

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Du vendredi 27 mars au samedi 11 avril
Domaine privé Pascal Dusapin



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

Sommaire

Concert du vendredi 27 mars	7
Forum du samedi 28 mars	15
Concert du mardi 31 mars	18
Concert du samedi 4 avril	21
Spectacle du mardi 7 avril	26
Spectacle du samedi 11 avril	30

Entretien avec Pascal Dusapin

Antoine Gindt : Le domaine privé d'un compositeur, n'est-ce pas ce qui vient en amont de la composition, ce qui n'apparaît pas dans l'œuvre ?

Pascal Dusapin : Cela relève plutôt du domaine secret : comment faire monter au public par le privé ce qui relève du secret, en donnant le sentiment que la chose privée est une chose secrète. On n'y parvient jamais, en vérité, alors on dit que c'est privé. Ce domaine secret alors, qu'on appelle privé, c'est un monde de joie et de terreur, d'effroi, de spasmes, de convulsion, de travail en somme... Mais à la fin, c'est quand même une chose assez joyeuse...

Mais ce secret apparaît-il dans l'œuvre ou est-il caché ?

On le cache, c'est l'avantage de la composition musicale. C'est pour cela que j'aime tellement ce métier, il me permet de dire sans dire, de cacher des choses qui relèvent de l'expression du moi et de les projeter vers l'extérieur sans en jamais nommer ni signifier la vraie présence intime.

Alors quand on viendra écouter votre Domaine privé à la Cité de la musique, on tombera dans le domaine public ?

Oui, parce que tout cela va au public. Et ça, j'aime bien, j'aime bien donner ma musique. Il y a une sorte de face cachée qui remonte au public et qui j'espère peut le toucher. Sans qu'il puisse savoir toujours de quoi il retourne vraiment. L'écoute devient alors une sensation qui relève de l'expression de l'âme – même si c'est un mot un peu désuet !

Et le choix des œuvres dévoile-t-il votre domaine privé ?

Une programmation est toujours un compromis. Ici, à la Cité, il y a les trois choses les plus fondamentales pour moi : la petite musique, la grosse musique, celle de l'orchestre, et l'opéra, celle de la voix. C'est un bon résumé, je crois.

Durant ce Domaine privé, on entendra pour la première fois les sept solos d'orchestre en intégralité, et deux opéras qui ne sont pas sans liens, *To Be Sung* et *Passion*. Ce qui est frappant, à l'écoute de ces œuvres, c'est l'approche très personnelle du temps musical.

Peut-on considérer votre travail comme une manière d'apprivoiser le temps ?

Je ne pense presque jamais au temps. Le temps est pour moi une notion philosophique que j'ai appris à aborder parce qu'on me posait des questions sur cette notion. Évidemment, il m'arrive de parler du temps et de singulariser ce rapport par des partitions un peu spécifiques, mais ce sont plutôt des résultats de la forme et non des anticipations, à l'exception peut-être de *To Be Sung*. Je commence à prendre conscience qu'effectivement je pense quelque chose avec le temps. C'était relégué dans mon inconscient. C'est secret et c'est toujours venu après. Le temps est donc une notion confuse pour moi. Je n'entends pas le temps. Alors j'ai pris l'habitude de dire : je ne pense jamais au temps car je suis le temps. Le temps est sans doute pour moi comme la compression d'un autre espace, plus immense encore que celui que nous percevons. Le temps de la musique, c'est un espace qui nécessairement se rétrécit. Alors, il est intense, très chargé, c'est comme un accélérateur de particules où tout se déploie et se concentre au même moment.

C'est peut-être davantage la question de l'écoulement du temps que celle de la durée...

L'écoulement du temps se produit par une décompression, c'est un relâchement de la tension sonore. C'est très érotique comme image, n'est-ce pas ? Quand j'écris pour l'orchestre, j'entends intérieurement sans cesse la musique comme la décompression d'un espace que je rêve. Mais il est impossible que j'y accède et, dans ma tête, c'est comme une déflagration énergétique. L'orchestre devient alors comme une machine à comprimer, décompresser, tordre, retordre, etc. Le temps se crée à la faveur de ces chocs, de ces dilatations et rétractions enchaînées. Et c'est peut-être comme cela que ma musique travaille la question du temps. Mais ayant dit cela, je m'interroge encore...

Pourtant, il s'agit de continuum. Dans les sept solos composés de 1991 à 2007 qui vont être joués à la suite, avec une pause entre chaque pièce, et dans *Passion* et *To Be Sung*, où il y a une division assez stricte en numéros, tout est lié...

Ce sont les mêmes unités, exprimées avec des moyens nécessairement différents, mais les problèmes ne diffèrent pas. Je dis parfois que passer d'une pièce soliste à l'opéra, puis à l'orchestre, au piano solo, à l'opéra, à l'orchestre, au concerto, c'est le même mouvement. L'essentiel est que cela continue.

Il y a donc des décisions sur le temps qui sont prises...

Oui, il y a des décisions sur le temps. Mais c'est peut-être grâce à des questions comme la vôtre que je m'y suis sensibilisé.

Je vous posais cette question car j'ai l'impression que c'est une caractéristique qui est très marquante dans votre œuvre depuis *To Be Sung*...

Oui, c'est vrai... Mais en même temps ma musique est très active. Par exemple dans *Reverso*, le solo n° 6, on a l'impression à la première écoute qu'il y a une grande immobilité. Mais en réalité, les pages sont noires de notes, et il y a une très grande activité. Le sentiment que donnent certains passages de cette pièce est que, tout à coup, quelque chose voudrait s'arrêter... presque revenir en arrière. Ce n'est pas pour rien que la pièce s'appelle *Reverso*...

D'ailleurs, beaucoup de titres dans les solos d'orchestre font référence à cela : *Extenso*, *Reverso*...

Oui, un titre, c'est donner un nom mais il y a aussi beaucoup de choses qui s'y cachent. Ainsi – et par extension – le solo n° 2, *Extenso*, pourrait signifier « ex-tendre ». Le matériau de cette partition est sans cesse comprimé puis décomprimé. Le solo n° 3, *Apex*, est constitué sur des contractions. C'est comme des pluies telluriques. Apex, c'est la pointe. L'apex était la plume du casque des soldats romains. Par extension, on dit un apex cardiaque. Les spécialistes des tremblements de terre parlent d'apex sismique, etc. *Clam*, le solo n° 4, est un mot latin qui veut dire « à l'insu de ». La référence est ici plus littéraire. C'est un mot que j'ai beaucoup aimé parce qu'il implique l'idée que quelque chose se forme antérieurement, avant. C'est parce que, dans le cycle, *Clam* engendre aussi une rotation, c'est-à-dire que le flux change de direction. Ensuite, il y a *Exeo*, qui veut dire « sortir », « je m'en vais ». *Exeo* est dédié à la mémoire de Xenakis. C'est quitter une situation de géographie, la forme s'en va ailleurs. Le n° 6, c'est donc *Reverso*, qui tente

de reprendre le chemin à l'envers, et le n° 7, *Uncut*, c'est un mot anglais, comme le premier qui était *Go*. *Go*, c'est le désir d'une direction, ça veut dire « on y va ! ». *Uncut*, c'est un mot qui vient du cinéma, un mot-concept comme *uncut version* (version non coupée)... Les sept solos pour orchestre sont à présent un cycle achevé mais « quelque chose » pourrait continuer encore et encore.

Un plan-séquence...

Oui, un plan-séquence. Cela veut dire en fait qu'on a un processus en entier et en même temps on croit qu'il est achevé mais...

Vous m'avez dit à plusieurs reprises qu'affronter l'opéra, c'est proposer une représentation du monde...

Oui, c'est une chose assez juste, je crois...

Alors lorsqu'on écrit de l'opéra, dans quelle mesure cette représentation, qui normalement se forme à l'écriture, reste-t-elle dépendante de la mise en scène ?

Ma musique avait probablement quelque chose d'intrinsèquement théâtral, quelque chose qui faisait qu'il y avait du corps. C'est cette inquiétude du corps qui m'a amené à l'opéra. Avec le corps, on revient vite au monde et ça prend corps comme ça. Lorsqu'un compositeur écrit un opéra, il se représente l'espace qu'il met en scène par les sons. C'est plus clair pour les écrivains de théâtre qui précisent le lieu de l'action. Ce ne sont que des suggestions certes, mais cela crée déjà une représentation, c'est-à-dire tout un monde sur lequel le metteur en scène doit s'appuyer pour ensuite bâtir sa mise en scène. Mais à l'opéra, souvent, ça ne fonctionne pas comme cela. À l'opéra, on pense que le compositeur compose et lorsqu'il a terminé de composer, interviennent une nuée de gens qui ont tous les pouvoirs pour interpréter les visions du compositeur qui, lui, doit se contenter de ses visions musicales parce qu'il est censé ne pas en avoir d'autres. Voyez le paradoxe : « visions musicales »... Et cela coince forcément à ce moment-là parce que je revendique le droit à un imaginaire physique de la scène même s'il est évident que je ne peux le porter au même niveau de technique que ma musique car je ne suis pas metteur en scène mais bien compositeur.

J'en reviens à la musique et à la programmation du Domaine privé : Schumann, Liszt, Xenakis et Wolfgang Rihm. En quoi ces choix constituent-ils une partie représentative ?

Oui, c'est une partie, pour le coup, de mon domaine secret. Xenakis, c'était aussi la moindre des choses car c'est mon origine, je suis né là. Sans la présence merveilleuse qu'a été celle de Xenakis dans mon adolescence, je ne serais probablement sorti de rien. Il manquerait Varèse là aussi, bien sûr... Wolfgang Rihm, parce que c'est un compositeur de ma génération que j'admire et respecte infiniment, parce qu'il est aussi extrêmement différent de ma musique, de ce qui est mon propre champ. Il est aussi l'exemple d'une tension, d'un mouvement perpétuel et continu absolument sans égal. Et puis c'est aussi un ami... Le dernier Liszt me passionne beaucoup. Il y a dans cette musique une déambulation, une perte de mouvement, il y a aussi quelque chose qui s'arrête... C'est quasiment un modèle formel pour quelques-unes de mes *Études*. Et Schumann aussi pour

de pures questions abstraites, de formes. Schumann est un fantastique inventeur d'énergie formelle, surtout dans sa musique de chambre. Sa musique est d'une telle force mélancolique... Elle manipule les affects avec une grâce inouïe et c'est une musique qui va très bien à Vanessa Wagner, une interprète que j'aime infiniment et pour laquelle j'ai écrit en partie mes *Études*. Pour elle, je prépare un nouveau cycle pour le piano.

Et concernant Francesco Tristano et Murcof ?

J'ai rencontré Francesco Tristano en 2004, lorsqu'il a gagné le Concours international de piano d'Orléans où il devait jouer *A Quia*, mon concerto pour piano. C'est un interprète et un musicien extrêmement original, ouvert à toutes les expériences musicales, de Bach à l'électronique en passant par le jazz. Murcof quant à lui est un artiste typiquement electro dont certains aspects de la musique m'intéressent beaucoup, en particulier ses couleurs de timbres qui sont très particulières.

Vous avez fait partie du jury qui a décidé du choix de Jean Nouvel pour la Philharmonie de Paris, située à proximité de la Cité de la musique. Évidemment il y a beaucoup d'espoir dans ce projet lancé par l'État, la Ville de Paris et la Région Île-de-France, mais comment voyez-vous aujourd'hui la place de la musique en France ? De nombreuses questions se posent quant à la place des institutions...

Je suis un grand supporteur de la Philharmonie parce que je ne m'attache pas simplement à ce lieu en tant qu'emblème, mais surtout à l'action qu'il supposera. L'un doit se déployer avec l'autre ; sinon ce serait un échec parce que, si l'on devait limiter ce projet aux simples usages des lieux de musique classique, les gens qui vont écouter de grands orchestres préféreront toujours aller dans le centre de Paris. Quelque chose doit aussi se constituer culturellement autour d'un Paris élargi. Le projet de Jean Nouvel s'ouvre sur la banlieue. Il se présente comme s'il voulait s'étendre par-dessus le périphérique et c'est là que sont les vrais enjeux. Il n'y aura pas de musique à la Philharmonie, il n'y aura pas de futur à cet endroit s'il ne crée pas lui-même les moyens de son public, de sa musique, dans une sorte d'œcuménisme, si l'on peut dire, qui soit réparti agréablement entre toutes les expressions. Et quand je dis expression, je veux parler des questions de styles musicaux. On ne peut pas occulter les problèmes de fond : la musique comme je l'aime et la pratique, c'est-à-dire principalement avec les instruments classiques ou l'orchestre symphonique, pose forcément question au sein de la culture d'aujourd'hui. En France, les musiciens et les compositeurs peinent à être de vrais acteurs culturels au sein de la « cité ». Nous ne faisons que peu partie de ses fondements. Je n'ai guère à me plaindre, personnellement, de mes rapports avec les institutions, et même avec les médias, mais il faut bien reconnaître que, plus généralement, les compositeurs n'ont presque plus de lieu de parole. L'espace radiophonique s'est rétréci, les journaux réduisent leurs commentaires à la portion congrue et la télévision ne nous confère aucune existence. Il y a donc à réinventer un espace critique pour renouveler la pensée musicale. C'est le grand espoir que porte la Philharmonie ; elle devra envisager ce débat avec obstination et ferveur. Sinon, la musique restera un art aveugle et isolé dans sa beauté, condamnée à l'extase...

Propos recueillis par Antoine Gindt le 13 octobre 2008 à Paris

Interview parue dans Cité Musiques n° 59

VENDREDI 27 MARS – 20H

Salle des concerts

Intégrale du « Cycle des 7 formes »

Pascal Dusapin

Go (solo n° 1)

Extenso (solo n° 2)

Apex (solo n° 3)

pause

Clam (solo n° 4)

Exeo (solo n° 5)

pause

Reverso (solo n° 6)

*Uncut (solo n° 7)**

Orchestre philharmonique de Liège Wallonie-Bruxelles

Pascal Rophé, direction

* Commande de la Cité de la musique, de la MC2 de Grenoble, de la Philharmonie d'Essen, de l'Orchestre philharmonique de Liège Wallonie-Bruxelles et d'Ars Musica Bruxelles – Création.

Œuvre éditée par Salabert/Universal Music Publishing.

Ce concert est enregistré par France Musique.

Fin du concert vers 22h15.

Le Cycle des 7 formes

Au début des années 1990, je désirais m'échapper des durées toujours associées aux commandes pour orchestre, c'est-à-dire entre dix et vingt minutes. Comme personne ne me commandait de forme symphonique plus longue, je décidai de prendre mon temps. Je rêvais d'une forme vaste et complexe constituée de sept épisodes autonomes se régénérant d'eux-mêmes, fécondant d'autres possibles et proliférant sur les interstices laissés entrouverts par les flux précédents.

Le cycle des sept solos pour ce *grand instrument seul* qu'est l'orchestre commença en 1991 avec *Go* pour s'achever en 2008 avec *Uncut*, que l'on entendra ce soir en création. Pendant toutes ces années, mon chemin a été jalonné de bien d'autres compositions qui toutes ont déversé un peu de matière dans ce cycle. Le contraire est aussi vrai. Des bouts de « *ceci* » se sont retrouvés « *là* », des miettes de « *ça* » se sont répandues « *par-ci* », métamorphosant sans cesse l'allure générale de ce cycle.

Go (solo n° 1)

Composition : 1992.

Commande : Festival d'Évian pour l'Orchestre Symphonique de la Juilliard School de New York.

Création : le 7 juin 1992 à Évian par l'Orchestre Symphonique de la Juilliard School de New York sous la direction de Mstislav Rostropovitch.

Dédicace : « au sourire de Béatrice Sinet-Dusapin ».

Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes.

Éditeur : Éditions Salabert.

Durée : environ 10 minutes.

Chanter à l'unisson est la décision que choisit d'emblée l'orchestre. À lui seul, ce *commencement* univoque est le programme et la raison du sous titre « *solo* ».

Musicalement, deux échelles mélodiques qui parcourront tous les solos du cycle prédominent. Ces échelles, plus précisément des modes de quatre ou cinq notes, rarement plus, déterminent des *reflexes* harmoniques articulés autour de la notion *naturelle* propre à toutes les musiques du monde, celle de tension et de détente. Ces modes seront déclinés de la position horizontale (mélodique) à la verticale (harmonique) tout au long du cycle jusqu'à *Uncut*. *Go* alterne entre une frénésie rythmique qui confine à la rage et une souplesse mélodique ondoyante, comme si son devenir était animé par deux instincts opposés : l'un tente obstinément de revenir vers l'unisson mélodique initial, l'autre de diviser, scinder et fractionner ce même unisson en d'incessantes arborescences. De la lutte entre ces deux types d'énergie naît la forme du pli. *Go* est une forme symphonique qui se plisse et se dilate au même instant. À la fin, ces deux principes de vitalité contraires se réunissent et fusionnent. J'ai aimé donner ce titre *Go* pour deux raisons. Tout d'abord, parce qu'il indique en anglais une résolution ferme et sans appel – « *on y va !* » (et c'était bien le

moins dont j'avais besoin...) –, mais aussi parce qu'il fait référence au célèbre jeu de stratégie chinois dont le but est la constitution de territoires en utilisant un matériel des plus simples. Ce qui est le concept du cycle entier.

Extenso (solo n° 2)

Composition : 1993-1994.

Commande : Orchestre National de Lyon.

Création : le 13 octobre 1994 à l'Auditorium Maurice Ravel de Lyon par l'Orchestre National de Lyon sous la direction d'Emmanuel Krivine.

Éditeur : Éditions Salabert.

Effectif : 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois (aussi 1 cor anglais), 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 3 percussionnistes, timbales (paire), cordes.

Durée : environ 13 minutes.

Le titre *Extenso* s'amuse avec le mot *extension* et l'expression latine *in extenso* qui signifie « en entier, dans toute son étendue ». Mais ici il s'agit surtout d'*ex-tendre* la forme en prélevant un peu de la substance mélodique de *Go*. Cette matière est dépliée, puis courbée et repliée par fronces successives jusqu'à la totale transformation de ses caractéristiques originelles. Froncer, c'est plisser en contractant. La fronce est ici associée aux principes de reproduction et d'hybridation. Pour la composition des autres solos, je retournerais souvent vers *Extenso*, afin d'y déraciner quelques fragments et de les replanter *ailleurs*. Mais eu égard à la forme de *Go*, les mouvements topologiques du début d'*Extenso* s'incarnent dans la matière musicale de façon divergente. À l'inverse de ce qui se passe dans *Go*, la note de départ jouée par les violons, à l'unisson encore, va immédiatement choisir de se déployer sur la presque totalité du registre de l'orchestre et réduire progressivement son ambitus en le comprimant. *Extenso* commence par dérouler un espace harmonique constitué par des lignes mélodiques qui s'affaissent graduellement et s'enveloppent en répétant leurs identités premières. Cette matière va doucement se renverser et se courber jusqu'à une position harmonique verticale par blocs d'accords vers le grave de l'orchestre, puis se transmuter *ailleurs*, jusqu'à la fin, en d'incessants mouvements reptiliens. Le principe variant est celui du retournement. La forme se retourne. C'est comme un objet en trois dimensions qui à chaque instant de son inversion change de sens et d'identité. Ce procédé va devenir presque une *manière* dans le solo n° 4 (*Clam*) et le n° 6 (*Reverso*). À la fin d'*Extenso*, la musique semble frappée d'apnée. C'est une *question sans réponse*.

Apex (solo n° 3)

Composition : 1995.

Commande : Orchestre National de Lyon.

Création : le 11 janvier 1996 à l'Auditorium Maurice Ravel de Lyon par l'Orchestre National de Lyon sous la direction d'Emmanuel Krivine.

Éditeur : Éditions Salabert.

Effectif : 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois, 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 3 bassons

(aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes (aussi 1 trompette piccolo), 3 trombones, timbales (paire), cordes.

Durée : environ 16 minutes.

Avec *Apex* (solo n° 3), le sentiment est tout autre. L'orchestre *réfléchit* et examine les possibilités d'un autre parcours, en somme d'un nouveau destin. Ce sera la troisième forme, que je nomme *queue d'aronde*, qui est un type de liaison mécanique que connaissent bien les menuisiers. C'est une technique d'assemblage, une façon de *faire tenir* ensemble sans vis ni clous des tenons de bois. Dans *Apex* (mot latin qui signifie *pointe*, on dit aussi aujourd'hui un apex cardiaque ou sismique), la forme va s'assembler sans les principes qui prévalaient dans *Go* ou *Extenso*. Peu après qu'*Extenso* ait *retenu sa respiration*, l'orchestre renaît sous le nom et la forme d'*Apex*. Au début, l'orchestre apparaît comme engourdi. Il est écrasé, tassé par des masses harmoniques sombres qui offrent à l'auditeur la sensation de purs volumes de timbres mêlés à la clarté d'accords plus définis. La matière se conforme par ajustages progressifs sur des ligatures nettement tracées. Masses, blocs, volumes, incarnés par des harmonies franches et presque *visibles*, parcourent le devenir de cette partition. Dans *Apex*, il existe un accord dérobé à *Extenso* que l'on retrouvera sous d'autres renversements dans les solos suivants et qui flotte au début de la pièce comme un souvenir. La forme avance pourtant par contractions et spasmes. Oui, ce sont aussi des convulsions, précisément des *apex*. L'orchestre est parfois feuilleté de rythmes incisifs, soudainement obscurci par des agrégats harmoniques écrasants. La timbale y joue un rôle majeur : elle commence et finit la partition en indiquant discrètement les destinations que doivent prendre les chevillages des figures entre elles. À la fin, tout s'éclaire un peu. L'orchestre se déleste de ses sombres turbulences. C'est une décompression. Cette luminance ouvre la porte et la direction du solo suivant.

Clam (solo n° 4)

Composition : 1998.

Commande : Orchestre National du Capitole de Toulouse.

Création : le 5 novembre 1998 à La Halle aux Grains de Toulouse par l'Orchestre National du Capitole de Toulouse sous la direction de Michel Plasseur.

Éditeur : Éditions Salabert.

Effectif : 4 flûtes (aussi 2 flûte piccolo), 4 hautbois (aussi 1 cor anglais), 5 clarinettes (aussi 1 petite clarinette, 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 1 contrebasson), 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 3 percussionnistes, cordes.

Durée : environ 13 minutes.

Au contraire des trois solos précédents, le titre *Clam* fut trouvé avant que j'écrive la musique. En latin, *clam* veut dire *à l'insu de, en cachette*. La forme d'une chose (ou d'un être vivant) n'est pas uniquement façonnée par des forces périphériques ou externes. Une autre intention vient de l'intérieur, en quelque sorte *du dedans*. Cette intention est le sens qui vient *à l'insu* des processus que l'on croyait fixés préalablement...

Pour cette forme, j'ai procédé par exfoliation ou plus exactement par *cloquage*, qui est un terme utilisé par les peintres. Il signifie la perte d'adhérence localisée entraînant le soulèvement du film de peinture sous la forme d'une cloque ou bulle. Pour le supprimer, il faut gratter toutes les parties qui n'adhèrent plus au support et reboucher avec un enduit avant de repeindre. Cette observation, aussi incongrue qu'elle puisse paraître, m'a offert certains prétextes techniques de la composition de *Clam*. Au début, la matière musicale se détache de sa surface harmonique telle une bulle. Un tissu d'harmoniques naturelles de cordes, aérien et éthéré, surligné par quelques accents de flûtes, esquisse un espace en suspension sur la sonorité sourde des cors bouchés. (Ce n'est pas un hasard si ces premières mesures se déploieront plus tard dans mon opéra *Perelà, Uomo di fumo* pour exprimer l'immatérialité de mon personnage...). Cet espace est soumis à différents façonnages et variations comme le décollement et le recouvrement. Plusieurs couches de musique se superposent en luttant pour apparaître et dévoiler un peu de leurs mouvements *du dedans*. Ce n'est pas un palimpseste : à chaque fois, quelque chose dans l'écriture cloque et éclate. *Clam* se compose de traces et d'empreintes recouvertes puis effacées, par extraction de quelques lambeaux des solos précédents. Ces fragments de mémoire musicale sont empilés puis arasés par des techniques de dissimulation. C'est comme dégauchir une surface déformée pour tenter de faire disparaître les irrégularités de surface. Là aussi, tout se construit *en cachette*. Mais l'analogie s'arrête là. Établir une correspondance de moyens ou de méthodes ne signifie pas que le résultat ressemble à la comparaison employée. *Clam* est loin d'être une surface plane. Bien au contraire, sa musique est hérissée de pics (d'apex encore) où la matière se contracte, puis *s'ex-tend* (*Extensio*) en sinuosités pour se tordre et se crispier immédiatement sur elle-même. C'est comme ça que ça avance. Sans franchement avancer. Dans *Clam*, il y a *quelque chose* qui désire en finir avec le cycle entier. C'est un repli. À la façon d'un origami qui jamais ne peut se déplier. Mais c'est une illusion encore. L'énergie s'est recroquevillée sur elle-même. Tapie dans l'ombre sonore de la fin de *Clam*, elle attend pour bondir...

Elle en aura l'occasion dans *Exeo* qui, opportunément, veut dire en latin *je sors*.

Exeo (solo n° 5)

Composition : 2002

Commande : Radiodiffusion Bavaroise, Musica Viva (Munich) et Radio France.

Création : le 7 novembre 2003 à la Münchner Residenz, Herkulessaal de Munich, par l'Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise sous la direction d'Udo Zimmermann.

Dédicace : à la mémoire de Iannis Xenakis.

Éditeur : Éditions Salabert.

Effectif : 3 flûtes (dont piccolo), 3 hautbois, 3 clarinettes (dont clarinette basse), 3 bassons (dont contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, cordes.

Durée : environ 15 minutes.

Une forme musicale croît au travers de canevas aux origines multiples et hétérogènes. La détermination d'une forme de croissance musicale peut donc être abusée par des sentiments contradictoires. Avec *Exeo*, je me suis intéressé à recréer avec des moyens différents et plus de dix ans après le projet formel de *Go*. Mais au lieu de mettre face à face deux énergies antonymes, j'ai choisi de placer dialogiquement deux affects afférents à la perception des hauteurs harmoniques. Je m'intéressais à la perte ou, plus exactement, à comment traduire la sensation de la perte d'équilibre sonore. Avec *Exeo*, je désirais produire une musique animée par une force tellurique, oscillant entre le stable et l'instable. *Exeo* commence de façon abrupte. Au plan formel, l'événement est celui d'un repli immédiatement suivi par un brutal dépli. C'est un retoussement. L'orchestre claque fortissimo en se rétractant sur les registres aigus et graves, désignant subitement un espace harmonique *creux*, créant du même coup une cavité sonore et les contours d'un nouveau territoire. Par la suite, la musique prendra la forme d'un déferlement, qui est un processus dissipatif de l'énergie, comme les vagues sont des ondes de surface périodiques. C'est par association d'idées que je me suis intéressé à la notion de perte d'équilibre sonore dont je parlais plus haut. Celui qui a éprouvé l'impression de perdre pied dans une vague qui l'écrase saura ce que j'entends par là. *Exeo* procède de même. L'extrême tension du début de la pièce produit paradoxalement une stabilité qui est progressivement rongée *du dedans* par une compression intense. Par afflux continu de nouvelles structures harmoniques, mélodiques et rythmiques, la musique engendre un déséquilibre auditif. Les modes sont gauchis par un jeu de dérivation rythmique et d'interversion mélodique. C'est alors qu'il faut lâcher prise. L'oreille se perd quelques minutes en plongeant au fond du *creux de la vague* pour retrouver plus tard un point d'aplomb. *Exeo* est ainsi tressé par de multiples courbes sonores qui s'entrelacent et s'entortillent avec véhémence. L'orchestre est traité d'un seul bloc. Dans la masse. Avec force. Il n'y a qu'une seule direction !

Je me suis alors employé à imaginer le solo suivant avec des moyens antinomiques. Jusqu'au point de penser à l'envers...

Reverso (solo n° 6)

Composition : 2005-2006.

Commande : Berliner Philharmoniker et Festival d'Aix-en-Provence 2007.

Dédicace : Sir Simon Rattle et ses « Berliner ».

Création : le 1^{er} juillet 2007 au Festival d'Aix-en-Provence par les Berliner Philharmoniker sous la direction de Sir Simon Rattle.

Éditeur : Éditions Salabert.

Effectif : 4 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 4 hautbois (aussi 1 cor anglais), 4 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 1 contrebasson), 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 3 percussionnistes, timbales (paire), harpe, cordes.

Durée : environ 18 minutes.

En latin, *reverso* signifie : *retourner en sens contraire*. Depuis longtemps, je m'intéresse à ce que j'appelle les *formes inverses*. Déjà *Extenso* ou mon *Quatuor à cordes n° 4* (1996) examinaient de près cette question. On *regarde* un objet (fût-il sonore...) et on tourne autour. On le déplace un peu, on détourne son point de vision en oblique, on change l'angle de vue. Alors, la perception se modifie toute seule et la forme se transforme.

Parce qu'une forme, c'est d'abord ce qui se déforme.

Reverso est la seule pièce composée en mouvements enchaînés. Ou plus exactement, en allures.

Quatre panneaux de temps articulés et repliables, comme les ailes d'un improbable oiseau. Cette musique fut composée par un incessant recouvrement de l'*après* qui retourne à l'*avant* pour se greffer à nouveau à l'*après* etc. Par exemple, le début *s'écrivait* alors que je rédigeais la fin, mais pas tout à fait, puisque la fin ne pouvait se décider sans d'abord composer le début et vice versa.

C'est une écriture de l'*après* vers l'*avant* qui revient sans cesse au-devant. Si l'on peut dire de la droite vers la gauche. Ce ne sont pas que des jeux de mots. La forme de *Reverso* s'est déployée par repliages, dépliages et pliages successifs et persistants de la mélodie que l'on entend paisiblement jouée par les cordes au début du mouvement 2 de la pièce. Cette ligne calme et sombre à la fois est progressivement engloutie par des flux aux vitesses et aux couleurs variées, tous animés de dynamismes singuliers. *Reverso* est le plus long des solos. Il arrive au point cardinal du cycle, là où il est possible d'appréhender les propriétés de son ensemble.

Uncut (solo n° 7)

Composition : 2008-2009.

Commande : Cité de la musique, MC2 de Grenoble, Philharmonie d'Essen, Orchestre philharmonique de Liège Wallonie-Bruxelles et Ars Musica Bruxelles.

Création : le 27 mars 2009 à la Cité de la musique par l'Orchestre Philharmonique de Liège sous la direction de Pascal Rophé.

Dédicace : à Laurent Bayle.

Éditeur : Éditions Salabert / Universal Music Publishing.

Effectif : 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 2 contrebassons), 6 cors, 4 trompettes (aussi 1 trompette piccolo), 3 trombones, trombone basse, tuba, 2 percussions, cordes.

Durée : environ 11 minutes.

Le solo n° 7 porte un titre en anglais difficilement traduisible mais qui sert à toutes sortes d'expressions pour indiquer que rien n'est limité. J'aime ce mot pour sa force de suggestion conceptuelle car il désigne un mouvement plus qu'une résolution.

À ce point, la composition comportait néanmoins un problème. (En général, je préfère les questions...). Comment rompre le flux sans donner l'illusion de finir ? Il ne s'agissait pas de *finir* car rien n'est jamais terminé ni même ne se termine. Et pourtant, *Uncut* va éjecter l'intégralité des sources sur lesquelles s'était fondé le cycle entier. Comme dans la technique de variation, tous les motifs musicaux sont rassemblés sous d'autres agencements, puis compactés et rendus méconnaissables. Les six cors de l'orchestre amorcent *alla fanfara* cette partition dont le dessein semble celui de briser un mur. Les modes mélodiques des six solos précédents traversent et zèbrent l'espace entier d'*Uncut*. Les percussions uniquement métalliques – cloches, glockenspiel, crotales, tams, gongs – soulignent et pointent chaque croisée de la trame harmonique en traits âpres et cinglants. Tout est vertical, aucun déploiement mélodique ne parvient à franchir la construction édifiée. À l'inverse de *Reverso* qui est composé dans la géographie de l'orchestre, un peu comme une photographie qui donnerait à voir tous les détails du premier plan au plus éloigné, *Uncut* est une musique où il n'existe quasiment aucune profondeur de champ sonore. Tout y est projeté de face, sans lointain. Et alors que les six premiers solos se dissolvent dans la douceur comme si la musique désirait s'enfouir afin de resurgir dans le solo suivant, *Uncut* est une pièce courte et intense, traitée d'un seul bloc et qui conclue féroce. Avec elle, la forme du « *Cycle des 7 formes* » se clôt et se découvre : la fin est nette, mais tout peut continuer....

Pascal Dusapin, 1^{er} mars 2009

SAMEDI 28 MARS – DE 15H À 19H

Amphithéâtre

15h Projection :

Composer, Musique, Paradoxe, Flux, leçon inaugurale prononcée par **Pascal Dusapin** au Collège de France le 1^{er} février 2007

16h30 Rencontre avec Pascal Dusapin

Animée par **Jean-Pierre Derrien**, producteur à France Musique

17h30 Concert :

Franz Liszt

Wiegenlied

La Lugubre Gondola I

Trauervorspiel und Trauermarsch

Robert Schumann

Gesänge der Frühe

entracte

Pascal Dusapin

7 Études pour piano

Vanessa Wagner, piano

Franz Liszt (1811-1886)

Wiegenlied [Chant du berceau] S. 198

Composition : mai 1881. Dédicace : à son élève et secrétaire Arthur Friedheim.

Durée : environ 3 minutes.

La Lugubre Gondola I [La Lugubre Gondole n° 1] S. 200

Composition : décembre 1882 à Venise.

Durée : environ 5 minutes.

Trauvorspiel und Trauermarsch [Prélude et marche funèbres] S. 206

Composition : avril et septembre 1885, la première à Budapest, la seconde à Weimar.

Dédicace : à August Göllerich.

Durée : environ 6 minutes.

Pages visionnaires, les dernières pièces pour piano de Liszt – dont certaines restèrent inédites pendant plus de soixante-dix ans – rompent définitivement avec la virtuosité flamboyante des œuvres de jeunesse et de maturité. Il reste bien un souvenir fugace des trilles étincelants du concertiste prodige dans le gracie *Wiegenlied*, composé en 1881, mais il n'est qu'un reflet pâli des feux d'artifices d'antan. L'heure est au dépouillement et à la brièveté ; elle est aussi à la solitude : « *Je m'entétais à rester tranquille dans mon coin, sauf à y travailler de devenir de plus en plus incompris* ». Et la princesse Carolyne de renchérir : « *Plusieurs générations se succéderont avant qu'il [Liszt] ne soit vraiment compris* ». « *Ich kann warten* » (« *Je peux attendre* »), répondait le compositeur, qui refusait que l'on joue les œuvres de ses dernières années.

L'attirance de l'homme mûr pour la mort s'est transformée en une quasi-obsession de la part d'un septuagénaire qui ne cesse de composer des « *pièces mortuaires* », comme il les appelle. *La Lugubre Gondola*, écrite « *à Venise, par une sorte de prémonition, six semaines avant la mort de Wagner* », est une lente chute dans les abysses du clavier parsemée d'accords altérés. Des gammes tziganes en boucles hallucinées sous-tendent un *Trauvorspiel* et une *Trauermarsch* (celle-ci reprenant la substance de la marche funèbre de László Teleki des *Sept Portraits historiques hongrois*). Et si le *Wiegenlied* se berce d'une tendre main gauche dans le haut du piano, l'on sait bien, pour Liszt, où mènent les berceuses : le poème symphonique contemporain *Du berceau jusqu'à la tombe*, intitulé à l'origine *Du berceau jusqu'au cercueil*, n'en fait pas mystère.

Robert Schumann (1810-1856)

Gesänge der Frühe [Chants de l'aube] op. 133

Im ruhigen Tempo [Dans un tempo calme]

Belebt, nicht zu rasch [Animé, pas trop rapide]

Lebhaft [Vif]

Bewegt [Animé]

Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo [d'abord calme, puis animé]

Composition : novembre 1853. Dédicace : À Bettina von Arnim.

Durée : environ 12 minutes.

Les *Gesänge der Frühe* de Schumann sont elles aussi des pièces tardives ; plus exactement, il s'agit du dernier opus achevé et préparé pour la publication par Schumann, à l'automne 1853. Ce fut d'ailleurs peut-être ce qui les sauva d'une disparition pure et simple, contrairement aux *Romances* pour violoncelle et piano, détruites par une Clara Schumann bourrelée de doutes quant à la valeur de ces dernières compositions. Intimes, ces *Chants*, qui « *traduisent l'émotion ressentie à l'approche de l'aube* », selon Schumann, furent longtemps oubliés des pianistes, des critiques et des mélomanes ; dernier aperçu de l'univers musical schumannien, ils transmettent pourtant un « *suprême et bouleversant message* » (André Boucourechliev).

Angèle Leroy

Pascal Dusapin (1955)

7 Études pour piano (1999-2001)

Première audition intégrale : le 16 décembre 2002 au Théâtre des Bouffes du Nord (Paris) dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, par Ian Pace.

Éditeur : Salabert.

Durée : environ 55 minutes.

Ces *Études* se sont construites de loin en loin entre les années 1998 et 2002. Bien que chaque pièce possède un caractère technique spécifique, ces musiques ne sont pas des exercices de virtuosité digitale destinés à l'acquisition de la technique du piano mais de véritables études de composition. Il y a 7 formes, toutes différentes mais à la vérité conçues ensemble.

Je me suis donc intéressé à imaginer une grande forme pour piano, construite sur des flux d'énergie assez étendus, même si contradictoires dans leurs intentions et leurs affects. Chacune de ces études est indépendante (c'est-à-dire qu'elles peuvent être jouées individuellement) mais reste connectée à l'ensemble du cycle par des réseaux (presque) secrets qui en assurent la cohérence structurelle.

Pascal Dusapin

MARDI 31 MARS – 20H

Amphithéâtre

Francesco Tristano/Murcof

Francesco Tristano, piano

Murcof, *laptop*

Fin du concert vers 21h15.

Francesco Tristano / Murcof

C'est l'histoire de deux personnalités artistiques aussi talentueuses qu'atypiques ; deux musiciens dont les parcours, véritables pied-de-nez aux étiquettes et aux frontières, semblaient faits pour se croiser.

D'un côté, le pianiste Francesco Tristano, né à Luxembourg en 1981, diplômé de maints conservatoires prestigieux et lauréat de l'exigeant Concours de Piano XX^e siècle d'Orléans. Sa discographie d'interprète, qui va des *Variations Goldberg* de Bach à Berio en passant par Ravel, témoigne de la richesse d'une palette musicale qu'un séjour à la fameuse Juilliard School de New York permettra encore d'élargir : c'est là en effet qu'il découvre une scène électronique dans laquelle il ne va pas tarder à s'immerger. Parallèlement à une carrière de soliste qui l'a amené à se produire de la Philharmonie de Berlin au Carnegie Hall, ou encore au sein de son propre ensemble, les New Bach Players, Francesco Tristano a ainsi pu développer une pratique d'improvisateur et de compositeur cultivée depuis son plus jeune âge.

Auteur précoce de plusieurs pièces de piano ou de musique de chambre, très vite familier de l'univers du jazz, il n'a cessé de s'évertuer à tirer parti des infinies possibilités sonores offertes par son instrument. En témoignent deux albums parus chez InFiné. *Not For Piano*, en 2007, semblait faire le lien entre les structures hypnotiques d'un Steve Reich et les pulsations de la techno, mêlant aux propres compositions de Tristano des arrangements pour piano de pionniers de la scène électronique (Autechre, Jeff Mills, Derrick May). Paru fin 2008, *Auricle Bio* On poursuit encore plus avant dans cette voie : sur ce disque produit et « enchanté » par Moritz von Oswald (devenu, sous le nom de Maurizio, au sein du duo Rhythm & Sound ou à la tête du label Basic Channel, l'un des principaux artisans du son berlinois), Tristano semble utiliser son instrument comme une console de mixage, jouant de toutes les possibilités offertes par le piano en termes de résonance et de timbre pour produire des effets sonores qui, associés à des pulsations ouatées, semblent redéfinir la musique minimale : « *Depuis John Cage, déclare-t-il, on sait que n'importe quel bruit est de la musique. Le piano, c'est une machine aussi, un matériel exceptionnel et je l'utilise [...] pour obtenir des effets qui sont directement inspirés de la techno.* » Sa collaboration avec Carl Craig, fleuron de la mythique scène de Detroit, est venue récemment enrichir encore le parcours déjà prolifique d'un pianiste décidément fort peu classique.

La démarche du Mexicain Fernando Corona, alias Murcof, né à Tijuana en 1970, témoigne d'un souci comparable de brouiller les pistes (de danse) et d'une même fascination pour les sortilèges du sonore. Remarqué au sein de Nortec, collectif de musiciens électroniques basé à Tijuana, Murcof a développé, au fil de trois albums parus sur l'éminent label britannique Leaf, une musique électronique à la fois hybride et fascinante, qui est le reflet d'un parcours œcuménique : biberonné au classique par des parents mélomanes, Murcof se déclarait un jour fasciné par une « *profondeur émotionnelle et spirituelle* » qu'il ne retrouve dans aucun autre style musical. Dans la musique des XX^e et XXI^e siècles en particulier, de Stravinski et Schönberg à Wolfgang Rihm ou aux compositeurs d'Europe orientale (Arvo Pärt, Giya Kancheli, Henryk Górecki...), il a trouvé

un réservoir où il puise les textures, les motifs mélodiques ou les harmonies conférant à ses compositions une incomparable densité. Si celles-ci se rattachent à la musique électronique actuelle, elles sont ainsi produites à partir d'un matériau fort peu conventionnel : « MF Relay », tout premier morceau de Murcof figurant sur son album *Martes* (2002), était exclusivement composé de samples (échantillons) prélevés chez Morton Feldman ; depuis, le musicien a radicalisé cette démarche, puisque son dernier opus en date, *Cosmos* (2008), le voit systématiser la technique du « microsampling » : absolument toutes les sonorités audibles sur ce disque ont été produites à partir d'œuvres classiques dont Murcof a découpé des parties parfois infimes pour produire une musique qui se rattache moins à la techno qu'à certaines œuvres de Stockhausen ou de Ligeti.

Tous deux établis à Barcelone, ces musiciens hors normes étaient faits pour se croiser : ce fut chose faite en 2007 autour de l'album *Not For Piano* de Francesco Tristano, produit et masterisé par le Mexicain. Celui-ci a été suivi de plusieurs concerts conjoints – du célèbre Sonar de Barcelone au festival Mediarte de Monterrey, au Mexique – mariant le piano et les traitements électroniques. Et il est significatif que cette nouvelle rencontre se fasse aujourd'hui sous l'égide d'un compositeur qui semble lui aussi avoir fait de la curiosité une règle de conduite : Pascal Dusapin. Un compositeur dont le parcours a été fréquemment émaillé de « rencontres du troisième type » (avec l'Autrichien Christian Fennesz, par exemple, au festival rennais *electroni[k]*) ; un compositeur auquel Francesco Tristano rendait hommage sur *Not For Piano*, en lui dédiant le morceau « AP »... Avec lui, ce sont trois générations d'aventuriers du son qui sont réunies au sein de ce Domaine privé que la Cité de la Musique consacre à Pascal Dusapin.

David Sanson

SAMEDI 4 AVRIL – 15H

Amphithéâtre

Pascal Dusapin

Indeed

Iannis Xenakis

Charisma, pour clarinette en si bémol et violoncelle

Wolfgang Rihm

Paraphrase, pour violoncelle, percussion et piano

Iannis Xenakis

Kottos, pour violoncelle

Pascal Dusapin

Trio Rombach, pour piano, violon et violoncelle

Solistes de l'Ensemble intercontemporain :

Jérôme Comte, clarinette

Benny Sluchin, trombone

Michel Cerutti, percussion

Dimitri Vassilakis, piano

Jeanne-Marie Conquer, violon

Pierre Strauch, violoncelle

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Fin du concert vers 16h15.

Pascal Dusapin (1955)

Indeed, pour trombone

Composition : 1987.

Création : le 15 août 1988 à Bordeaux, Musée d'art Moderne, par Benny Sluchin.

Commande : Fondation Hubert Durand (1986).

Dédicace : à Benny Sluchin.

Effectif : trombone.

Éditeur : Salabert.

Durée : environ 10 minutes.

Le parcours de cette œuvre est impitoyable. Ce trombone n'est soumis qu'à des techniques éminemment contraignantes. Registre restreint (à peine une octave), double sourdine, micro-intervalles, mouvements de l'instrument dans l'espace, respiration continue, etc.

Aucune de ces techniques n'est nouvelle, mais pour faire *sa* musique, *Indeed* va tout tenter pour s'échapper des limites qu'on lui impose...

Pascal Dusapin

Iannis Xenakis (1922-2001)

Charisma, pour clarinette en si bémol et violoncelle

Composition : 1971.

Création : le 6 avril 1971 à Royan, Casino municipal, Festival de Royan, par Guy Deplus, clarinette, et Jacques Wiederker, violoncelle.

Dédicace : à Jean-Pierre Guézec. « *Et l'âme pareille à de la fumée se dirige dans la terre en grinçant* » (*Iliade*)

Effectif : clarinette en si bémol, violoncelle.

Éditeur : Salabert.

Durée : environ 4 minutes.

Charisma, pour clarinette et violoncelle de Iannis Xenakis, fait partie de ce type d'œuvres dans lequel le compositeur s'attache plus aux recherches de sonorités instrumentales qu'à la formalisation mathématique de la musique qui le caractérise par ailleurs. Cette pièce, très intuitive dans sa démarche, est marquée par un caractère violent provoqué par de nombreux gestes dramatiques : opposition de registres, de dynamiques, grincements du violoncelle, battements, etc. On retrouve dans *Charisma*, outre de nombreux emprunts à des techniques que Xenakis a utilisées auparavant, la volonté, si caractéristique chez lui, de pousser les instruments au maximum de leurs possibilités. Ainsi clarinette et violoncelle, dont les sons avoisinent parfois le bruit, sont traités ici dans une conception sonore totalement étrangère

à ce que l'on a coutume d'appeler des « beaux sons » dans notre civilisation. Il s'agit d'une œuvre âpre dans laquelle la clarinette produit des complexes sonores qui n'ont aucune équivalence dans la littérature consacrée à cet instrument.

Cécile Gilly

Wolfgang Rihm (1952)

Paraphrase, pour violoncelle, percussion et piano

Composition : 1972.

Création : le 25 avril 1976 à Witten, par Gaby Schumacher, violoncelle, Hubert Henck, piano, Christoph Caskel, percussion.

Effectif : violoncelle, percussion et piano.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 18 minutes.

« Paraphrase » : le terme peut évoquer quelque messe de la Renaissance conçue sur de vieilles chansons profanes. Parfois péjoratif, il ouvre en fait de nouvelles perspectives dans le domaine de la rhétorique musicale, confirme l'idée de Vladimir Jankélévitch selon laquelle tout ce qui est dit en musique reste à redire. Il renvoie au développement motivique comme aux cheminements parallèles au sein d'une polyphonie et suggère, dans le trio de Wolfgang Rihm, la présence d'un double hommage. À Rudi Stephan tout d'abord, compositeur trop tôt tombé sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale, souvent cité comme musicien expressionniste, rarement joué. De Stephan, *Paraphrase* cite une brève mélodie de la *Musique pour orchestre* (1912), réminiscence aussi subtile que fugace, d'autant plus émouvante qu'elle est signée par un compositeur également très jeune – Rihm compose *Paraphrase* à l'âge de vingt ans. À Karlheinz Stockhausen ensuite, avec cette réappropriation de la répétition qui n'est pas sans rappeler le *Klavierstück IX*. Conçue à Cologne en 1972 dans le sillage du maître, *Paraphrase* aura néanmoins permis à Wolfgang Rihm de se trouver lui-même. Irruptions, silences : il y a là quelque chose de mystérieux et de violent à la fois, une agitation sourde que de longues tenues tentent de faire disparaître. Un conflit entre le système et l'invention, les retrouvailles de la fantaisie et de la raison : « *C'est grâce au travail sur cette pièce que je suis réellement devenu compositeur, confiait Wolfgang Rihm, parce que je me trouvais pour la première fois dans ce champ de tension si typique : entre le fait d'être ouvert à l'imagination de manière responsable et la perte de soi de manière anarchique.* »

François-Gildas Tual

Iannis Xenakis

Kottos, pour violoncelle

Composition : 1977.

Création : juillet 1977 à La Rochelle par les candidats au Concours Rostropovitch.

Commande : Fondation Calouste Gulbenkian et Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle, à l'occasion du Concours Rostropovitch 1977.

Effectif : violoncelle.

Éditeur : Salabert.

Durée : environ 8 minutes.

« *Kottos est l'un des géants aux cent bras que Zeus combattit et vainquit : allusion à la fureur et à la virtuosité nécessaires à l'interprétation de cette pièce.* » Iannis Xenakis.

Il s'agit là de la deuxième pièce pour violoncelle seul, après *Nomos Alpha* de 1966. Comme à l'accoutumée, Xenakis indique pour l'interprétation un certain nombre de règles, parmi lesquelles on retiendra : « *pas de sons jolis mais âpres, pleins de bruit...* ». On trouve ici une exploitation assez poussée du son « bridge », obtenu en écrasant les cordes près du chevalet, ce qui provoque une sorte de grincement irrégulier où il est impossible de reconnaître une quelconque hauteur de son. Cette œuvre, d'une très grande difficulté d'exécution, tente de dépasser les limites de l'écriture pour cet instrument par les glissandi, la tessiture extrême, les quarts de ton, les micro-intervalles, les polyrythmies. Comme dans *Dikhthas* pour piano et violon, on retrouve cette atmosphère assez rageuse, exprimée par un discours d'un seul tenant, jouant sur la violence.

Cécile Gilly

Pascal Dusapin

Trio Rombach, pour piano, violon et violoncelle

Composition : 1997.

Création : le 15 septembre 1997 à Saint-Jean-de-Luz, Église Saint-Jean-Baptiste, par Alain Planès (piano), Éric Cranford (violon), Emmanuel Bleuze (violoncelle).

Commande : Académie Maurice-Ravel à Saint-Jean-de-Luz.

Dédicace : à André Boucourechliev, en témoignage de ma profonde amitié.

Effectif : piano, violon ou clarinette et violoncelle.

Éditeur : Salabert.

Durée : environ 18 minutes.

Le *Trio Rombach* tire son nom d'un village des Vosges où j'aime à passer quelques vacances. Ce trio fut écrit en 1997 et créé le 15 septembre pour l'Académie Maurice-Ravel de Saint-Jean-de-Luz.

Les trois mouvements de ce trio sont fort différents, voire antagonistes dans leurs allures mais n'en participent pas moins d'un dynamisme commun et de la même volonté de forme. Il y a dans cette pièce un air d'*Est de l'Europe* à quelques endroits pour des raisons qui tiennent à l'hommage que je désirais offrir au compositeur et écrivain André Boucourechliev, d'origine bulgare, qui est un homme qui a beaucoup compté dans ma vie. Ces éléments de musique d'*Est* (comme j'aime donc à les appeler) sont à la vérité des bribes de musique inventées et relues à la manière d'un palimpseste. Il n'y a aucune citation. Mais leurs matériaux structurent la pièce entière selon des procédures assez complexes. Le *Trio Rombach* fut aussi pour moi l'occasion d'écrire pour le piano. Ce que je n'avais jamais fait auparavant.

J'ai beaucoup aimé ça...

Pascal Dusapin

MARDI 7 AVRIL – 20H

Amphithéâtre

Pascal Dusapin

To Be Sung

Claron McFadden, soprano

Claire Booth, soprano

Anna Stephany, soprano

Geoffrey Carey, récitant

Ludovic Lagarde, dispositif scénique

Thierry Coduys, régie son

Christian Lacroix, costumes

Sébastien Michaud, lumières

Ensemble intercontemporain

Alain Altinoglu, direction

Ce spectacle est surtitré.

Remerciements à Atelier 33 pour le prêt de son système Diva (Amadeus-audio).

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Fin du spectacle vers 21h15.

Pascal Dusapin (1955)

To Be Sung, opéra de chambre en 43 numéros

Composition : 1992-1993.

Texte : Gertrude Stein, *A Lyrical Opera Made by Two*, adaptation de Pascal Dusapin.

Création : le 7 novembre 1994 à Nanterre, Théâtre des Amandiers (Festival d'Automne à Paris), par Sarah Leonard, Susan Narucki, Rosemary Hardy (sopranos), Geoffrey Carey (récitant), Le Banquet, Olivier Dejours (direction), James Turrell (installation et scénographie).

Commande : ATEM, Nanterre.

Dédicace : « à la mémoire de Dominique Bagouet ».

Effectif : 3 sopranos, récitant, flûte/flûte piccolo, hautbois/cor anglais, clarinette en *si* bémol/clarinette basse, trompette en *ut*, trombone ténor basse, violoncelle, contrebasse, bande magnétique.

Éditeur : Salabert.

Durée : environ 70 minutes.

La conception de *To Be Sung* date de 1988-1989, alors que je résidais à New York où je découvris l'œuvre du plasticien James Turrell. Subjugué par cet art de la lumière, je fus vite séduit par l'idée d'inventer *quelque chose* avec cet artiste si singulier. Rencontrer James Turrell s'inscrivait dans le prolongement d'une réflexion menée depuis plusieurs années : imaginer une scène constituée uniquement de lumière et proposer une plénitude nouvelle à la représentation. En quelque sorte dénuée de l'interprétation propre à la mise en scène. Dans les œuvres de James Turrell, il y a toujours l'ambition d'une expression *pleine*, comme un « *all over* » pour reprendre l'expression de Jackson Pollock. C'est à cet enjeu que je désirais me confronter : construire un projet scénique de musique et de lumière animé par l'absence totale des paramètres et des enjeux scénographiques auxquels se prête toute entreprise lyrique. À l'inverse d'une partition pour le concert, écrire une musique d'opéra suscite et éveille chez le compositeur une prévisualisation de la scène. C'est un espace qui se rêve avant et pendant que l'imagination musicale se déploie et se précise dans l'écriture. Cet espace de réalisation fantasmé est le lieu de la scène sonore. Celle du compositeur. Elle n'appartient qu'à lui.

Avec l'ATEM et le Théâtre des Amandiers, j'ai pu donner forme à ce rêve en 1994. Ce fut pour moi une production et une aventure extraordinaires. Depuis, *To Be Sung* a connu d'autres versions. Ce soir, il n'est évidemment pas possible de présenter l'installation de James Turrell ni une nouvelle mise en scène mais je suis très heureux que Ludovic Lagarde pour cette mise en espace, Sébastien Michaud pour la lumière et Thierry Coduys pour le dispositif électronique soient en mesure de vous offrir un moment qui contourne le simple *concert*.

Et le texte ? On chante quoi à l'opéra, pour qui, comment, etc. ? Toutes ces questions soulevées avec Olivier Cadiot pour mon premier opéra *Roméo & Juliette* en 1988 avaient pris quelques détours avec Heiner Müller et *Medea* en 1991. Avec *To Be Sung*, c'était comme revenir à cette interrogation liminale et obsessive. Il y avait longtemps que je rôdais autour de Gertrude Stein. Familière de l'univers poétique d'Olivier Cadiot, je connaissais ses textes depuis des années.

J'ai ainsi découvert *A Lyrical Opera Made by Two*, sous-titré « *to be sung* » dans le volume « Opera & Plays » publié en 1932 chez Plain Edition, la maison d'édition qu'elle avait créée pour ses œuvres. Gertrude Stein avait écrit une série de textes « pour être chantés », « *to be sung* ». Elle conseillait aux musiciens de s'en emparer sans même se préoccuper de leurs chronologies temporelles ou structurelles. Il était donc possible de faire soi-même son texte, d'en choisir des fragments en vertu de leurs assonances ou de leurs valeurs phoniques. Car c'est bien de cela dont il s'agit : de sonore. Composer avec et pour ces textes est un pur régal. Tout y est conçu comme des jeux de sons et de sens cachés, presque hermétiques, tant Gertrude Stein crypte et dérobe à l'entendement ses sources. *A Lyrical Opera Made by Two* commence pourtant par une description d'un fauteuil et de son environnement. À la vérité, il s'agit simplement de l'espace qu'elle voit chez elle, devant sa table, en sa maison de la rue de Fleurus.

La langue de Gertrude Stein est un pur matériau. Libre, sans idéologie, sans mémoire, presque sans histoire, abrasée de tout lyrisme intempestif. Chez Gertrude Stein, tout se répète et se transforme au gré des associations soniques et des alliances phonétiques. Il n'y a pas de sens, mais assemblage de surfaces de sens et de plans de sons par juxtapositions et superpositions. Les textes de Gertrude Stein ruissellent de directions sans cesse renouvelées par le flux d'un imaginaire d'une ahurissante liberté.

Écrire sur les mots de Gertrude Stein est un plaisir rare pour un compositeur. C'est comme si l'alliance rêvée des mots et des sons s'épanouissait enfin dans le même geste. C'est une *confusion*, une infusion du mot dans le son, comme un pur système allitératif où les figures de diction répètent, varient et confrontent des groupes acoustiques de sens et de sons résonnant entre eux. Le mot devient lui-même un jeu de timbre autorisant toutes les fusions instrumentales possibles. Il ne s'agissait pas pour moi de déconstruire les phonèmes d'une langue ni même de les faire disparaître au profit d'une musicalité inédite mais cryptée. Au contraire, ici, le mot ou les groupes de mots deviennent eux-mêmes des microsystemes à produire de la musique où le son fait toujours sens. *To Be Sung* est écrit pour un orchestre réduit de sept instruments, trois sopranos confondues en une seule par le choix d'un registre musical identique : c'est-à-dire trois voix pour un seul personnage de femme en composant « d'une seule voix » pour trois femmes. Au milieu d'elles, un homme parle, à l'instar de certains speakers entendus aux États-Unis, en particulier en Virginie, où il me semblait qu'un peu de musique affleurerait sous une diction très posée, calme et incroyablement placide.

Conçu comme une forme sans début ni fin, *To Be Sung* est une déambulation. La forme naît de ce processus lent et semble musarder de scène en scène.

Il existe dans la partition de *To Be Sung* des temps de silence nouveaux pour moi, presque démesurés, que j'ai retrouvés bien plus tard en 2007, avec la composition de *Passion*. Ces temps sont des espaces *a priori*, des espaces presque de *rien*, parce qu'ils inscrivaient dans le futur d'autres espaces – ceux-là, de pure lumière – dont je ne savais rien lors de la composition. J'allais jusqu'à refuser toute dénomination à cet objet conçu « *pour être chanté* », puisque le qualificatif *opéra* n'est apparu que très tard.

Il existe pourtant une armature formelle stricte dont les aménagements apparurent au fil de quelques réflexions « Oulipiennes ». En effet, Raymond Queneau et son fameux *Cent mille milliards de poèmes* inspirèrent en partie la conception de *To Be Sung*. L'idée était de se dégager d'une forme trop directive et/ou autoritaire dans ses intentions au profit d'un projet labyrinthique, où la forme se ranimerait d'elle-même au fil de son chemin. La matière sonore est constamment renouvelée au sein de mécanismes de développement inventés au fil du temps de la partition. Il s'agissait de s'absenter d'une imagination linéaire de la forme musicale en convoquant toutes les sources possibles. Sans déploiement intempestif ni drame psychologique ni aucune *catastrophe* à mettre en scène. Ce qui s'expose et s'entend est un dévoilement. *To Be Sung* avance comme ça. Et « ça » se découvre comme on retire un voile. La forme s'ébauche et se révèle comme forme et seulement en tant que forme. Une forme pour le chant, « *pour être chantée* », *to be sung*...

Pascal Dusapin

SAMEDI 11 AVRIL – 20H

Salle des concerts

Passion

Opéra de **Pascal Dusapin**

Livret de **Pascal Dusapin** (avec la collaboration de **Rita de Letteriis**)

Ensemble Modern

Franck Ollu, direction

Ensemble Musicatreize, Gli Altri

Roland Hayrbedian, chef de chœur

Barbara Hannigan, Lei (soprano)

Georg Nigl, Lui (baryton)

Giuseppe Frigeni, mise en scène, scénographie

Amélie Hillmann-Haas, costumes

Dominique Bruguière, lumières

Thierry Coduys, dispositif électroacoustique

Christophe Manien, chef de chant

Ce spectacle est surtitré.

Remerciements à Atelier 33 pour le prêt de son système Diva (Amadeus-audio).

Commande et production du Festival d'Aix-en-Provence. En coproduction avec le Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg et l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie.

Fin du spectacle vers 21h30.

Lui, Elle et Les autres...

En 2005, Stéphane Lissner, alors directeur du Festival d'Aix, me proposa d'écrire un opéra pour l'édition 2008. Ses réflexions tournaient autour des trois grands opéras de Monteverdi (*Orfeo*, *Poppée*, *Ulysse*). Il désirait me confronter à ces trois immenses chefs-d'œuvre, par exemple, les orchestrer de façon nouvelle ou revisiter leurs thématiques. Il savait que je nourrissais une *passion* pour cette musique et me laissait une totale liberté. Je trouvais l'idée très généreuse, étrange, osée, un peu fantasque, mais je ne savais pas trop comment l'aborder car – depuis quelques années – je m'obstinais autour d'un projet trouble et peu défini, celui des affects en musique et de l'expression des passions de l'âme. J'avais déjà rassemblé pêle-mêle toute une collection de documents traitant de ce sujet qui m'emmenait du *Traité des Passions* de Descartes à l'expression de la douleur chez la femme dans l'histoire de la photographie contemporaine ! En chemin, j'avais empilé toute une masse de documents iconographiques sur la joie, la douleur, l'effroi, le désir, le ravissement, la peine, la peur, l'amour, la colère... Je mélangeais tout : affect, sentiment, émotion chez Spinoza, les réalités sensibles de Platon, les *Expressions des passions de l'âme* illustrées par Charles Lebrun, la *Physiognomonie* de Johann G. Lavater, *L'Art mimique* de Charles Aubert, la *Tête de la Méduse* du Caravage, la Madone, et les images de femmes hurlantes, en pleurs, qui ne cessent d'émailler les pages des journaux du monde entier. Au fond, cette histoire-là était déjà une vieille histoire chez moi : *La Melancholia* (1990), *Medeamaterial*, mon opéra d'après Heiner Müller en 1991, les postures de femmes chantantes dans *To Be Sung* (1993), la plainte dans *Granum Sinapis* (1997), le cri de douleur de la fille d'Alloro dans *Perelà* (2001), l'épouvante de l'ange dans *Faustus*, *The Last Night* (2005) : toute une généalogie de cette question des affects existait depuis longtemps dans mes opéras, plus généralement dans ma musique. Après le déjeuner de travail qui nous avait réunis, je rentrai chez moi un peu perplexe, mais passionné, et subitement, l'idée me vint. Assembler la proposition de Stéphane Lissner, Monteverdi, à ce déjà ancien, obsessionnel et obscur projet de *Passion* ! Puiser dans les textes des opéras de Monteverdi *une autre histoire*, et retisser un lien entre toutes les passions exprimées pour refondre en un seul trait un nouveau texte qui reprendrait le mythe d'Orphée, presque à l'envers pour ainsi dire. Deux jours après, je repris rendez-vous avec Stéphane Lissner et lui présentai mon projet, qui tenait dans les quelques lignes écrites par Monteverdi pour la préface de la partition de *Tancredi et Clorinde* : « *J'ai trouvé des passions opposées à mettre en musique, la guerre, la prière et même la mort...* ».

Ce n'était rien et déjà presque tout.

Dans *Passion*, il y a deux personnages. « Lui », un homme, « Elle », une femme. Les autres s'appellent *Gli altri*.

Lui, Lei, Gli altri : on ne saura pas qui ils sont, parce qu'il n'est pas si important de le dire, et que tout le monde le sait.

Il y a aussi un serpent que l'on ne voit pas, mais on sait bien qu'il est par là...

Comme « Lei » et « Lui », animés par le transport perpétuel d'une passion à l'autre, j'ai rêvé une musique où le son et le mot ne puissent jamais être distingués l'un de l'autre. Les passions s'apposent, s'opposent et se divisent en de multiples chemins parcourus par la peur, la joie,

la douleur, l'effroi, le désir, le ravissement, la peine, l'amour, la colère. Le mouvement de *Passion* est celui d'une traversée. Mais « Elle » refusera de remonter vers le soleil parce qu'elle connaît la fin de cette histoire-là. « Lui », que tout affecte mais qui toujours s'apprête à soutenir la guerre, se laissera enfouir à jamais, avec elle, « dans cet antre obscur, dont il sait que pour retourner au soleil, le chemin est fermé. » (Dante).

Pascal Dusapin, avril 2008

Passion a été créé le 29 juin 2008 au Théâtre du Jeu de paume d'Aix-en-Provence dans le cadre du Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence 2008.

Entretien avec Franck Ollu

Quels sont les caractères les plus frappants de la partition de *Passion* ?

Passion est caractéristique de la musique que Pascal Dusapin compose en ce moment. Je pense en particulier à *Reverso* que j'ai récemment dirigé. Par le déroulement de ses longues lignes musicales, Pascal Dusapin a une capacité impressionnante à entretenir la dramaturgie de son œuvre du début à la fin. La cohésion de la partition de *Passion* est assurée par sa constance harmonique et le fait que le facteur rythmique ne domine jamais la ligne ni la conduite des voix. Dans le même temps, il s'agit d'un ouvrage éminemment polyphonique où les musiciens et les personnages, qui sont bien différenciés, produisent plusieurs discours distincts qui se mélangent avec plus ou moins d'intensité sans jamais cependant produire d'épaisseur, car le mode intime prédomine.

Comment appréhender le livret ?

Le livret repose sur un sujet simple qui s'offre davantage comme une source d'inspiration que comme un récit. Il revisite le mythe d'Orphée et d'Eurydice avec ceci d'original que c'est Elle (Lei) qui décide de l'issue de la relation amoureuse. Les mots, les phrases sont destinés à inspirer la musique plus qu'à transmettre un message.

Que pouvez-vous dire de l'effectif instrumental ?

L'œuvre est composée pour une formation instrumentale assez classique. Aucun instrument n'est amplifié, aucune virtuosité particulière n'est requise. L'intention première est simple et il s'agit surtout de créer une matière sonore propice à la dramaturgie des passions, comme au rappel des changements de couleurs caractéristiques de la musique baroque. En plus du rôle important et du langage caractéristique dévolus aux vents, deux instruments apportent leur sonorité originale : l'oud pour une touche légèrement arabisante, et le clavecin qui prédomine par référence à l'univers de Monteverdi.

Qu'est-ce qui caractérise le chant et l'usage de la voix ?

Il faut souligner que les voix sont intégrées dans une logique générale qui accorde au souffle une importance toute particulière. Le souffle comme le mouvement sont à la base de la musique et ces aspects sont aussi primordiaux dans les parties instrumentales que dans les parties vocales. Grâce à un dispositif électro-acoustique spécifique, les chanteurs sont équipés de capteurs musculaires qui, posés sur leur gorge, permettent de transformer en sons leur énergie physique. Nous rejoignons ici l'idée chère à Pascal Dusapin que le corps est un instrument musical en soi.

***Passion* est le sixième opéra de Pascal Dusapin : quelle place occupe-t-il dans le paysage musical français ?**

Pascal Dusapin est un créateur à part dans le paysage de la musique contemporaine française. Lui qui a un peu étudié avec Olivier Messiaen s'oppose totalement à la naïveté des allégories de ce dernier. Il y réagit tout comme Monteverdi réagissait en son temps à la musique de la Renaissance en développant le langage musical qui fonda l'esthétique baroque. Cette opposition

au symbolisme et à la spiritualité d'une expression par le choix de la narration, de l'émotion et de la sensualité devait aboutir à cette rencontre de Pascal Dusapin avec l'œuvre et l'esprit de Monteverdi.

Propos recueillis par Agnès Terrier

Extrait du programme de *Passion* du Festival d'Aix-en-Provence 2008

Notes de traduction

« *Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau :
la disposition des matières est nouvelle.* » (Blaise Pascal)

Je me souviens de la première fois que je suis allée chez Pascal Dusapin et que nous nous sommes installés dans les deux fauteuils en cuir rouge devant la grande baie vitrée. Nous ne nous étions pas revus depuis la création de *Perelà* à l'Opéra de Paris, dont le livret dérivait d'une adaptation du roman futuriste d'Aldo Palazzeschi.

Le projet d'un nouvel opéra en italien s'était cette fois-ci imposé à lui sous une forme différente. La source d'inspiration jaillissait des œuvres monteverdienne, de cette recherche contagieuse d'expressivité où la rencontre des paroles et de la musique crée une sorte de choc inouï dans la tentative de représenter les passions humaines. On peut les nommer : ce sont le ravissement, la peur, la lâcheté, la fureur, le regret, le doute, la plainte ou leurs contraires. Bref, « l'éternel cadastre » de l'âme. Nous avons parlé alors d'Orfeo, ou plutôt des Orfeo, de Tancredi et Clorinde, de Descartes et de Spinoza, du cinéma italien et des turbulences de notre temps.

Quelque temps après, j'ai reçu des feuillets en français où deux personnages, Elle et Lui, se donnaient la réplique, laissant parfois intervenir des figures allégoriques ou Les Autres. J'ai commencé à réfléchir à une possible traduction en italien de ces pages. Ce qu'il fallait traduire était sous mes yeux. Comment traduire et pourquoi étaient loin d'être évidents. Dans le texte en prose, je reconnaissais par endroit des vers traduits du Tasse, de Striggio, de Badoaro ou encore de Busenello, auteurs que Monteverdi avait mis en musique dans *Il Combattimento*, *L'Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse*, *L'Incoronazione di Poppea*. Mais le texte de Pascal Dusapin se dérobairement à la citation pure et simple, car si certaines phrases étaient essentiellement les mêmes, le contexte était tout autre. Nous avons donc décidé que la traduction devait être libre et la langue contemporaine. Ces passages traduits de l'italien au français – point de départ de la création du compositeur – et du français à l'italien – pour ce qui relevait de ma tâche – portent les traces d'une superposition féconde et ineffaçable.

Ce livret est écrit en prose. Néanmoins, quand l'imagination a voulu imprimer au texte le rythme d'une danse, on retrouve les vers des poètes italiens, comme pour rendre compte aussi de l'antiquité de la parole, de son héritage, et reconnaître par là « la place inviolable du passé ».

Les Autres, par exemple, reprennent telles quelles les lignes rimées du Temps dans *Le Retour d'Ulysse* :

*Salvo è niente
Dal mio dente
Ei rode, ei gode
Non fuggite, o mortali,
che se ben zoppo ho l'ali...*

(Rien n'échappe à ma dent. Elle ronge, elle jouit. Ne fuyez pas, ô mortels, je boite, mais j'ai des ailes...)

La préoccupation première dans l'écriture d'un texte destiné à être mis en musique est son aptitude à « l'oralité ». J'ai cherché les phrases « *che suonano bene* », car à l'opéra, tout est musique. Il n'a pas été difficile de puiser dans le *thesaurus* de la langue italienne, dans la richesse sonore des assonances, consonances, dissonances ou allitérations possibles, comme si la voix avait le droit de l'emporter sur la parole.

Rita de Letteriis

Extrait du programme de *Passion* du Festival d'Aix-en-Provence 2008

Pascal Dusapin

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin fait ses études d'arts plastiques et de sciences, arts et esthétique à la Sorbonne. Entre 1974 et 1978, il suit les séminaires de Iannis Xenakis. De 1981 à 1983, il est boursier de la Villa Médicis à Rome. Il reçoit de très nombreuses distinctions dès le début de sa carrière de compositeur. Parmi elles, en 1994, le Prix Symphonique de la SACEM, en 1995, le Grand Prix National de Musique du ministère de la Culture et, en 1998, le Grand Prix de la Ville de Paris. En 2005, il obtient le Prix Cino del Duca remis par l'Académie des Beaux-Arts. Il est commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres. Il est élu à la Bayerische Akademie der Schönen Künste de Munich en juillet 2006. En 2006, il est nommé professeur au Collège de France à la chaire de création artistique. En 2007, il est lauréat du Prix International Dan David, un prix d'excellence récompensant les travaux scientifiques et artistiques, qu'il partage avec Zubin Mehta pour la musique contemporaine. Il est l'auteur de nombreuses pièces pour solistes, de musique de chambre, pour grand orchestre et d'opéras. Le 24 septembre 2008, Bernard Foccroulle a créé au Festival Musica de Strasbourg la pièce pour orgue *Memory (hommage crypté et monomodal à Ray Manzarek)*. Il inscrit également six opéras à son catalogue : *Roméo & Juliette* (1985-1988), créé en 1989 à l'Opéra de Montpellier, *Medeamaterial* (1991), créé en 1992 au Théâtre de La Monnaie de Bruxelles, *To Be Sung*

(1992-1993), créé en 1994 au Théâtre des Amandiers de Nanterre sur une scénographie lumineuse de James Turrell, *Perelà, Uomo di fumo* (2002), commande de l'Opéra National de Paris, créé à l'Opéra Bastille le 24 février 2003 sous la direction de James Conlon dans une mise en scène de Peter Mussbach (Prix du Syndicat de la critique 2003), *Faustus, The Last Night*, créé le 21 janvier 2006 à la Deutsche Staatsoper de Berlin (Unter den Linden), repris en mars de la même année à Lyon et en novembre au Théâtre du Châtelet à Paris (cet opéra a été créé aux États-Unis le 27 mai 2007 dans le cadre du Spoleto Festival USA à Charleston sous la direction de John Kennedy et dans une mise en scène de David Herskovits) et *Passion*, créé le 29 juin 2008 au Festival d'Aix-en-Provence (Théâtre du Jeu de Paume) par l'Ensemble Modern sous la direction de Franck Ollu. Repris en septembre 2008 au festival Musica de Strasbourg et en janvier 2009 à Rouen, ce spectacle sera également représenté en juin 2009 à Amsterdam et en janvier 2010 au Luxembourg. Les œuvres de Pascal Dusapin sont publiées par les Éditions Salabert (Universal Music Publishing France) et principalement enregistrées chez Naïve/Classica.



Le concert du vendredi 27 mars est enregistré par France Musique.

Et aussi...

> CONCERTS

JEUDI 23 AVRIL, 20H

Paul Hindemith

Hin und Zurück

Das Lange Weihnachtsmahl (Le Long Dîner de Noël)

Compagnie La Péniche Opéra

Lionel Peintre, direction

Mireille Larroche, mise en espace

MARDI 28 AVRIL, 20H

Iannis Xenakis

Phlegra, pour onze musiciens

Rebonds, pour percussion seule

Georges Aperghis

Pièce pour douze, pour ensemble

Heyssel, pour ensemble

Happiness Daily, pour soprano, mezzo-soprano et ensemble (commande de l'Ensemble intercontemporain, création)

Ensemble intercontemporain

Ludovic Morlot, direction

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Marianne Pousseur, mezzo-soprano

Gilles Durot, percussion

SAMEDI 16 MAI, 20H

Jean-Philippe Rameau

Pièces de clavecin en concert

Gérard Grisey

*Vortex Temporum**, pour piano et cinq instruments

Les Talens Lyriques

Solistes de l'Ensemble intercontemporain*

Christophe Rousset, clavecin Jean

Henry Hemsch 1761 (collection du

Musée de la musique), direction

MARDI 19 MAI, 20H

Jean-Philippe Rameau

Zaïs (Ouverture)

Hippolyte et Aricie (airs et danses)

Gérard Grisey

*Partiels**, pour dix-huit musiciens

*Modulations**, pour trente-trois musiciens

Le Concert Français

Pierre Hantaï, direction

Ensemble intercontemporain*

Susanna Mälkki, direction

MARDI 9 JUIN, 20H30

Luis-Fernando Rizo-Salom

Œuvre nouvelle (commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de Radio France, création)

Luciano Berio

Passaggio, pour soprano, deux chœurs et instruments

Ensemble intercontemporain

Cappella Amsterdam

Le Jeune Chœur de Paris*

Susanna Mälkki, direction

Julia Henning, soprano

Daniel Reuss, chef de chœur

Geoffroy Jourdain, chef de chœur*

Robin Meier, réalisation informatique

musicale Ircam

Catherine Verheyde, lumières

> JOURNÉE D'ÉTUDE

LUNDI 6 AVRIL, DE 10H À 18H

Patrimoine musical du XX^e siècle

> LA SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

Venez réécouter ou revoir à la Médiathèque les concerts que vous avez aimés. Enrichissez votre écoute en suivant la partition et en consultant les ouvrages en lien avec l'œuvre. Découvrez les langages et les styles musicaux à travers les repères musicologiques, les guides d'écoute et les entretiens filmés, en ligne sur le portail :

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

En écho à ce concert, nous vous proposons...

... de lire :

Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret de Jacques Amblard • Composer, musique, paradoxe, flux, leçon inaugurale du Collège de France de **Pascal Dusapin**

... de regarder :

Pascal Dusapin, discours sur la musique, Études n° 1 et 4 de **Michel Follin**

... de regarder en suivant le livret de l'Opéra de Lyon :

Faustus, The Last Night de **Pascal Dusapin**

... d'écouter en suivant le livret de l'Opéra de Paris :

Perelà, Uomo di fumo de **Pascal Dusapin**

... d'écouter :

To Be Sung de **Pascal Dusapin • Musiques solistes de **Pascal Dusapin****

> ÉDITION

Musique et temps

Collectif • 174 pages • 2008 • 19 €

Musiques du XX^e siècle. Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle

Collectif • 1492 pages • 2003 • 55 €