

PORTRAIT
**IRVINE ARDITTI
& QUATUOR ARDITTI**
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS



THÉÂTRE
DES BOUFFES
DU NORD

radiofrance

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

46^e édition

PORTRAIT IRVINE ARDITTI & QUATUOR ARDITTI

Irvine Arditti, violon
Ashot Sarkissjan, violon
Ralf Ehlers, alto
Lucas Fels, violoncelle

Dès octobre 1984, le Quatuor Arditti est invité à jouer au Festival d'Automne des œuvres de Iannis Xenakis et de György Ligeti. Depuis, Irvine Arditti et les membres de son quatuor auront joué pour le Festival les œuvres de Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough à plusieurs reprises, mais aussi celles de Luciano Berio, Pascal Dusapin, Toshio Hosokawa, Brice Pauset, Emmanuel Nunes, Harrison Birtwistle et bien d'autres. Ce Portrait en trois concerts, qui pour la première fois n'est pas consacré à un compositeur, est conçu dans des configurations différentes comme un bouquet d'œuvres nouvelles ; en témoignage de notre admiration et de notre reconnaissance pour l'engagement et le talent des quatre musiciens dont le répertoire raconte l'histoire de la musique d'aujourd'hui.

Ci-dessous figurent les noms de tous les musiciens qui ont été membres du Quatuor Arditti depuis 1984, ainsi que les noms des compositeurs dont ils ont joué les œuvres. Quatorze œuvres ont été commandées par le Festival d'Automne à Paris ou créées à l'occasion de ces concerts.

Irvine Arditti, violon / Lennox Mackenzie, violon / Levine Andrade, alto / Rohan de Saram, violoncelle
1984 Iannis Xenakis, György Ligeti

Irvine Arditti, violon / Alexandre Balanescu, violon / Levine Andrade, alto / Rohan de Saram, violoncelle
1985 Iannis Xenakis

Irvine Arditti, violon / David Alberman, violon / Levine Andrade, alto / Rohan de Saram, violoncelle
1986 Iannis Xenakis
1989 Pascal Dusapin, Helmut Lachenmann, Luigi Nono, Georges Aperghis
1990 Brian Ferneyhough

Irvine Arditti, violon / David Alberman, violon / Garth Knox, alto / Rohan de Saram, violoncelle
1991 Luciano Berio, Bruno Maderna, Philippe Fenelon, Iannis Xenakis, Marco Stroppa
1993 Éric Tanguy, Toshio Hosokawa, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann

Irvine Arditti, violon / Graeme Jennings, violon / Garth Knox, alto / Rohan de Saram, violoncelle
1994 Emmanuel Nunes, Morton Feldman, Helmut Lachenmann
1997 Toshio Hosokawa

Irvine Arditti, soliste
2008 Brice Pauset, Chikage Imai

Irvine Arditti, violon / Ashot Sarkissjan, violon / Ralf Ehlers, alto / Lucas Fels, violoncelle
2009 Brian Ferneyhough, Harrison Birtwistle, Hugues Dufourt, Wolfgang Rihm
2010 Pierluigi Billone
2011 Mario Lavista, Jorge Torres Sáenz, Hilda Paredes
2012 Benedict Mason, Lucia Ronchetti
2013 Hans Abrahamsen, Rebecca Saunders
2017 Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Mark Andre, Clara Iannotta, György Ligeti, Olga Neuwirth, Salvatore Sciarrino, Hilda Paredes, Iannis Xenakis

Concert 1

Radio France/Studio 104 – 7 octobre 2017 – 18h

Brian Ferneyhough :

Unsichtbare Farben, pour violon ; *Terrain*, pour violon et ensemble

entracte

Umbrations d'après Christopher Tye (c.1505-c.1572) :

cycle constitué de *In Nomine a 3*, pour flûte piccolo, hautbois et clarinette ; *Dum transisset I : Reliquary*, *Dum transisset II : Totentanz*, pour quatuor à cordes ; *Lawdes Deo*, pour piano et percussion ; *In Nomine*, pour violoncelle solo ; *O Lux*, pour dix instruments ; *Christus Resurgens*, pour contrebasse et quatuor à cordes ; *In Nomine a 5*, pour ensemble ; *Dum transisset III : Shadows*, *Dum transisset IV : Contrafacta*, pour quatuor à cordes ; *In Nomine a 12*, pour ensemble

(création en France – commande de Westdeutscher Rundfunk, Ensemble Modern, Festival d'Automne à Paris avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, Huddersfield Contemporary Music Festival & Wien Modern)

Irvine Arditti, violon solo ; **Lucas Fels**, violoncelle solo ; **Quatuor Arditti** ; **Paul Cannon**, contrebasse solo
Ensemble Modern ; **Brad Lubman**, direction

Coréalisation Radio France (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Concert 2

Théâtre des Bouffes du Nord – 9 octobre 2017 – 20h30

Wolfgang Rihm : Quatuor n°13

Mark Andre : Miniaturen für Streichquartett (iv 13) (création en France – commande du Quatuor Arditti et de Musica Viva Munich avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, du Festival d'Automne à Paris avec ProQuartet-CEMC)

entracte

Clara Iannotta : dead wasps in the jam-jar (iii) (création – commande du Festival d'Automne à Paris avec ProQuartet-CEMC, avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique)

György Ligeti, Quatuor n°2

Quatuor Arditti

Coréalisation C.I.C.T. – Théâtre des Bouffes du Nord (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Concert 3

Théâtre des Bouffes du Nord – 16 octobre 2017 – 20h30

Olga Neuwirth : in the realms of the unreal

Salvatore Sciarrino : Cosa resta, pour quatuor et contre-ténor (commande du Festival d'Automne à Paris, Musica Viva Munich et Milano Musica, avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique)

entracte

Hilda Paredes : Sortilegio, pour harpe, cymbalum et électronique* (création)

Iannis Xenakis : Tetras

Quatuor Arditti

Jake Arditti, contre-ténor ; **Virginie Tarrete**, harpe ; **Laszlo Hudacsek**, percussion ; **Benjamin Miller**, réalisation sonore, Experimentalstudio de la Radio SWR*

Coréalisation C.I.C.T. – Théâtre des Bouffes du Nord (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Ces trois concerts sont réalisés avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, de l'Adami et de la Sacem. Ils sont enregistrés par France Musique.

La 46^e édition du Festival d'Automne à Paris est dédiée à la mémoire de Pierre Bergé.



Entretien avec Irvine Arditti

par Martin Kaltenecker. Londres, avril 2017

Comment avez-vous rencontré l'univers de la musique de votre temps ?

Très tôt, en 1966, j'avais treize ans lorsque j'ai entendu l'Orchestre National de France à Oxford, dans un programme qui comprenait *Chronochromie* de Messiaen et ses *Visions de l'Amen*, avec Yvonne Loriod au piano, et *Terretektorh* de Xenakis. J'ai beaucoup écouté les programmes des radios allemandes, en ondes courtes, tout ce qui était important à l'époque, Stockhausen surtout, et Boulez. Pour un adolescent, Stockhausen et Xenakis étaient plus faciles d'accès ; j'ai mis plus de temps à entrer dans la musique de Boulez. Plus tard j'ai moi-même participé à une exécution de *Hymnen*, avec Jonathan Harvey aux claviers, celui qui écrira plus tard le premier quatuor destiné au Quatuor Arditti. Mon premier voyage à l'étranger m'a mené à Darmstadt, alors que j'avais tout juste quinze ans.

J'imagine que vos camarades devaient trouver cela un peu curieux. Ils écoutaient plutôt les Beatles probablement...

Moi je détestais les Beatles – et mes camarades ont dû me haïr lorsque je programmais dans les petits concerts organisés au lycée mes propres œuvres, influencées par toute cette musique.

Vous avez rencontré assez tôt Iannis Xenakis.

J'avais essayé d'entrer dans ses théories mathématiques, mais je n'y ai jamais compris grand-chose. À dix-huit ans, alors que j'avais déjà écouté une trentaine de ses œuvres, je suis allé lui jouer *Mikka*. Dans son bureau, il y avait des graphiques accrochés aux murs et je me suis dit : c'est ça qui l'intéresse, la géométrie, pas le son des instruments. Lorsque je lui ai dit que certains passages de *Mikka* étaient injouables à cause d'un changement de registre à faire en une fraction de seconde, il m'a regardé longuement, car il ne donnait jamais de réponses directes, et a fini par dire : « Vous allez trouver le moyen ! » À l'époque, je ne savais pas combien ces paroles étaient importantes, mais elles résument tout mon parcours.

Nous sommes devenus par la suite de très bons amis. Il était important de développer une nouvelle manière de jouer ces œuvres que les musiciens ne comprenaient pas. Il voulait quelque chose de direct ; pour lui, c'est le laid qui est beau. Par conséquent un « beau son » joué avec vibrato était impossible, il aimait des sons qui rappellent l'onde sinusoïdale, quelque chose

d'âpre et de pur. Et il s'intéressait moins aux notes en tant que points qu'à ce qui se passait entre elles, et même à ce qui passe à l'intérieur d'un *glissando* – comment le modeler, grâce à la pression de l'archet par exemple. C'est grâce à lui que j'ai commencé à réfléchir à la question du son, à imaginer un son différent pour chaque compositeur.

Revenons à vos études. Quels ont été vos professeurs ?

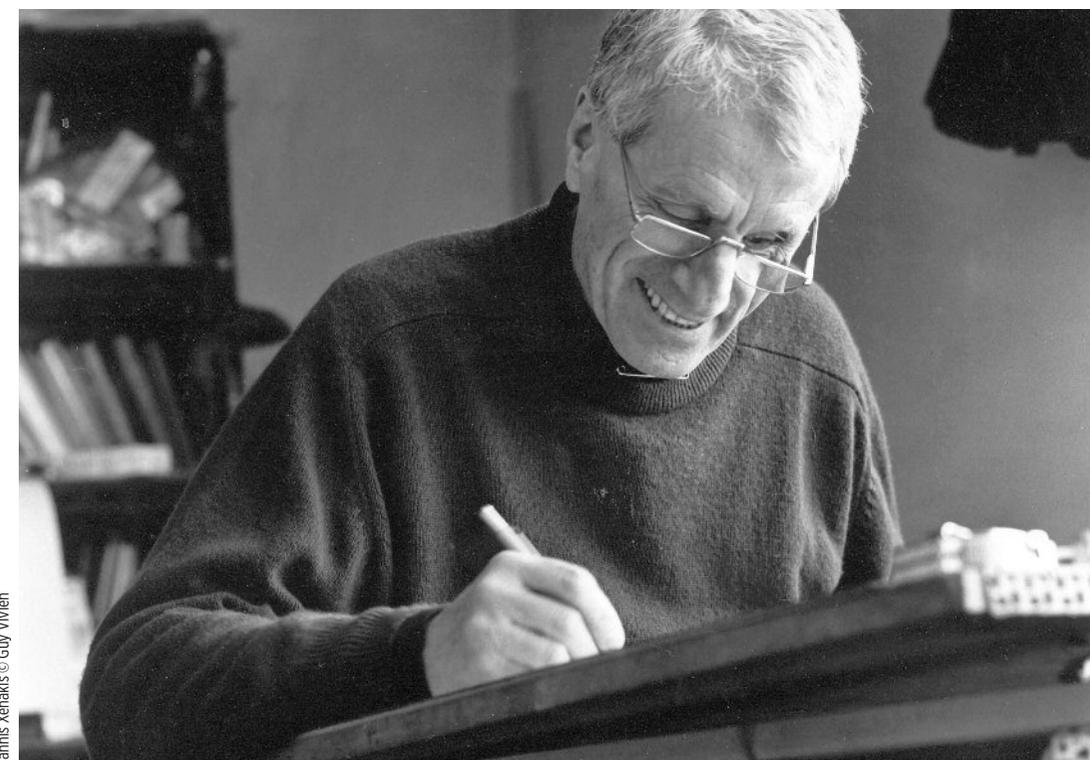
J'ai eu comme professeur de violon entre autres Manoug Parikian, qui faisait partie du Philharmonia Orchestra. Parikian m'a encouragé, mais il ne jouait jamais de musique au-delà de Bartók, ou alors des œuvres anglaises, plus douces et basées sur la tonalité. J'ai étudié à la Royal Academy of Music et j'ai choisi comme second cursus la composition (au lieu du piano, que je ne jouais pas). J'ai écrit quelques pièces, un quatuor, ou encore une pièce pour orchestre qui a été créée par un ensemble d'étudiants dirigés par le jeune Simon Rattle ! Mais mes pièces étaient trop influencées par les compositeurs que je jouais déjà, par exemple Ligeti.

Vous jouez sur quel instrument ?

Je joue sur un Carlo Landolfi, un facteur milanais, l'instrument date de la fin du XVIII^e siècle. Cela dit, je ne suis pas de ces violonistes qui scrutent et retournent leur instrument chaque matin. C'est mon instrument de travail, il doit fonctionner. Je l'ai acheté en 1978 quand on m'a fait comprendre au London Symphony Orchestra que si je voulais devenir *Konzertmeister*, je devais avoir un instrument de meilleure qualité.

Quand est-ce que vous avez songé à fonder un quatuor ? Aviez-vous des modèles ?

Cela a été tout d'abord un hobby ; j'avais sollicité des amis pour cela. Je n'avais jamais joué dans un quatuor « classique » auparavant. J'avais écouté le Gaudeamus Quartet mais c'est surtout le Quatuor La Salle qui aura été le modèle. Au début, nous mélangions les classiques du XX^e siècle, Bartók, les Viennois, avec des créations, comme eux, mais ce qui a prévalu, c'est le sentiment de devoir jouer les œuvres de nos contemporains. En tous cas, le Quatuor Arditti n'a jamais pris de leçons de personne, sauf des compositeurs. Quand Kurtág vous parle de sa musique, ce qu'il en dit est important pour jouer toutes les musiques. Progressi-



Iannis Xenakis © Guy Vivien

vement, nous n'avons plus eu le temps de faire autre chose, et quant à moi, j'ai quitté le monde de l'orchestre en 1980.

Était-ce prendre un risque ?

Non – j'ai toujours pensé que c'était mon destin de jouer la musique de mon temps ! Je ne crois pas en Dieu, mais je crois au Destin. Et sans vouloir paraître arrogant, on peut dire que l'histoire de la musique contemporaine aurait été différente si le Quatuor Arditti n'avait pas existé.

Aviez-vous des soutiens financiers ?

Le Quatuor n'a jamais reçu de soutien. Les Anglais ne sont pas aussi généreux que les Français, même si le British Council donne de l'argent pour certains concerts qui ont lieu à l'étranger.

Comment forge-t-on un son commun ?

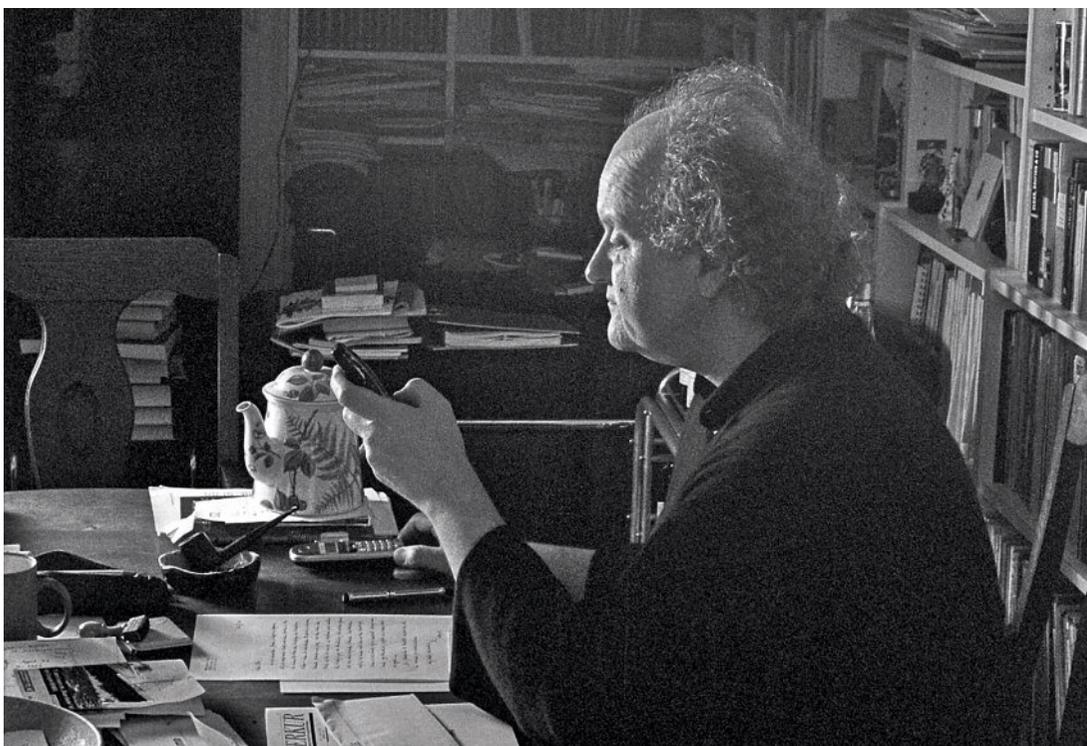
C'est une question d'équilibre. Cela tient aux musiciens qui doivent s'écouter, et adapter leur propre son à celui des autres – et cela très vite ! Il faut que ce soit immédiat, puisqu'il y a les partitions et les concerts qui attendent ! L'équipe actuelle joue ensemble depuis plus de dix ans maintenant, et j'ai envie de dire : « Voilà le Quatuor Arditti ! ».

Les trois autres musiciens étant plus jeunes, vous êtes, par rapport à eux, le boss... ou le vieil homme sage ?

J'ai été sage très tôt et j'ai tendance à l'être moins avec l'âge. En tous cas, les choses sont discutées entre nous quatre. Je suis le boss quand il y a des décisions difficiles à prendre, celles que personne ne veut prendre. Moi, je coordonne, un autre s'occupe du planning, Lucas parle aux organisateurs allemands en allemand puisqu'ils préfèrent cela, etc.

Comment s'est développée la carrière du Quatuor ?

Krzysztof Penderecki a été le premier compositeur qui se soit déplacé pour préparer un concert où nous devions jouer son *Second Quatuor*. Puis ce fut György Ligeti, dont nous étions à l'époque les seuls à jouer les deux quatuors. Ligeti est venu passer un week-end ici, à Londres, pour préparer le concert au Queen Elizabeth Hall. Il en a été très heureux et nous a toujours demandé par la suite. On a évoqué pendant des années un troisième quatuor qu'il avait l'intention de composer. Il en existe des esquisses à la Fondation Paul Sacher à Bâle, que nous avons même testées chez lui, à Hambourg ; il voulait utiliser la *scordatura* partout. Son idée était de l'écrire après son opéra *Alice au pays des merveilles* et finalement il n'a composé ni l'un ni



l'autre, tout est passé dans des *Études* pour piano... La collaboration avec Brian Ferneyhough a été essentielle. On lui a "sauvé" son *Second Quatuor* en 1980, en l'invitant à venir travailler pendant trois jours à Londres, pour comprendre son langage, analyser sa musique, faire certains calculs rythmiques, préparer les parties séparées avec des repères, lui demander quelles sont ses priorités. Il est impossible d'exécuter cette musique avec 100% d'exactitude, mais on peut aller bien au-delà des 90%. Cela nous a quand même demandé 65 heures de répétitions pour à peu près neuf minutes de musique.

Ces partitions sont-elles devenues plus faciles pour vous, au fil des années ?

Oui, certainement, et je vois cela avec des musiciens plus jeunes. Le cerveau se développe, et, sans être prétentieux, des formations comme la nôtre ont montré ce qui était possible et comment on pouvait y arriver. Avec Ferneyhough, rien n'est impossible, une fois que vous avez fait le travail de préparation, cela va presque tout seul. Il a une grande intuition des instruments à cordes, bien qu'il soit flûtiste à l'origine ; ce n'est pas comme John Cage, dans les *Freeman Etudes* par exemple que j'ai enregistrées, où il y a des choses objectivement impossibles. Mais Cage fait ce que lui

dicte le *I Ching*, peu lui importent des changements de position en l'espace d'une seconde.

En tout cas, une fois que l'on a su que nous jouions Ferneyhough, il y a eu un effet boule de neige. Elliott Carter est arrivé avec son *Troisième Quatuor* et nous avons eu cinq semaines pour le monter. Nous devions des experts, les compositeurs ont écrit spécifiquement pour nous.

C'était aussi le cas avec Luigi Nono, n'est-ce pas, dont les La Salle avaient créé *Fragmente, Stille... an Diotima* ?

Nono a d'abord été très réticent, il ne répondait à aucune invitation pour venir nous écouter. Il pensait sans doute que nous ne saurions pas trouver la vraie manière de l'interpréter, même s'il n'était pas non plus absolument satisfait des La Salle, puisqu'il avait retravaillé son quatuor afin qu'ils puissent le jouer. Or, je connaissais sa musique depuis des années, j'avais des disques, des enregistrements de l'époque de mon adolescence. Je savais très bien ce qu'il voulait, je le sentais. Et enfin il est venu ! Nous avons joué le quatuor pour lui, il n'a pas dit un seul mot, et à la fin seulement « Bellissimo ! ». Je lui ai demandé s'il y avait quelque chose à changer pour le concert du soir, il a dit : « Non, jouez comme ça ! ».

Y a-t-il eu des compositeurs qui vous ont résisté ?

J'ai essayé pendant plus de dix années de convaincre Stockhausen de nous écrire un quatuor. Il avait toujours refusé catégoriquement – je n'écris pas de concertos, de symphonies, de choses de ce genre, disait-il. Et puis un jour il m'a écrit qu'il composait ce quatuor, qu'il n'allait rien m'en dire de plus : « Vous allez penser que c'est un *gimmick*, et vous trouverez par vous-même ce que c'est ». Six mois plus tard la partition a été envoyée. Je me trouvais en Allemagne, en train d'enregistrer *La lontananza nostalgica utopica futura* de Nono pour les disques Montaigne, j'étais à l'hôtel, et arrive le fax de la page-titre : une œuvre pour quatre moniteurs de télévision, quatre hélicoptères et quatre musiciens... Moi qui voulais une œuvre que nous pourrions jouer partout !

Parmi les regrets, outre le troisième quatuor de Ligeti, un second de Nono, dont il existe des esquisses. Et j'aimerais beaucoup persuader George Benjamin, mais il trouve le genre trop chargé de traditions, trop « intimidant ». C'est presque devenu une plaisanterie entre nous, car c'est un grand ami. Ces amitiés sont très importantes, vous comprenez quelqu'un si vous allez dîner avec lui, si vous parlez de la vie, pas seulement de musique.

Avez-vous senti une évolution dans l'écriture du quatuor ?

On pourrait penser aux *Sei Quartetti brevi* de Salvatore Sciarrino, ou à ses *Caprices*, que j'ai joués un peu partout. Puis est venu Helmut Lachenmann bien sûr, avec ses nouveaux sons et gestes. D'une certaine façon, comme chez Xenakis, c'est une complémentation de tout ce que nous connaissons. Nous avions joué *Gran Torso*, sans grand succès tout d'abord, à Cologne, puis nous avons travaillé avec lui. Il est arrivé d'ailleurs que je lui passe mon violon, pour qu'il me montre ce qu'il avait en tête.

Avez-vous également refusé des partitions ? Est-ce que parmi toute la variété stylistique de ce que vous avez créé, il y a des œuvres que vous n'aimiez pas ?

Il y a eu parfois, peut-être trois, quatre fois en quarante-trois ans, des œuvres que j'ai trouvées trop triviales, ou bien tellement difficiles que l'investissement ne valait pas la peine. Mais nous ne devons pas toujours aimer ce que nous jouons ; notre discipline consiste à prendre les œuvres au sérieux, à nous dire qu'il faut en faire quelque chose, éventuellement même rendre la musique meilleure qu'elle ne l'est sur le papier. Quand nous étions jeunes, Paul Griffith a publié un jour un article dans le *Times* intitulé « Ces quatre-là doivent être arrêtés ». En voyant ça, je me suis dit,

mon Dieu, on a eu un mauvais papier dans le *Times* ! En fait, c'était très élogieux ! Il voulait dire par là que nous améliorions tellement certaines œuvres que cela en devenait dangereux pour des critiques comme lui, que cela pouvait les induire en erreur.

Lisez-vous des articles, des ouvrages théoriques, des analyses de ce répertoire contemporain ?

Non, je ne suis pas un grand lecteur de littérature musicologique, j'ai trop peu de patience pour cela. Je suis plutôt intuitif, j'aime faire les choses, et j'aime qu'elles se fassent vite. Vous avez vu d'ailleurs mon style de conduite au volant, tout à l'heure...

Est-ce que les enregistrements discographiques sont l'équivalent, pour un musicien, de ce qu'est la publication d'un livre pour un auteur ?

C'est avant tout la documentation d'une œuvre. Au début, nous avons peu d'argent pour réaliser des enregistrements studio, puis un beau jour est arrivée la proposition des disques Montaigne, grâce à Pierre Le Baïf et Patrick Szersnovicz, de produire tout en studio. Là aussi, le destin ! La plupart du temps, cela s'est fait en Allemagne avec des *tonmeister* très compétents. J'ai même enregistré certains disques moi-même, comme mon dernier album de pièces solistes qui sortira chez Aeon.

Ces dernières années, les « performance studies » ont pris de l'ampleur – on tente de documenter ou d'analyser le rapport interprète/compositeur, ou l'œuvre en train de se faire. Avez-vous noué des contacts de ce type ?

Il y a eu une série de documentations visuelles, lancée par Paul Alshort, sur le *Sixième Quatuor* de Ferneyhough. C'est en effet un savoir unique, parfois je suis le seul à savoir ce que le compositeur veut. Il nous a filmés ici, autour de la table, à faire les calculs rythmiques, puis en haut, dans notre studio de répétitions sous les toits, au moment du premier contact avec l'œuvre, ensuite lors des répétitions avec Brian à Freiburg, et enfin lors des répétitions et du concert à Donaueschingen.

La Fondation Paul Sacher à Bâle a acquis l'ensemble des archives du Quatuor – les parties séparées, annotées, les enregistrements, les partitions, etc. J'envoie tout à Bâle, c'est copié ou microfilmé là-bas et on me le renvoie. Il en sera ainsi aussi longtemps que le Quatuor Arditti existera, même si je n'en fais plus partie moi-même.

Entretien avec Ashot Sarkissjan, Ralf Ehlers, Lucas Fels

par Martin Kaltenecker, juin-juillet 2017

Quel est le premier concert du Quatuor Arditti « avant vous » que vous ayez écouté, ou le premier enregistrement ?

Ashot Sarkissjan : Le premier CD fut l'enregistrement des quatuors de Ligeti chez Sony, alors que je préparais un devoir d'analyse sur le *Second Quatuor* au lycée, et le second, l'enregistrement Dutilleux/Dusapin chez Montaigne, alors que je travaillais *Ainsi la nuit* avec notre quatuor d'étudiants, tout cela dans les années 1999/2000. Le premier concert écouté des Arditti à la même époque, au Studio 10 de la NDR de Hambourg, ce fut dans un programme Kurtág et Pintscher. Je me souviens d'Irvine lançant une de ses fameuses harangues au public, après la perturbation d'une sonnerie de téléphone, d'une quinte de toux et des cris d'un bébé : « Si quelqu'un d'autre éprouve le besoin urgent de faire du bruit très fort, qu'il le fasse MAINTENANT ! »

Ralf Ehlers : C'était au Queen Elizabeth Hall de Londres, dans un programme John Cage, Louis Andriessen et Mary Finsterer, quelques mois avant que je ne commence à jouer avec eux. L'impression fut très forte, tout était si frappant, la précision, la virtuosité, la large palette de couleurs, et tout simplement la musicalité de l'interprétation. Je me souviens aussi avoir été très enthousiaste, et quelque peu intimidé, à l'idée de rejoindre cette formation et de la responsabilité qu'impliquait le fait de jouer avec des musiciens d'un tel niveau.

Lucas Fels : J'ai entendu le Quatuor dans la salle du « Historisches Kaufhaus » à Freiburg où j'étudiais à l'époque. Le programme comprenait le *Troisième Quatuor* de Ferneyhough et ceux d'André Richard et de Luigi Nono. C'est aussi ce jour-là que les Arditti ont fait la connaissance de Luigi Nono.

Est-ce que ce quatuor était comme un « mythe » pour vous ?

A. S. : Bien entendu ! J'avais développé un intérêt pour ce répertoire pendant mes années d'études. Walter Levin, avec qui nous avions pris des leçons de quatuor, nous avait dit un jour : « Mes enfants, vous ne pouvez pas jouer des œuvres du XX^e siècle si vous voulez avoir des concerts. À moins bien sûr que vous fassiez comme les Arditti, mais alors il faut s'y prendre beaucoup plus sérieusement ! ». Parfois, aussi, dans des rêves un peu ambitieux, je pensais à Garth Knox qui était passé de l'Ensemble intercontemporain au Quatuor Arditti, et que ce serait là un type de carrière que

j'aimerais. (Mais il fallait que j'aie d'abord le job à l'Ensemble intercontemporain !).

R. E. : J'avais entendu toutes sortes d'anecdotes au sujet des Arditti pendant mes études. Maintenant, après presque quinze ans de travail avec cette formation, je suis frappé par ce chemin incroyable frayé pendant plus de cinq décennies, toujours en première ligne sur le front de l'histoire de la musique, avec l'infatigable Irvine à la barre.

L. F. : Pas un mythe, mais un modèle !

Aviez-vous été membre d'un quatuor auparavant ?

A. S. : Jamais pendant longtemps. Notre quatuor d'étudiants a vécu deux ans et demi, et plus tard, au sein de l'EIC, il arrivait que l'on joue des quatuors dans la saison de musique de chambre.

R. E. : La musique de chambre est ma passion et j'ai joué dans plusieurs quatuors, quintettes et sextuors avant de rejoindre les Arditti.

L. F. : Non, jamais, hormis en famille. En revanche, j'ai travaillé pendant des années dans un trio à cordes, le Trio Recherche.

Est-ce que vous avez dû créer un son nouveau, ou modifier votre son, afin de vous intégrer dans celui du Quatuor Arditti ?

A. S. : Je ne me souviens pas d'avoir eu à changer drastiquement ma manière de jouer, je l'ai ressenti comme un ajustement tout naturel. Cependant, avec le temps, d'une manière subtile, chacun finit par influencer jusqu'à un certain degré le son des autres, comme c'est sans doute le cas dans toutes les formations, classiques ou non.

R. E. : Le son du Quatuor Arditti est unique et caractéristique. Et à l'évidence, la question est encore plus importante dans notre cas puisque nous devons nous attaquer à des styles de composition divers. La palette sonore du quatuor est très large et nous devons l'adapter ensemble selon les pièces. Quant à la sonorité globale, elle s'est peut-être modifiée un peu avec les différentes incarnations du Quatuor, Irvine restant au centre, mais il y a un fil que l'on reconnaît à travers son histoire. Je n'ai pas modifié mon son – il convenait plutôt à celui du quatuor. Chaque nouveau membre ajoute sa couleur spécifique. Bien entendu, avec le temps, on va affiner ce son global de façon intangible, et après douze années, ce processus est toujours en marche.

L. F. : Pas vraiment, car je venais d'un ensemble qui avait les mêmes axes de programmation et que je connaissais déjà les compositeurs et compositrices. Mais on se rapproche toujours, presque automatiquement, de la sonorité existante, de même que les collègues font un pas vers le « nouveau venu ».

Vous jouez sur quel instrument ?

A. S. : Mon violon a été fait en 2002 par Stephan von Baehr, c'est la copie d'un del Gesù de 1737.

R. E. : Je joue sur un alto que j'ai fait moi-même en 2005.

L. F. : Je joue (presque) tout sur un violoncelle de Florenus Guidantus, fait à Bologne vers 1730.

Les rencontres et le travail avec les compositeurs sont-ils particuliers au sein du Quatuor Arditti ?

A. S. : Oui et non. Lorsque j'étais étudiant, j'ai joué des pièces écrites par des amis de la classe de composition, donc tout était très direct. Ma première expérience professionnelle, comme suppléant dans un grand orchestre symphonique, a été très différente. La communication s'établit entre compositeur et chef, ou premier violon. Quand j'ai rejoint l'Ensemble Intercontemporain les choses ont changé, même si j'étais intimidé par ces personnages imposants qui venaient répéter avec nous. Travailler en quatuor, et en particulier dans un quatuor qui a une si longue tradition de collaboration avec les compositeurs, m'a apporté un niveau d'intimité très différent. C'est un immense privilège d'entrevoir comment quelques-uns des grands compositeurs travaillent, réfléchissent et vivent. Ceci est particulièrement fort pendant les séances d'enregistrement en studio, qui sont longues et intimes, lorsque l'on passe des journées entières ensemble, en partageant des repas. On en sort avec une image tout à fait différente de la personne qui est derrière la partition.

R. E. : Le Quatuor Arditti a toujours entretenu une relation très personnelle avec les compositeurs et cela fait penser à une grande famille. Avant de le rejoindre, je n'avais pas rencontré tellement de compositeurs.

L. F. : Chaque groupe a sa propre manière d'approcher les compositeurs et de travailler avec eux, et si je compare le Quatuor Arditti avec l'Ensemble Recherche, c'est un peu différent. Pour moi, presque rien n'a changé dans mon rapport aux compositeurs et compositrices, mais les rencontres avec celles et ceux que je ne connaissais pas s'y sont ajoutées, ce qui est un grand enrichissement.

Le Quatuor Arditti a un répertoire immense et couvre des styles divers. Est-ce qu'il arrive que vous jouiez des pièces que vous n'aimez pas vraiment ?

A. S. : Voilà une question retorse... Si l'on veut être honnête avec soi-même, il faut bien répondre que oui, et cette honnêteté est part de mon intégrité artistique. D'un autre côté, cette même intégrité exige que notre goût personnel n'influence d'aucune façon la qualité de l'exécution. J'en tirerais donc la maxime suivante : « Toute partition qui est sur mon pupitre est à ce moment précis ma pièce préférée ».

R. E. : Nous avons bien sûr chacun nos préférences, mais cela n'interfère pas dans nos concerts, ni dans notre programmation.

L. F. : Bien entendu, mais cela n'est pas une raison pour ne pas prendre au sérieux les œuvres et ne pas les travailler comme les autres. Par ailleurs, il y a beaucoup de pièces que je trouve extraordinaires mais que je n'aime pas tellement jouer... le défi est alors d'autant plus grand.

Y a-t-il des votes « démocratiques » sur le fait de jouer ou non certaines œuvres ?

A. S. : Je pense que si l'un d'entre nous avait une très forte objection, au point de refuser fermement de participer, on renoncerait probablement. Mais c'est extrêmement rare.

R. E. : Nous discutons de la programmation dans une ouverture d'esprit aussi large que possible.

L. F. : Non, car la plupart du temps, le choix du programme s'effectue en amont avec les organisateurs de concerts. Nous en parlons ensuite, nous cherchons les raisons qui plaident en faveur de tel ou tel choix – ou peut-être pas.

Quelle a été la plus grande surprise au début, une chose à laquelle vous ne vous attendiez pas en rejoignant le Quatuor ?

A. S. : Vous avez parlé plus haut de la question du « mythe ». En fait, on m'avait tellement raconté d'histoires, vraies autant qu'absurdes, sur cette formation avant de la rejoindre, que rien ne pouvait vraiment me surprendre !

R. E. : Entrer dans un quatuor qui travaille si intensément peut être une sorte de piège, surtout quand vous ne connaissez pas les autres membres. J'ai été surpris par le fait de me sentir immédiatement à l'aise avec eux. Je pense aussi que j'ai sous-estimé l'excitation de faire partie de ce quatuor, d'être en première ligne de la création musicale, de faire tous ces concerts incroyables et de jouer de nouvelles œuvres magnifiques.

L. F. : Je savais que tout allait très vite, mais que tout aille tellement vite, cela m'a quand même surpris !

Est-ce que vous analysez les œuvres avant de les répéter ?

A. S. : Chacune de nos parties séparées fait l'objet d'une longue préparation sur table qui intègre toutes sortes d'informations de la partition. On étudie les partitions de très près avant les répétitions.

R. E. : Avec chaque nouvelle pièce que nous apprenons, nous avons toujours la partition complète à étudier avant de nous retrouver pour la première répétition.

L. F. : Oui, mais pas tellement au sens d'une analyse théorique, plutôt quant au contexte, à la forme et au style... Ce qui est très important, c'est qu'avant toute répétition, nous préparons les parties séparées de manière précise, pour entrer dans la notation, inscrire des repères, etc. Tout cela est une forme d'analyse pratique.

Quel a été votre meilleur/votre pire concert ?

A. S. : On préfère oublier les pires, et dire « ce concert-là était mon meilleur » ne serait pas vraiment une preuve de modestie, n'est-ce pas ?

R. E. : J'ai sans doute rayé de ma mémoire les pires, et je ne saurais dire quels étaient les meilleurs, mais il y a certains concerts où les choses se rassemblent

tout simplement, où quelque chose se passe et où l'expérience musicale transcende les limites physiques. Je suppose que nous vivons tous pour faire l'expérience de tels moments...

L. F. : L'un des meilleurs concerts : le *Troisième* de Schoenberg et le *Sixième* de Ferneyhough dans la petite salle de la Philharmonie de Berlin. Les moins réussis, je les ai refoulés et oubliés. Et puis, ces concerts-là ne sont pas obligatoirement les pires aux yeux du public !

Est-ce que vous ressentez le fait d'être d'une autre génération qu'Irvine Arditti ? Est-ce important ?

A. S. : En travaillant aux côtés de quelqu'un qui a une énergie si débordante, et alors que je commence moi-même à avoir des cheveux gris, j'ai tendance à ne plus penser en ces termes-là. J'espère qu'il va considérer cette réponse comme appropriée !

R. E. : Je n'ai jamais pensé que l'âge réel avait une quelconque importance. Irvine a une immense expérience, mais ce mélange de chaleur humaine et d'énergie, son côté ludique combiné avec sa sagesse défie toute idée de vieillesse !

L. F. : Pas au sens de l'âge réel, mais assurément pour ce qui est de son expérience d'un quatuor.

Biographies

Irvine Arditti, violon

Né à Londres en 1953, Irvine Arditti commence ses études à la Royal Academy of Music à seize ans. Il rejoint le London Symphony Orchestra en 1976 et en devient en 1978 premier violon. Il quitte le LSO en 1980 pour se consacrer au Quatuor Arditti, qu'il a formé alors qu'il n'était qu'étudiant.

Irvine Arditti s'est produit avec de nombreux ensembles et orchestres : Asko Ensemble, Avanti, Bayerische Rundfunk, BBC Symphony, Berlin Radio Symphony, Royal Concertgebouw, Ensemble Contrechamps, Junge Deutsche Philharmonie, Orchestre National de France, Rotterdam Philharmonic, Munich Philharmonic, Nieuw Ensemble, Schoenberg Ensemble, ...

Outre sa carrière de premier violon du Quatuor Arditti, Irvine Arditti a été le soliste de nombreux projets. Quelques deux cents CDs ont été enregistrés par le Quatuor Arditti, auxquels il faut ajouter les enregistrements en soliste. En juillet 2013, les éditions Barenreiter publient *The Techniques of Violin Playing*, d'Irvine Arditti et de Robert Platz.

Ashot Sarkissjan, violon

Ashot Sarkissjan est né en 1977 à Yerevan en Arménie, où il étudie le violon au Music College Tchaïkovsky. Il suit ensuite les enseignements des Musikhochschule de Lübeck et de Cologne. Il cofonde l'Ensemble Neue Musik de Lübeck et travaille avec des étudiants des classes de composition. En 2002, il participe à l'Académie du XX^e siècle organisé par l'Ensemble intercontemporain où il restera jusqu'en 2005. Il rejoint le Quatuor Arditti en juin 2005. Il joue sur un violon Stephan von Baehr de 2002.

Ralf Ehlers, alto

Ralf Ehlers commence le violon à l'âge de 12 ans dans sa ville de São Paulo au Brésil. A 18 ans il gagne un prix international et commence à se produire dans toute l'Amérique du Sud. Il poursuit ses études en Allemagne et en Autriche auprès de Thomas Riebl, et il se passionne pour la musique de chambre. Il part en Angleterre où il est membre de différents ensembles, le Raphael Ensemble, le Solomon Ensemble, et Configure8. En 2003, il rejoint le Quatuor Arditti. Il joue sur un violon qu'il a lui-même fabriqué en 2005.

Lucas Fels, violoncelle

Lucas Fels est né en 1962 à Lörrach en Allemagne. Il commence le violoncelle avec Rolf Looser à Bâle et à Zurich. Il part ensuite étudier à Fribourg et à Amsterdam. Il fonde l'Ensemble Recherche en 1985. Il collabore avec de nombreux compositeurs : Klaus Huber, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino. Il a enregistré plus de 30 CDs et a enregistré dernièrement des œuvres de Bernd Alois Zimmermann.

Quatuor Arditti

Le Quatuor Arditti est fondé en 1974 par Irvine Arditti. L'ensemble joue un rôle capital dans l'histoire de la musique des dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui ont confié au Quatuor Arditti la création de leurs œuvres, dont certaines sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire. On trouve parmi eux Ades, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen et Xenakis.

Convaincu de la nécessité de travailler étroitement avec les compositeurs afin d'atteindre une interprétation au plus haut niveau, le Quatuor Arditti les implique dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du quatuor ont été tuteurs résidents aux Cours d'été de Darmstadt, et ils proposent, dans le monde entier, des masterclasses et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs.

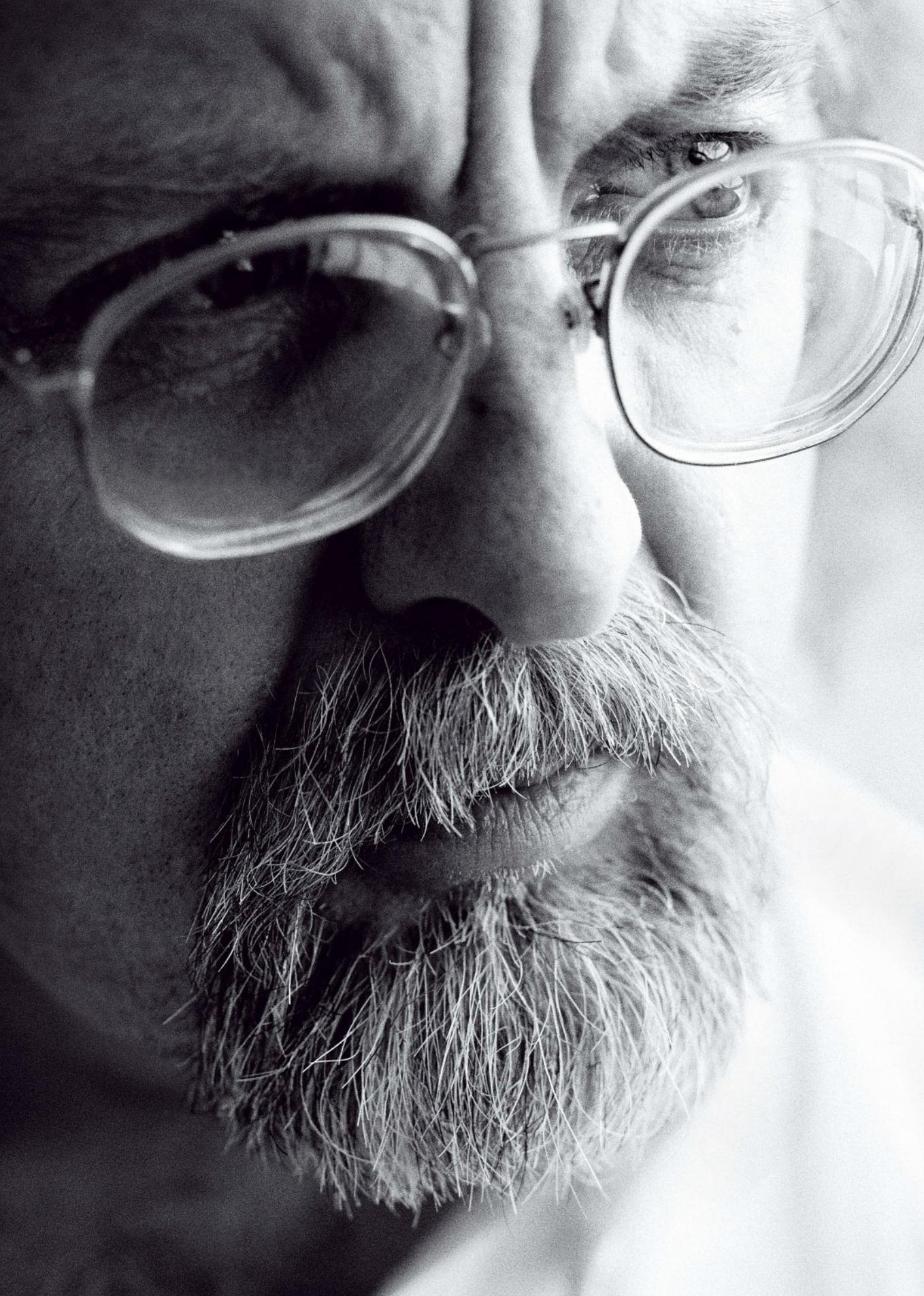
La discographie du Quatuor Arditti compte plus de deux cents disques. On y trouve entre autres l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio, l'intégrale des quatuors et trios à cordes de Brian Ferneyhough et l'enregistrement du *Helikopter Streichquartett* de Karlheinz Stockhausen. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été attribué à plusieurs reprises ; en 1999, le quatuor reçoit le Prix Ernst von Siemens pour l'ensemble de ses interprétations. L'Académie Charles Cros l'a récompensé en 2004 pour sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

Les archives complètes du quatuor sont rassemblées à la Fondation Sacher à Bâle.

www.ardittiquartet.co.uk



Irvine Arditti au cours d'une répétition avec l'ensemble Avanti à Porvo, Finlande © Heikki Tuuli



Brian Ferneyhough

Unsichtbare Farben

Composition : 1997-1999
Commande : Westdeutscher Rundfunk
Effectif : violon seul
Création : avril 1999. Festival de Witten/WDR, par Irvine Arditti, violon
Éditeur : C. F. Peters Ltd & Co.KG
Durée : 13'

Le titre se réfère de façon récursive à Marcel Duchamp, qui, comme Gauguin, traite « l'ajout » du titre « comme une couleur invisible » et déforme ainsi la perception de l'œuvre elle-même. Similairement, mais au cœur de l'écriture même d'*Unsichtbare Farben*, des processus de filtrage n'offrent à l'écoute qu'une infime part du matériau engendré, formant une sorte d'escalier spiralé ; chaque marche conserve de la précédente un nombre limité de caractéristiques, en tournant autour d'une vaste polyphonie que l'on ne peut restituer que par l'imagination.

Terrain

Composition : 1992 pour violon et ensemble
Commande : Fondation Gulbenkian et Ars Musica Bruxelles
Effectif : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, contrebasse
Création : 22 avril 1992, Amsterdam – Irvine Arditti & Asko Ensemble, direction Jonathan Nott.
Éditeur : C. F. Peters Ltd & Co.KG
Durée : 13'30

Terrain fait partie des concertos que Ferneyhough a composés principalement entre 1983 et 1996, après avoir écrit des pièces solistes extrêmes. La formation instrumentale représente sans doute l'opposition la plus forte entre un soliste et un ensemble, puisque l'octuor varésien d'*Octandre* s'oppose à un violon seul, que Varèse pensait « aussi désuet pour véhiculer notre musique que les diligences pour véhiculer nos personnes ». Mais le violon est celui d'Irvine Arditti, « tendu, survolté » dès la première mesure, tranchant alternativement les voix de la polyphonie, escaladant les registres, glissant d'un mode de jeu au suivant, et dont la violence gestuelle est à la fois un contrepoids à la gravité de l'ensemble et un ferment pour des contaminations aussi brèves que fulgurantes.

Umbrations

Composition : 2002-2017
Création en France. Commande de Westdeutscher Rundfunk, Ensemble Modern, Festival d'Automne à Paris avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, Huddersfield Contemporary Music Festival & Wien Modern)
Effectif et mouvements :
1 *In nomine a 3* (piccolo, hautbois, clarinette)
2 *Dum transisset I (Reliquary) – II (Totentanz)* (quatuor à cordes)
3 *Lawdes deo* (piano & percussion)
4 *In Nomine a 1* (violoncelle solo)
5 *O Lux* (ensemble)
6 *Christus resurgens* (contrebasse et quatuor à cordes)
7 *In nomine a 5* (flûte, hautbois, clarinette, cor, trombone)
8 *Dum transisset III (Shadows) – IV (Contrafacta)* (quatuor à cordes)
9 *In nomine a 12* (piano, steel-drums et ensemble)
Création : 5 mai 2017. Festival de Witten/WDR. Mêmes interprètes que le 7 octobre 2017
Éditeur : C. F. Peters Ltd & Co.KG
Durée : 55'

Umbrations (un mot maintenant largement obsolète, quoiqu'en usage en héraldique) signifie « dessiné d'une façon floue ou ombrée », mais désigne aussi en phénoménologie (avec le préfixe *ad*) le fait que l'apparence d'un objet est lié à la notion de perspective : un objet est moins que ses qualités, car, dans une certaine mesure, on peut les soustraire sans que l'objet cesse d'être lui-même.

Comme si la nature réservée de l'écriture musicale trouvait un miroir dans la difficulté à saisir la musique qu'elle engendre, comme si un projet de composition ressemblait à ces figures égyptiennes, attirées en sens inverse vers une direction inconnue...

Umbrations se présente comme un album de pièces autant fondées sur des chants médiévaux que sur le traitement de ces œuvres à la Renaissance en particulier, donc, par Christopher Tye (même si les œuvres de ce dernier ne nous sont parfois parvenues que sous forme de fragments, par exemple une voix parmi les six originales de *Christus Resurgens*). Les titres sont conservés sous leur forme latine (*a 1*, *a 5* ou *a 12* désignant le nombre de « voix ») et pointent ainsi leur origine religieuse. Cependant, Ferneyhough laisse volontairement dans l'ombre le contenu spirituel, comme pour sa *Missa*

Brevis ; ainsi, l'ordre des pièces n'est aucunement dicté par une structure dérivée d'une liturgie. En ce sens, le fait que les textes (d'ailleurs absents de la réalisation, purement instrumentale) glosent souvent sur la mort (« le Seigneur s'est fait obéissant jusqu'à la mort », « le premier jour après le sabbat, elles viennent au tombeau », « Ressuscité d'entre les morts, le Christ ne meurt plus... ») ne peut guère être considéré comme particulièrement significatif ; on peut par contre avancer l'hypothèse que ce qui attire le compositeur dans le fait musicalo-religieux est la résistance d'une culture au temps, sa capacité à se réinventer, à agréger autour d'elle tout un ensemble de forces créatives, de la lecture cabballistique à l'évocation « poétique ».

La notion de cycle est assez peu présente dans l'œuvre de Ferneyhough ; outre l'opéra *Shadowtime* qui égrène plus des mouvements que des scènes, les trois *Time and Motion Studies* forment des compositions dont l'autonomie est plus avérée que la restitution complète. Seuls, les sept mouvements des *Carceri d'invenzione* répondent pleinement à la définition musicale d'un cycle : les parties sont singulières mais leur raison d'être se définit par leur place dans l'ensemble de l'œuvre, fermement structurée sur un axe allant de l'automatique à l'informel, catégories dérivées de la pensée d'Adorno. Au contraire l'architecture d'*Umbrations* alterne simplement les cordes du Quatuor Arditti (en solo, au complet, ou augmenté d'une contrebasse) avec les instruments de l'Ensemble Modern (du trio à l'ensemble de dix musiciens).

Pour autant, la répartition des forces instrumentales au long de l'œuvre, si elle montre une découpe en deux parties autour du plus grand contraste (violoncelle solo de la pièce IV opposé à l'ensemble au complet de la cinquième), joue aussi sur des effets d'échos à distance : ainsi, le quatuor *Dum Transisset* est séparé en deux fois deux mouvements (II et VIII), le piano et les cloches à vache de *Lawdes Deo* se prolongent dans l'exquis duo *steel-drums* et piano (avec archet électronique, *vocis angelicae*, voix angéliques que mentionne le texte latin) du neuvième mouvement, le solo de violoncelle (IV) annonçant le concertino pour contrebasse et quatuor (VI), lui-même lié au double concertino de l'adieu final... Ainsi, le choix de l'enchaînement se révèle prismatique, jouant de différents degrés de transparence par la densité de la musique. Les différents feuillets d'*Umbrations*, compositions brèves prennent volontiers l'allure de pièce de caractère (surtout la dernière et les quatre *Dum Transisset*), tout en formant autant d'esquisses recomposées, ou de présages, des pièces originales.

Cependant, comme toujours chez le compositeur Britannique, sa musique offre à la perception non des

paramètres mais des attitudes de composition ; en l'occurrence, comment traiter un matériau exogène, suffisamment « riche et flexible pour receler des liens avec d'autres façons de sentir et de penser », en évitant les emprunts, « relectures » ou citations. Comme toujours, également, la complexité rythmique est telle qu'elle force les interprètes à effectuer des choix, « ouvrant » la forme, pourtant dramatique en ce qu'elle s'établit dans le combat entre la définition d'un objet provisoire et les lignes de force que son matériau dessine, comme ces remous à la surface d'un lac agité par des forces telluriques...

Francis Courtot

Commentaires du compositeur

Avant que les membres de l'Ensemble Recherche ne me demandent de contribuer à leur collection toujours plus riche de pièces brèves employant d'une manière ou d'une autre le célèbre plain-chant *In Nomine*, je n'avais jamais envisagé d'avoir recours à un matériau issu des époques antérieures de l'histoire musicale occidentale. Si, dans son souci de développer une approche nationale singulière de la forme et de la technique du XX^e siècle tardif, la génération des compositeurs britanniques de l'immédiat après-guerre a pu choisir de travailler intensivement avec des modèles médiévaux et renaissants, je me suis, quant à moi, bien trop fortement identifié aux préceptes esthétiques essentiels de la Modernité de l'Europe centrale pour pouvoir me mettre en quête d'une connexion historique avec le passé lointain. En tout cas, n'ayant pas grandi dans un milieu musicien, je n'avais aucune relation de pratique ni aucune identification émotionnelle avec les écoles chorales au sein des cathédrales, qui ont en revanche marqué nombre de compositeurs anglais. Toutefois, dès que je me suis attelé à cette tâche improbable, j'ai distingué un certain nombre de voies par lesquelles on pouvait aborder le « corps étranger » constitué par un matériau inhabituel, quel qu'il soit.

J'étais résolu à éviter toute impression de parasitisme qui viderait de leur substance les objets considérés, à ne pas les consumer par des variations trop littérales. Je me suis donc décidé pour une « cohabitation » incertaine et fragile : ni l'élément sous-jacent du plain-chant lui-même, ni les spécificités de chacune des pièces ne seraient autorisés à prévaloir au sein de mes réalisations spéculatives pleines d'« ombres ». J'ai plutôt abordé chacun des mouvements choisis comme modèles en leur appliquant différentes procédures d'association et de filtrage, conçues chaque fois de façon à ne faire sentir la présence que d'un ensemble restreint parmi les traits marquants de l'original.

De manière comparable, peut-être, à la pratique anglaise consistant à reproduire les plaques de cuivre trouvées dans les églises en les frottant sur du papier (*ecclesiastical brass rubbings*), donc en appliquant sur celui-ci toute une gamme de matériaux résistants ou dotés d'imperfections.

Le plain-chant *In Nomine* étant très souvent utilisé comme base pour la musique des consorts instrumentaux au XVI^e siècle, j'ai donc examiné des pièces pour ensembles de violes de gambe écrites par différents compositeurs. Étant donnée l'intimidante pléthore de compositeurs qui se sont consacrés au genre, je me sentais un peu perdu quant au choix de modèles qui conviendraient à mon entreprise. Plus jeune, j'avais étudié de près les *Fantasias* de Purcell, mais j'étais réticent à réactualiser cette connexion.

Après avoir examiné des œuvres d'une douzaine de musiciens, j'ai opté pour la série remarquable que forment les œuvres stylistiquement homogènes de Christopher Tye : en effet, ces pièces présentent non seulement une grande cohérence technique et une longueur relativement uniforme, mais aussi et peut-être surtout un caractère étonnamment vif. Elles étaient idéales pour mon projet, car j'avais très vite décidé que, pour réaliser ma vision, je devais disposer d'un corpus plus important que ne le laissait prévoir la commande initiale d'une brève pièce, écrite « pour l'occasion ». Or, je trouvais chez Christopher Tye nombre d'exemples de traitements semblables appliqués à d'autres éléments du plain-chant. C'est pourquoi *Umbrations* comprend des études fondées sur les mouvements *Dum Transisset*, *O Lux* et *Christus Resur-*

gens de ce même auteur.

Christopher Tye (c.1505-c.1572) était un compositeur et organiste anglais de la Renaissance. Né probablement dans le comté de Cambridgeshire, il a étudié à l'université de Cambridge avant de devenir choriste au King's College puis chef de chœur à la cathédrale d'Ely. Il est surtout connu pour avoir été conseiller musical à la cour du roi Edouard VI. Il fut très estimé pour sa musique chorale ainsi que pour ses œuvres instrumentales de chambre, comme ses vingt-quatre *In Nomine* polyphoniques. Il est probable que seul un faible pourcentage de sa production ait survécu, souvent sous la forme de fragments. Il cessa de composer lorsqu'il devint *clergyman* et retourna à la cathédrale d'Ely. Il devint par la suite pasteur-recteur de Doddington dans le comté de Cambridgeshire.

Plus tard, j'ai songé à organiser les résultats de ma rencontre en une œuvre plus vaste, articulée en plusieurs mouvements : comme les différentes étapes de mon exposition aux défis compositionnels qui se présentaient s'étendent sur une période de plus de dix ans, au rythme d'une concentration intermittente, le rassemblement de ces pièces ne devait donc pas être compris comme un « cycle » définitif et équilibré dans sa forme. Plutôt, l'œuvre se présente comme une collection presque ouverte de rencontres, collection dont l'ordre ne fut pas déterminé par la date de composition, mais par des considérations sur l'instrumentation ainsi que les degrés d'affinité ou de contraste.

Brian Ferneyhough

Traduction de l'anglais, Peter Szendy

Brian Ferneyhough

Né à Coventry (Angleterre), en 1943, Brian Ferneyhough obtient ses diplômes à l'École de musique de Birmingham (1961-1963) et poursuit des études de composition et de direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres (1966-1967). Après avoir étudié auprès de Lennox Berkeley, Brian Ferneyhough quitte la Grande-Bretagne en 1968. La même année, il est lauréat du concours Gaudeamus avec *Sonatas*. Ce succès se répète en 1969 et en 1970, avec *Epicycle* puis *Missa Brevis*. La section italienne de la SIMC récompense *Firecycle Beta* en 1972 et lui accorde, en 1974, le Prix spécial du jury pour *Time and Motion Study III*. Ferneyhough reçoit la bourse de la Fondation Heinrich Strobel, une bourse du DAAD de Berlin en 1976-1977, le prix Koussevitsky pour *Transit*.

Après un stage auprès de Ton de Leeuw à Amsterdam, Brian Ferneyhough travaille à Bâle avec Klaus Huber, dont il est l'assistant à la Musikhochschule de Freiburg de 1973 à 1986. Dès 1976, il enseigne la composition aux Cours d'été de Darmstadt. Après avoir été professeur de composition au Conservatoire royal de La Haye, il est professeur de musique à l'Université de Californie, à San Diego, à partir de 1987. Depuis janvier 2000, il est titulaire de la chaire William H. Bonsall pour la musique à l'Université de Stanford. Son opéra, *Shadowtime*, basé sur la vie et l'œuvre de Walter Benjamin, est créé en mai 2004 à la Biennale de Munich ; *Plötzlichkeit*, en 2006, au Festival de Donaueschingen ; *Chronos-Aion* pour ensemble est créé en 2007 à la Biennale de Munich ; création des *Quatuors* n°5 et n°6 aux Festivals de Witten en 2006 et de Donaueschingen en 2010.

Wolfgang Rihm

Quatuor n°13

Composition : 2011

Commande : Cité de la musique

Création : Quatuor Arditti, le 19 janvier 2012, Cité de la musique

Dédicace : au Quatuor Arditti

Éditeur : Universal Vienne

Durée : 24'

Le chiffre 13 a longtemps été considéré comme portant malheur. Dans les faits, le *Treizième Quatuor* de Wolfgang Rihm est resté en couveuse pendant un long moment. Durant les dernières années, a éclos sous sa plume toute une séquence assez illogique d'œuvres pour quatuor à cordes : le *Douzième Quatuor* écrit en 2001, précédant de neuf ans le onzième. Peu de temps avant paraissait *Dithyrambe* pour quatuor et orchestre, utilisant du matériel des sixième et neuvième quatuors. Le quintette avec piano *Interscriptum* a été écrit en 2002 ; l'écriture du cycle *Fetzen* pour quatuor et accordéon a débuté en 1999, mais n'a été composé qu'en 2002 et 2004. *Akt und Tag* pour soprano et quatuor, d'une trentaine de minutes, a suivi en 2006. Il y a eu de nombreuses pièces plus courtes pour quatuor seul comme *Quartetstudie* de 2004 et *Grave* de 2005, toutes avec des titres mais sans numérotation. *Et Lux*, pour quatuor vocal et quatuor à cordes, a été composé en 2009. Je suis heureux d'avoir participé à la commande et la création de tant de pièces parmi celles citées. [...]

Écrit vers la fin de l'année 2011, et dans une certaine mesure à l'exemple d'autres de ses quatuors, il est fait d'un seul mouvement très développé. Contrairement à de nombreuses œuvres récentes qui ont réutilisé du matériel de ses *Jagden und Formen* et du cycle *Fetzen*, ce quatuor emploie un matériel entièrement nouveau. Mais ici c'est quasiment un recyclage en soi, par l'emploi d'une technique utilisée dans le mouvement rapide au centre du *Dixième Quatuor* ; plusieurs sections de la pièce sont répétées, parfois avec ajout d'une nouvelle strate. Lors de cette répétition, le matériel du premier violon se trouve modifié.

Dès le début de la pièce, les figures en mouvement rapide semblent quasi impitoyables et la simple conduite rythmique pourrait être rapprochée des passages de son *Cinquième Quatuor*, même si ici l'écriture correspond à une difficulté technique mieux maîtrisée. Vers la fin de la pièce, les moments de calme et de

paix semblent prendre plus de place, donnant à celle-ci une couleur différente, mais l'énergie n'est jamais loin et la pièce se conclut sur des attaques en doubles cordes ponctuant le silence alentour.

Ce qui est intéressant, lorsque l'on joue des œuvres de compositeurs vivants, c'est la possibilité de discuter avec eux de leur composition. Souvent, ils peuvent vous aider dans l'interprétation. Lorsque j'ai demandé à Wolfgang Rihm ce qu'il pourrait dire au sujet de ce quatuor, il était malheureusement déjà très pris par l'écriture d'une autre œuvre. Un seul mot lui venait à l'esprit : maniaque !

Irvine Arditti, in Programme de la 5^e Biennale de Quatuors à cordes, 2012. Cité de la Musique

Wolfgang Rihm

Né à Karlsruhe le 13 mars 1952, Wolfgang Rihm commence à composer dès l'âge de onze ans. De 1968 à 1972, il est élève de Eugen Werner Velte à Karlsruhe, puis suit les cours de Wolfgang Fortner et Humphrey Searle, tout en participant aux Cours d'été de Darmstadt (1970). Il se perfectionne à Cologne auprès de Karlheinz Stockhausen (1972-1973), puis à Freiburg (1973-1976) auprès de Klaus Huber et de Hans Heinrich Eggebrecht. Après avoir enseigné à Karlsruhe (1973-1978), Darmstadt (à partir de 1978) et Munich, il succède en 1985 au poste de son premier professeur, Velte. Membre de nombreuses institutions allemandes, docteur *honoris causa* de l'Université libre de Berlin (1998), Wolfgang Rihm mène une prolifique carrière de compositeur dont le catalogue compte plus de quatre cents œuvres, parmi lesquelles *Die Hamletmaschine* en collaboration avec Heiner Müller (1986), les opéras *Die Eroberung von Mexico* (1991) d'après Artaud, *Dionysos* (2010) ainsi que les cycles *Chiffre* (1982-1988), *Vers une symphonie fleuve* (1992-2001) ou *Über die Linie* (1999-2006).

En 2015 a lieu la création de *Gedicht des Malers* avec Renaud Capuçon et l'Orchestre symphonique de Vienne dirigé par Philippe Jordan. En janvier 2017, *Reminiszenz* est créé pour l'inauguration de l'Elbphilharmonie de Hambourg et en mars 2017, Mariss Jansons dirige la création de *Requiem-Strophen*, avec l'Orchestre de la Radio Bavaroise.

En 2016, Wolfgang Rihm a pris la direction artistique de l'Académie du Festival de Lucerne.

www.universaledition.com

Mark Andre

Miniaturen für Streichquartett (iv13)

Composition : 2016-2017

Commande : Quatuor Arditti et Musica Viva Munich, avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique, du Festival d'Automne à Paris avec Proquartet-CEMC

Création : Munich-Musica Viva, 6 juillet 2017, par le Quatuor Arditti

Éditeur : C. F. Peters Ltd & Co. KG

Durée : 26'

Le quatuor à cordes, qui remonte à Joseph Haydn, est le seul genre qui se soit obstinément maintenu en vie jusqu'à nos jours et qui, même s'il a subi un certain nombre de métamorphoses, ait conservé largement son identité. S'il est à l'origine le lieu du travail thématique et motivique, il se définit de plus en plus au XX^e siècle par son effectif. La constellation même des quatre instruments à cordes qui couvrent un ambitus très étendu s'avère comme un cadre idéal pour des styles et des langages musicaux de toute sorte. Actuellement, le quatuor représente un champ d'expérimentations que les compositeurs privilégient précisément à cause de son dispositif limité – quatre instruments de la même famille, un volume sonore réduit, une transparence absolue qui favorise une écriture se concentrant sur les structures, tout cela n'est guère ressenti comme une contrainte mais comme une stimulation permanente pour affiner les procédés d'écriture.

Dans ses *Miniatures*, Mark Andre radicalise encore ces tendances à la réduction, ce qui ne saurait nous étonner : ses autres œuvres, même écrites pour un large effectif, se caractérisent par une exploration des bords du son, du moment où il verse dans le silence. C'est là une zone où même les timbres ont tendance à disparaître dans un camaïeu de gris. Mark Andre travaille tous ces basculements avec une précision microscopique en faisant ressortir les contours des phénomènes sonores comme un graveur sur cuivre travaillant au burin. Dans les *Miniatures*, ce procédé est appliqué il est vrai avec un raffinement tel que la disparition elle-même semble être thématisée et qu'il ne subsiste plus guère que des traces sonores infiniment subtiles. L'auditeur, ainsi, est appelé à une concentration extrême.

Le compositeur, qui aime à utiliser dans ses titres des abréviations cryptiques et à connotation religieuse, a ajouté ici entre parenthèses l'indication *iv13* qui signifie « introverti » et désigne dans son catalogue un cycle de pièces solistes ou de musique de chambre ; 13 signale qu'il s'agit de la treizième œuvre de ce cycle. Selon le compositeur, trois groupes de matériaux sont utilisés : des sons harmoniques, inharmoniques et bruits. C'est à partir de là qu'il développe ce qu'il nomme

ses « mondes sonores intérieurs » que peuplent des figures fugitives, à peine reconnaissables, et des structures subtilement tissées que l'on peut entendre comme les images de mouvements psychiques infimes. L'intériorisation qui s'annonçait chez Haydn et Beethoven et qui, avec le romantisme, fut l'état émotionnel de toute une époque, devient ici le trait constitutif.

Néanmoins, ces douze miniatures ne s'épuisent pas dans une telle excursion vers l'intériorité. Il s'agit de formes courtes parfaitement structurées, exigeantes du point de vue technique, et qui se distinguent nettement les unes des autres par les modes de jeu et les timbres utilisés. Les limites des techniques propres aux instruments à cordes sont repoussées, le son ordinaire n'étant plus qu'un cas exceptionnel sur l'échelle large des sons dénaturés.

En se concentrant dans chaque miniature sur un type de structure prédominant – à l'exception de la douzième, qui a un caractère de récapitulation – le cycle prend le caractère d'une succession d'études très complexes et se rapproche par là d'une tradition qui va de Chopin à Ligeti, en passant par Liszt.

Max Nyffeler

Traduction Martin Kaltenecker

Mark Andre



Né le 10 mai 1964 à Paris, Mark Andre étudie au Conservatoire national supérieur de Paris, 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*. Il suit de 1993 à 1996 l'enseignement de Helmut Lachenmann à Stuttgart. 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, il 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. L'opéra *Wunderzaichen* a été créé en 2014 à l'Opéra de Stuttgart, mis en scène par Jossi Wieler et dirigé par Sylvain Cambreling. Depuis 2005, Mark Andre vit à Berlin.



Clara Iannotta

Dead wasp in the jam-jar (iii)

Composition : 2017

Création. Commande : Festival d'Automne à Paris avec Proquartet-CEMC avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Éditeur : C. F. Peters Ltd & Co. KG

Durée : 13'

dead wasps in the jam-jar (III) [« guêpes mortes dans le pot de confiture »] est né du désir d'explorer la profondeur. Pendant très longtemps, ma musique a pris comme objet la création d'une surface sur laquelle les choses évoluent et dans laquelle elles se fondent, tout en dissimulant largement ce qui est situé en-dessous. Une surface n'est rien de plus qu'un reflet et je cachais constamment l'image réelle de ce qui se reflétait, sans doute parce que je n'étais pas sûre (et je ne le suis toujours pas) de quoi exactement elle était le reflet, tout en sachant à quoi ressemblait son ombre. Les trois pièces qui forment le cycle *dead wasps in the jam-jar* – pour violon (I), pour orchestre à cordes (II) et pour quatuor (III) – tentent de creuser cette problématique. Pendant que j'y travaillais, j'imaginai une sorte d'espace sous-marin au plus profond de l'océan, là où une pression constante et un mouvement perpétuel semblent galber l'immobilité du temps.

Clara Iannotta

Clara Iannotta

Née à Rome en 1983, Clara Iannotta étudie la flûte, l'écriture et la composition au Conservatoire de Rome, puis au Conservatoire de Milan (2006-2010), auprès d'Alessandro Solbiati, et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (2010-2012), dans la classe de Frédéric Durieux. Clara Iannotta suit le Coursus 1 d'informatique musicale à l'Ircam (2010-2011) et participe à diverses sessions de composition. Lauréate de concours et de bourses internationales, elle est en résidence à Berlin en 2013 (DAAD). En 2014, elle entreprend un doctorat en composition à l'Université de Harvard. Ses œuvres sont des commandes de Radio France, de l'Ensemble intercontemporain et du Festival d'Automne à Paris, du Festival Pontino ou de la WDR pour le Festival de Witten. En 2017, elle est chargée de cours sur la théorie musicale à l'Université de Harvard.

www.claraiannotta.com

György Ligeti

Quatuor n°2

Composition : 1968. En cinq mouvements : I. Allegro nervoso ;

II. Sostenuto molto calmo ; III. Come un meccanismo di precisione ; IV. Presto furioso, brutale, tumultuoso ; V. Allegro con delicatezza.

Création : 14 décembre 1969 à Baden-Baden, par le Quatuor La Salle

Éditeur : Schott Mayence

Durée : 22'

Extrait d'une lettre à Ove Nordwall ; 5 et 6 août 1968, Vienne

... et quiconque croit qu'*Atmosphères* représente le style Ligeti sera surpris, le quatuor est absolument diabolique, caractéristique digne d'*Aventures* et du deuxième mouvement du *Concerto pour violoncelle*, mais élevé à une « puissance infinie ». Le premier mouvement, *Allegro nervoso*, est de plus en plus périlleux en comparaison de ce que tu as vu dans les trois premières pages. Le deuxième mouvement, *Sostenuto molto calmo*, est lent, très particulier dans son événement intérieur et ses transformations subtiles et continues (il y a dans ce mouvement et dans le suivant des déviations du chromatisme dans la notation, il ne s'agit pas de quarts de tons, mais de déviations plus petites ; les déviations se produisent automatiquement dans les autres mouvements, comme dans le *Kyrie* du *Requiem*, cette pièce n'est donc pas chromatique, mais beaucoup plus subtile ; ensuite il y a des éclaircissements harmoniques remarquables, comme dans *Lux Aeterna* ; ces passages me sont particulièrement chers). Le troisième mouvement, *Come un meccanismo di precisione*, comme le titre l'indique, est semblable à un mécanisme de précision, préparé par le *Concerto pour violoncelle*, *Nouvelles Aventures* et par les collages sonores, très périlleux, il se brise également. Le quatrième mouvement, *Presto furioso*, est d'une brutalité totale, il sera difficile à jouer, très nombreuses triples cordes, très rapide. Le dernier mouvement, *Allegro con delicatezza*, est une variante douce du diabolique premier mouvement, comme venant du lointain, comme le *Lacrimosa* par rapport aux autres mouvements du *Requiem*. Cette musique est cependant tout à fait autre, pratiquement plus de traces du *Requiem* ; s'il y a des associations, on peut alors mentionner *Alice in Wonderland* ou même plutôt *Through the Looking Glass* (il y a là des particularités formelles, comme le changement brusque, abrupt, d'une case d'échiquier à une autre.

On trouve à vrai dire déjà Alice dans *Aventures* et partout ; ce livre fut sans doute aussi important pour moi que Kafka ; je n'y ai même pas pensé consciemment ; et comme l'extrait de Keats après le début du travail sur *Lontano*, Lewis Carroll me vint soudain entre les



György Ligeti © Guy Vivien

main (bien que cela fut l'un de mes livres préférés depuis très longtemps ; et Klee et Miró de façon tout à fait similaire) alors que j'étais déjà parvenu au cinquième mouvement du quatuor. Soudain je vis les analogies, surtout dans la forme. Le *Quatuor à cordes* est très « maniériste », j'aime cela maintenant. Les cinq mouvements communiquent de façon souterraine les uns avec les autres, il y a des correspondances secrètes, presque des rimes entre certains détails inhérents aux mouvements, les cinq mouvements sont pour ainsi dire tous présents en même temps...

György Ligeti

D'après la traduction de l'allemand de Pierre Michel (Éditions Contrechamps)

György Ligeti

Compositeur et pédagogue d'origine hongroise, György Ligeti est né à Diciosânmartin (Transylvanie), le 28 mai 1923, et mort à Vienne, le 12 juin 2006. Après des études au Conservatoire de Cluj et à l'Académie Franz-Liszt de Budapest (1945-1949), dans les classes de Ferenc Farkas, Pál Járdányi, Zoltan Kodaly et Sándor Veress, et après un séjour en Roumanie consacré à la transcription de musiques populaires (1949-1950), il enseigne, grâce à Kodaly, l'harmonie, le contrepoint et l'analyse à l'Académie Franz-Liszt. Il quitte clandestinement la Hongrie en 1956 et se réfugie à Vienne, puis à Cologne, où il collabore avec Gottfried Michael Koenig et Karlheinz Stockhausen au Studio de musique électronique de la WDR. Professeur aux Cours d'été de Darmstadt, à l'Académie de musique de Stockholm (1961-1971) et à la Musikhochschule de Hambourg (1972-1989), il a été boursier à Berlin (DAAD) et compositeur en résidence à l'Université de Stanford. Auteur d'importants écrits théoriques, Ligeti a obtenu de nombreux prix et récompenses.

www.schott-music.com

Concert 3 Théâtre des Bouffes du Nord – 16 octobre 2017 – 20h30

Olga Neuwirth

In the realms of the unreal

Composition : 2009, pour quatuor à cordes

Commande : Cité de la musique, MaerzMusik/Berliner Festspiele, ORF/Musikprotokoll Graz et Casa da Música de Porto

Création : le 15 janvier 2009 à la Cité de la musique par le Quatuor Arditti

Éditeur : Boosey & Hawkes

Durée : 20'

Avec *in the realms of the unreal* (fin 2009), Olga Neuwirth revient – après *Akroate Hadal* (1995) et *settori* (1999) – à son exploration du quatuor à cordes. L'œuvre est un monument érigé à la mémoire d'Henry Darger (1892-1973), artiste américain, vivant reclus et gardien de son état.

Comprenant plus de 15 000 pages et illustré par quelque cent dessins et aquarelles, son livre manuscrit *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco- Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* n'a été découvert qu'après sa mort.

La référence à une création littéraire foisonnante sert de métaphore à une musique qui se distingue par un changement perpétuel, parfois fortement contrasté, entre des textures très différentes de par leur caractère ou leur expression. Le quatuor s'ouvre sur un long *cluster* sonore, en quarts de tons, serré dans l'octave centrale et reposant sur le *la*. Après un silence, un deuxième *cluster* ayant pour axe le *sol* présente des caractéristiques rythmiques et dynamiques différentes.

Du rapport étroit entre ces deux réalités sonores surgit une entité temporelle (Moment) qui sans cesse réapparaît sous des aspects plus ou moins nouveaux et conclut l'œuvre en endossant la forme d'un accord élargi de *la* et *sol* articulé en *pizzicati* percussifs. Sous ces deux notes se cachent les initiales A et G*, dont le caractère mémoriel est explicité par l'annotation « in loving memory of Alfreda Gallowitsch ». Rattachant toujours les retournements imprévus à une forme musicale tangible et canalisant l'abondance des idées musicales, cette constellation de hauteurs traverse les textures du quatuor, tel un signe du souvenir.

* Dans le système allemand de notation musicale, la lettre A désigne le *la* et la lettre G le *sol*.

Stefan Drees

In Programme de la 4^e Biennale de Quatuors à cordes
Cité de la musique, 2010

Olga Neuwirth



© Harald Hoffmann

Née le 4 août 1968 à Graz, Olga Neuwirth apprend dès sept ans la trompette et envisage une carrière de musicienne de jazz. En 1985-1986, elle étudie la composition et la théorie musicale, puis les arts plastiques et le cinéma à San Francisco, avant d'intégrer la Hochschule für Musik

und darstellende Kunst de Vienne (1987-1993). Mais ses rencontres avec Adriana Hölszky, Luigi Nono et Tristan Murail s'avèrent bien plus décisives, comme ses collaborations avec Elfriede Jelinek. Olga Neuwirth réside à Venise, Berlin, Trieste, Vienne et New York. Compositrice et vidéaste, elle est en résidence au Festival de Lucerne en 2002 puis en 2016 et présente une installation en 2007 à la Documenta 12 de Kassel. Lauréate de nombreuses distinctions (Prix Ernst-Krenek en 1999, Grand Prix de l'État autrichien en 2010), Olga Neuwirth est membre des Académies des arts de Berlin et de Munich. En 2010, à New York, elle achève deux opéras : *The Outcast*, d'après Herman Melville, et *American Lulu*, réinterprétation de l'œuvre d'Alban Berg. En 2014, elle compose des musiques pour le cinéma ; le film *Goodnight Mommy*, est sélectionné dans la catégorie Meilleur film étranger par l'Académie des Oscars à Los Angeles. *Masaot/Clocks without Hands* a été commandé et créé en mars 2015 par l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Daniel Harding. En 2016, elle répond à la commande Roche du Festival de Lucerne en composant *Trurljade* pour percussion et orchestre, créé sous la direction de Susanna Mälkki. En 2017, elle compose une musique pour le film muet *City without Jews* de H. K. Breslauer (1924).

www.olganeuwirth.com/www.ricordi.de

Salvatore Sciarrino

Cosa resta

“... l'inventaire des biens d'Andrea del Sarto, 1531 vérifié 1570”

Composition : 2016, pour contre-ténor et quatuor à cordes

Texte d'après l'inventaire des biens d'Andrea del Sarto, 1570

Commande : Festival d'Automne à Paris, Musica Viva Munich et Milano Musica, avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Création : 6 juillet 2017, Munich/Musica viva. Mêmes interprètes.

Éditeur : Rai Trade

Durée : 15'

Les anciens disaient que le temps était le maître de toute chose.

On ne peut pas compter les grains de sable, dit un poète, et nous ne saurons jamais combien il y a de galets dans la mer. Et il ajouta : et on ne sait jamais quand arrive le nuage de l'oubli.

Au début, toutes les maisons sont vides et imposent leur géométrie d'espaces idéals. Très vite elles se remplissent et les pièces oscillent entre habitat et entrepôt : entre les objets utiles ou ceux qui nous sont chers. À la surface de la planète terre glisse une incroyable marée. Faite d'objets de prix ou sans valeur, qui disparaissent périodiquement et réapparaissent, et il a toujours été ainsi, y compris à la Préhistoire. Quelque chose nous survit, et pas seulement les murs. C'est évident quand on visite les lieux que d'autres ont abandonnés. Les odeurs, la lumière sans égal d'une fenêtre, c'est une expérience qui se répète. Les tiédeurs, l'air marin, les souvenirs, le sourire de certains instants : et pourtant tout doit disparaître. S'il n'en allait pas ainsi, nous n'aurions pas vécu.

C'est alors que les choses se retirent de nous, insensibles à notre traversée du monde. C'est du moins ce qu'il nous semble. Tout doit disparaître. Même les outils d'un grand artiste, les choses qui sont restées dans l'intimité de sa demeure ne pleurent pas son absence. Malgré nos peurs, la vie et le rêve de la mort se mêlent doucement, si tendrement que nous ne pouvons que les êtreindre en même temps.

Il arrive souvent qu'en cherchant des textes inattendus, on entrouvre la porte et que se présentent des textes d'un genre surprenant, impossibles à mettre en musique. Je n'arrête pas de mettre à l'épreuve mon style vocal. [...] Regarder la vie par un trou de serrure, sélectionner, c'est un des mécanismes fondamentaux de l'art. Et puis le temps choisit, il sépare les choses entre elles et les sépare de ceux qui ont vécu ce moment. [...] Il est tout aussi curieux de chanter l'inventaire établi dans la maison du peintre florentin Andrea del Sarto.

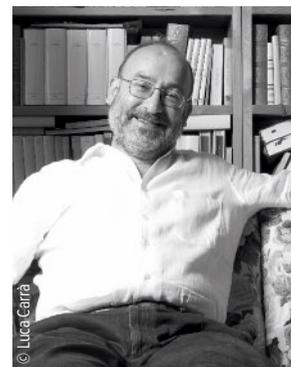
La liste de ses biens fut établie des décennies plus tard, à la mort de sa veuve.

La liste a été réduite, afin de prendre la forme d'une dernière *vanitas*, multiple et virtuellement antiphonale, tandis que les mots savoureux empruntés à la Renaissance et l'orthographe ancienne floutent les objets dans la pensée. Ils perdent de leur identité et sont moins faciles à reconnaître.

Après tant d'années, de petites catastrophes s'étaient produites, de petites disparitions ; et pourtant le mot qui revient le plus souvent est le verbe être, qui contredit l'impression d'anéantissement.

Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino



© Luca Carità

Salvatore Sciarrino est né à Palerme en 1947. Doué d'un talent précoce, il choisit la musique qu'il étudie en autodidacte, avant de suivre, l'enseignement d'Antonio Titone, puis de Turi Belfiore. En 1962, à Palerme, il est joué pour la première fois. Après ses études classiques, il vit à

Rome, puis à Milan. Lauréat de nombreux prix, il dirige le Teatro Comunale de Bologne (1978-1980), et enseigne dans les conservatoires de Milan, Pérouse et Florence. Il vit à Città di Castello (Ombrie).

Salvatore Sciarrino a composé de nombreuses œuvres de musique scénique, vocale, orchestrale, de musique de chambre, de musique pour soliste, des opéras (*Lucie traditrici* créé en 1998, *Macbeth* en 2002, *Da gelo a gelo* en 2007, *Superflumina* en 2010) auxquelles il convient d'ajouter les livrets d'opéra et de nombreux écrits.

Novembre 2017 verra la création de *Ti vedo, ti sento, mi perdo*, commande et production du Teatro alla Scala de Milan avec le Staatsoper de Berlin.

Le travail sur l'unité de la poésie et la musique reste un « chantier » majeur du compositeur comme l'évoque le titre même de *Cantiere del poema* (2011) sur des textes de Pétrarque et Foscolo.

Salvatore Sciarrino a reçu de nombreux prix et récompenses.

De 1969 à 2004, ses œuvres ont été publiées par Ricordi. Depuis 2005, Rai Trade est son éditeur.

Ce qu'il reste

« ... l'inventaire des biens d'Andrea del Sarto, 1531 vérifié 1570 »

Dans la partie voûtée :

— Un petit fût de quatre barils environ.

— un autre fût plus petit de 3 barils, ils sont tous abîmés par le temps, vermoulus et à brûler.

Dans la salle du rez-de-chaussée :

— une petite table à trancher avec un mauvais tapis

en brocart, mais le tapis est en lambeaux

— un tissu avec un cadre en faux porphyre, mais le tissu tombe en poussière

— une histoire des Flandres avec un dessin de Sodome, en bon état

— deux rafraichissoirs en verre, cassés

— un plateau en cuivre avec quatre gobelets en terre, en bon état, il manque les gobelets

— une petite lanterne en laiton, en bon état, très laide

Dans la chambre du rez-de-chaussée :

— deux coussins en cuir doré, vieux, ils ne sont bons à rien

— une couverture et des draps, un édredon, et deux oreillers, tous en bon état, sauf les draps que le temps a réduit en lambeaux

— deux vieilles robes noires, en drap récupéré de vêtements d'Andrea, tout est usé et perdu

— une sacoche en cuir avec dedans des planches pour dessiner et un manteau de cuir de soldat, ils ont disparu

Dans la salle du haut :

— un banc peint pour s'asseoir, démoli

Sur l'évier :

— trois petites étagères, je crois qu'elles ont été brûlées

Dans la cuisine :

— un châssis de fenêtre sale vieux, à brûler

Dans l'atelier :

— un morceau de cuir blanc d'un vêtement d'Andrea, il est usé

— Une pierre de porphyre pour moudre sur une table, ces choses ne sont plus là, parce que les attaches étaient mouillées

Traductions de l'italien, Chantal Moiroud

Hilda Paredes

Sortilegio

Composition : 2016

Création. Commande du Duo Harperc, Virginie Tarrete et Laszlo Hudacsek, avec soutien de la Fondation Ernst von Siemens

Effectif : harpe, percussion et électronique

Éditeur : University of York Music Press

Durée : 18'

L'œuvre explore d'une part des combinaisons purement acoustiques entre la harpe et le cymbalum ainsi que le marimba, et, d'autre part, l'interaction des deux musiciens avec les possibilités technologiques. D'autres instruments à percussion sans hauteurs fixes ajoutent des contrastes supplémentaires à ma palette sonore, élargis par modulation spectrale et traitement granulaire. C'est à travers cette interaction que se développent la forme et la courbe dramatique de la pièce.

Le titre reflète la découverte créatrice des possibilités intrinsèques d'un monde sonore qui pourra être projeté dans l'espace et étendu dans le temps au moyen de différents processus. Il s'agit d'un voyage riche en transformations qui commence par une mise en valeur des partiels aigus, grâce au traitement du vibraphone et de la harpe au moyen d'un délai spectral. Suit une texture de harpe et de cymbalum, plus rapide et sans électronique, afin de mettre en valeur la virtuosité des deux musiciens dans la seconde partie de la pièce. L'introduction du marimba donne lieu ensuite à une section fragmentée et rythmiquement complexe, avec la transformation granulaire des sons de percussions à peaux et à bois. L'œuvre s'achève sur la réapparition du cymbalum, jouant cette fois-ci des harmoniques, et du waterphone, dont le spectre harmonique très riche est renforcé par délai spectral.

La partie électronique a été conçue en collaboration avec Dominik Kleinknecht au ExperimentalStudio de la radio SWR.

Hilda Paredes

Traduction de l'anglais, Martin Kaltenecker

Hilda Paredes

Née à Tehuacan (Puebla) au Mexique en 1957, Hilda Paredes étudie le piano et la flûte à Mexico. Plus tard, elle suit les cours de composition de Mario Lavista. Elle s'installe en 1979 à Londres où elle vit et travaille aujourd'hui. Elle y obtient ses diplômes à la Guildhall School of Music, à la City University et à l'Université de Manchester. De nombreuses bourses et récompenses lui ont été attribuées, en particulier celles de la Fondation PRS, du Arts Council de Grande-Bretagne, ainsi qu'une bourse Guggenheim aux États-Unis.



En 2011, Hilda Paredes est titulaire d'une bourse *Sistema nacional de Creadores* offerte par le Fonds national pour la culture et les arts du Mexique. Hilda Paredes maintient une activité professionnelle régulière au Mexique (elle y enseigne et réalise des programmes radiophoniques).

L'opéra *El Palacio Imaginado*, d'après un récit d'Isabel Allende, a été créé en 2003. L'œuvre témoigne de l'attachement d'Hilda Paredes aux sources musicales traditionnelles et aux rituels des peuples indigènes du Mexique. Ses œuvres sont jouées à travers le monde par de nombreux solistes et ensembles.

Outre ses activités au Mexique, Hilda Paredes a donné des conférences et des cours au Centre Acanthes, au Mills College, Dartmouth College entre autres.

www.hildaparedes.com / www.uymp.co.uk

Iannis Xenakis

Tetras

Composition : 1983

Effectif : quatuor à cordes

Création : 8 juin 1983, Quatuor Arditti, à Lisbonne

Éditeur : Salabert Paris

Durée : 15'

Tetras est une œuvre à part. Une expérience unique autant pour les interprètes qui ont la redoutable tâche de l'exécuter – l'œuvre nécessite une virtuosité à toute épreuve – que pour l'auditeur qui a la chance de pouvoir l'entendre en concert. *Tetras* signifie quatre en grec, mais l'œuvre pourrait être surnommée *teras* (du grec *teras, teratos* : monstre) tant elle échappe en tous points à la « normalité ». Si, après les *Quatuors* de Bartók, des œuvres comme le *Quatuor n° 2* de Ligeti ou encore ceux de Lachenmann ont fait considérablement évoluer le genre, ne serait-ce que sur le plan de la conception des rôles instrumentaux et de la sonorité, elles ont gardé et développé, chacune à sa manière, un rapport à l'auditeur fondé sur l'exigence d'une écoute attentive, « minutieuse », intime, indispensable pour pénétrer au cœur de la pensée musicale. *Tetras* procède d'une attitude inverse qui consiste à aller au-devant de l'auditeur, à s'emparer de son attention et à la conduire sans relâche au travers des déferlements sonores qui constituent une force de conviction à laquelle il est difficile de résister. En ce sens, il se situe dans la filiation de certains mouvements des *Quatuors* de Bartók portés, dans une puissance sonore jusqu'alors inouïe, par l'irrépressible force dynamique de la musique populaire hongroise. Mis à part quelques rares moments

d'apaisement, *Tetras* n'est que pure énergie électrisante particulièrement communicative, déferlement d'une force vitale sans retenue, sans pudeur. Sauvage, indomptable, *Tetras* impose son diktat sonore, sa frénésie à poursuivre jusqu'à son propre épuisement, jusqu'au silence. Un silence qui laisse l'auditeur dans l'hébétéude de l'abandon, l'abandon d'un monde animalier imaginaire grouillant d'activités bruyantes et apparemment anarchiques où se mêlent grognements, grincements, piailllements et toute une foule d'autres manifestations sonores. L'écriture du quatuor repose sur une absence de sophistication, de travail du menu détail, de signification latente. Tout y est dit, révélé dans la brutale urgence de l'instant.

La forme de *Tetras*, comme souvent chez Xenakis, se caractérise par un enchaînement de parties clairement perceptibles dès la première écoute. Elle peut se diviser en neuf sections distinctes mais « contaminées » par des éléments récurrents issus d'autres parties.

Max Noubel

Extraits – In Programme de la 4^e Biennale de Quatuors à cordes. Cité de la Musique, 2010

Iannis Xenakis

Iannis Xenakis est né le 29 mai 1922 à Braïla en Roumanie, de parents grecs. Il vie et étudie en Grèce à partir de 1932, quitte la Grèce en septembre 1947 et s'installe en France. Il rejoint en 1949 l'atelier de Le Corbusier et à partir des années cinquante, se consacre à l'architecture. Il sera le collaborateur de Le Corbusier pour le projet de la Tourette à Evreux-sur-Arbresle en 1954 et pour le pavillon Philips de l'Exposition Universelle à Bruxelles de 1958. Parallèlement à l'architecture, il prend contact avec le milieu musical, rencontre Olivier Messiaen qui l'invite à suivre ses cours et commence à composer. *Metastasis* sera sa première composition orchestrale créée au Festival de Donaueschingen sous la direction de Hans Rosbaud (1965). Il rejoint le Groupe de recherche de musique concrète GRM en 1956 et publie de nombreux articles. À partir du début des années soixante, sa musique, qu'elle soit instrumentale ou électroacoustique, est jouée dans le monde entier. Iannis Xenakis est mort à Paris le 4 février 2001.

www.durand-salabert-eschig.com

Biographies des interprètes

Ensemble Modern

Fondé en 1980, l'Ensemble Modern est formé de vingt solistes originaires d'Argentine, de Belgique, de Bulgarie, d'Allemagne, de Grande-Bretagne, de Grèce, d'Inde, d'Israël, du Japon, des États-Unis et de Suisse – illustrant la diversité culturelle de l'ensemble, établi en Allemagne, à Francfort. Il se distingue par son organisation et ses méthodes de travail : les décisions concernant les projets, coproductions et questions financières sont toutes prises et exécutées en concertation. Sa programmation comprend des spectacles de théâtre musical, des projets chorégraphiques et vidéo, des concerts de musique de chambre, et des concerts d'ensemble et d'orchestre. Leurs projets sont accueillis dans de nombreux lieux et festivals : Salzburger Festspiele, Klangspuren Schwaz, Bregenzer Festspiele, Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, Holland Festival, Berliner Festspiele, Ruhrtriennale, Lucerne Festival, Cité de la musique, Concertgebouw Amsterdam, Elbphilharmonie, Kölner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Festspielhaus Baden-Baden. En travaillant au plus près des compositeurs, l'Ensemble cherche à atteindre le plus haut degré possible d'authenticité. Les musiciens répètent chaque année environ soixante-dix œuvres nouvelles, parmi lesquelles vingt premières mondiales. Leurs travaux sont souvent le fruit de coopération fidèle avec des artistes comme John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Benedict Mason, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich ou Frank Zappa. Sur une production de 150 CDs, trente sont produits par le label *Ensemble Modern Media*.

www.ensemble-modern.com

Jana Machalet, flûte
Christian Hommel, hautbois
Jaan Bossier, clarinette
Saar Berger, cor anglais
Johannes Schwarz, basson
Rainer Römer, percussion
Hermann Kretzschmar, piano
Bill Forman, trompette
Uwe Dierksen, trombone
Jagdish Mistry, violon
Corinna Canzian, violon
Andra Darzins, alto
Michael Kasper, violoncelle
Paul Cannon, contrebasse

Paul Cannon

Paul Cannon est un contrebassiste américain. À quatorze ans, il est membre de l'Olympia Symphony de Seattle. À dix-huit ans il étudie avec Paul Ellison à l'Université Rice à Houston. En 2010, Paul Cannon reçoit une bourse d'étude à Paris, où il se forme auprès du contrebassiste François Rabbath. En 2008, il participe à la création de l'Ensemble Signal, basé à New York. Il est membre de l'Ensemble Modern depuis 2014.

Brad Lubman



© Erich Camping

Depuis vingt ans, le chef d'orchestre et compositeur américain Brad Lubman s'est fait connaître pour sa technique de direction et sa justesse d'interprétation. Il a construit des partenariats fidèles avec plusieurs grands orchestres et ensembles : l'Orchestre symphonique de la Radio

Bavaroise, de la NDR, de la WDR et l'Orchestre symphonique de Berlin, entre autres. Il est invité à diriger les orchestres, en Europe et aux États-Unis ainsi qu'en Chine et collabore avec différents ensembles : l'Ensemble Modern, London Sinfonietta, MusikFabrik, Asko|Schönberg Ensemble, Ensemble Resonanz, Los Angeles Philharmonic New Music Group, Chicago Symphony MusicNOW.

Jake Arditti



© Peter M. Mayr

Né à Londres en 1986, Jake Arditti a étudié à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, avec Andrew Watts et auprès de Russel Smythe au prestigieux Royal College of Music International Opera School. Il est lauréat de plusieurs récompenses de fondations britanniques.

Il a participé à des productions de l'English National Opera, du Festival de Glyndebourne et a créé avec le

Quatuor Arditti *Canciones lunáticas* de Hilda Paredes d'abord au Festival de Heidelberg, puis au Wigmore Hall à Londres. Il a participé aussi à des productions d'opéras de Haendel.

Il chante Sesto dans *Giulio Cesare* (Teatro Colón), Narciso dans *Agrippina* (Opéra Vlaanderen), Nerone dans *L'Incoronazione di Poppea* (Sydney).

www.parnassus.at

Virginie Tarrete

Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle obtient un 1^{er} Prix de harpe (classe de Marie-Claire Jamet) et un 1^{er} Prix de musique de chambre, elle effectue un cursus de perfectionnement avec Ursula Holliger à la Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau.

Soliste de l'ensemble Itinéraire de 1993 à 2012 et du Klangforum de Vienne depuis 2007, interprète de créations, elle a enregistré des œuvres de Mark Andre, Franck Bedrossian, Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm et a joué sous la direction de Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Emilio Pomarico et John Elliot Gardiner. Elle a fondé en 2011 le duo Harperc avec son mari László Hudacsek afin de développer le répertoire pour harpe et percussion. Elle est professeur de harpe au Conservatoire à Rayonnement Régional de Dijon depuis 2008.

www.projetbloom.com

László Hudacsek

Né en 1967 en Hongrie, le percussionniste László Hudacsek vit en Allemagne, à Karlsruhe depuis 1993. Il étudie la percussion à Debrecen avec József Vrana puis à Karlsruhe avec Isao Nakamura, ainsi qu'avec Péter Eötvös au sein de son ensemble pour la musique contemporaine. Il a obtenu de nombreux prix et distinctions.

Il joue en soliste avec de nombreux orchestres et ensembles, sous la direction de James Conlon, Heinz Holliger, Péter Eötvös, Mauricio Kagel, Roland Kluttig, Zsolt Nagy et Karlheinz Stockhausen, ...

www.laszlohudacsek.npage.de

SWR Experimentalstudio

Le Studio expérimental de la Radio SWR de Freiburg cherche à réaliser la synthèse des arts acoustiques et des technologies de pointe. Il s'appuie pour cela sur le traitement électronique en temps réel, une technique qui consiste à enrichir les sons produits par les musiciens en les traitant par différents effets et en les déplaçant dans l'espace grâce à un système de haut-parleurs et de contrôles. Le Studio Expérimental veut être le lien entre l'idée compositionnelle et sa réalisa-

tion technique. Chaque année, des compositeurs et musiciens se voient offrir des bourses pour y réaliser leurs œuvres dans un dialogue créatif avec l'équipe technique (documentalistes musicaux, designers sonores, ingénieurs du son, réalisateurs). Depuis trente-cinq ans sur la scène musicale internationale, l'Experimentalstudio continue à participer à la réalisation en concert des compositions utilisant l'électronique en temps réel.

Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cristobal Halffter, Vinko Globokar et Emmanuel Nunes ont créé des œuvres marquantes au Studio Expérimental. Luigi Nono y a produit la plupart des œuvres de sa dernière période. Depuis sa création, *Prometeo* a été réalisé par l'Experimentalstudio et son directeur artistique, André Richard plus de cinquante fois. La nouvelle génération de compositeurs ayant produit des œuvres avec ces moyens techniques est incarnée par Mark Andre, Chaya Czernowin et José María Sánchez-Verdú. L'Experimentalstudio a été lauréat de nombreux prix.

www.experimentalstudio.de

Couverture : Quatuor Arditti © Astrid Ackermann. Munich 2017

Olivier Mantei et Olivier Poubelle
www.bouffesdunord.com

THÉÂTRE
DES BOUFFES
DU NORD

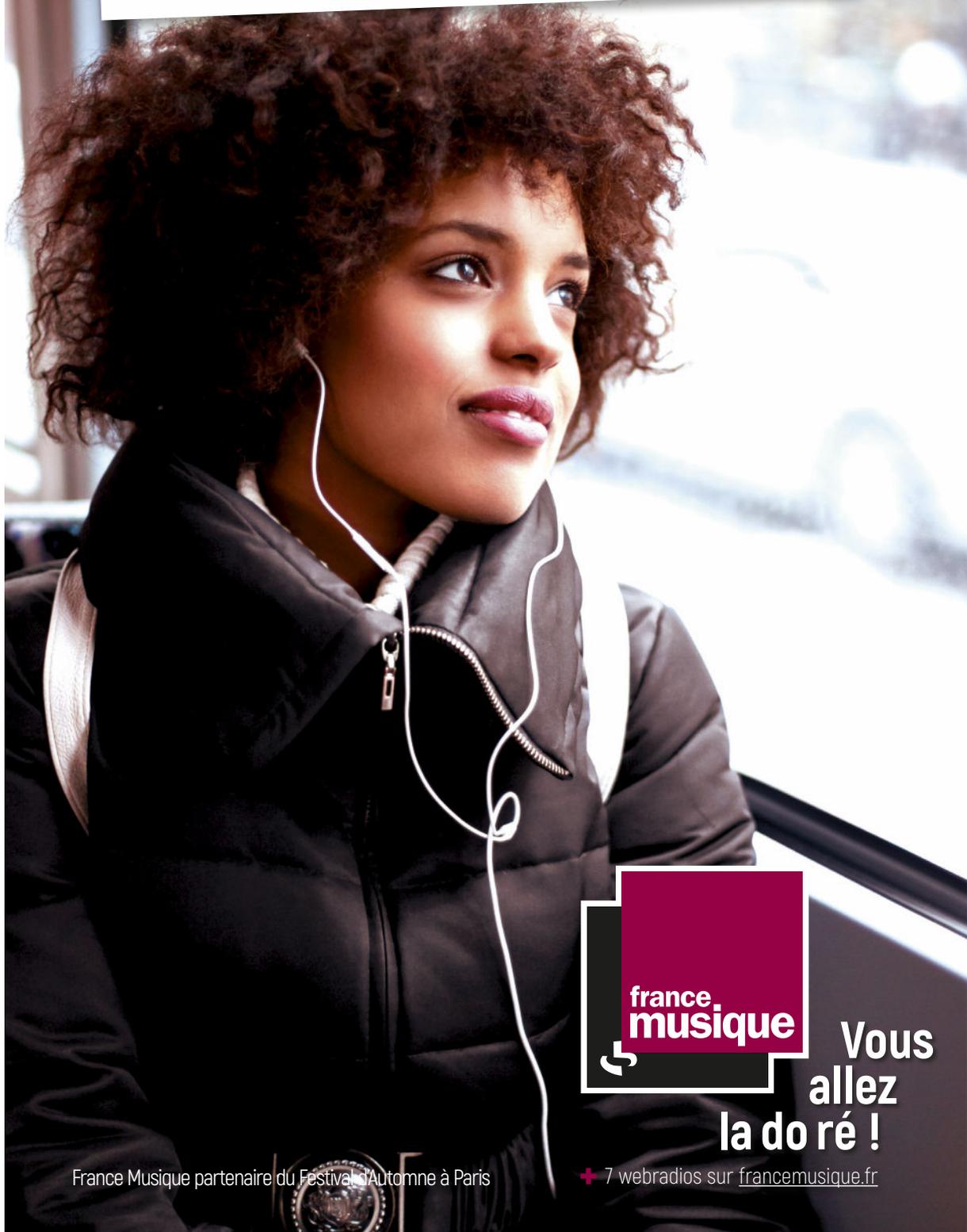
Présidente : Sylvie Hubac
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques :
Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
46^e édition

Président-directeur général : Mathieu Gallet
Directeur de la Musique et de la création
culturelle : Michel Oriet
www.maisondelradio.fr

radiofrance

11h57 ► Rêverie de Debussy



france
musique

Vous
allez
la doré !

France Musique partenaire du Festival d'Automne à Paris

+ 7 webradios sur francemusique.fr