis musiciens, Hannah Weirich et Dirk Rothbrust. Rien ne me fait autant plaisir en composant que d'imaginer les musiciens pour qui j'écris – leur manière de jouer, de se mouvoir, de phraser. Écrire pour un instrument seul est l'une des choses les plus difficiles qui soient. On ne peut rien camoufler, et ennuyer très vite. J'ai travaillé plus de cinq ans sur ces deux pièces bien qu'elles ne soient pas très longues. Mais c'est justement cette situation du soliste que rien ne protège qui demande une concentration extrême. Et comme dans une décoction, ces pièces sont devenues de plus en plus courtes et denses. »

E. P.

### Haare, pour violon solo

Composition : 2013-2014

Commande de l'Ensemble Musikfabrik

Création à Strasbourg, le 1er octobre 2014, par Hanna Weirich

Éditeur : Ricordi Berlin

Durée : 9'

*Haare (crins, cheveux)* utilise jusqu'à l'excès le *glissando* et la corde en *sol*. Il n'y a presque pas de sons droits ici, et il n'y a rien qui ne soit expressif. Les possibilités que nous offre le violon de produire sans cesse des changements infimes de couleur et d'expression sont en effet presque illimitées, du fait que les deux mains, pour produire l'*espressivo*, travaillent indépendamment l'une de l'autre et de façon différente. On peut trouver des valeurs expressives très nouvelles en interrogeant et en combinant autrement les techniques traditionnelles, telles que le *vibrato*, le *portamento*, l'utilisation du poids et de la vitesse de l'archet.

E. P.

### Fell, pour batterie solo

Composition : 2016

Commande de l'Ensemble Musikfabrik

Création à Cologne, le 18 octobre 2016, par Dirk Rothbrust

Éditeur : Ricordi Berlin

Durée : 10'

*Fell (Peau)* est écrit pour *drumset*, une batterie d'instruments à percussion qui vient d'une autre sphère musicale et qui a été inventée à l'origine pour que tout ce dont on a besoin dans une fanfare militaire puisse être joué par un seul musicien. La grande époque du *drumset* est derrière nous (les musiciens rock ont actuellement déjà environ soixante-dix ans) et les meilleures musiques pour le *drumset* ont été improvisées et non pas notées. Tout cela était très stimulant pour moi. Je prélève avec mon bistouri des éléments de cet idiome et je les couds ensemble autrement, obtenant une musique qui parle moins de la transpiration que du rythme en soi, d'accélération et d'inégalités dans un espace très resserré.

E. P.

### Stoff, pour neuf instruments

Composition : 2015

Commande de l'Ensemble Musikfabrik et de la Kunststiftung NRW.

Effectif : flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, violon, alto, violoncelle

Création à Cologne, le 27 février 2016, par l'Ensemble Musikfabrik

dirigé par Enno Poppe

Éditeur : Ricordi Berlin

Durée : 20'

Depuis des années, on me demande ce que je veux exprimer dans telle ou telle pièce. La question est mal posée. S'il y a eu une idée de départ (et pas plusieurs en même temps), il ne faut pas la confondre avec l'œuvre une fois achevée.

Le processus selon lequel je pars d'un point pour aboutir tout à fait ailleurs peut s'observer dans tous mes travaux. Je ne crois pas que cela soit lié à un manque de précision de ma pensée. C'est justement mon intérêt pour une pensée précise qui fait qu'au cours d'un processus musical, j'observe les idées à l'instar d'un élément organique – les idées ne sont pas en dehors de la musique, mais en elle, et c'est pour cela qu'elles font l'objet de processus tels que croissance, arrêt, disparition comme tous les autres éléments musicaux. Formuler une idée musicale n'est donc pas une condition préalable pour écrire toute une pièce, c'est plutôt un état initial, un point de départ.

*Stoff (tissu)* pour neuf musiciens part d'une matrice rigoureuse reposant sur le chiffre neuf. Au début, il n'y a que des sons isolés, des figures de deux notes, des intervalles. Ensuite, des lignes, des accords, et enfin du chaos, de la virtuosité, de la fureur. J'observe comment, en partant de ce schéma, naissent les choses les plus diverses, comment la musique commence à fleurir, à prendre feu. L'œuvre est rigoureuse et libre en même temps.

E. P.

## Entretien avec Enno Poppe

**Vous souvenez-vous de moments-clefs qui vous auraient fait dire : « je veux devenir compositeur », ou d'événements marquants qui vous auraient orienté vers la musique ?**

J'ai voulu devenir compositeur, vers l'âge de dix, onze ans, mais je ne saurais dire comment c'est arrivé. En tout cas, mon père m'a appris très tôt à lire une partition, ça c'était merveilleux, on a pris la *Symphonie du Nouveau monde* et on l'a écoutée et lue vingt fois de suite ensemble. La notation n'a donc pas été un obstacle pour moi. Plus tard, quand j'ai entendu pour la première fois une musique de Stockhausen à la radio, à douze ans peut-être, j'ai trouvé cela formidable, spontanément, j'étais soufflé, j'ai senti que cela devait être comme ça, que c'était ce qu'il fallait. Je n'ai jamais dû « entrer » dans la musique d'aujourd'hui et j'ai du mal à me mettre à la place de gens qui me disent qu'ils ont des problèmes pour en écouter. J'ai toujours pensé que la curiosité que l'on a pour tous les autres domaines doit se retrouver en musique.

**Avez-vous étudié avec des professeurs ou des maîtres importants ?**

J'ai été un mauvais élève de composition, je crois, parce que je ne voulais rien apprendre, ou plutôt, je ne voulais pas qu'on m'enseigne quelque chose, je voulais tout trouver par moi-même. Mais il y a eu une période très importante dans ma vie, les cinq ans où j'ai vécu dans une maison où habitaient des compositeurs ; l'un d'eux était Hans-Peter Kyburz. J'avais un peu plus de vingt ans, il était mon aîné d'une dizaine d'années et il composait à ce moment-là ces œuvres fantastiques que sont *Cells* et *Parts*. J'ai pu observer comment il progressait ; moi j'étais comme une sorte d'étudiant, très peu sûr de moi, incertain, je le regardais faire. Cela a été très important.

**D'où vient votre intérêt pour d'autres systèmes harmoniques que celui de la musique occidentale ?**

J'ai fait peu de voyages, mais j'ai écouté des enregistrements de musiques extra-européennes. Je n'ai pas fait comme Klaus Huber qui a d'abord assimilé toute la théorie de la musique arabe pour voir quel profit il pourrait en tirer ; moi, je ne voulais pas citer ces systèmes, ni les intégrer, plutôt me laisser perturber par eux. Je crois que cela me caractérise un peu – j'aime laisser tomber ce qui va de soi, étudier des choses que je ne comprends pas, quitte à accepter la part qui me reste impénétrable.

**Avez-vous noté ce type d'échelles à l'écoute ?**

Non, pas du tout, car on voit assez vite que l'important ce ne sont pas les échelles elles-mêmes. Dans la musique arabe par exemple, c'est au contraire la manière de les orner, de faire des *glissandos*, chaque son étant « interprété » ; c'est très éloigné d'une échelle à l'occidentale, comme la gamme chromatique ou la série de douze sons. De fait, le système à hauteurs fixes est très peu répandu, c'est la fluctuation qui est importante, et c'est la dissolution de ce qui est fixé qui rend la musique vivante. C'est pour cela que je n'ai jamais composé de musique spectrale ; elle sonne très bien lorsque les hauteurs sont jouées exactement. Il y a là une injonction de la pureté et la pureté ne m'a jamais intéressé ; j'aime quant à moi ce qui est impur, flou, imprécis, les moments où l'auditeur doute si c'est juste, ou faux, ou juste malgré tout.

**Utilisez-vous l'ordinateur pour ce type d'intervalles ?**

L'ordinateur est formidable parce qu'il permet de simuler ce qu'on vient d'écrire simplement avec la fonction *play*, et cela m'aide beaucoup en effet pour la microtonalité qui reste difficile à entendre, à imaginer. Mais la fonction est à double tranchant : il faut beaucoup

d'expérience pour s'en servir, car le son est horrible, et comment savoir si les instruments pourront jouer tel ou tel agrégat ou non. C'est pour cela que je suggère souvent aux jeunes compositeurs qui viennent me voir et qui n'ont jamais utilisé autre chose qu'il faut aussi travailler l'écoute intérieure.

**Vous avez une production régulière et impressionnante – et vous avez écrit un opéra tournant autour de la notion de travail... Quel temps pour la composition dans votre vie ?**

Il est vrai que je suis très travailleur, et je pense que rien n'est possible autrement – travailler sur les idées, sur le son, sur les structures, c'est beaucoup de répétition, d'analyse, à partir d'un don pour l'observation. La composition est ma profession, oui. J'essaie de me mettre à mon bureau après le petit-déjeuner, chaque jour, et parfois ça avance bien, parfois moins bien. Beaucoup de choses relèvent aussi d'un travail mécanique, par exemple saisir sur l'ordinateur ce que j'ai écrit à la main, il y a là un travail purement graphique, avec une concentration autre.

**Brahms a dit : « je me méfie de mes idées inspirées ! » Diriez-vous la même chose ?**

Oui, encore que « se méfier » ne soit peut-être pas le bon terme ; je dirais plutôt que, lorsque j'ai une idée, je ne sais pas tout d'elle – et ce n'est qu'en travaillant que j'arrive à la connaître. Je dois la mettre à mal pour savoir ce qu'elle a dans le ventre. Souvent, elle n'est pas entièrement épuisée par une œuvre – et je me dis, tiens, mon idée de départ, finalement, je ne l'ai même pas réalisée, il faudra y revenir. Mais heureusement, il m'en vient aussi toujours de nouvelles.

**Donnez-nous un exemple d'une telle « idée ».**

Dans *Haar* pour violon, l'idée de départ était que les sons soient toujours en mouvement, qu'ils bougent. Il n'y a pas de lieu fixe pour produire un son, les doigts glissent systématiquement, d'où le travail sur les *glissandos*, sur leur sonorité avec des *glissandos* dans l'extrême aigu de la corde la plus grave, ou leur vitesse.

**Le *glissando* est un élément qui revient souvent...**

Je viens du piano et à un certain moment, je m'y suis ennuyé, toute la théorie occidentale m'a ennuyé, puisqu'elle part de hauteurs fixes, de lieux fixes une fois pour toutes. Voilà où le *glissando* devient intéressant, mais aussi le *vibrato* qui permet des degrés intermédiaires et des passages – passage d'une hauteur qui est comme l'atome de notre système, vers autre chose, vers un geste par exemple ; ce n'est pas encore le début d'une ligne mélodique entre deux

points, c'est un son galbé, travaillé au niveau microscopique. Ma véritable manie, c'est plutôt cela : produire des variantes microscopiques. Je fais la même chose dans le domaine rythmique, grâce aux cellules ; il n'y a pas un tempo fixe mais des pulsations de longueur différente entre lesquelles je peux aller et venir, ce qui donne un temps plus flexible que celui des cadres métriques habituels.

### Écrivez-vous une musique de processus qu'il faut suivre à l'écoute ?

Il est important que la musique soit communicable. Les cellules, souvent simples en soi, et ensuite les variantes, doivent pouvoir s'observer, ce qui implique un caractère narratif. Il y a des processus que l'on saisit très vite, d'autres demandent du temps ; j'essaie de proposer des solutions toujours différentes. Je trouve des idées de sonorités mais aussi de structures, des formes, des dramaturgies, malgré cette élaboration perpétuelle de variantes que j'appelle travail motivique ou thématique – encore qu'il me soit arrivé que des musicologues me sautent à la gorge parce qu'ils ne voulaient pas lâcher cette notion qui vient du style classique. J'écris bien sûr une musique différente de celle de Haydn, mais l'idée fondamentale, travailler avec des motifs et les développer, ou des « variations développantes » comme dit Schoenberg, reste absolument centrale chez moi.

### Pouvez-vous donner un exemple ?

Prenons *Stoff* qui est pensé à partir de la structure. Au début, c'est presque de la musique minimaliste, tous les musiciens jouent la même hauteur, on ne peut pas imaginer de matériau plus réduit. Tous les instruments ont la même structure à jouer, mais à des vitesses différentes : les cuivres ont besoin d'à peu près une minute et demie pour aller vers la deuxième hauteur. Ensuite, j'insère des décalages de plus en plus complexes, sans jamais quitter ce schéma de base qui repose sur le chiffre 3 – il y a 729 mesures, donc 3<sup>6</sup>. Quelque chose de très rigide est à l'arrière-plan, une surface de résistance destinée à faire apparaître des énergies. Cette lutte entre structure immuable et volonté d'expression donne son caractère propre à la pièce, elle produit des densités, des vitesses différentes, des proliférations, donc une musique « maximaliste » – celle que je défends.

## Biographies des compositeurs

### Mark Andre

Né le 10 mai 1964 à Paris, Mark Andre étudie au CNSMDP, dont il est titulaire des premiers prix de composition, contrepoint, harmonie, analyse et recherche musicale, ainsi qu'à l'École Normale Supérieure, où il soutient en 1994 un mémoire de DEA : *Compossible musical de l'Ars subtilior*. Boursier Lavoisier du ministère des Affaires étrangères, il suit de 1993 à 1996 l'enseignement de Helmut Lachenmann à la Hochschule für Musik de Stuttgart, où il obtient un diplôme de perfectionnement en composition. Il étudie ensuite l'électronique musicale avec André Richard au Studio expérimental de la Fondation Heinrich Strobel du SWR à Freiburg. Lauréat de nombreux prix internationaux (Kranichsteiner Musikpreis Darmstadt, Ville de Stuttgart, Fondation Siemens, Akademie der Künste de Berlin...), Mark Andre est en résidence à l'Académie Schloss Solitude (1995), au SWR (1997), à la Villa Médicis (1998-2000), à l'Opéra de Francfort (2001), au DAAD de Berlin (2005), et enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire de Strasbourg et à la Musikhochschule de Francfort, puis la composition à la Hochschule für Musik de Dresde. Le triptyque *...auf...* a été joué en 2009 par l'orchestre SWR dirigé par Sylvain Cambreling à Berlin, à Bruxelles et à Paris. L'opéra *Wunderzaichen* a été créé le 14 mars 2014 à l'Opéra de Stuttgart, mis en scène par Jossi Wieler et dirigé par Sylvain Cambreling.

Depuis 2005, il vit à Berlin. Ses œuvres sont éditées par C. F. Peters à Francfort.

### György Kurtág

Né le 19 février 1926 à Lugos (Lugoj, Roumanie), György Kurtág reçoit ses premiers cours de musique de sa mère, puis étudie le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits à Timisoara. Il s'installe à Budapest en 1946 et entre à l'Académie de musique, dans les classes de Pál Kadosa (piano), Leo Weiner (musique de chambre), Sándor Veress, Pál Járdányi et Ferenc Farkas (composition), où il a pour condisciple György Ligeti. En 1957-1958, il travaille à Paris avec Marianne Stein, s'y initie aux techniques sérielles à travers les concerts du Domaine musical et suit les cours de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen au Conservatoire. Assistant de Pál Kadosa, il est ensuite nommé professeur à l'École de musique Béla-Bartók de Budapest (1958-1963). Répétiteur de la Philharmonie hongroise (1960-1968), il enseigne le piano, puis la musique de chambre à l'Académie de musique Franz-Liszt (1967-1986). Lauréat de distinctions nationales et internationales (Prix Ernst von Siemens, Prix

Hölderlin, Prix Grawemeyer, Prix de la Fondation Bär-Kaelin), Officier des Arts et des Lettres, membre de l'American Academy of Arts and Letters, Kurtág poursuit une œuvre de pédagogue et donne régulièrement des masterclasses.

### Enno Poppe

Enno Poppe est né en 1969 à Hemer/Sauerland. Depuis 1990, il vit et travaille à Berlin. Il a étudié la direction d'orchestre et la composition à l'Université des arts de Berlin, avec Friedrich Goldmann et Gösta Neuwirth. Il a étudié la synthèse sonore et la composition algorithmique à la Technische Universität de Berlin et au ZKM de Karlsruhe. Il a reçu plusieurs bourses et distinctions comme le Prix Boris Blacher (1998), le Prix de la ville de Stuttgart (2000), le Prix de soutien de la Fondation Ernst von Siemens (2004) et celui de la Fondation Hans-und-Gertrud-Zender (2011). Après avoir enseigné pendant deux ans à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin, Enno Poppe a enseigné aux Cours d'été de Darmstadt et dans le cadre des séminaires entre 2004 et 2010. Depuis 1998, il dirige l'ensemble Mosaik et se produit comme chef d'orchestre en Europe avec des ensembles comme Klangforum Wien ou Musikfabrik.

Enno Poppe est membre de l'Académie des sciences et des arts de Düsseldorf et de l'Académie des Beaux-Arts de Bavière. Il a reçu des commandes des Wittener Tage, des Berliner Festwochen, des festivals Ultraschall et MaerzMusik à Berlin, Eclat à Stuttgart, de Musica Viva et de la Biennale de Munich, ainsi que des festivals de Donaueschingen et de Salzbourg. Ces œuvres ont été dirigées par des chefs comme Susanna Mälkki, Emilio Pomarico, Pierre Boulez et bien d'autres. Ses œuvres sont éditées chez Ricordi et ont fait l'objet de nombreux enregistrements et publications.

[www.ricordi.de](http://www.ricordi.de)

## Biographies des interprètes

### Dirk Rothbrust, percussion

Dirk Rothbrust, né en Sarre en 1968, a étudié à Saarbruck et Karlsruhe auprès de Franz Lang et Isao Nakamura. Depuis 1995, il est membre du quatuor Schlagquartett Köln et depuis 2005 de l'Ensemble Musikfabrik. Avec cet ensemble, il a joué dans tous les festivals de musique d'aujourd'hui. À ces participations s'ajoutent des concerts en soliste aux festivals de Donaueschingen et de Witten ainsi qu'au Carnegie Hall à New York et au Konzerthaus de Berlin. Il a joué avec plusieurs orchestres de radio également.

### Hannah Weirich, violon

Hanna Weirich, née en 1980 à Allgäu, a étudié avec Federico Agostini à l'école de musique de Trossingen (1992-1999) et avec Ingolf Turban à l'université de Musique de Stuttgart (1999-2004). Elle est membre du Trio Fridegk depuis 1992. Elle a reçu le prix de la ville de Lindenberg en 1996, et le prix Jakob Stainer Violin en 1997. Elle est membre permanent de Musikfabrik depuis octobre 2005.

### Ensemble Musikfabrik

Fondé en 1990 et basé à Cologne depuis 2003, en Rhénanie du Nord-Westphalie, l'Ensemble Musikfabrik est constitué de solistes engagés dans le domaine de l'innovation ; ils participent aux décisions de programmation et sont investis dans l'interprétation du répertoire contemporain. L'Ensemble Musikfabrik est subventionné par le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

L'ensemble travaille aux côtés de nombreux compositeurs, artistes et chefs d'orchestre et donne une centaine de concerts par an, dont une partie dans la série qu'il produit « Musikfabrik im WDR » (Radio de Cologne) avec l'appui de la Fondation NRW pour les arts. Le public est régulièrement invité à débattre avec les artistes et les musiciens.

Des commandes, des œuvres nouvelles, des projets interdisciplinaires faisant appel à l'informatique ou bien à l'improvisation constituent les axes de travail de l'ensemble. Outre les engagements à la Philharmonie et à la WDR de Cologne, l'Ensemble Musikfabrik est invité par la Schaubühne, la Philharmonie de Berlin, Ultraschall, les Cours d'été de Darmstadt, le NDR, le SWR, de nombreux festivals et en particulier la Ruhr Triennale qui a produit en 2013 l'opéra *Delusion of the Fury* de Harry Partch dans une réalisation de Heiner Goebbels, présenté depuis dans plusieurs villes européennes ainsi qu'à New York et à Taipei.

L'ensemble produit aussi sa série d'enregistrements « Edition Musikfabrik », publiée par Wergo.

[www.musikfabrik.eu](http://www.musikfabrik.eu)

Théâtre de la Ville – Espace Pierre Cardin  
1, avenue Gabriel – 75008 Paris  
01 42 74 22 77

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

Présidente : Sylvie Hubac

Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota

Directrices artistiques :

Marie Collin, Joséphine Markovits

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)





© Photo : Ch. Abramowitz / Radio France

# **CLASSIC CLUB** *L'after des artistes avec Lionel Esparza*

**Du lundi au vendredi de 22h à 23h**  
en public et en direct  
de l'hôtel Bedford - Paris VIII<sup>ème</sup>



**CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE**  
[francemusique.fr](http://francemusique.fr)