



LUCA FRANCESCONI (*1956)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Etymo (1994)
<i>For soprano, electronics and ensemble</i> | 25:23 |
| 2 | Da Capo (1985-1986)
<i>For 9 instruments</i> | 14:20 |
| 3 | A fuoco, 4° studio sulla memoria (1995)
<i>For guitar and ensemble</i> | 14:41 |
| 4 | Animus (1995)
<i>For trombone and electronics</i> | 14:44 |

TT:

69:15

Barbara Hannigan *soprano* · Pablo Márquez *guitar* · Benny Sluchin *trombone*
IRCAM · Ensemble intercontemporain · Susanna Mälkki *conductor*

Recording venue: IRCAM, Espace de projection

Recording dates: 1 21.12.2006, 2 10/11.9.2007, 3 10/11.9.2007, 4 25.1.2007

Recording supervisor: 1, 2, 3 Vincent Villetard

Sound engineers: 1, 2, 3 David Poissonnier, 4 Frédéric Prin, Joachim Olaya

Assistants: 1 Maxime Le Saux, 2, 3 Clément Marie, 1 Jérôme Tuncer

Computer music designers: 1, 4 Benoit Meudic, 1, 4 Tom Mays, 1 Thomas Hummel

Ensemble intercontemporain

Sophie Cherrier 1	Emmanuelle Ophèle 2,3	<i>Flute</i>
	László Hadady 1	<i>Oboe</i>
Jérôme Comte 2	Alain Damiens 1	<i>Clarinet</i>
	Alain Billard 1,2	<i>Bass Clarinet</i>
	Pascal Gallois 1,2	<i>Bassoon</i>
	Jens McManama 1	<i>Horn</i>
	Jean-Jacques Gaudon 1	<i>Trumpet</i>
Jérôme Naulais 1	Benny Sluchin 4	<i>Trombone</i>
Vincent Bauer 1,3	Samuel Favre 1,2	<i>Percussion</i>
Dimitri Vassilakis 1	Sébastien Vichard 1,2,3	<i>Piano, Digital Piano</i>
	Frédérique Cambreling 1,2	<i>Harp</i>
Jeanne-Marie Conquer 1	Hae-Sun Kang 1	<i>Violin</i>
	Diégo Tosi 2,3	<i>Viola</i>
Odile Auboin 2	Christophe Desjardins 1	<i>Violoncello</i>
Eric-Maria Couturier 2,3	Pierre Strauch 1	<i>Double Bass</i>
	Frédéric Stochl 1	

Le Fil

Colin Roche

« As-tu compris ? »

« As-tu réimaginé de manière responsable ? »

« Es-tu prêt à agir sur les questions, sur les potentialités d'être transformé, enrichi, que j'ai posées¹ ? »

Autant de questionnements fondamentaux qui pourraient marquer le lien qu'établit le compositeur Luca Francesconi avec son auditeur potentiel. Les mots sont de George Steiner, grand penseur du langage, et plus précisément de la « crise du langage », théoricien visionnaire d'un contrat rompu entre le sens et le mot. Et c'est dans ce constat que se nourrit le compositeur italien ; dans les gouffres créés par l'ère post-moderne. Car cette dernière semble porter en elle sa propre fatalité. Quel impact cette période trouble a-t-elle sur l'organisation de la perception, sur la structure nerveuse de la conscience ? « Que deviennent les temps verbaux qui organisent notre présence au monde quand les sciences humaines et les arts, désenchantés par la glose, ne croient plus possible la création² ? »

Luca Francesconi n'est pas homme à laisser faire cette fatalité. Il prend le son à bras-le-corps, violente parfois l'héritage de ses pairs pour inventer, créer du sens là où tout n'était plus que matière. Un fil traverse son œuvre, qui tend à construire du signifiant là où beaucoup de ses prédécesseurs ont considéré qu'il n'y avait pas de langage possible. Les quatre œuvres ici présentées sont particulièrement représentatives du travail de Luca Francesconi. Et mises en regard, elles forment un parcours d'écoute qui permet d'englober

nombre des problématiques soulevées par ce compositeur engagé, prolixe et virtuose.

Tout commence par la quête du sens originel (*etymon* en grec). Qu'y a-t-il avant le mot et qu'est-ce qui forme le langage ? Enfin, qu'est-ce qui permet de transcender le langage ? Au début était donc le pré-langage, ses prémisses. *Etymo*, œuvre d'envergure aux « grandes ailes blanches », débute dans les balbutiements du langage, dans les phonèmes. Rien d'intelligible, des allitérations qui roulent, qui glissent (ou voguent) et une masse orchestrale comme en suspens, dans l'attente ; ces particules phonétiques et musicales s'agrègent dans une superposition contrapuntique qui explose finalement dans une mer de profondeur, d'où surgissent les premiers mots.

De ces phonèmes naît donc le langage, la sémantique, c'est-à-dire le signifié. La phrase centrale de l'œuvre apparaît, tirée du *Voyage* de Baudelaire : « Dites, qu'avez-vous vu ? » Cet éclat de vers baudelairien est bien plus qu'un ancrage sémantique dans l'œuvre, il en est la structure même ; Luca Francesconi l'a regardée, lue, triturée, analysée ; et tout découle dorénavant de là, de cette césure dans le poème. Dites – virgule – qu'avez-vous vu – point d'interrogation. Trois parties et un interlude (la virgule) qui représentent les trois stades d'évolution du langage : phonétique, sémantique et poétique.

Le sens émerge donc peu à peu dans l'œuvre, et l'électronique y joue un rôle fondamental, en donnant à entendre ce qui ne peut l'être par exemple, en provoquant le passage d'un état du langage à un autre : ainsi, l'électronique permet de faire « bouillir tous les

sons, toute la matière sonore produite par la voix et d'en faire émerger progressivement un son articulé, première étape d'une ébauche de signification, à l'instar de la découverte par les enfants de leur premier phonème³ ». C'est le recours à l'électronique qui permet finalement à l'œuvre, dans la seconde partie, d'atteindre un état d'équilibre, qui permet le dicible.

La chanteuse, libérée, initie une troisième et dernière progression de l'œuvre, dans le poétique : le texte émerge non seulement comme signifiant, mais comme générateur de multiples dimensions de signifiants. La voix se dédouble, envahit l'orchestre. La matière sonore se nourrit du substrat poétique baudelairien : la voix s'envole au fur et à mesure que l'orchestre s'approprie la poétique jusqu'au point d'orgue. La voix redevient alors voix parlée, et le transfert poétique se fait, passage du signifiant littéraire à un signifiant musical, à la fois abstrait et parfaitement préhensible.

Si la trame est limpide, il existe des strates dans ces trois moments de l'œuvre : Luca Francesconi l'a structurée de telle sorte qu'on peut aussi entendre cela : il y a du poétique dans la phonétique, du sémantique dans la poétique... si bien que chaque partie est subdivisée, fractalisée en quelque sorte, de telle façon que cette œuvre sur le langage nous plonge dans un abîme de pensées.

C'est là toute la force de ce compositeur : donner à voir la structure, presque nue, tendre un fil, sans pour autant utiliser la structure pour ce qu'elle est, mais pour créer du sens. Les questions initiales de George Steiner résonnent. Cette idée de la structure est encore plus directe, si l'on peut dire, dans *Da Capo*. La

pièce semble s'écouler dans un souffle, une longue lame de fond sonore.

« Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons⁴ ! »

À l'écoute de cette œuvre, il est impossible de ne pas faire le lien avec les enseignements que Luca Francesconi semble avoir tiré de Bruno Maderna et, en particulier, de son obsession d'utiliser les structures musicales non comme une fin en soi, mais pour « y mettre la vie » : « Un jour viendra où nous ne parlerons plus de cycles, de séquences, de structures et où tout s'articulera différemment. » Dans toute la complexité des structures, il y a donc un sens à créer, un ineffable à signifier. Mais pour cela, Luca Francesconi prend conscience que la forme doit être d'une clarté limpide, comme un fil tendu en permanence. Seule la transparence de la forme peut permettre de communiquer véritablement une pensée musicale.

L'architecture de l'œuvre est un grand « arc » formel, et les transformations du matériau sont opérées dans un grand geste, qui n'est pas sans rappeler certains procédés picturaux : non pas ceux de la calligraphie, mais plutôt de l'*action painting*. L'œuvre naît d'un point de concentration duquel est propulsée toute l'énergie, la pulsation, le rythme. La clarinette porte initialement ce souffle, intense mais indéfini, relayée bientôt par la flûte, le vibraphone, le violon et bientôt l'ensemble instrumental au complet (neuf instruments). Chaque entrée d'un musicien réinsuffle suffisamment d'éner-

gie, la matérialisant du même coup. On évolue imperceptiblement de l'énergie pure, indéfinie, à un matériau clairement défini, au bout d'un long *rallentendo*.

« Comment ? Vous n'avez pas de verres de couleur ? Des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! Vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau⁵ ! »

Tout comme chez Baudelaire, Luca Francesconi semble crier alors, dans ce statisme apparent du centre de l'œuvre : « La vie en beau ! la vie en beau ! ». Tout se renverse alors dans un processus en miroir, l'énergie renaissant de sa propre anti-matière ou bien de sa mémoire.

Voilà aussi un phénomène qui traverse l'œuvre de Luca Francesconi : la mémoire est au centre de son cycle *Studio sulla memoria*, dont *A fuoco* est le quatrième opus. Difficile de résister à l'envie d'introduire cette œuvre à la manière d'Italo Calvino, un auteur cher au compositeur, par une anecdote. Alors qu'il étudiait en 1982 auprès du maître Luciano Berio à Tanglewood, ce dernier attirera l'attention de Luca Francesconi sur un petit passage d'une de ses œuvres en cours, pour guitare et ensemble : « Ce n'est pas mal du tout » lui dit-il.

« J'ai jeté le reste au rebut et gardé l'extrait. Treize ans plus tard, [...] j'ai exhumé ce fragment dans l'espoir de percer son secret et, éventuellement, d'en tirer toute une pièce. Avec *A fuoco*, j'ai voulu à la fois rendre toute la beauté de cette cellule et la pousser dans ses retran-

chements, l'illuminer jusqu'à l'incandescence et tout compte fait, m'en débarrasser⁶. »

Pour Luca Francesconi, la mémoire a quelque chose de fascinant, en cela qu'elle allie une complexité extrême du point de vue de la neurophysiologie en même temps que des implications linguistiques et historiques majeures. Une grande partie de l'engagement du compositeur est là, dans cette responsabilité qu'il ressent intensément vis-à-vis de la mémoire collective. Le vécu auquel se rapporte cette œuvre n'a donc rien d'anecdotique.

A fuoco résonne comme une métaphore de la mémoire ; cette œuvre est organique, vivante, et exprime avec force les processus de sédimentations successives qui forment la mémoire : celle d'un son, celle d'un homme, celle d'un champ artistique, ou même celle d'une nation... C'est dans cette sédimentation, et l'usage qu'un artiste sait en faire, qu'il sera possible pour Luca Francesconi d'élaborer un langage musical suffisamment profond pour rendre compte d'une réalité complexe.

Finalement, on pourrait dire que le compositeur mène toute sa carrière durant une lutte interne contre lui-même : une lutte pour donner forme, apprivoiser l'âme impalpable, lui donner corps. Dans *Animus* (âme, en latin, dans le sens d'esprit, de caractère), il est justement question de cette lutte, ou plus précisément de cette tentative de rencontre et de communication entre l'homme et autrui ; mais l'autrui de l'interprète, c'est l'instrument, c'est le métal (le trombone), un prolongement de lui-même qui n'en est pas un.

L'homme comme l'objet sont ici présentés initialement dans leur acception la plus « crue » : un souffle humain, un objet de métal brut : tout commence donc par le souffle, par la seule relation possible naturellement entre les deux, si le culturel ne vient pas se greffer. D'ailleurs, toute l'ossature de l'œuvre est bâtie sur cette disparition progressive du souffle, et aboutit à un point où l'humain est débordé par la « culture » : le souffle n'existe plus, et l'interprète utilise la respiration continue dans un instrument qui devient alors un « poumon métallique ».

L'électronique permet ici une plongée graduelle, du naturel vers le culturel, dans un processus qui, poussé à l'extrême, finit par « inhiber la respiration même ». À n'en pas douter, il y a là une dimension dionisiaque prononcée, une réflexion sur la place du corps dans la musique. La trame de l'œuvre est extrêmement claire, et le processus poussé à l'extrême. Il est alors difficile de ne pas voir poindre à l'écoute d'*Animus*, au bout de ce parcours sonore un peu du désenchantement et du « regard profond, inoubliable » du *Vieux Saltimbanque* de Baudelaire.

Pourrait-on se risquer à dire qu'il y a dans la posture de Luca Francesconi, dans sa soif artistique et dans sa vision de l'histoire, dans son regard sur le monde, à la fois du regard perçant du *Vieux Saltimbanque*, des grandes ailes blanches de *L'Albatros*, et de l'attitude idéaliste du rêveur faisant trébucher le *Mauvais Vitrier*. Toutes les images de l'artiste véhiculées par Charles Baudelaire sont dans l'œuvre de Luca Francesconi. Si bien que sa musique, belle et limpide, nous questionne en permanence.

« As-tu compris ? »

« As-tu réimaginé de manière responsable ? »

« Es-tu prêt à agir sur les questions, sur les potentialités d'être transformé, enrichi, que j'ai posées⁷ ? »

¹ George STEINER, *Errata*, Gallimard, Paris, 1998

² George STEINER, *Grammaires de la création*, Gallimard, Paris, 2001

³ Robert COHEUR, *entretien avec Luca Francesconi*

⁴ Charles BAUDELAIRE, *Le Voyage*

⁵ Charles BAUDELAIRE, *Le Mauvais Vitrier*

⁶ Luca FRANCESCONI, *A fuoco, note de programme*

⁷ George STEINER, *Errata*, Gallimard, Paris, 1998

Etymo - Luca Francesconi

Dites, qu'avez-vous vu ?

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *Le Voyage III*.

Souvent, pour s'amuser, les hommes
Prennent vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *L'Albatros*

même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

(Dont) le naufrage rend le gouffre plus amer ?

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *Le Voyage II*.

Étonnants voyageurs !

Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?

« Nous avons vu des astres
Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,

Les plus riches cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages.

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *Le Voyage III*.

Et puis, et puis encore ?

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *Le Voyage V*.

Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
L'homme

Esclave de l'esclave

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote,
La fête qu'assaisonne et parfum le sang ;
Le poison du pouvoir énervant le despote
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;

Et les moins sots, hardi amants de la Démence,
– Tel est du globe entier l'éternel bulletin. »

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *Le Voyage VI*.

Il est temps !

Ce payes nous ennuie, ô Mort !

ce feu nous brûle le cerveau,
au fond du gouffre,
l'Inconnu nouveau !

Charles Baudelaire : *Les Fleurs du Mal* ; *Le Voyage VIII*.

« Au moral comme au physique, J'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant J'ai toujours le vertige et aujourd'hui, [23 janvier 1862]*, J'ai subi un singulier avertissement, J'ai senti passer sur moi le vent de l'imbécillité. »

* Remplacé par la date du concert.

Charles Baudelaire : *Carnets intimes*

Luca Francesconi – Parcours d'une œuvre

Robert Coheur

« La musique est séduction¹ ». Sans vouloir assimiler l'œuvre de Luca Francesconi à quelques maximes toujours réductrices, cette courte pensée exprime indéniablement un des fondements importants de sa démarche compositionnelle. Cette formulation elliptique est pour lui l'aboutissement d'une longue réflexion (sans cesse remise sur le métier, jusqu'à aujourd'hui) amorcée durant ses années d'apprentissage au conservatoire de Milan et suscitée par une double réalité. D'un côté, la fascination pour la tradition musicale occidentale, non seulement les œuvres des maîtres du passé, mais également les outils que cette tradition a forgés au fil des siècles (notamment les instruments, et surtout, le plus extraordinaire d'entre tous : l'orchestre) et, de l'autre côté, la jouissance d'une énergie créatrice libre de contrainte, primitive, archaïque (c'est-à-dire non réflexive) vécue dans la pratique nocturne du rock et du jazz.

Pour Francesconi, il ne s'agissait pas de choisir entre l'une ou l'autre de ces réalités vécues, souvent considérées comme antinomiques au sein de la culture musicale occidentale, mais de chercher à les faire coexister : ni négation d'un esprit d'analyse et d'une recherche portée vers la complexité issue de la tradition – qui s'interdirait toute expressivité ou abandon à l'irrationnel – ni refus d'une musique énergétique inconsciente de ses mécanismes internes. C'est « dans une danse, proprement dans une danse entre instinct et raison, à la recherche constante d'un équilibre, [que] notre expérience perceptive trouve son accomplissement le plus vrai. C'est donc l'éternel dualisme,

et l'éternelle tentative de synthèse. Apollon et Dionysos, bien sûr² ! ».

Luca Francesconi se définit ainsi, pour le versant rationnel, comme le successeur de la « génération des pères » (Boulez, Berio dont il fut l'assistant de 1981 à 1985, Stockhausen, Maderna, etc.). Il se donne pour tâche d'accomplir la synthèse de l'évolution musicale occidentale que ces compositeurs n'ont pas opérée à l'issue de leur intense activité de recherche des années 1950 à 1970 (ceux-ci s'étant arrêtés, selon lui, au seuil d'une nouvelle grammaire musicale).

Pour le versant irrationnel, Francesconi se définit comme un compositeur conscient de la nécessité de donner à l'auditeur une « trame » – titre d'une de ses œuvres pour saxophone et orchestre, *Trama* (1987), amplification de *Plot in fiction* (1986), que l'on peut traduire par *L'intrigue dans la fiction*, pour hautbois, cor anglais et douze instruments –, « trame » qui puisse guider son écoute à l'intérieur de la composition : quête d'une transparence compositionnelle (sans pour autant tomber dans la simplicité ; les moyens ne pouvant se substituer à la qualité de la pensée de l'auteur) basée notamment sur l'énergie pure, directement sensible, sans nécessité d'une intellection profonde des mécanismes opératoires.

Au départ de ce binôme compositionnel, les œuvres de Francesconi sont toujours une tentative de construction d'un sens, d'un signifié musical chaque fois redécouvert. Son attitude est donc fondamentalement différente des courants nihilistes de la création contemporaine – dont les compositeurs cherchent à détruire (que reste-t-il encore à détruire ?) le matériau musical (retiré « dans sa citadelle, dans son laboratoire ultra-protégé qui, paradoxalement, est financé par les mêmes institutions de l'État qu'il

désire critiquer³ ») – ou des tentatives formalistes et de surdétermination de l'écriture, mais également des courants cherchant des solutions soit dans un passé musical muséifié (utilisé comme pièce d'un jeu musical intellectuel et élitiste par essence qui n'est autre qu'un « ballet de morts ») soit dans une quête d'immédiateté émotionnelle (par le recours à des langages supposés compréhensibles par un large public). La responsabilité du créateur contemporain est donc de reconstruire, de refonder, par un parcours analytique synthétique (fruit d'une nécessaire et permanente recherche musicale mais qui soit toujours en syntonie avec la réalité historique contemporaine, c'est-à-dire un engagement – non nécessairement politique), un langage qui puisse soutenir un discours musical naissant de la conscience d'appartenir à une culture déterminée (et donc d'accepter son héritage en jouant avec la pression *sémantique* dont celui-ci est porteur) et de la volonté de laisser agir une énergie pure interne à tout élément musical. Une quête de *l'épistémé* inlassablement remise sur le métier, c'est-à-dire la « capacité de vivifier les grandes valeurs de la pensée occidentale, à travers une confrontation continue et risquée, parfois batailleuse, avec les défis du quotidien, avec l'évolution du monde – ou la réponse de la *koïnè* de la planète⁴ ».

Les œuvres de Francesconi sont donc une perpétuelle tentative d'établir un équilibre signifiant entre « la séduction dangereuse de la beauté », sans pour autant « renoncer un instant à la complexité, à la richesse des articulations internes de la pensée, de l'action et de l'élaboration musicale⁵ ». Le cycle sur la mémoire, *Studio sulla memoria* (*Richiami II*, 1989-1992 ; *Memoria*, 1990 ; *Riti neurali*, 1991 ; et *A fuoco*, 1995) est révélateur de cette palingénésie du sens, aboutissement d'une

recherche inlassable et nécessaire sur le langage musical. Le point de départ anecdotique de *Memoria* (le bicentenaire de la mort de Mozart – l'œuvre étant dédiée, notamment, à « Wolfgang Amadeus ») offre au compositeur un matériau de base exogène issu de la *Symphonie concertante pour violon et alto* KV 364 de Mozart. Francesconi se livre alors à une analyse minutieuse de quelques mesures afin d'en explorer les éléments structuraux et d'en percevoir les potentialités. Il élabore ensuite sa composition en prenant comme point de départ l'antipode architectural du fragment mozartien et explore toutes les transformations possibles de la matière musicale qui permettent une réinvention littérale de cet emprunt. Durant toute la durée de l'œuvre, on sent plier la musique, on suit les mutations et les conversions successives de la substance musicale qui donnent naissance, à l'extrême fin de l'œuvre, à la musique de Mozart. Il n'est donc pas question, comme dans toutes les œuvres de Francesconi, de citation ou de collage : l'extrait de Mozart n'est pas greffé au travail de Francesconi, il n'est pas l'événement causal de l'œuvre, mais devient une conséquence, parmi d'autres, de la composition ; l'œuvre, après s'être abreuvée à cette source historique, pourrait se passer de ces quelques mesures empruntées. C'est donc avant tout par un esprit d'analyse totale et un contrôle permanent des phénomènes que Francesconi élabore son travail, ce qui lui permet notamment de jouer avec l'histoire, sans en être prisonnier.

Cet esprit d'analyse des phénomènes, la volonté de contrôler les diverses transformations de la matière musicale en suivant au plus près l'évolution de tous les paramètres sonores, suscitent naturellement le recours à l'électronique. Pour Francesconi, ces nouveaux

outils font partie intégrante de son panorama musical et de son *background* compositionnel. L'évolution musicale occidentale est, bien évidemment une histoire de la langue ou de la pratique musicale par exemple, mais également une histoire du perfectionnement de la technique instrumentale qui a toujours fourni aux musiciens des prothèses capables de répondre à leurs exigences ou, au contraire, de susciter chez eux l'envie d'explorer de nouveaux espaces encore vierges en se confrontant à l'innovation technique. La technologie dont dispose aujourd'hui Francesconi lui permet ainsi « de visiter des lieux qui autrement seraient impossibles à visiter » (entretien avec l'auteur, 2006), à savoir le microscopique et le macroscopique.

L'aspect technologique dans la musique de Francesconi ne doit pas occulter la richesse de l'écriture instrumentale. Si l'intervention du médium électronique au cours de l'exécution d'une œuvre fascine souvent, l'auditeur ne manquera pas d'être frappé par la fragrance des sonorités instrumentales. Comme nous l'avons déjà signalé, Francesconi est un amoureux de l'héritage occidental et particulièrement de son panel instrumental. Il ne s'interdit donc pas de *faire sonner* les instruments en recourant à leurs qualités sonores traditionnelles. On ne trouvera que rarement dans ses compositions d'utilisation contre-nature de l'instrument ou de modes de jeu inusités qui, chez certains compositeurs, frôlent parfois l'excentricité gratuite, tenant plus de l'exhibition que d'une quelconque nécessité compositionnelle. Si de telles recherches d'extension (ou de déconstruction, selon les cas) des techniques instrumentales se sont basées sur des raisons historiques valables à une époque, elles ne peuvent plus constituer aujourd'hui le seul fondement d'un

projet compositionnel. Les compositeurs contemporains se doivent d'en acter l'existence et de les intégrer à leurs ressources créatives mais sans exclusive ni rejet catégorique. Francesconi ne se refuse donc pas à la recherche dans le domaine instrumental, lorsqu'elle est impliquée dans un projet plus global. Comme nous l'avons déjà étudié ci-dessus, l'électronique était déjà un moyen d'explorer la matière sonore produite par les instruments. Dans ses œuvres sans électronique, l'exploration du son est également omniprésente mais sans tenter de faire sonner l'instrument pour ce qu'il n'est pas.

Sa position de compositeur se conçoit donc toujours comme celle d'un voyageur infatigable (le *Wanderer*, auquel il consacra une vaste composition éponyme pour orchestre en 1998-1999) parcourant les espaces linguistiques à la recherche de leurs frontières toujours mouvantes ; une étude éthologique portée sur l'homme pour sonder les limites entre bruit et son, entre instinct et raison. Chaque situation ou élément musical donne ainsi lieu à une enquête minutieuse sur les différentes relations qu'il est susceptible d'établir avec le milieu qui l'entoure : depuis, par exemple, les interactions multiples des instrumentistes entre eux – comme dans *Riti neurali* (1991), pour violon et dix-huit instruments, « où le soliste occupe un grand nombre de situations par rapport au petit orchestre (l'entraînant, lui obéissant, le contredisant, l'ignorant, etc.), comme autant de *postures*. [...] La complexité du contrepoint [...] vient de la simultanéité de postures différentes⁶ ». – jusqu'à la confrontation de matériaux musicaux distincts – comme dans *Mambo* (1987) pour piano, où « la texture de l'œuvre se compose de trois couches plus ou moins répétitives, dont la rivalité donne à la pièce sa dynamique⁷ ». Cette courte pièce pour

piano servira de matériau de base pour la composition d'*Islands* (1992), concerto pour piano et orchestre de chambre, en faisant proliférer ces relations explorées furtivement en 1987.

« La musique est séduction », nous disait pour commencer Francesconi. La phrase suivante s'explícite maintenant d'elle-même : « Il n'y a que cela qui puisse être en profondeur. C'est une expérience riche et exhaustive qui, outre le premier niveau de la fascination sensorielle, mobilise aussi notre cerveau⁸. »

© Ircam – Centre Pompidou 2007
Texte intégral sur brahms.ircam.fr

¹ Luca FRANCESCONI, « Les Esprits libres », dans *La Loi Musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)* (Danielle COHEN-LEVINAS, textes réunis et présentés par), Paris, L'Harmattan / Itinéraire, coll. « Musique et Musicologie : les Dialogues », 1999, pp. 19-40 [éd. o. en ital. : 1994, trad. fr. présente : Philippe Allé].

² ibid.

³ Luca FRANCESCONI, « Cobalt Scarlet et Rest », CD Stradivarius, 2005, STR 33703.

⁴ ibid.

⁵ ibid.

⁶ Dominique DRUHEN, « Vers la transparence », *Disques Montaigne*, 1996, MO 782032.

⁷ Luca FRANCESCONI et Jean-Luc PLOUVIER, *Mambo, Plot in fiction, Attesa*, etc., Megadisc Classic, 1998, MDC 7834.

⁸ Luca FRANCESCONI, « Les Esprits libres », dans *La Loi Musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)* (Danielle COHEN-LEVINAS, textes réunis et présentés par), Paris, L'Harmattan / Itinéraire, coll. « Musique et Musicologie : les Dialogues », 1999, pp. 19-40 [éd. o. en ital. : 1994, trad. fr. présente : Philippe Allé].

Der Faden

Colin Roche

„Hast du verstanden?“

„Hast du dir das noch einmal ernsthaft durch den Kopf gehen lassen?“

„Bist du bereit, dich mit den Fragen und den Möglichkeiten einer Veränderung und Bereicherung deiner selbst auseinander zu setzen, die ich angesprochen habe?“¹

All dies sind grundlegende Fragestellungen, welche für die Beziehung kennzeichnend sind, die der Komponist Luca Francesconi mit seinem potenziellen Zuhörer aufbaut. Die Worte stammen von George Steiner, einem großen Sprachphilosophen, der sich eingehend mit der „Krise der Sprache“ auseinandersetzt. Er war ein visionärer Theoretiker, der den Bruch zwischen dem Sinn und dem Wort vorhersah. Diese Tatsache nimmt der italienische Komponist als Ausgangsbasis, er arbeitet aus den von der Postmoderne geschaffenen Abgründen heraus – einem Zeitabschnitt, der seine eigene Zerstörung in sich getragen zu haben scheint. Welche Auswirkung hat jene undurchsichtige Periode auf den Ablauf der Wahrnehmung und auf die Struktur des Bewusstseins? „Was wird aus den Verbalzeiten, die unsere Gegenwart organisieren, in einer Welt, wo die von Geplapper enttäuschten Geisteswissenschaften und Künste nicht mehr an die Möglichkeit der Schöpfung glauben?“²

Luca Francesconi ist nicht der Mann, der sich in dieses unausweichlich erscheinende Schicksal fügt. Er packt den Klang mit beiden Händen an und geht manch-

mal nicht gerade sanft mit dem Erbe seiner Kollegen um, um für das, was oft nur noch Materie war, einen Sinn zu erfinden und ihn dieser einzuhauchen. Ein roter Faden durchzieht das Werk des Komponisten in Form einer Tendenz, dort Bedeutung zu schaffen, wo viele seiner Vorgänger der Ansicht waren, dass keinerlei Sprache mehr möglich sei. Die hier vorgestellten vier Werke sind kennzeichnend für die Arbeit Luca Francesconis. In ihrer Gegenüberstellung laden sie den Zuhörer zur einer Reise ein, die einen Einblick in zahlreiche Problemstellungen gibt, welche von diesem engagierten, umfassenden und virtuosen Komponisten aufgeworfen werden.

Alles beginnt bei der Suche nach dem ursprünglichen Sinn (griechisch *etymon*). Was gibt es vor dem Wort und was formt die Sprache? Und was ermöglicht es uns schließlich, die Sprache zu transzendieren? Am Anfang war also der Zustand vor der Sprache – ihre Voraussetzungen. *Etymo*, ein bedeutsames Werk mit „großen weißen Flügeln“ beginnt im Anfangsstadium der Sprache, in Phonemen. Nichts Erkennbares, Silbenbruchstücke, die dahinrollen, gleiten oder wie Wellen schaukeln und dazu ein Orchester in Schwebe positioniert, gleichsam in einem Wartezustand; Diese phonetischen und musikalischen Bruchstücke akkumulieren sich in einer kontrapunktischen Überlagerung, die schließlich explosionsartig aufbricht und in ein Meer der Tiefe mündet, aus dem die ersten Worte aufsteigen.

Aus diesen Phonemen entsteht somit Sprache, Semantik, das heißt, der Bedeutungsinhalt. Schließlich erscheint der zentrale Satz des Werkes, der aus der *Reise* von Baudelaire stammt: „Sagt, was ihr saht!“

Dieses Bruchstück eines Baudelaire'schen Verses ist weit mehr als ein semantischer Ankerpunkt im Werk, er stellt dessen Struktur an sich dar. Luca Francesconi rückte ihn ins Blickfeld, las, zerlegte und analysierte ihn – und von diesem Augenblick an leitet sich alles aus dieser Gegebenheit, aus dieser Zäsur in dem Gedicht ab. Sagt – Beistrich – *was ihr saht* – Rufzeichen. Drei Teile und ein Zwischenspiel (der Beistrich) stehen stellvertretend für die Entwicklung der Sprache: Phonetik, Semantik und Poesie.

Der Sinn nimmt somit nach und nach in dem Werk Gestalt an. Die Elektronik spielt dabei eine grundlegende Rolle, indem sie zum Klingen bringt, was sonst nicht vernehmbar wäre. Sie kann zum Beispiel die Umwandlung eines Sprachzustandes in einen anderen auslösen. Auf diese Weise wird es durch die Elektronik möglich, „alle Sinne, das gesamte von der Stimme hervorgebrachte Klangmaterial bis zum Siedepunkt zu bringen und daraus nach und nach einen artikulierten Ton hervortreten zu lassen, den ersten Schritt auf dem Weg zur Bedeutung, gleich der Entdeckung eines ersten Phonems durch ein Kind“³. Durch den Einsatz der Elektronik gelingt es, im zweiten Teil des Werkes zu einem Zustand des Gleichgewichts zu gelangen, der Gesprochenes möglich macht.

Die nunmehr befreite Sängerin initiiert die dritte und letzte Entwicklungsstufe in dem Werk in Richtung Poesie – Text bildet sich heraus, und zwar nicht nur als Bedeutungsträger sondern auch als jenes Element, das zahlreiche Dimensionen von Bedeutungsträgern erschafft. Die Stimme verdoppelt sich, sie überschwemmt das Orchester. Das Klangmaterial speist sich aus der Quelle der Baudelaire'schen Poe-

tik: Die Stimme entflieht desto weiter, je mehr das Orchester sich die Poesie – und zwar bis zur Fermate – aneignet. An diesem Punkt wird die Stimme wieder gesprochene Stimme, die Übertragung der Poesie geschieht durch eine – gleichermaßen abstrakte wie vollkommen fassbare - Umwandlung des literarischen Bedeutungsträgers in einen musikalischen.

Neben diesem roten Faden, der durch das ganze Stück nachverfolgbar ist, existieren auch verschiedene Schichten in diesen drei Abschnitten des Werkes. Luca Francesconi strukturierte dieses so, dass diese auch hörbar werden: Da ist Poesie in der Phonetik, Semantik in der Poesie und vieles mehr, sodass sich jeder Teil in Untereinheiten aufgliedert, in gewisser Weise aufgebrochen wird, wodurch uns dieses Werk über die Sprache in einen Abgrund von Gedanken stürzt.

Hier zeigt sich die gesamte Kraft dieses Komponisten – er lässt uns die fast nackte Struktur erkennen und spannt einen Faden - ohne jedoch die Struktur als das zu verwenden, was sie ist, sondern er setzt diese ein, um Sinn zu schaffen. Hier hallen die eingangs angeführten Fragen George Steiners wider. Diese Konzeption von Struktur tritt in *Da Capo* noch direkter zutage. Das Stück scheint sich in einem langen Atemzug zu ergießen, wie eine Welle auf dem Grund des Klangs.

„Die wahren Wanderer aber sind's, die ziehen
Aus Wandertrieb leicht wie die Feder fort.
Sie können ihrem Schicksal nie entfliehen,
Und „weiter, weiter“ heisst ihr Losungswort!“⁴

Wenn man dieses Werk hört, muss man unweigerlich an die Lektionen denken, die Luca Francesconi von

Bruno Maderna gelernt zu haben scheint, insbesondere dessen fast obsessive Neigung, musikalische Strukturen nicht als Zweck an sich einzusetzen, sondern „um Leben darin einzupflanzen“: „Der Tag wird kommen, wo wir nicht mehr von Zyklen, Sequenzen oder Strukturen sprechen, sondern wo alles anders ausgedrückt werden wird.“ In der ganzen Komplexität der Strukturen gibt es also einen zu schaffenden Sinn, etwas Unauslöschliches, dessen Bedeutung ausgedrückt werden muss. Doch der Komponist ist sich der Tatsache bewusst, dass dafür die Form von höchster Klarheit sein muss – wie ein ständig gespannter Faden. Nur die Transparenz der Form ermöglicht es, einen musikalischen Gedanken wirklich zu kommunizieren.

Die Architektur des Werkes ist von der Form her ein großer „Bogen“, die Transformationen des Materials vollziehen sich in einem großen Gestus, der unwillkürlich an manche bildnerische Verfahren erinnert – aber nicht an Kalligraphie, sondern viel eher an Action Painting. Das Werk entsteht aus einem Punkt der Konzentration heraus, aus dem die gesamte Energie, das Pulsierende und der Rhythmus hervorschießen. Zu Beginn trägt die Klarinette diesen intensiven, aber nicht definierten Atemzug, wird bald darauf von der Flöte, dem Vibraphon und der Geige abgelöst, bis das gesamte Instrumentalensemble (neun Instrumente) einstimmt. Bei jedem Einsetzen eines Musikers kommt erneut so viel Energie ins Spiel, dass diese sich augenblicklich materialisiert. Unmerklich bewegt man sich von der reinen, undefinierten Energie zu einem klaren Klangmaterial hin, das in einem langen *rallentando* endet.

„Wie! Sie haben kein buntes Glas? Kein rosafarbenes, rotes, blaues Glas, keine magischen Scheiben, Paradiesscheiben? Sie unverschämter Kerl! Sie wagen es, in den Armeleute-Vierteln herumzuspazieren und haben nicht einmal Fensterscheiben, die das Leben in schönem Licht erscheinen lassen!“⁵

Ganz wie Baudelaire scheint Luca Francesconi im scheinbaren Stillstand in der Mitte des Werkes auszurufen: „Das Leben in schönem Licht!“ Ab dann kehrt sich alles in einen Spiegelprozess, in dem die Energie aus ihrer eigenen Anti-Materie, oder vielleicht auch aus ihrer Erinnerung geboren wird.

Hier können wir ein Phänomen feststellen, welches das Werk Luca Francesconis durchzieht: Das Gedächtnis steht im Mittelpunkt seines Werkes *Studio sulla memoria*, dessen viertes Opus *A fuoco* ist. Man kann kaum der Lust widerstehen, dieses Werk in der Art Italo Calvinos, eines vom Komponisten sehr geschätzten Autors, mit einer Anekdote vorzustellen. Als Luca Francesconi 1982 bei Maestro Luciano Berio in Tangewood studierte, wies dieser ihn auf eine kleine Passage eines seiner damals geschaffenen Werke, eines Stücks für Gitarre und Ensemble hin, indem er sagte: „Das ist gar nicht schlecht“.

„Ich habe den Rest weggeworfen und diesen Auszug aufgehoben. Dreizehn Jahre später (...) grub ich dieses Fragment wieder aus, in der Hoffnung, sein Geheimnis durchdringen und vielleicht sogar ein ganzes Stück daraus machen zu können. In *A fuoco* wollte ich einerseits die ganze Schönheit dieser Zelle darstellen und sie weiter entwickeln, sie leuchten lassen bis zum Glühen und sie mir letzten Endes von der Seele schreiben.“⁶

Für Luca Francesconi hat das Gedächtnis etwas Faszinierendes insofern, als es höchste Komplexität auf neurophysiologischer Ebene mit den größten linguistischen und historischen Dimensionen verbindet. In dieser Verantwortung, die der Komponist in intensiver Weise gegenüber dem kollektiven Gedächtnis verspürt, liegt ein großer Teil seines Engagements. Das Gelebte, auf das sich dieses Werk bezieht, hat nichts Anekdotisches.

A fuoco klingt wie eine Metapher des Gedächtnisses. Es ist ein organisches und lebendiges Werk, das in kraftvoller Weise die Bildung sukzessiver Schichten im Gedächtnis zum Ausdruck bringt: jener eines Klangs, eines Menschen, eines künstlerischen Bereichs oder vielleicht sogar einer Nation. In dieser Bildung von Schichten und durch das, was der Künstler daraus macht, gelingt es Luca Francesconi, eine musikalische Sprache zu schaffen, die tief genug ist, um eine komplexe Wirklichkeit abbilden zu können.

Abschließend könnte man sagen, dass der Komponist während seiner ganzen Laufbahn einen inneren Kampf gegen sich selbst führte – einen Kampf, um die unfassbare Seele zu zähmen, ihr Gestalt zu verleihen und sie zum Ausdruck zu bringen. In *Animus* (lateinisch Seele im Sinne von Geist, Charakter) geht es eben um jene Frage des Kampfes oder, genauer gesagt, um jenen Versuch eines Treffens und einer Kommunikation zwischen einem Menschen und einem anderen. Doch der Andere des Musikers ist das Instrument, das Metall (die Posaune), eine Verlängerung seiner selbst, die keine ist.

Der Mensch wie der Gegenstand werden hier eingangs in ihrer einfachsten „Rohform“ dargestellt: Als menschlicher Atem und als Gegenstand aus un bearbeitetem Metall. Alles nimmt somit seinen Anfang mit dem Atem, der zwischen den beiden einzig möglichen Beziehung, wenn nicht das Kulturelle noch dazu kommt. Im Übrigen beruht die gesamte Struktur des Werkes auf dem progressiven Verschwinden des Atems und gelangt an einen Punkt, wo das Menschliche vom Kulturellen überwuchert wird: Ab da existiert kein Atem mehr und der Musiker atmet in kontinuierlicher Weise über ein Instrument, das somit zu einer „Metallunge“ wird.

Die Elektronik ermöglicht hier eine Bewegung von Natur in Richtung Kultur, ein graduelles Eintauchen in einen Prozess, der, wenn er bis zum Extrem getrieben wird, „die Atmung an sich hemmt“. Zweifelsohne haben wir es hier auch mit einer ausgesprochenen dionysischen Dimension zu tun, mit einer Reflexion über den Platz des Körpers in der Musik. Der sich durch das Werk ziehende Faden ist höchst klar und der Prozess wird bis ins Extrem getrieben. Beim Hören von *Animus*, am Ende jenes dunklen Ablaufs muss man fast unweigerlich an die Enttäuschung und jenen „tiefen, unvergesslichen Blick“ des *alten Gauklers* von Baudelaire denken.

Könnte man vielleicht sagen, dass in dieser Haltung Luca Francesconi, in diesem künstlerischen Durst und in dieser seiner Vision von Geschichte, in seinem Blick auf die Welt gleichzeitig auch etwas vom durchdringenden Blick des *alten Gauklers*, etwas von den großen weißen Flügeln des *Albatros* und von der idealistischen Einstellung des Träumers liegt, der

den *schlechten Glaser* zum Stolpern bringt? Alle von Charles Baudelaire dargestellten Bilder eines Künstlers finden sich im Werk Luca Francesconis wieder - so sehr, dass seine klare und schöne Musik immer wieder Fragen aufgibt.

„Hast du verstanden?“

„Hast du dir das noch einmal ernsthaft durch den Kopf gehen lassen?“

„Bist du bereit, dich mit den Fragen und den Möglichkeiten einer Veränderung und Bereicherung deiner selbst auseinander zu setzen, die ich angesprochen habe?“⁷

¹ George STEINER, *Errata*, Gallimard, Paris, 1998.

² George STEINER, *Grammaires de la création*, Gallimard, Paris, 2001.

³ Robert COHEUR, *entretien avec Luca Francesconi*.

⁴ Charles BAUDELAIRE, *Die Reise*

⁵ Charles BAUDELAIRE, *Der schlechte Glaser*

⁶ Luca FRANCESCONI, *A fuoco, note de programme*

⁷ George STEINER, *Errata*, Gallimard, Paris, 1998

Etymo - Luca Francesconi

Sagt, was habt Ihr gesehen?

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Die Reise III*.

Oft zum Zeitvertreib fangen Seeleute jene mächtigen Meervögel ein, die als lässige Reisegefährten dem Schiffe folgen, wie es auf bitteren Abgründen seine Bahn zieht.

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Der Albatros*

selbst im Schlafe hetzt und rollt die Neugier uns,
grausam wie ein Engel, der Sonnen peitscht.
dessen Wunschbild den Meeresschlund noch bitter
macht

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Die Reise II.*

Erstaunlich seid Ihr Reisenden!

Lasst doch, unseres Kerkers Langeweile zu erheitern,
über unseren Geist, gleich einer ausgespannten Leinwand,
eure Erinnerung gleiten, von ihren Horizonten
eingefasst.

Sagt, was habt Ihr gesehen?

„Wir sahen Sterne und Wogen;
wir sahen Wüsten auch;

Der Glanz der Sonne über veilchenblauem Meer,
Der Glanz der Städte, wenn die Sonne sank,

Die reichsten Städte, die größten Landschaften
zogen nie so zauberhaft uns an wie jene,
die von ungefähr aus Wolken sich gestalten,

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Die Reise III.*

Und dann, und dann, was noch?

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Die Reise V.*

... Das wichtigste nicht zu vergessen,
wir sahen überall;

Das Weib, eine niedere Sklavin, hochmütig und
beschränkt

Der Mann

Der Sklavin Sklave

Der Henker, der genießt, der Märtyrer, der schluchzt;
der Festestaumel, den der Blutdunst würzt;

das Gift der Macht, das den Despoten schwächt,
und das Volk, das in die Peitsche verliebt ist, die es
blöde macht

Und die wenigst Dummen, welche kühn den
Wahnsinn lieben

- Das ist des ganzen Erdballs ewiger Bericht

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Die Reise VI.*

Es ist Zeit!

Dieses Land hier sind wir leid, o Tod

sengt dieses Feuer uns das Hirn

zur Tiefe des Abgrunds

des Unbekannten

Neues

Charles Baudelaire: *Die Blumen des Bösen; Die Reise VIII.*

Sowohl im Bereich der Gefühle als auch im Bereich
des Körperlichen spürte ich immer einen Abgrund.
Und es war nicht nur der Abgrund des Schlafes,
sondern ich fühlte diesen Abgrund auch beim Handeln,
im Traum, bei Erinnerungen, beim Verlangen,
Bedauern, Reue, bei Schönerm, der Vielzahl, usw. Ich
pflegte meinen Wahn mit Genuss und Schrecken.

Noch immer dreht sich mein Kopf und heute (23.
Januar 1862*) bekam ich eine einzigartige Warnung
- ich fühlte, wie der Flügel des Irrsinnigen mich streifte.

*ersetzt durch das Datum des Konzerts

Charles Baudelaire: *Carnets intimes*

Luca Francesconi – Auf den Spuren eines Werkes

Robert Coheur

„Die Musik ist Verführung“¹. Ohne das Werk Luca Francesconis auf einige, immer reduzierende Maximen einengen zu wollen, bringt dieser kurze Gedanke zweifellos ein wichtiges Grundprinzip seiner Komposition zum Ausdruck. Diese elliptische Formulierung ist für ihn das Resultat eines langen, bis heute immer wieder neu strukturierten Denkprozesses, der während seiner Lehrjahre im Konservatorium in Mailand seinen Anfang nahm und durch eine doppelte Realität ausgelöst wurde. Auf der einen Seite stand da die Faszination für die musikalische Tradition des Abendlandes, und zwar nicht nur für die Meister der Vergangenheit, sondern auch für die Werkzeuge, die diese Tradition im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht hatte (insbesondere die Instrumente und unter ihnen das außergewöhnlichste – das Orchester), auf der anderen Seite war da die Freude an einer ungehemmt strömenden, primitiven, archaischen – also nicht reflektierten Energie, die im nächtlichen Dunkel spürbar wurde, wenn Rock und Jazz gespielt wurde.

Für Francesconi ging es nicht darum, zwischen der einen oder der anderen dieser gelebten Realitäten, die in der westlichen Musikkultur oft als einander entgegengesetzte Pole betrachtet werden, zu wählen, sondern den Versuch zu wagen, die beiden miteinander zu verbinden: Denn weder wollte er jene Haltung der Analyse und jenen Forschergeist angesichts von Komplexität negieren, die der Tradition eigen sind, welche jedoch jegliche Expressivität gegenüber dem oder Hingabe an das Irrationale ablehnt, noch wollte er sich von einer energisch pulsierenden Musik auf-

grund der Tatsache abwenden, dass diese sich der ihr innewohnenden Gesetze nicht bewusst war. Erst „im Tanz, genauer gesagt, im Tanz zwischen Instinkt und Vernunft, bei der ständigen Suche nach einem Gleichgewicht findet unsere wahrnehmende Erfahrung ihre wahrhaftigste Erfüllung. Es geht also um den ewigen Dualismus und den ewigen Versuch der Synthese. Apollo und Dionysos natürlich!“²

Luca Francesconi betrachtet sich in seiner rationalen Seite als Nachfolger der „Vätergeneration“ (Boulez, Berio, dessen Assistent er zwischen 1981 und 1985 war, Stockhausen, Maderna, etc.). Er sieht seine Aufgabe in der Synthese der westlichen musikalischen Entwicklung, die diese Komponisten nach intensiven, von den 50er bis in die 70er Jahre dauernden Forschungen nicht vollführten: Wie Francesconi meint, hatten diese an der Schwelle einer neuen musikalischen Grammatik Halt gemacht.

Was die irrationale Seite betrifft, so betrachtet Francesconi sich als einen Komponisten, der sich der Notwendigkeit bewusst ist, den Zuhörenden einen „roten Faden“ geben zu müssen. Dies ist zugleich der Titel eines seiner Werke für Saxophon und Orchester – *Trama* – das eine Erweiterung des *Plot in fiction* aus dem Jahr 1986 darstellt, das man mit *Die Handlung in der Fiktion* übersetzen könnte und das für Oboe/Englischhorn und zwölf Instrumente geschrieben wurde. Dieser rote Faden soll den Zuhörer in das Innere der Komposition führen: Dies ist ein Versuch, die Komposition transparent zu gestalten, ohne jedoch in Simplizität zu verfallen, denn die Mittel sind kein Ersatz für die Qualität der Gedanken des Autors. Eine Transparenz, die auf reiner, direkt fühlbarer Energie beruht, aber nicht unbedingt einer tiefgründigen Einsicht in die Mechanismen, die am Werk sind, bedürfen.

Am Anfang dieser kompositorischen Dualität steht in den Werken Francesconis immer der Versuch, einen Sinn darzustellen, einen jedes Mal aufs neue zu entdeckenden musikalischen Bedeutungsinhalt. Die Haltung des Komponisten steht somit in einem krassen Gegensatz zu den nihilistischen Strömungen der modernen musikalischen Werke, deren Schöpfer versuchen, musikalisches Material (das sein Dasein „zurückgezogen in eine Burg, in seinem hochgeschützten Labor fristet und paradoxer Weise von eben jenen staatlichen Institutionen finanziert wird, die es kritisiert“³) zu zerstören (gibt es noch etwas zu zerstören?). Er steht ebenfalls im Gegensatz zu formalistischen Versuchen, zu hyperdeterminierten Kompositionen, aber auch zu Strömungen, die ihr Heil entweder in museumsreifen Lösungen der musikalischen Vergangenheit suchen (und nun als ein intellektuelles und seinem Wesen nach elitäres musikalisches Versatzstück verwendet werden, letztlich aber nichts anderes sind als ein „Totenballett“) oder aber versuchen, durch die Verwendung von angeblich einem breiten Publikum verständlichen musikalischen Ausdrucksweisen eine emotionale Unmittelbarkeit herzustellen. Die Verantwortung eines modernen Komponisten besteht somit darin, durch eine analysierende und synthetisierende Vorgangsweise, (welche das Ergebnis einer notwendigen und ständigen musikalischen Suche darstellt, die aber immer im Einklang mit der der Zeit entsprechenden modernen Realität, das heißt, mit einem wenn auch nicht notwendigerweise politischen Engagement, stehen muss) eine Sprache neu aufzubauen und zu erschaffen, die die Kraft hat, einen musikalischen Diskurs auszudrücken, der aus dem Bewusstsein entsteht, einer bestimmten Kultur anzugehören (und somit sein Erbe anzunehmen, in-

dem man mit dem *semantischen Druck* von dem spielt, dessen Träger er ist), der aber auch aus dem Willen geboren wird, eine reine, jedem musikalischen Element innewohnende Energie wirken zu lassen. Es ist eine Suche nach dem ständig neu hinterfragten *épistémé*, das heißt, die „Fähigkeit, die großen Werte des westlichen Denkens über eine kontinuierliche und gewagte, manchmal kämpferische Konfrontation in den Herausforderungen des Alltags im Einklang mit der Entwicklung der Welt neu zu beleben – oder die Antwort der *koinè* des Planeten.“⁴

Die Werke Francesconis stellen einen ewigen Versuch dar, ein tragendes Gleichgewicht zwischen der „gefährlichen Verführungskraft der Schönheit“ und der „Komplexität“ herzustellen, ohne einen Augenblick auf „den Reichtum der inneren Verkettungen des Denkens, des Handelns und der musikalischen Ausformung zu verzichten.“⁵ Der Zyklus über das Gedächtnis, *Studio sulla memoria (Richiami II, 1989-1992; Memoria, 1990; Riti neurali, 1991; und A fuoco, 1995)* ist in dieser Hinsicht bezeichnend für die Sinngewandtheit, der das Ergebnis eines unermüden und notwendigen Forschungsprozesses über die musikalische Sprache ist. Der anekdotische Ausgangspunkt von *Memoria*, nämlich der zweihundertste Todestag Mozarts – das Werk ist „Wolfgang Amadeus“ gewidmet – war für den Komponisten ein von außen kommendes Material aus der *Symphonia concertante* für Violine und Viola, KV 364, von Mozart. Francesconi widmete sich einer detaillierten Analyse einiger Takte, um deren Strukturelemente zu untersuchen und deren Möglichkeiten auszuloten. Schließlich erarbeitete er seine eigene Komposition, indem er sich den architektonischen Gegenpol des Mozart'schen Fragments als Ausgangspunkt erwählte und alle möglichen

Verwandlungen des musikalischen Materials vollzog, die eine buchstäbliche Neuerfindung dieser Anleihe ermöglichten. Während der gesamten Dauer des Werkes fühlt man, wie die Musik sich neigt, man folgt den sukzessiven Veränderungen und Umwandlungen des musikalischen Ausgangsmaterials, die ganz zum Schluss des Werkes wieder zur Mozart'schen Musik führen. Wie bei allen Werken Francesconis kann auch hier nicht die Rede von Zitaten oder Collage sein, denn der Auszug aus der Musik Mozarts ist weder auf die Arbeit Francesconis aufgepfropft noch ist diese das Kausalereignis für dieses Werk, sondern sie wird zu einer – von mehreren – Konsequenzen der Komposition. Nachdem sich das Werk aus dieser historischen Quelle gespeist hat, könnte es diese letzten – zitierten – Takte auch weglassen. Diese Anleihe erfolgt vor allen Dingen im Geiste einer vollkommenen Analyse und einer permanenten Kontrolle der Phänomene, aus dem heraus Francesconi seine Arbeit durchführt, wodurch es ihm möglich wird, mit der Geschichte zu spielen, ohne sich darin zu verfangen.

Diese analysierende Haltung gegenüber von Phänomenen und der Wille, die verschiedenen Wandlungen des musikalischen Materials durch genaueste Verfolgung der Entwicklung aller klanglichen Parameter kontrollieren zu wollen, stellt natürlich einen Impuls zum Einsatz von Elektronik dar. Bei Francesconi sind diese neuen Werkzeuge ein integraler Bestandteil seines musikalischen Panoramas und seines kompositorischen Hintergrundes. Die musikalische Entwicklung des Westens ist natürlich eine Geschichte der Sprache oder der musikalischen Praxis an sich, ist aber auch eine Geschichte der Perfektionierung der Instrumentaltechnik, die den Musikern immer Prothesen in die Hand gab, die in der Lage waren, deren

Anforderungen zu erfüllen oder ihnen im Gegenteil Lust machten, neue Räume zu erforschen, indem sie sich mit technischen Innovationen beschäftigten. Die Technologie, die Francesconi heute zur Verfügung steht, ermöglicht es ihm „Orte zu besuchen, die ansonsten unzugänglich wären“ (Gespräch mit dem Autor, 2006), nämlich den mikroskopischen und den makroskopischen Bereich.

Der technologische Aspekt in der Musik Francesconis sollte allerdings den Reichtum der instrumentalen Komposition nicht in den Hintergrund treten lassen. Der Einsatz des elektronischen Mediums bei der Ausführung eines Werkes ist zwar oft faszinierend, doch der Zuhörer wird auch von dem Zauber der Instrumentalklänge fasziniert sein. Wie schon angedeutet, ist Francesconi ein begeisterter Anhänger des westlichen musikalischen Erbes und insbesondere seines Instrumentalreichtums. Er lässt es sich also nicht nehmen, diese Instrumente *zum Klingeln* zu bringen, indem er ihre traditionellen Klangqualitäten zur Geltung bringt. Kaum wird man je in seinen Kompositionen eine Verwendung eines Instruments gegen dessen Natur oder eine ungewöhnliche Art, dieses zu spielen, vorfinden, was bei manchen Komponisten so häufig der Fall ist, dass es fast an eine beliebige Exzentrität erinnert, die mehr mit Selbstdarstellung als mit irgendeiner kompositorischen Notwendigkeit zu tun hat. Wenn solche Erforschungen der Erweiterung (oder, je nach Fall, der Dekonstruktion) der Instrumentaltechniken auf historisch zu einer bestimmten Epoche notwendigen Gründen beruhten, so stellen diese jedoch heute keine Grundlage für eine Komposition mehr dar. Francesconi steht somit Erforschungen des Instrumentalbereichs nicht ablehnend gegenüber,

wenn sie in ein größeres Projekt eingebunden sind. Wie bereits erwähnt, stellt Elektronik für ihn ein Mittel zur Erforschung der von den Instrumenten hervorgebrachten Klangmaterie dar. Allerdings ist diese Erforschung des Klangs auch in jenen Werken allgegenwärtig, in denen keine Elektronik vorkommt, aber dort versucht der Komponist nicht, ein Instrument so klingen zu lassen, wie es normalerweise nicht klingt. Die von dem Komponisten eingenommene Position ist somit immer jene eines unermüdlenden Reisenden (jenes *Wanderers*, dem er 1998/1999 eine große eponyme Komposition für Orchester widmete), der die linguistischen Räume auf der Suche nach ihnen sich immer bewegendes Grenzen durchläuft, jenem, der eine ethologische Studie über den Menschen durchführt, um die Grenzen zwischen Lärm und Klang, zwischen Instinkt und Vernunft auszuloten. Jede Situation und jedes musikalische Element ist so der Anstoß zu einer hochgradig genauen Untersuchung über die verschiedenen Beziehungen, die der Mensch mit dem ihn umgebenden Medium aufzunehmen in der Lage ist: Daher rühren zum Beispiel die zahlreichen Interaktionen der Musiker untereinander, wie in *Riti neurali* (1991) für Violine und achtzehn Instrumente, „wo der Solist in vielen Szenen mit dem kleinen Orchester in Beziehung tritt (das ihn mitreißt, ihm folgt, sich gegen ihn auflehnt, ihn ignoriert, etc.) und ebenso viele *Haltungen* einnimmt. (...) Die Komplexität des Kontrapunkts (...) ergibt sich aus der Gleichzeitigkeit der verschiedenen Haltungen.“⁶ Das geht bis zur Konfrontation der unterschiedlichen musikalischen Materialien, wie in *Mambo* (1987) für Klavier, wo „die Struktur des Werkes aus drei sich mehr oder weniger wiederholenden Schichten besteht, deren Rivalität untereinander dem Stück seine Dynamik verleiht.“⁷

Dieses kurze Stück für Klavier sollte die Grundlage für die Komposition *Islands* (1992), ein Konzert für Klavier und Kammerorchester, werden, in welchem die 1987 vorerst flüchtig erforschten Beziehungen weiter verzweigt werden.

„Die Musik ist Verführung“ – dieser Satz Francesconis stand zu Beginn dieses Textes. Der folgende Satz ist daher selbst erklärend: „Allein das kann in die Tiefe gehen. Es ist eine reiche und bis in die tiefsten Tiefen gehende Erfahrung, die nach der ersten Schicht, die eine Sinnesfaszination darstellt, auch unser Gehirn mit einschließt.“⁸

¹ Luca FRANCESCONI, « Les Esprits libres », dans *La Loi Musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)* (Danielle COHEN-LEVINAS, textes réunis et présentés par), Paris, L'Harmattan / Itinéraire, coll. « Musique et Musicologie : les Dialogues », 1999, pp. 19-40 [éd. o. en ital. : 1994, trad. fr. présente : Philippe Allé].

² *ibid.*

³ Luca FRANCESCONI, « Cobalt Scarlet et Rest », CD *Stradivarius*, 2005, STR 33703.

⁴ *ibid.*

⁵ *ibid.*

⁶ Dominique DRUHEN, « Vers la transparence », *Disques Montaigne*, 1996, MO 782032.

⁷ Luca FRANCESCONI et Jean-Luc PLOUVIER, *Mambo, Plot in fiction, Attesa*, etc., Megadisc Classic, 1998, MDC 7834.

⁸ Luca FRANCESCONI, « Les Esprits libres », dans *La Loi Musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)* (Danielle COHEN-LEVINAS, textes réunis et présentés par), Paris, L'Harmattan / Itinéraire, coll. « Musique et Musicologie : les Dialogues », 1999, pp. 19-40 [éd. o. en ital. : 1994, trad. fr. présente : Philippe Allé].

The Thread

Colin Roche

"Have you understood?"

"Have you seriously reconsidered it?"

"Are you prepared to react to the questions and possibilities of personal change and enrichment to which I referred?"¹

So many fundamental questions could mark the connection that composer Luca Francesconi establishes with his potential listener. The words are those of George Steiner, a great philosopher of language, more precisely of the "crisis of language", a visionary theoretician of the ruptured agreement between the meaning and the word. This assessment is the point of departure for the Italian composer, working in the chasm created by the Postmodern era, which seems to have carried within itself the seeds of its own destruction. What effect has this troubled period had on the organisation of perception, on the structure of consciousness? "What will become of the verbal tenses that organise our presence in the world when the human sciences and the arts, disappointed by the rambling, no longer believe that creation is possible?"²

Luca Francesconi is not a man to accept this fate. He encounters sound head on, sometimes making violent use of the legacy of his colleagues in order to invent, to create meaning where before there was only matter. There is a thread running through the composer's work that tends to create meaning where many of his predecessors were of the opinion that no further language was possible. The four works presented here are

particularly representative of Luca Francesconi's work. Heard together, they offer a listening experience that offers many insights into the problems that this committed, verbose and virtuoso composer poses.

It all begins in a quest for original meaning (Greek: *etymon*). What is there before the word and what is it that shapes language? And finally, what is it that permits us to transcend language? In the beginning was pre-language, its premises. *Etymo*, a work with "great white wings", begins in the first babbling of language, in phonemes. Nothing intelligible, alliterations that roll and slide (or sail) and an orchestra that seems suspended, as though it were waiting. These phonetic and musical particles aggregate in contrapuntal superposition, finally exploding in a sea of profundity from which the first words rise.

From these phonemes is born language, semantics, which is to say meaning. The central phrase of the work appears, taken from *Le Voyage* by Baudelaire: "Tell me, what did you see?" This verse fragment of Baudelaire is far more than a semantic anchorage in the work; it is the work's structure itself. Luca Francesconi has looked at it, read it, worked it and analysed it, and everything follows from it, from this caesura in the poem. Tell me – *comma* – what did you see – *question mark*. Three parts and an interlude (the comma) represent the three stages in the evolution of language: phonetics, semantics and poetry.

Meaning emerges little by little in the work, and electronics plays a fundamental role, by making audible something that would not otherwise be perceptible, by transforming, for example, one state of language

into another. Thus electronics makes it possible, “to bring to the boiling point all the sounds, all the sound material produced by the voice, and to bring progressively to emergence an articulated sound, the first stage on the pathway to meaning, in the way children discover their first phoneme.”³ The recourse to electronics makes it possible in the second part of the work finally to attain a state of equilibrium that enables the spoken word.

The singer, now liberated, initiates a third and final progression in the work, towards poetry: the text emerges not only as a signifier but also as a generator of multiple dimensions of signifiers. The voice is doubled and overruns the orchestra. The sound material is fed by the substrate of Baudelaire’s poetry: the voice takes flight the more the orchestra appropriates the poetry, all the way to the fermata. At this point the voice again becomes a spoken voice, and the poetic transfer takes place in the transition from a literary to a musical signifier, at the same time abstract and completely comprehensible.

While the fabric of the work is clear, there are also various layers in its three sections. Luca Francesconi structured it to make them audible: there is poetry in the phonetics, the semantics, the poetry, so that each part is subdivided, in a way fractionalised, so that this work about language plunges us into the depths of reflection.

Here we see the composer in his full strength: he shows us the almost naked structure and stretches out a thread, without using the structure for what it is but rather in order to create meaning. Here George

Steiner’s initial questions resound. This concept of structure is even more direct in *Da Capo*. The piece seems to flow out in a breath, like a wide breaker of sound coming ashore.

“But the true voyagers are the ones who just leave: go away with hearts lighter, just like a balloon, never turning aside from their own destinies, and, without knowing why, always say, ‘Let’s go soon!’”⁴

Listening to the work, it is impossible not to make a connection with the lessons that Luca Francesconi seems to have learnt from Bruno Maderna, in particular with his almost obsessive inclination to use musical structures not for their own purpose but rather “in order to put life into them”. “A day will come when we will no longer talk of cycles, of sequences, of structures, and where everything will be articulated differently.” Thus in the whole complexity of the structures there is meaning to be created, something ineffable to be expressed. But the composer is aware of the fact that the form must be of the highest clarity – like a thread that is always under tension. Only the transparency of the form makes it truly possible to communicate a musical thought.

The architecture of the work is in the shape of a large “arch”, and the transformations of the material proceed in a grand gesture that is reminiscent of certain pictorial techniques – not those of calligraphy but much more those of Action painting. The work arises from a point of concentration from which all the energy, pulsation and rhythm are propelled. Initially, it is the clarinet that carries this breath, intense

but undefined. It is soon taken over by the flute, the vibraphone, the violin, and soon by the entire instrumental ensemble (nine instruments). Each musician's entrance releases ample new energy, materialising it by the same token. Imperceptibly there is an evolution from pure undefined energy to clearly defined material, at the end of a long *rallentando*.

"What! You have no coloured glass? No pink, no red, no blue? No magic glass, no glass of paradise? How impudent you are! You dare you walk through poor neighbourhoods without a single glass to make life beautiful!"⁵

Just like Baudelaire, Luca Francesconi appears to be crying out in the apparent stasis in the middle of the work: "The beautiful life! The beautiful life!" Then everything is reversed in a mirror process, with the energy being reborn of its own antimatter, or perhaps of its memory.

Here is another phenomenon that runs through Luca Francesconi's work: memory is at the heart of his cycle *Studio sulla memoria*, of which *A fuoco* is the fourth opus. It is difficult to resist the temptation to introduce this work with an anecdote, in the manner of Italo Calvino, an author who is highly esteemed by the composer. While Luca Francesconi was studying with Luciano Berio in Tanglewood in 1982, the latter pointed out a short passage in one of the works his pupil had written, a piece for guitar and ensemble, saying: "That's not bad at all."

"I threw the rest in the trash and kept this excerpt. Thirteen years later (...) I unearthed the fragment in

the hope of penetrating its secret and perhaps making a complete piece of it. In *A fuoco* I wanted to reveal all the beauty of this cell and at the same time drive it into the corner, so to speak, to illuminate it to incandescence and, when all was said and done, rid myself of it."⁶

For Luca Francesconi there is something fascinating about this memory because it connects the highest complexity at the neurophysiological level with the greatest linguistic and historical implications. Much of the composer's commitment lies here, in the responsibility that he feels intensely in relation to collective memory. There is nothing anecdotal about the personal experience to which the piece is related.

A fuoco sounds like a metaphor of memory. It is an organic and living work, expressing forcefully the process of successive sedimentation that forms memory: that of a sound, of a person, of an artistic field or perhaps even of a nation. It is in this sedimentation and the use that the artist puts it to that Luca Francesconi succeeds in creating a musical language that is sufficiently profound to portray a complex reality.

Finally, one could say that throughout his career the composer has been struggling with himself, in a struggle to give shape, to tame the impalpable soul, to give it a body. *Animus* (Latin: soul in the sense of spirit, character) also poses this question of struggle, or to put it more exactly, of this attempt at encounter and communication between one person and another. The musician's "another" is the instrument, the metal (the trombone), an extension of himself that is not one at all.

Both man and object are initially presented here in the most “crude” sense: as human breath and as an object of unworked metal. Thus it all begins with the breath, with the only possible relationship between the two, if the cultural relationship does not come along on top of it. Otherwise the entire structure of the work is based upon the progressive disappearance of the breath, leading to a point where the human aspect is overwhelmed by “culture”: breath ceases to exist, and the performer uses the continuing respiration on an instrument that thus becomes a “metal lung”.

Here the use of electronics permits a gradual dive, from the natural towards the cultural, in a process, which when taken to the extreme, finally “inhibits respiration itself”. Undoubtedly, there is also a pronounced Dionysian dimension, a reflection on the place of the body in music. The framework of the piece is extremely clear and the process is taken to the extreme. In listening to *Animus*, it is difficult not to think, at the end of that dark path, of the disillusionment and “deep, unforgettable gaze” of Baudelaire’s *Old Street Acrobat*.

One might well say, perhaps, that in Luca Francesconi’s position – in his artistic thirst and his vision of history, in his view of the world – there is at the same time something of the piercing gaze of the *Old Street Acrobat*, something of the great white wings of Baudelaire’s *Albatross* and of the idealism of the dreamer who makes the *Bad Glazier* stumble? All the pictures that Charles Baudelaire paints of an artist are found in Luca Francesconi’s work – to such an extent that his clear, lovely music constantly poses questions.

“Have you understood?”

“Have you seriously reconsidered it?”

“Are you prepared to react to the questions and possibilities of personal change and enrichment to which I referred?”⁷

¹ George STEINER, *Errata*, Gallimard, Paris, 1998.

² George STEINER, *Grammaires de la création*, Gallimard, Paris, 2001.

³ Robert COHEUR, *entretien avec Luca Francesconi*.

⁴ Charles BAUDELAIRE, *The Journey*.

⁵ Charles BAUDELAIRE, *The Bad Glazier*.

⁶ Luca FRANCESCONI, *A fuoco, note de programme*.

⁷ George STEINER, *Errata*, Gallimard, Paris, 1998.

Etymo - Luca Francesconi

Tell us, what have you seen?

Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil; Voyaging III.*

Often, when bored, the sailors
The great birds of the seas,
Mild travellers escorting in the blue
Ships gliding on the ocean's mysteries.

Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil; The Albatross*

When day is done Our curiosity rolls around
As if a cruel Angel lashed the sun.

Whose vision make the gulf more bitter still.

Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil; Voyaging II.*

Fabulous voyagers!

Here in our prison every day's the same.
Oh, paint across the canvas of our souls
Your memoirs, with horizon as their frame.

Tell us, what have you seen?

We've seen the stars and waves, and we have seen
the sandy shores

The glorious sun across the violet sea,
Great sunlit cities dreaming as the lie

Rich cities, and the grandest mountain spires
Somehow could never hold the same allure
As shifting clouds, the shape of our desires

Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil; Voyaging III.*

And then, and then what more?

...You want the truth? We'll tell you without fail
– We saw;

Woman, vile slave, proud in stupidity

Man

Slave of the slave

The hangman jokes, the martyr sobs and faints,
– the feast of blood is seasoned perfectly;
Poison of power drains a tyrant's strength,
Whose subjects love the whip's brutality.

Not quite so foolish, bold dement ones
– From all the world, such always is the word

Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil; Voyaging III.*

Time to make!

This country bores us, Death!

Minds burning
Plunge to depths
The Unknown
new

Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil; Voyaging VIII.*

Morally and physically, I have always had a sense of
the abyss, not only the abyss of sleep, but also the
abyss of action, of dream, of memory, of desire, of
regret, of remorse, of beauty, of number, etc. I have
cultivated my hysteria with delight and terror. Now
I always suffer from vertigo, and today, [23 January
1862]*, I have had a singular warning: I have felt a
rush of air from the wings of imbecility pass over me.

* Replaced by the date of the concert.

Charles Baudelaire: *Carnets intimes*

Luca Francesconi – Course of a Work

Robert Coheur

“Music is seduction.”¹ Without seeking to reduce the work of Luca Francesconi to a few diminishing maxims, this short thought undeniably expresses one of the important fundamentals of his art of composition. This elliptical formulation is for him the culmination of long reflection in a thought process that continues today. It began during his years of apprenticeship at the Milan Conservatory and was sparked off by a dual reality. On the one hand, the fascination of the Western musical tradition, and not just the works of the masters of the past but also the tools that this tradition produced over the course of the centuries (notably the instruments and, above all and most extraordinarily, the orchestra), and on the other hand, the pleasure of a creative energy free of any constraint, primitive and archaic (in other words non-reflective), which he found while playing rock and jazz.

For Francesconi it was not a question of choosing between one or the other of these lived realities, often considered to be mutually opposed in Western musical culture, but of seeking to make them coexist. Given the complexity of the matter, he neither wanted to negate the traditional spirit of analysis and research that rules out expressiveness or any abandoning of oneself to the irrational nor did he want to turn away from an energetic music because it was unconscious of its internal mechanisms. It is “in a dance, in the sense of a dance between instinct and reason, in constant search of equilibrium, [that] our perceptive experience finds its truest fulfilment. It is eternal dualism and the eternal attempt at synthesis. Apollo and

Dionysus, of course!”²

Luca Francesconi thus defines himself, on the rational side, as the successor to the “generation of the fathers” (Boulez, Berio, whose assistant he was from 1981 to 1985, Stockhausen, Maderna, etc.). He has chosen for himself the task of realising the synthesis of Western musical evolution that these composers managed to bring about in their intense research activity between 1950 and 1970. He believes that they stopped on the threshold to a new musical grammar.

As to the irrational side, Francesconi sees himself as a composer who is conscious of the necessity of giving the listener a “framework”, which is also the title of one of his works for saxophone and orchestra, *Trama* (1987), a further development of his *Plot in fiction* (1986), which might also be called *Intrigue in fiction*, for oboe/English horn and twelve instruments. It is a “framework” that that can guide the listener into the interior of the composition: a quest for compositional transparency (without, however, lapsing into simplicity; the means are no substitute for the quality of the author’s thought), based notably on pure energy, directly sensitive, without of necessity providing profound insight into the operatory mechanisms.

At the beginning of this compositional duality, Francesconi’s works are always an attempt to construct meaning, a musical content that is rediscovered each time anew. His attitude is thus fundamentally different from the nihilist currents in contemporary composition, in which the composers seek to destroy (as though there were something left to destroy) the musical material (having withdrawn “to its citadel in a high-security laboratory, paradoxically also financed by the same state institutions that it seeks to criticise”³). It is also different from formalistic attempts

and over-determination of composition but also from currents seeking solutions whether in the museum of the musical past (used in essence as pieces in an intellectual and elitist musical game that is nothing but a "ballet of the dead") or in a quest for emotional immediacy (by recourse to languages that are supposedly comprehensible to a large audience). The responsibility of the contemporary composer is to reconstruct and recreate in an analytic and synthetic development (which, of necessity, is the result of constant musical research but always in tune with contemporary historic reality, in other words a commitment – and not necessarily political) a language that can sustain musical discourse born of the consciousness of being part of an established culture (and thus to accept its heritage while playing with the *semantic pressure* it carries within itself) and with the will to allow a pure internal energy to act on every musical element. It is an effort to find a new *épistémè* (intellectually certain knowledge) unrelentingly focussed on the craft, in other words the ability to breath new life into the grand values of Western thought through a continued, risky and sometimes aggressive confrontation with the challenges of daily life, with the evolution of the world – or the response of the *koinè* (lingua franca) of the planet.⁴

Francesconi's works are thus a perpetual attempt to establish a significant equilibrium between "the dangerous seduction of beauty", without necessarily "giving up for an instant the complexity, the richness of the internal articulation of thought, action or musical development".⁵ The cycle on memory, *Studio sulla memoria* (*Richiami II*, 1989-1992; *Memoria*, 1990; *Riti neurali*, 1991; and *A fuoco*, 1995), reveals this palingenesis of meaning, the culmination of unrelenting and

necessary research on musical language. The anecdotal point of departure for *Memoria* (the bicentenary of the death of Mozart, the work having been dedicated to "Wolfgang Amadeus") offers the composer basic exogenous material taken from Mozart's *Sinfonia concertante in E Flat Major for Violin, Viola, and Orchestra*, K. 364. Francesconi thus devotes himself to meticulous analysis of several measures in order to explore the structural elements and understand their potential. He then develops his composition taking as his point of departure the architectural antipode of Mozart's fragment and exploring all the possible transformations of the musical material that permit the literal reinvention of this borrowed fragment. Throughout the entire duration of the work, one can feel the music unfold, one can follow the mutations and the successive conversions of the musical substance, which gives birth at the very end of the work to the music of Mozart. It is thus, as in all of Francesconi's works, not a question of citation or collage: excerpted Mozart is not grafted into Francesconi's work; it is not the causal event in the work but becomes a consequence, among others, of the composition. Having been fed by this historic source the work could well do without these few borrowed measures. Thus it is through a spirit of total analysis and constant control of the phenomena that Francesconi develops his work, permitting him to play with history without being a prisoner of it. This spirit of analysing the phenomena, the will to control the diverse transformations of the musical material, following as closely as possible the evolution of all the parameters of resonance, suggests, of course, the use of electronics. For Francesconi these new tools are an integral part of his musical panorama and compositional background. The evolution

of Western music is, quite clearly, a history of musical language or practice, for example, but also a history of the improvement of instrumental technique, which has always provided musicians with artificial devices capable of responding to their needs or, on the other hand, arousing their interest in exploring new as yet untaken pathways in dealing with the innovations of technology. Today Francesconi has a technology at his disposal that permits him to “visit places that would otherwise be impossible to visit” (interview with the author, 2006), to explore the microscopic and the macroscopic.

The technological element in Francesconi’s music should not hide the richness of his instrumental writing. His use of the electronic medium in the course of a work’s performance is often fascinating, and the listener cannot fail to be struck by the flavour of the instrumental sonorities. As we have already pointed out, Francesconi loves the Western musical heritage, especially its range of instruments. Thus he does not refrain from making the *instruments sound*, using their traditional sonorous qualities. Only rarely in his compositions does one find an instrument being put to a use that is contrary to its nature or the instrumental techniques that in the case of some composers seem to be a gratuitous eccentricity, chosen more to demonstrate their feasibility than out of any compositional necessity. If such exploration of extended (or in some cases deconstructed) instrumental techniques is based on historical reasons that were valid at the time, they cannot provide the sole basis for a composition today. Contemporary composers have a responsibility to be familiar with them and to include them in their creative resources but without categorically accepting

or rejecting them. Francesconi does not refuse to explore the instrumental domain as an element in a total project. As we have already seen above, electronics can be used as a means to explore the sonorous material produced by instruments. In Francesconi’s works without electronics, the exploration of sound is omnipresent as well, but with no attempt at making the instrument sound in a way it usually does not.

Francesconi’s position as a composer is thus always like that of a tireless traveller (the *Wanderer*, to whom he dedicated a huge composition by the same name for orchestra in 1998-1999), wandering through linguistic spaces in search of their constantly shifting boundaries and conducting an ethologic study to determine the boundaries between noise and sound, between instinct and reason. Each situation or musical element thus gives rise to a meticulous investigation of the different relationships that can be established with the environment: for example, the multiple interactions of the instrumentalists among themselves – as in *Riti neurali* (1991), for violin and eighteen instruments, “where the soloist enters into a large number of relationships with the small orchestra (leading, obeying, contradicting, ignoring it, etc.) and also assumes postures. [...] The complexity of the counterpoint [...] arises from the simultaneity of the various *postures*.”⁶ That extends all the way to a confrontation between distinct musical materials – as in *Mambo* (1987) for piano, where “the texture of the work is in three more or less repetitive layers, with their rivalry giving the piece its dynamism.”⁷ This short piece for piano provides the basic material for the composition *Islands* (1992), concerto for piano and chamber orchestra, in a proliferation of the relationships explored furtively in 1987. “Music is seduction”, said Francesconi at the beginning

of this essay. The following phrase is now self-explanatory: "It is only that which can be truly profound. It is a rich and exhaustive experience, which, in addition to the primary level of sensory fascination, also mobilises our brain."⁸

¹ Luca FRANCESCONI, « Les Esprits libres », dans *La Loi Musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)* (Danielle COHEN-LEVINAS, textes réunis et présentés par), Paris, L'Harmattan / Itinéraire, coll. « Musique et Musicologie : les Dialogues », 1999, pp. 19-40 [éd. o. en ital. : 1994, trad. fr. présente : Philippe Allé].

² *ibid.*

³ Luca FRANCESCONI, « Cobalt Scarlet et Rest », CD Stradivarius, 2005, STR 33703.

⁴ *ibid.*

⁵ *ibid.*

⁶ Dominique DRUHEN, « Vers la transparence », *Disques Montaigne*, 1996, MO 782032.

⁷ Luca FRANCESCONI et Jean-Luc PLOUVIER, *Mambo, Plot in fiction, Attesa*, etc., Megadisc Classic, 1998, MDC 7834.

⁸ Luca FRANCESCONI, « Les Esprits libres », dans *La Loi Musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous dés(apprend)* (Danielle COHEN-LEVINAS, textes réunis et présentés par), Paris, L'Harmattan / Itinéraire, coll. « Musique et Musicologie : les Dialogues », 1999, pp. 19-40 [éd. o. en ital. : 1994, trad. fr. présente : Philippe Allé].



Photo: © Fermairello

Luca Francesconi

Luca Francesconi étudie le piano au conservatoire de Milan, la composition auprès d'Azio Corghi, de Karlheinz Stockhausen (à Rome) et de Luciano Berio (à Tanglewood) ainsi que le jazz à Boston.

Entre 1981 et 1984, il est assistant de Luciano Berio. En 1990, il crée à Milan l'Agon Acustica Informatica Musica, un centre de production musicale et de musicologie intégrant également les technologies modernes. Lauréat de nombreux prix et de distinctions internationales, il a reçu entre autres le Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt 1990), le prix de la promotion de la fondation musicale Ernst-von-Siemens (Munich 1994) et le prix Italia pour *Ballata del rovescio del mondo*, un opéra radiophonique sur des textes d'Umberto Fiori (1994).

De nombreuses institutions internationales ont consacré des concerts entièrement dédiés à son œuvre. Son œuvre comprend plus de soixante-dix compositions pour des formations très variées (pièces solos, œuvres pour grand orchestre, opéras et compositions multimédia), ses compositions sont souvent le fruit de commandes réalisées par des institutions musicales prestigieuses ainsi que des chaînes radiophoniques. Il travaille régulièrement avec des musiciens et des orchestres de renommée internationale et assure également la direction d'œuvres.

Depuis vingt-cinq ans, il enseigne auprès de conservatoires italiens et propose des stages dans le monde entier.

Actuellement, il donne des cours à la Musikhögskolan à Malmö en Suède, un conservatoire supérieure de musique dont il assure également la direction du département de composition.

Luca Francesconi studierte Klavier am Konservatorium in Mailand, Komposition bei Azio Corghi, Karlheinz Stockhausen (in Rom) und Luciano Berio (in Tanglewood) sowie Jazz in Boston.

Von 1981 bis 1984 arbeitete er außerdem als Assistent von Berio.

1990 gründete er *Agon Acustica Informatica Musica*, ein Zentrum für Musikproduktion und -wissenschaft unter Einbeziehung moderner Technologien mit Sitz in Mailand. Zu seinen zahlreichen Preisen und internationalen Auszeichnungen zählen der Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt 1990), der Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (München 1994) und der Prix Italia für *Ballata del rovescio del mondo*, eine Radio-Oper mit Texten von Umberto Fiori (1994). Viele bedeutende internationale Institutionen haben ausschließlich seiner Musik gewidmete Konzerte veranstaltet. Er hat bislang über siebzig Werke für ganz unterschiedliche Ausführende geschrieben (von Solostücken, über Werke für großes Orchester und Opern bis hin zu Multimedia-Kompositionen), viele davon im Auftrag führender musikalischer Institutionen und Rundfunkanstalten.

Er arbeitet regelmäßig mit den weltweit führenden Musikern und internationalen Orchestern zusammen und tritt auch als Dirigent in Erscheinung.

Seit 25 Jahren unterrichtet er an italienischen Konservatorien und in musikalischen Workshops in aller Welt.

Derzeit ist er Professor und Leiter des Fachbereichs Komposition an der Musikhögskolan im schwedischen Malmö.

Luca Francesconi studied piano at the Conservatory of Milan and composition with Azio Corghi, Karlheinz Stockhausen (in Rome), Luciano Berio (at Tanglewood) and jazz in Boston.

He also worked as an assistant of Berio between 1981 and 1984.

In 1990 he founded *Agon Acustica Informatica Musica*, a centre for production and musical research with new technologies based in Milan. Among the many prizes and international awards he has received are the Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt 1990), the Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (Munich 1994) and the Prix Italia for *Ballata del rovescio del mondo*, a radio opera with texts by Umberto Fiori (1994).

Many important international institutions have programmed concerts dedicated exclusively to his music. He has so far written over seventy works for very different forces (ranging from soloist, large orchestra and opera to multimedia), many of these commissioned by leading musical institutions and radio corporations.

He regularly collaborates with the world's leading musicians and international orchestras and also conducts.

He has been teaching for 25 years both in Italian conservatory and in masterclasses all over the world.

At present he is professor and head of the department of composition at the Musikhögskolan of Malmö in Sweden.

Barbara Hannigan

La soprano canadienne Barbara Hannigan a suivi des études auprès de Mary Morrison à l'université de Toronto ainsi qu'auprès de Meinard Kraak au Banff Centre for the Arts et au Conservatoire royal de la Haye.

Elle a chanté dans de nombreux opéras notamment dans *Writing to Vermeer* (Saskia) de Louis Andriessen, à l'occasion de l'opéra solo *ONE* pour soprano, vidéo et bande sonore de Michael van der Aa et dans *The Bitter Tears of Petra von Kant* (Gabrielle) de Gerald Barry à l'English National Opera. Elle a également interprété différents rôles tels que Despina dans *Così fan tutte*, Amore dans *Orfeo ed Eurydice*, Anne Truelove dans *The Rake's Progress* et le rôle titre de *The Cunning Little Vixen* de Janacek.

Elle a également travaillé avec des personnalités de renommée internationale telles qu' Esa Pekka Salonen, Sir Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Peter Rundel ou encore Peter Eötvös. Elle a également travaillé en étroite collaboration avec des compositeurs tels que György Ligeti et Karlheinz Stockhausen.

Die kanadische Sopranistin Barbara Hannigan studierte bei Mary Morrison an der Universität in Toronto sowie bei Meinard Kraak am Banff Centre for the Arts und am Conservatory of The Hague.

Sie wirkte bei zahlreichen Opernuraufführungen mit, u.a. in *Writing to Vermeer* (Saskia) von Louis Andriessen, der Solo-Oper *ONE* für Sopran, Video und Elektronik von Michael van der Aa, und in Gerald Barrys *The Bitter Tears of Petra von Kant* (Gabrielle) an der English National Opera. Weitere Opernrollen in *Così fan tutte* (Despina), *Orfeo ed Eurydice* (Amore), *The Rake's Pro-*

gress (Anne Truelove) und die Titelrolle in Janacek's *The Cunning Little Vixen*.

Zusammenarbeit u.a. mit Esa Pekka Salonen, Sir Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Peter Rundel und Peter Eötvös. Eine enge Zusammenarbeit verband sie mit Komponisten wie György Ligeti und Karlheinz Stockhausen.

Canadian soprano Barbara Hannigan studied with Mary Morrison at the University of Toronto. Further studies took place at the Banff Centre for the Arts and the Royal Conservatory of The Hague where she studied with Meinard Kraak.

She has sung the world premieres of the operas *Writing to Vermeer* (Saskia) by Louis Andriessen, the solo opera *ONE* for soprano, video and electronics by Michel van der Aa and Gerald Barry's *The Bitter Tears of Petra von Kant* (Gabrielle) at the English National Opera, among others.

Other operatic roles include *Così fan tutte* (Despina), *Orfeo ed Eurydice* (Amore), *The Rake's Progress* (Anne Truelove) and the title role in Janacek's *The Cunning Little Vixen*.

She has worked with conductors including Esa Pekka Salonen, Sir Simon Rattle, Ingo Metzmacher, Peter Rundel and Peter Eötvös. She has had the privilege of working with composers including György Ligeti and Karlheinz Stockhausen.

Pablo Márquez

Est né en Argentine en 1967. Bien qu'il ait été révélé sur la scène internationale dès l'âge de vingt ans dans de prestigieux concours, c'est surtout sa rencontre avec quelques musiciens remarquables (György Sebök, Luciano Berio, Dino Saluzzi) qui a lancé et jalonné sa carrière.

Il a joué en soliste avec l'Orchestre de la radio bavaroise, le Nordwest Deutsche Philharmonie, les orchestres symphoniques de Salta et de Mar del Plata en Argentine. Il est également membre fondateur de l'ensemble AlmaViva, voué à la diffusion et à la création de la musique de chambre de compositeurs latino-américains. Son engagement dans la musique contemporaine l'a amené à faire plusieurs créations et à travailler avec des compositeurs tels que Luciano Berio, György Kurtág et Mauricio Kagel. En 1995, Pierre Boulez et l'Ensemble intercontemporain l'invitent à interpréter la *Sequenza XI* de Berio, à l'occasion du 70^e anniversaire du compositeur. Récemment, il a participé à la création de *Sul Segno* de Yan Maresz avec l'Ensemble intercontemporain, ainsi qu'à la création de la musique d'Oscar Strasnoy pour le film *Underground* (1928).

Il est actuellement professeur à la Musik-Akademie de Bâle, et est régulièrement invité à donner des master-classes dans le monde entier.

Pablo Márquez wurde 1967 in Argentinien geboren. Obwohl er bereits im Alter von zwanzig Jahren bei berühmten Wettbewerben auf sich aufmerksam gemacht hatte, kam seine Karriere erst durch das Zusammentreffen mit einigen herausragenden Künstlern so richtig in Schwung. (György Sebök, Luciano Berio, Dino Saluzzi.)

Er war Solist beim Orchester des Bayerischen Rundfunks, bei dem Philharmonischen Orchester NWR, dem Philharmonischen Orchester von Salta und de Mar del Plata in Argentinien. Er ist ebenfalls Gründungsmitglied des Ensembles Alma Viva und widmet sich der Verbreitung und Uraufführung von Kammermusik lateinamerikanischer Komponisten.

Durch sein Engagement für zeitgenössische Musik beteiligte er sich an mehreren Uraufführungen und arbeitete mit Komponisten wie Luciano Berio, György Kurtág und Mauricio Kagel zusammen. Im Jahr 1995 wurde er von Pierre Boulez und dem Ensemble intercontemporain eingeladen, anlässlich des 70. Geburtstags des Komponisten die *Sequenza XI* von Berio aufzuführen. In letzter Zeit nahm er an der Uraufführung von *Sul Segno* von Yan Maresz mit dem Ensemble intercontemporain sowie an der Uraufführung der Musik Oscar Strasnoys für den Film *Underground* (1928) teil. Pablo Márquez ist derzeit Professor an der Musik-Akademie Basel und gibt regelmäßig Meisterkurse in aller Welt.

Pablo Márquez was born in Argentina in 1967. He began making a name for himself on the international music scene at the age of 20 in prestigious competitions. However, it was especially his encounters with a number of exceptional musicians (György Sebök, Luciano Berio, Dino Saluzzi) that launched and marked his career.

He has appeared as a soloist with the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Nordwestdeutsche Philharmonie as well as the symphony orchestras of Salta and of Mar del Plata in Argentina. He is also a founding member of Ensemble AlmaViva, dedicated to performing and promoting the creation of chamber music by Latin American composers.

His commitment to contemporary music has led to a number of premieres and to working with such composers as Luciano Berio, György Kurtág and Mauricio Kagel. In 1995, Pierre Boulez and Ensemble intercontemporain invited him to perform Berio's *Sequenza XI* on the occasion of the composer's 70th birthday. Recently, he participated in the premiere of *Sul segno* by Yan Maresz with Ensemble intercontemporain as well as the premiere performance of Oscar Strasnoy's music for the film *Underground* (1928).

He is currently a professor at the Musik-Akademie of Basel and is regularly invited to give master classes throughout the world.

Benny Sluchin

Benny Sluchin fait ses études musicales au conservatoire de Tel Aviv, sa ville natale, et à l'Académie de musique à Jérusalem. Parallèlement aux cours de trombone, il étudie les mathématiques et la philosophie à l'université de Tel Aviv et obtient un *Master of Science* avec distinction.

Il joue d'abord à l'orchestre philharmonique d'Israël pendant deux ans avant d'occuper, quatre ans durant, le poste de co-soliste à l'orchestre Symphonique de Jérusalem (orchestre de la radio). Une bourse du gouvernement allemand le mène à Cologne où il travaille avec Vinko Globokar et obtient son diplôme d'artiste avec mention. Depuis 1976 il fait partie de l'Ensemble intercontemporain.

Parallèlement, il prend part aux recherches acoustiques de l'Ircam et achève une thèse de doctorat en mathématiques.

Benny Sluchin hat Musik am Konservatorium seiner Heimatstadt Tel Aviv und an der Musikakademie in Jerusalem studiert sowie Mathematik und Philosophie an der Universität von Tel Aviv, wo er das Diplom eines „Master of Science“ mit Auszeichnung erhalten hat.

Er war zwei Jahre im Philharmonie-Orchester von Israel, dann vier Jahre als Co-Solist im Rundfunk Sinfonieorchester Jerusalem und kam durch ein Stipendium nach Köln. Dort hat er bei Vinko Globokar studiert und sein Künstlerdiplom mit Auszeichnung erhalten. Seit 1976 gehört er zum Ensemble intercontemporain. Darüber hinaus nimmt er an den Akustikforschungen des Ircam teil und hat auch in Mathematik promoviert.

Benny Sluchin studied at the Tel-Aviv Conservatory and Jerusalem Music Academy, parallel to pursuing a math and philosophy degree at the University of Tel-Aviv. He joined the Israel Philharmonic Orchestra and was engaged as co-soloist for the Jerusalem Radio Symphony Orchestra. He subsequently went to work with Vinko Globokar at the Hochschule für Musik in Cologne, where he graduated with honors. Member of the Ensemble intercontemporain since 1976.

A Doctor of Mathematics, Benny Sluchin is involved in acoustic research at Ircam and teaches computer-assisted music notation at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

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

Attaché à la transmission des travaux issus de ses laboratoires de recherche, autant qu'à la diffusion des œuvres créées dans ses studios, l'Ircam propose un large volant d'actions pédagogiques et de rencontres s'adressant aux professionnels de la musique, aux universitaires, aux scolaires tout comme au grand public.

Das Ircam wurde 1970 von Pierre Boulez als eigenständige Abteilung des Centre Pompidou in Paris gegründet und steht seit Januar 2006 unter der Leitung von Frank Madlener. Heute ist es eines der weltweit größten Institute für unabhängige Forschung und Produktion im Bereich zeitgenössischen Musikschaffens. Mehr als 150 Mitarbeiter nehmen an den wissenschaftlichen, kreativen und pädagogischen Aktivitäten des Ircam teil (Komponisten, Forscher, Ingenieure, Musiker, Techniker...).

Die Vermittlung der aus den Recherchegruppen hervorgehenden Ergebnisse und die Verbreitung der in seinen Studios geschaffenen Werke sind für das Institut von entscheidender Bedeutung. Das Ircam offeriert daher ein umfassendes pädagogisches Programm mit Kursen, Workshops und Seminaren, das sowohl Angebote für professionelle Komponisten und Musiker, für Akademiker, als auch für Schüler und die breite Öffentlichkeit beinhaltet.

Founded in 1970 by Pierre Boulez, IRCAM is an institution linked with the Centre Pompidou and has been directed by Frank Madlener since January 2006. Today, it is one of the world's largest public research centers dedicated both to research and musical expression. More than 150 staff members contribute to the institute's activities (composers, researchers, engineers, performers, technicians, etc.). Equally dedicated to the communication of the research carried out in its laboratories and to the diffusion of the works created in its studios, Ircam offers a broad array of educational activities and encounters that address music professionals, scholars, school groups, and the general public.

www.ircam.fr

Ensemble intercontemporain



Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du xx^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités

de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Das Ensemble intercontemporain wurde 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung von Michel Guy, der damals Staatssekretär für Kultur war, gegründet. Es ist ein Orchester, bestehend aus 31 Solisten, die eine Leidenschaft gemeinsam haben – die Begeisterung für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts bis hin zur jüngsten Gegenwart. Die Musiker, die ein ständiges Orchester bilden, sorgen für die Verbreitung, Vermittlung und Uraufführung von Werken wie sie in den Statuten des Orchesters vorgesehen wurden.

Unter der musikalischen Leitung Susanna Mälkkis arbeiten die Musiker zusammen mit den Komponisten an der Erforschung von Instrumentaltechniken sowie an Projekten, die verschiedene Kunstrichtungen wie Musik, Tanz, Theater, Film, Video und

bildende Künste zusammenfließen lassen.

Jedes Jahr gibt das Ensemble intercontemporain neue Werke in Auftrag und führt diese auf - Werke, die sein eigenes Repertoire bereichern und neue Höhepunkte in der Musik des 20. Jahrhunderts darstellen. Musiktheater für junges Publikum, Maßnahmen zur Ausbildung junger Orchestermusiker, Dirigenten und Komponisten sowie zahlreiche Projekte zur Sensibilisierung des Publikums zeugen von einem großen und international anerkannten Engagement im Dienste der Weitergabe von Musik und der Ausbildung auf diesem Gebiet.

Das Ensemble intercontemporain, das seit 1995 seinen ständigen Sitz in der Cité de la musique in Paris hat, macht Aufnahmen und Auftritte sowohl in Frankreich als auch in zahlreichen Ländern in der ganzen Welt, wohin es von großen internationalen Festivals eingeladen wird.

In 1976, Pierre Boulez founded the Ensemble intercontemporain with the support of Michel Guy, who was Minister of Culture at the time.

The Ensemble's 31 soloists share a passion for 20th-21st century music. They are employed on permanent

contract, enabling them to fulfill the major aims of the Ensemble: performance, creation and education for young musicians and the general public.

Under the artistic direction of Susanna Mälkki, the musicians work in close collaboration with composers, exploring instrumental techniques and developing projects that interweave music, dance, theater, film, video and visual arts.

New pieces are commissioned and performed on a regular basis. These works enrich the Ensemble's repertoire and add to the corpus of 20th century masterworks.

The Ensemble is renowned for its strong emphasis on music education: concerts for kids, creative workshops for students, training programs for future performers, conductors, composers, etc.

Based at the Cité de la musique (Paris) since 1995, the Ensemble performs and records in France and abroad, taking part in major festivals worldwide.

The Ensemble is financed by the Ministry of Culture and Communication and receives additional support from the Paris City Council.

www.ensembleinter.com

Susanna Mälkki



Actuelle directrice musicale de l'Ensemble intercontemporain, Susanna Mälkki a rapidement obtenu une reconnaissance internationale, aussi à l'aise dans le répertoire symphonique et lyrique que dans celui des formations de chambre ou des ensembles de musique contemporaine.

Née à Helsinki, elle mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula, Eri Klas et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle a collaboré avec le Klangforum Wien, le Birmingham Contemporary Music Group et les ensembles ASKO et Avanti!. En 2004, elle fait ses débuts avec l'Ensemble intercontemporain au festival de Lucerne dans un programme entièrement consacré à Harrison Birtwistle. Elle est nommée directrice musicale l'année suivante.

Susanna Mälkki est très active dans le domaine de l'opéra contemporain et s'investit également dans l'interprétation du répertoire symphonique classique et moderne. Elle collabore avec de nombreuses formations : orchestres symphoniques de Berlin, de Birmingham, de la WDR à Cologne, de la BBC à Londres et de la Radio finlandaise ; orchestres philharmoniques de Munich, Dresde, Rotterdam, Oslo et Saint Louis (USA) ; Hallé Orchestra à Manchester, Residentie Orkest de La Haye, Orchestre national de Belgique ; SWR Stuttgart, Bamberger Symphoniker, l'orchestre philharmonique de Berlin, les Wiener Symphoniker, l'orchestre de la NDR de Hambourg, l'orchestre de Cincinnati, celui de la Radio suédoise et l'orchestre philharmonique de Radio France.

Susanna Mälkki, die derzeitige Chefdirigentin des Ensemble intercontemporain, erlangte schnell internationale Berühmtheit. Sie beherrscht das symphonische und dramatische Repertoire ebenso wie Kammermusik oder das Repertoire der Neuen Musik.

Die in Helsinki geborene Musikerin machte sich als brillante Cellistin einen Namen, bevor sie bei Jorma Panula, Eri Klas und Leif Segerstam an der Akademie Sibelius Dirigieren studierte. Ihr Engagement für moderne Musik mündete in eine Zusammenarbeit mit dem Klangforum Wien, der Birmingham Contemporary Music Group und den Ensembles ASKO sowie Avanti. Im Jahre 2004 dirigierte sie im Rahmen des Festivals von Luzern zum ersten Mal das Ensemble intercontemporain, das ein zur Gänze dem Komponisten Harrison Birtwistle gewidmetes Programm zur Aufführung brachte. Im darauf folgenden Jahr wurde

Susanna Mälkki mit der musikalischen Leitung dieses Ensembles betraut.

Susanna Mälkki ist sehr aktiv im Bereich der zeitgenössischen Oper, interpretiert jedoch auch Werke aus dem klassischen und modernen symphonischen Repertoire. Sie arbeitet mit zahlreichen Orchestern zusammen: dem Symphonieorchester Berlin, Birmingham, dem Orchester des Westdeutschen Rundfunks in Köln, der BBC in London und dem Orchester des finnischen Radios; mit dem philharmonischen Orchester von München, Dresden, Rotterdam, Oslo und Saint Louis (USA); mit dem Hallé Orchestra von Manchester, dem Residentie Orkest in Den Haag, dem nationalen Orchester von Belgien; dem SWR Stuttgart, den Bamberger Symphonikern, den Berliner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Orchester des NDR Hamburg, dem Orchester von Cincinnati, dem Orchester des schwedischen Radio und dem Orchestre Philharmonique de Radio France.

Susanna Mälkki very quickly obtained recognition on the international conducting circuit. Her versatility and broad repertoire have taken her to symphony orchestras, chamber orchestras, contemporary music ensembles and opera. She is currently Music Director of the Ensemble intercontemporain.

Born in Helsinki, Susanna Mälkki had a successful career as a cellist before studying conducting under Jorma Panula and Leif Segerstam at the Sibelius Academy. Very committed to contemporary music, she has worked regularly with contemporary music ensembles such as the Birmingham Contemporary Music Group, ASKO Ensemble and Avanti!. In August 2004 she conducted the Ensemble intercontemporain

for the first time in an all-Birtwistle programme at the Lucerne Festival. The concert was the catalyst for her appointment as Music Director.

In recent seasons, she has also conducted many orchestras including the Rotterdam Philharmonic, City of Birmingham Symphony, WDR Köln, Oslo Philharmonic, Hallé Orchestra, Finnish Radio Symphony, BBC Symphony (London), Bamberger Symphoniker, Munich Philharmonic, Belgium National Orchestra, Berlin Symphony and Danish National Symphony, Dresden Philharmonic, Residentie Orkest de la Haye, SWR Stuttgart, Berlin Philharmonic Orchestra, NDR Hamburg, Wiener Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, Swedish Radio and Cincinnati Symphony.

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

www.kairos-music.com

English translation: Joanna King (text Colin Roche)

John Winbigler (text Robert Coheur)

Traductions françaises : Isolde Schmitt

SIRÈNES

« Sirènes », un projet discographique unique coréalisé par l'Ensemble intercontemporain, l'Ircam et Kairos.

L'une chante le passé, l'autre le présent et la troisième le futur : les Moires, décrites par Platon dans sa *République*, joignent leurs voix au chant des sirènes qui s'unissent pour incarner toute l'harmonie de l'ordre du monde. Dans la mythologie antique, par contre, ces filles de l'océan symbolisaient les risques encourus par tous les marins qui, lorsqu'ils percevaient leur chant irrésistible, étaient inexorablement attirés par celui-ci. L'écho du chant de ces êtres fabuleux ne s'est jamais tu, il a trouvé son expression dans tous les arts. Il n'est donc pas surprenant que cette aventure discographique associant l'Ensemble intercontemporain, l'Ircam et KAIROS ait été baptisée Sirènes. Ce projet ambitieux, conçu sur plusieurs années, présentera, en alternance, des œuvres majeures de compositeurs dans la maturité de leur expression artistique et les créations de jeunes compositeurs, soutenus ou découverts par l'Ircam et l'Ensemble intercontemporain. À contre-courant des enregistrements live, le parti pris de Sirènes est de proposer des enregistrements studio réalisés avec la plus grande exigence de qualité afin de servir au mieux la musique d'aujourd'hui et de demain.

„Sirènes“ – die neue Kooperation von Ensemble intercontemporain, Ircam und Kairos weckt schillernde Assoziationen.

Die Sirenen vermögen bis heute für eine Kunst zu stehen, die uns fesselt, der wir mit Hingabe und bei voller Aufmerksamkeit lauschen. So ist es nahegelegen, die neue Kooperation von Ensemble intercontemporain, Ircam und Kairos „Sirènes“ zu nennen. Das auf viele Jahre konzipierte Projekt wird führende kompositorische Positionen an der Schnittstelle von Instrumentalmusik und Elektronik präsentieren.

„Sirènes“: Die anspielungsreiche Metapher für eine Neue Musik, die auf Erfahrungen zielt, denen man sich einfach aussetzen muss und die ebenso verführerisch wie fordernd auf uns zukommen.

„Sirènes“ – the new cooperative venture between Ensemble intercontemporain, IRCAM and Kairos, awakes dazzling associations.

Until the present day, sirens have symbolised an art which captivates us, to which we listen surrendering our entire attention. Thus naming the new cooperative venture between Ensemble intercontemporain, IRCAM and Kairos “Sirènes” seems highly appropriate. Over the years ahead, the project will present leading composers working at the interface between instrumental music and electronics.

“Sirènes”: a richly allusive metaphor for a New Music that offers us experiences to which we simply must expose ourselves, and which are as seductive as they are demanding in their approach to us.