

notas

preliminares
revista de música y arte

16

La creación musical y sus intérpretes
La création musicale et ses interprètes

P.V.P.:

España: 10 €
Francia: 12 €



ISSN 1135-2103

Joan Cerveró

Director musical y artístico

**PREMIJ NACIONAL
DE MUSICA 2005**

Grabador Esteve, 5. 2º

46004 Valencia

T +34 963 163 723

F +34 963 163 724

info@grupinstrumental.com

www.grupinstrumental.com

IVM

INSTITUT VALÈNCIA DE LA MÚSICA

GENERALITAT VALÈNCIANA
CONSSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT



PROGRAMACIÓ 2005/06

Octubre

València | IVAM | Centre Julio González | Sala de la Muralla

La marca del agua

Bruno Maderna / Cuarteto

Joan Cerveró / Música de agua

Maurice Ravel / Cuarteto de cuerda en fa mayor

Noviembre

València | Teatro Principal | Ballet | Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana

Concierto I

Valérie Hartmann-Claverie, ondas Martenot

Macel Landowsky / Concierto para ondas

Martenot, percusión y orquesta /

Coreografía Nacho Duato

Pedro Navarrete / Buit

Coreografía Thomas Noon

Julien Tarride / Ando

Coreografía de Davy Brun

Madrid | Auditorio del MNCARS | CDMC

Francisco Guerrero | monográfico

Pilar Jurado, soprano

Jaqueline Squarcia, soprano

Ars combinatoria

Delta cephei

Concierto de cámara

Hyades

Váda

Anemos C

Diciembre

València | IVAM | Centre Julio González | Galería 1

Three Settings of Celan

Estrella Estévez, soprano

Thomas Adès / Catch

Peter Maxwell - Davies / Dove, Star-Folded

Judith Weir / I Broke off a Golden Branch

Harrison Birtwistle / Three Settings of Celan

València | Teatro Principal

El Retablo de Maese Pedro

Bambalina Titelles

Tomás Puig, tenor

María Ángeles Biosca, soprano

Vicente Antequera, baritono

Manuel de Falla / El Retablo de Maese Pedro

Madrid | Auditorio del MNCARS | Real Asociación

Amigos del MNCARS

Itinerarios sonoros

Luisa Domingo, arpa

C. Debussy / Prélude à l'après-midi d'un faune

Hilda Paredes / Demente cuerda

Charles Ives / Central Park in the Dark

John Adams / Chamber Symphony

València | Muvim | Auditorio

La Historia de Babar

Begoña Martínez, voz

Igor Stravinsky / Circus Polka

Claude Debussy / Children's Corner

Francis Poulenc / L'Histoire de Babar

Enero

València | Palau de la Música | Sala Rodrigo

Ligeti | Mahler I

Elena de la Merced, soprano

Carlos Apellániz, piano

György Ligeti / Klavierkonzert

Gustav Mahler / Symphonie n.º 4 Arr. Erwin

Stein

Castelló | EACC

Telephones and Birds

John Cage - Musicircus -

Fifty-Eight

Music for Marcel Duchamp

Concert for Piano and Orchestra

Telephones and Birds

Ryoanji

Europera 5

Febrero

València | Teatre Tàlia

Creación I

Voro García / Cuando la luz de ese día...

José Manuel López-López / La pluma de Hu

Enrique Sanz / Recollection of the transit

Alberto Posadas / Oscuro abismo de llanto y

de ternura

Marzo

València | IVAM | Centre Julio González | Sala 7

Le désir est partout

Patricia Llorens, soprano

J. S. Bach / Musikalisches Opfer BWV 1079

Eric Tanguy / Le désir est partout

Jesús Torres / Chacona

Francis Poulenc / Le travail du peintre

València | Palau de la Música | Sala Rodrigo

Ligeti | Mahler II

Erika Escrivá, soprano

Pilar Aznar, mezzo-soprano

Jose Antonio López, baritono

György Ligeti / Kammerkonzert

Gustav Mahler / Lieder 'Eines fahrender Gesellen'

György Ligeti / Aventures & Nouvelles Aventures

Abril

Castelló | EACC

Boulez at 80 th

Pilar Esteban, mezzo-soprano

Pierre Boulez

Derive I

Douze notations

Le Marteau sans Maître

Bremen (Alemania) | Instituto Cervantes | Sala

Sinfónica de Radio Bremen

Mauricio Sotelo

Monográfico

València | Ensembles

Sonetos del amor oscuro / Cripta sonora

para Luigi Nono

Cor de la Generalitat Valenciana

Arcángel, cantaor

Miguel Poveda, cantaor

Roberto Fabbriani, flauta Bajo

Uli Fussenegger, contrabajo

Mauricio Sotelo / Sonetos del Amor Oscuro

Instalación con imágenes de Sean Scully sobre

poemas de Federico García Lorca

Mayo

València | Xarxa

Stabat Mater

Jaqueline Squarcia, soprano

Diana Muñoz, mezzo-soprano

Antonio Lozano, tenor

Arvo Part / Stabat Mater

Giovanni Battista Pergolesi / Stabat Mater

Junio

València | IVAM | Centre Julio González | Sala 7

Sonatas & Interludes

Carlos Apellániz, piano preparado

John Cage / Sonatas & Interludes

València | Teatre Tàlia

Creación II

Rubén Parejo, guitarra

César Camarero / Reverso 2

Luis de Pablo / La Patum

Félix Ibarrondo / Concierto para guitarra

Ramón Lazkano / Eriden

Julio

Opera

València | Oïda

Luci mie traditrici

Salvatore Sciarrino / Luci mie traditrici

16

La creación musical y sus intérpretes
La création musicale et ses interprètes

doce notas preliminares
invierno-primavera hiver-printemps 2005-06

LES PROCHAINS GRANDS MOMENTS POUR DÉCOUVRIR NOS COMPOSITEURS

LOS PRÓXIMOS GRANDES MOMENTOS PARA DESCUBRIR NUESTROS COMPOSITORES

Iris dévoilée

Suite concertante pour 3 voix de femmes,
3 instruments traditionnels chinois
(erhu, pipa, zheng) et orchestre.

18 et 19 février 2006

Bamberg et Schweinfurt, Allemagne

Bamberger Symphoniker

QIGANG CHEN

Suite concertante para 3 voces femeninas,
3 instrumentos tradicionales chinos
(erhu, pipa, zheng) y orquesta.

18 y 19 de febrero de 2006

Bamberg y Schweinfurt, Alemania

Bamberger Symphoniker



Photo : X. de Kemel

Concerto

Pour piano et orchestre.

5, 6, 7 et 8 janvier 2006,

Cleveland, Ohio, U.S.A.

Cleveland Orchestra,

dir. : F. Welser-Most

Sol. : L. Ove Andnes

MARC-ANDRÉ DALBAVIE

Para piano y orquesta.

5, 6, 7 y 8 de enero de 2006

Cleveland, Ohio, E.E.U.U.

Cleveland Orchestra,

dir. : F. Welser-Most

Sol. : L. Ove Andnes



Photo : R. Muehrmann

Double concerto

Pour violon et violoncelle.

4 février 2006 : création mondiale

6, 7 et 8 février 2006

Liège, Lille, Paris (Festival Présences 2006)

Orchestre National de Lille

dir. : Paul Polivnicki

vl. : R. Capuçon, cello : G. Capuçon

THIERRY ESCAICH

Para violín y orquesta.

4 de febrero de 2006: estreno mundial

6, 7 y 8 de febrero de 2006

Lieja, Lille y Paris (Festival Présences 2006)

Orchestre National de Lille

dir. : Paul Polivnicki

vl. : R. Capuçon, chelo : G. Capuçon



Photo : Anouk Van Conde

(d')Aller

Pour violon et orchestre

m'M

Pour orchestre 29 janvier 2006

salle Claude Champagne, Montréal, Québec

Ensemble Moderne de Montréal

Orchestre des jeunes de Montréal

dir. : L. Vaillancourt, vl. : A. Giguère

PHILIPPE LEROUX

Para violín y orquesta.

Para orquesta. 29 de enero de 2006

Sala Claude Champagne, Montreal, Québec

Ensemble Moderne de Montréal

Orchestre des jeunes de Montréal

dir. : L. Vaillancourt, vl. : A. Giguère



Photo : G. Vignon

La Légende de Monsieur Chance

Conte musical pour récitant et orchestre.

16 février 2006 : création mondiale

17 février 2006

Orchestre National de Lorraine

dir. : Xavier François Roth,

Arsenal de Metz

MARTIN MATALON

Cuento musical para recitador y orquesta.

16 de febrero de 2006: estreno mundial

17 de febrero de 2006

Orchestre National de Lorraine

dir. : Xavier François Roth,

Arsenal de Metz



Photo : N. Bort

Catalogue auteurs et CD gratuits sur demande / Catálogo de autores y CDs gratuitos por pedido



sumario sommaire

| | | |
|-------------------------------|---------|---|
| | 7 | Editorial <i>Éditorial</i> |
| JEAN-MARC CHOUVEL | 12-17 | La condición de músico contemporáneo <i>La condition de musicien contemporain.</i> |
| MIGUEL ÁLVAREZ FERNÁNDEZ | 19-29 | El ensemble, instrumento de vanguardia <i>L'ensemble comme instrument de l'avant-garde.</i> |
| MIHU ILIESCU | 30-40 | Los ensembles franceses de música contemporánea: un tejido en permanente mutación <i>Les ensembles français de musique contemporaine : un tissu en permanente mutation.</i> |
| | 41-48 | Entrevista con Eric-Maria Couturier <i>Entretien avec Eric-Maria Couturier.</i> |
| HILDA PAREDES | 49-59 | Versatilidad y desafío. London Sinfonietta y Cuarteto Arditti <i>Versatilité et défi. London Sinfonietta et Quatuor Arditti.</i> |
| JUAN MARÍA SOLARE | 60-73 | Radiografía del Ensemble Modern <i>Radiographie de l'Ensemble Modern.</i> |
| | 74-88 | Con la musikFabrik <i>Avec la musikFabrik.</i> |
| ALBERTO C. BERNAL | 89-104 | Alternativas: de su importancia y sus peculiaridades. <i>Chronophonie, Laboratorium, Trigger, Zwischentöne</i> <i>Alternatives : leur importance et leurs particularités. Chronophonie, Laboratorium, Trigger, Zwischentöne.</i> |
| RUTH ZAUNER | 105-111 | Klangforum Wien. Entrevista con Beat Furrer <i>Klangforum Wien. Entretien avec Beat Furrer.</i> |
| PHILIPPE FRANCK | 112-119 | El Ensemble Musiques Nouvelles, en busca de nuevas liturgias sonoras <i>L'Ensemble Musiques Nouvelles, en quête de nouvelles liturgies sonores.</i> |
| KRISTINA HAATAJA | 120-124 | Avanti! Adelante por una música sin fronteras <i>Avanti! En avant pour une musique sans frontières.</i> |
| IRENE FORTEA | 125-138 | La música contemporánea en España: historia de una difícil relación. Entrevista con José Ramón Encinar <i>La musique contemporaine en Espagne : histoire d'une relation difficile. Entretien avec José Ramón Encinar.</i> |
| GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA | 139-145 | Grup Instrumental de València <i>Groupe Instrumental de València.</i> |
| JOSÉ LUIS TURINA | 146-153 | La Academia de Música Contemporánea de la Joven Orquesta Nacional de España <i>L'Académie de Musique Contemporaine du Jeune Orchestre National d'Espagne.</i> |
| LUANA STAN | 154-162 | La alegría de hacer música contemporánea. Entrevista con Lorraine Vaillancourt <i>La joie de faire de la musique contemporaine. Entretien avec Lorraine Vaillancourt.</i> |
| SHIRLING&NEUEWEISE | 163-167 | Los ensembles en Internet <i>Les ensembles sur Internet.</i> |

Nº 16 doce notas preliminares:

La creación musical y sus intérpretes *La création musicale et ses interprètes*

Invierno-primavera *Hiver-printemps 2005-06. Precio en España: 10 euros* *prix en France : 12 euros*

Edita/éditeur: Gloria Collado Guevara. C/ San Bernardino, 14. Pral. A. 28015 Madrid

Tel.: (+34) 91 547 00 01. Fax: (+34) 91 547 00 01

E-mail: docenotas@ecua.es Web: www.docenotas.com

12 **notas**
preliminares

Consejo de redacción/*Conseil de rédaction*: Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizéau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihiu Iliescu, Philippe Mairesse, Makis Solomos.

Dirección/*Direction*: Gloria Collado. Coordinación/*Coordination*: Mihiu Iliescu. Redacción/*Rédaction*: Jacqueline Blanc, Mario Pardo. Suscripciones/*abonnements*: Marta García.

Traductores/*Traducteurs*: Lorrina Barrientos (para/pour: Miguel Álvarez Fernández, Alberto C. Bernal, Irene Fortea, Grup Instrumental de València, Hilda Paredes, Juan María Solare, José Luis Turina, Ruth Zauner); Gloria Collado (para/pour: Jean-Marc Chouvel, Kristina Haataja); Mario Pardo (para/pour: Mihiu Iliescu, Philippe Franck, Luana Stan).

Impresión/*Imprimeur*: Gráficas Minaya S.A. Fotomecánica/*Photogravure*: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid. Distribuye: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda. Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60. Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984.

Páginas publicidad/
Pages publicité :

| | |
|--|---|
| Segunda de cubierta/ <i>Deuxième de couverture</i> | Grup Instrumental de València |
| | P. 2 Gérard Billaudot, éditeur |
| | P. 5 Henri Lemoine, Éditions Musicales |
| | P. 7 Polimúsica |
| | P. 8 Bookstorming |
| | P. 9 Éditions Musicales Alphonse Leduc |
| | P. 12 Piles, Editorial de Música S.A |
| | P. 18 Idea Books S.A. |
| Tercera de cubierta/ <i>Troisième de couverture</i> | Temporada 2005-2006 CDMC |
| Cuarta de cubierta/ <i>Quatrième de couverture</i> | Guía de Conservatorios y Escuelas de Música y de Danza en España |

- © de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*
- © de las traducciones/*des traductions:* Lorrina Barrientos, Gloria Collado, Mario Pardo.
- © de las imágenes: sus autores/*des images, leurs auteurs.*
- © portada/*couverture:* José Manuel Broto, 2005
- © de la edición/*de l'édition,* Gloria Collado Guevara.



Publicación subvencionada por el
Ministerio de Cultura



Esta revista es miembro de ARCE (Asociación
de Revistas Culturales de España) y de CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos)

Doce notas Preliminares no se responsabiliza de las opiniones de los colaboradores en la presente edición. / *Doce Notas Preliminares ne se rend pas responsable des opinions des collaborateurs dans cette édition.*

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Gloria Collado Guevara. / *Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen –électronique, mécanique ou autre– sans l'autorisation expresse écrite de Gloria Collado Guevara.*

PARTITIONS DE POCHE



**OUVERTURE
EN FORME D'ÉTOILES**
pour orchestre
Régis Campo
28260HL, 52 pages

LES RAYONS DU JOUR

pour alto et orchestre
Edith Canat de Chizy
28598HL, 80 pages



**L'AFRIQUE
D'APRÈS TIEPOLO**
pour piano et ensemble
Hugues Dufourt
28283HL, 36 pages

LE CYCLE DES GRIS

pour orchestre
Bruno Mantovani
28093HL, 60 pages



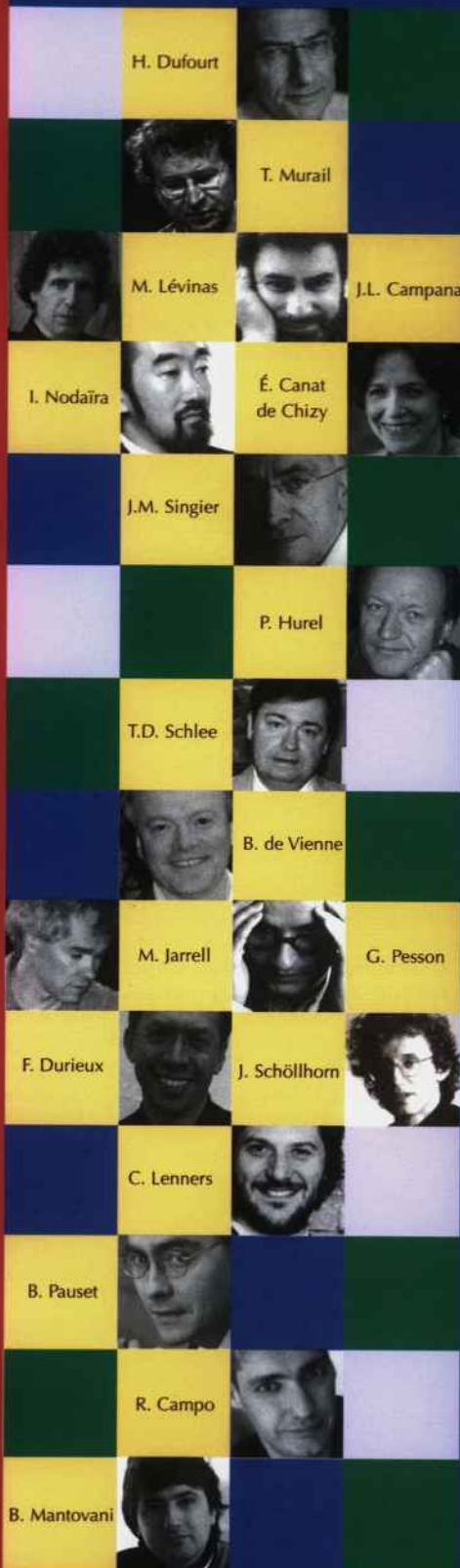
PHONUS
pour flûte et orchestre
Philippe Hurel
28185HL, 88 pages

POUR ADOUCIR LE COURS DU TEMPS

pour ensemble et sons
électroniques
Tristan Murail
28285HL, 96 pages



LES CONTEMPORAINS



Catalogues, agenda des concerts,
notices d'œuvre sur
www.henry-lemoine.com

hl

ÉDITIONS
HENRY
LEMOINE

41 RUE BAYEN F-75017 PARIS



La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical
¡Pídela en tu quiosco habitual!

Precio: 2,80 euros

Nº 49 diciembre - enero 2005-06

La formación orquestal



doce notas preliminares

Monográfico de arte y música contemporáneos



Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

- 1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
- 2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
- 3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música*, junio, 1999
- 4 *Para olvidar el siglo XX*, diciembre, 1999
- 5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente*, junio, 2000
- 6 *Accidente, la última transgresión*, diciembre, 2000
- 7 *El maestro, caminos del conocimiento*, junio, 2001
- 8 *Postmodernidad, veinte años después*, diciembre, 2001
- 9 *La crítica a examen*, junio, 2002
- 10 *Improvisación, crear en el momento*, diciembre, 2002
- 11 *Cómo ser espectador*, junio, 2003
- 12 *Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce*, invierno-primavera 2003-04
- 13 *Al calor de Oriente*, verano-otoño 2004
- 14 *La ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*, invierno-primavera 2004-05
- 15 *Alrededor del cine*, verano-otoño 2005



Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Suscripción anual a 5 números de Doce Notas y 2 números de Doce Notas Preliminares: España: 34 euros. Unión Europea: 42 euros. Otros países: 70 euros. **Números atrasados:** Doce Notas, 2,40 euros; Doce Notas Preliminares, 7,50 euros. **Suscripción a Doce Notas Preliminares solamente:** España, 20 euros; Unión Europea, 26 euros. **Solicitudes:** C/ San Bernardino, 14, pral. A 28015 Madrid; fax (+34) 91 547 00 01 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos

Empresa o institución Nif

Calle o plaza nº

Código postal Población

Provincia País

Teléfono Fax

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

5 números Doce Notas y 2 números Doce Notas Preliminares 2 números Doce Notas Preliminares

en la forma de pago siguiente:

Giro postal Cheque Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénesse boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros

Domicilio agencia

Población País

Titular de la cuenta

Entidad Oficina D.C. nº cuenta

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por Doce Notas

Fecha:

Firma:



»»» Electrónica musical

La mayor exposición de electrónica-informática musical de Madrid.

Todos los primeros miércoles de cada mes, foros gratuitos de acercamiento a las nuevas tecnologías en nuestro salón de actos.

»»» Pianos

Profesionales cualificados te ayudarán a elegir el piano que mejor se adapte a tus necesidades. Podrás probarlo en la **mayor exposición de Madrid**.

Seminarios permanentes de **técnica e interpretación pianística**.




polimúsica

»»» **Tienda** Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45 · E-mail: madrid@polimúsica.es

»»» **Tienda On-line** www.polimúsica.es

Abrimos 24 Horas al día



www.b**o**ok**o**rst**o**rming.com



Publications d'art contemporain,
Contemporary art publications,
éditions et livres d'artistes
editions and artists' books

info@b**o**ok**o**rst**o**rming.com

Éditions Musicales
ALPHONSE LEDUC

175, rue Saint-Honoré
 75040 - Paris cedex 01
 www.alphonseleduc.com
 e-mail : alphonseleduc@wanadoo.fr

**DES
 CANYONS
 AUX ÉTOILES,**
 pour piano solo
 et orchestre.
 Piano solo.



**CATALOGUE
 D'OISEAUX :**

1^{er} Livre :

1. Le Chocard des Alpes.
2. Le Loriot.
3. Le Merle bleu.

2^e Livre :

4. Le Traquet stapazin.



3^e Livre :

5. La Chouette hulotte.
6. L'Alouette Lulu.

4^e Livre :

7. La Rousserolle effarvatte.

5^e Livre :

8. L'Alouette calandrelle.
9. La Bouscarle.

6^e Livre :

10. Le Merle de roche.

7^e Livre :

11. La Buse variable.
12. Le Traquet vieur.
13. Le Courlis cendré.

Olivier Messiaen

Œuvres pour Piano

**COULEURS
 DE LA CITÉ
 CÉLESTE,**
 pour piano solo et orchestre.
 Piano solo.



**LA FAUVETTE
 DES JARDINS.**

**PETITES
 ESQUISSES
 D'OISEAUX.**

RONDEAU.

SEPT HAÏKAÏ,
 pour piano solo
 et petit orchestre.
 Piano solo.

**LA VILLE
 D'EN-HAUT,**
 pour piano solo
 et petit orchestre.
 Piano solo.

**UN VITRAIL
 ET DES OISEAUX,**
 pour piano solo
 et petit orchestre.
 Piano solo.

CATALOGUE COMPLET
 SUR DEMANDE.

Editorial

Mis obras no son difíciles, están mal interpretadas”, decía Schoenberg con amargura a comienzos del siglo XX. Un juicio similar manifestará Boulez, y no sin razón, algunas décadas más tarde. Los intérpretes capaces de afrontar las partituras –ciertamente temibles– eran escasos en la época. Hoy los jóvenes compositores tienen mucha más suerte. No solamente encuentran con más facilidad intérpretes de calidad, sino que éstos les brindan un apoyo inestimable. Se interesan por ellos y los protegen, les prestan atención constantemente y les ofrecen condiciones de trabajo con las que sus mayores sólo podían soñar.

Este número está dedicado a esos intérpretes abnegados y entusiastas, y en particular a los *ensembles* que desde hace años han contribuido de manera esencial a la promoción de la creación musical contemporánea. Se evocarán a grupos faro cuyo simple nombre es hoy garantía de calidad : el Ensemble Intercontemporain de París, la London Sinfonietta, el Cuarteto Arditi, el Ensemble Modern de Frankfurt, el Klangforum de Viena, el Nouvel Ensemble Modern de Montreal, el Ensemble Musiques Nouvelles de Bruselas, pero también algunas formaciones menos conocidas. Estas últimas representan a centenares de grupos menos apoyados económicamente pero cuya actividad es vital para la renovación de la creación.

Los artículos y entrevistas que aquí presentamos muestran cómo los *ensembles* evolucionan al ritmo de la sociedad, adaptándose a las mutaciones del gusto y a las mentalidades. Están dispuestos a abrirse a estéticas y a estilos diversos, sin por ello renunciar a criterios de calidad. También han adquirido una madurez que les permite tener una visión global y serena de la música del siglo XX y del naciente siglo XXI, sobrepasando las separaciones demasiado fáciles entre el repertorio “histórico” y el “contemporáneo”. Su mayor éxito, finalmente, es el de haber rendido justicia a Schoenberg, al probar que la música contemporánea –la de ahora tanto como la de siempre– es aceptada por el público si está bien interpretada.

Éditorial

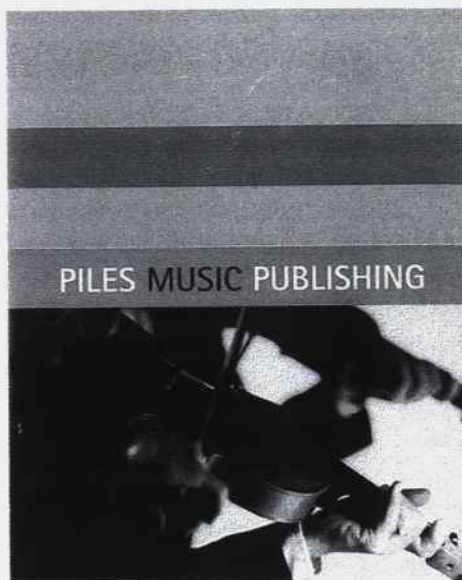
Mes œuvres ne sont pas difficiles, elles sont mal jouées”, disait Schoenberg avec amertume au début du XXe siècle. Un jugement similaire sera formulé par Boulez quelques décennies plus tard, non sans raison. Les interprètes capables d'affronter ses partitions –il est vrai, redoutables– étaient rares à l'époque. Aujourd'hui les jeunes compositeurs ont beaucoup plus de chance. Non seulement ils trouvent plus aisément des interprètes de qualité, mais ceux-ci leur offrent un soutien inestimable. Ils les sollicitent et les entourent, ils sont constamment à leur écoute et ils leur offrent des conditions de travail auxquelles leurs aînés ne pouvaient que rêver.

Nous consacrons ce numéro à ces interprètes dévoués et enthousiastes, et en particulier à des ensembles qui depuis des années ont apporté une contribution essentielle à la promotion de la création musicale contemporaine. Seront évoqués ainsi des groupes-phare dont le nom est devenu une garantie de qualité : l'Ensemble Intercontemporain de Paris, London Sinfonietta, le Quatuor Arditi, l'Ensemble Modern de Francfort, le Klangforum de Vienne, le Nouvel Ensemble Modern de Montréal, l'ensemble Musiques Nouvelles de Bruxelles, mais aussi quelques formations moins connues. Ces dernières apparaissent en effet comme les portes-paroles de centaines de groupes moins soutenus financièrement, dont l'activité est pourtant vitale pour le renouvellement de la création.

Les articles et les entretiens présentés ici montrent que les ensembles évoluent au rythme de la société, en s'adaptant aux mutations du goût et des mentalités. Ils sont prêts à s'ouvrir à des esthétiques et à des styles divers, sans pour autant déroger aux critères de qualité. Aussi ont-ils acquis une maturité qui leur permet d'avoir une vision globale et sereine de la musique du XXe siècle et du XXIe siècle naissant, qui dépasse les clivages trop faciles entre le répertoire “historique” et le répertoire “contemporain”. Leur plus grande réussite est d'avoir finalement rendu justice à Schoenberg, en prouvant que la musique contemporaine – celle d'aujourd'hui comme celle de tous les temps – est acceptée par le public si elle est bien jouée.

PILES, Editorial de Música S.A.

Más de 100 obras
contemporáneas
editadas en los
dos últimos años



MÚSICA CONTEMPORÁNEA
CONTEMPORARY MUSIC

**e//
piles**
EDITORIAL DE MÚSICA S.A.

2005

Catálogo de Música Contemporánea

Algunos de nuestros autores

José Báguena
Emilio Calandín
Teresa Catalán
Ricardo Climent
César Cano
Javier Costa
Jesús Echeverría
Antonio Gómez Schneekloth
Francisco Llácer Plá
José Antonio Orts
Vicente Roncero
Enrique Sanz Burguete
Andrés Valero
Zulema de la Cruz

**e//
piles**
editorial de música, s.a.

Nuevos catálogos online
www.pilesmusic.com

Teléfono: 963 704 027
info@pilesmusic.com

La condición de músico contemporáneo

Hay muchos problemas que se enmarañan. Pese a todos los esfuerzos, la música contemporánea no traspasa. Choca contra un rechazo global. La recepción social dice no, sea cual sea el voluntarismo y la aplicación de los grandes organismos. Nuestros discos no se venden. Ha podido pretenderse que es porque estaba mal tocada. Ya no es el caso. En el momento actual se toca perfectamente. Esta música permanece rechazada por la mayoría, hay que saberlo. Quizá haya llegado el momento de interrogarse por las razones profundas de esta situación.

Probablemente no hemos sido capaces de una simbolización adecuada y a gran escala que la habría acercado a los nuevos públicos. Hemos vivido con la obsesión de las vanguardias históricas, una obsesión superada hoy. El éxito de los postmodernos nos lo muestra bien. Estos compositores no se plantean tantas cuestiones y retoman tranquilamente los tópicos más trasnochados del lenguaje musical. Chocamos aún contra el muro infranqueable de la recepción social. No nos equivocamos del todo en nuestra perseverancia. Como Varèse, se puede tener razón y a continuación fracasar. (Hugues Dufourt, declaraciones recogidas por Pierre Golde¹)

Hugues Dufourt le da la vuelta a la fórmula de Pierre Boulez que explicaba el desinterés hacia la música contemporánea como consecuencia de su deficiente interpretación. Hay hoy en Europa un número considerable de grupos e intérpretes que han integrado perfectamente los nuevos elementos del lenguaje contemporáneo y que son capaces de producir conciertos y grabaciones de la mayor calidad. La re-

La condition de musicien contemporain

Il y a beaucoup de problèmes qui s'enchevêtrent. En dépit de tous les efforts, la musique contemporaine ne passe pas. Elle se heurte à une fin de non-recevoir globale. La réception sociale dit non, quel que soit le volontarisme et l'application des grands organismes. Nos disques ne se vendent pas. On a pu prétendre que c'est parce qu'elle était mal jouée. Ce n'est plus le cas. À l'heure actuelle, elle est parfaitement interprétée. Cette musique reste refusée par la majorité, il faut le savoir. Il est peut-être temps de s'interroger sur les raisons profondes de cette situation.

Probablement, n'avons-nous pas été capables d'une symbolisation adéquate et à grande échelle, qui aurait convenu à ces nouveaux publics. Nous avons vécu sur l'obsession des avant-gardes historiques, une obsession dépassée aujourd'hui. Le succès des post-modernes nous le montre bien. Ces compositeurs ne se posent pas tant de questions et reprennent tranquillement les poncifs les plus éculés du langage musical. Nous nous heurtons encore au mur infranchissable de la réception sociale. Nous n'avons pas entièrement tort dans notre persévérance. Tout comme Varèse, on peut avoir raison et ensuite échouer. (Hugues Dufourt, propos recueillis par Pierre Goldé¹)

Hugues Dufourt prend à revers le mot de Pierre Boulez qui expliquait le désintérêt pour la musique contemporaine par une lacune de son interprétation. Il y a aujourd'hui en Europe un nombre considérable d'ensembles et d'interprètes qui ont parfaitement intégré les nouveaux éléments du langage contemporain et qui sont capables de produire des concerts et des enregistrements de la plus grande qualité. La réticence que

¹<http://www.arsmusica.be/en/detailtextes.asp?ID=1>
(consulté le 30/10/2005)

¹<http://www.arsmusica.be/en/detailtextes.asp?ID=1>
(consulté le 30/10/2005)

ticencia que se observaba por parte de los músicos frente a estas músicas continúa ciertamente existiendo, y vemos aún, en algunas grandes orquestas, actitudes irresponsables que revelan un gran desinterés de algunos músicos hacia este tipo de repertorio. Pero nos cuesta interpretar esta falta de respeto como otra cosa que no sea ignorancia. Hay que decir que la ignorancia frente a este repertorio continúa siendo la regla en los estratos más conservadores de la enseñanza instrumental, pero el sentido de la interpretación, la idea de que el verdadero virtuosismo desbordaría ya todas las dimensiones de la práctica instrumental, el gusto por la exploración de los ámbitos sonoros del instrumento, han hecho evolucionar muy seriamente los límites técnicos que antaño podían ser un freno a la interpretación de las músicas recientes.

El *Domaine Musical* o el *Itinéraire* fueron la emanación de un compositor o de un grupo de compositores. Y, hasta el final de los años ochenta, la formación de un grupo instrumental estaba ligada profundamente al impulso de los creadores mismos. Boulez, Berio, Maderna, Marius Constant eran ellos mismos directores, lo que sería más raro en la generación de compositores que les sucedieron. De un modo general, se ha visto poco a poco a los grupos consagrados a la música contemporánea emanciparse de la tutela de los compositores. Es un movimiento de fondo muy importante que ha habido que ligar a la evolución del estatus del intérprete. Éste se ha convertido en el elemento fundamental de la representación que el público se hace de la música. Cuando dices actualmente que eres compositor, no es raro que la respuesta del interlocutor sea la de rechazar la cuestión: "Sí, pero ¿qué instrumento tocas?" Por supuesto, un compositor tiene siempre un instrumentista en la base, a veces incluso un multi-instrumentista, pero la preocupación del público se orienta aquí por la omnipresencia de la referencia al intérprete en los medios de comunicación. El *star-system* implica desde hace tiempo a la música clásica, y el conjunto de la prensa musical, tanto como las radios que se consagran al repertorio "culto" han revelado ampliamente esta tendencia. ¿No escuchábamos recientemente a los más

l'on observait de la part des musiciens vis à vis de ces musiques existe certes toujours, et l'on voit encore, dans certains grands orchestres, des attitudes irresponsables révélant le grand désintérêt de quelques musiciens pour ce type de répertoire. Mais on a du mal à interpréter cet irrespect pour autre chose que de l'ignorance. Il faut dire que l'ignorance vis à vis de ce répertoire reste encore la règle dans les franges les plus conservatrices de l'enseignement instrumental, mais le sens de la performance, l'idée que la véritable virtuosité débordait désormais sur toutes les dimensions du jeu instrumental, le goût aussi pour l'exploration des domaines sonores de l'instrument, ont fait évoluer très sérieusement les limites techniques qui pouvaient autrefois être un frein à l'interprétation des musiques récentes.

Le *Domaine Musical* ou l'*Itinéraire* ont été l'émanation d'un compositeur ou d'un groupe de compositeurs. Et jusqu'à la fin des années quatre-vingt, la formation d'un groupe instrumental était profondément liée à une impulsion des créateurs eux-mêmes. Boulez, Berio, Maderna, Marius Constant, étaient eux-mêmes chefs d'orchestre, ce qui deviendra plus rare dans les générations de compositeurs qui leur succéderont. D'une manière générale, on a vu peu à peu les ensembles consacrés à la musique contemporaine s'émanciper de la tutelle des compositeurs. Ce mouvement est un mouvement de fond très important, qu'il faut relier à l'évolution du statut de l'interprète. Celui-ci est devenu l'élément fondamental de la représentation que le public se fait de la musique. Quand vous dites aujourd'hui que vous êtes compositeur, il n'est pas rare que la réponse de votre interlocuteur soit de reposer la question : "Oui, mais vous jouez de quel instrument ?". Certes, un compositeur est toujours à la base instrumentiste, parfois même multi-instrumentiste, mais la préoccupation du public est ici orientée par l'omniprésence de la référence à l'interprète dans les médias. Le "star-system" touche depuis longtemps la musique classique, et l'ensemble de la presse musicale, tout autant que les rares radios qui se consacrent au répertoire "savant", ont largement relayé cette tendance. N'entendait-on pas récemment les plus grands responsables de la programmation musicale de Radio-France affirmer que seuls les compositeurs capables

altos responsables de la programación de Radio-France afirmar que sólo los compositores capaces de defender ellos mismos la interpretación de su música tenían algún interés y podían establecer un contacto con el público?

A cuenta de esto, los compositores evidentemente pueden estar tentados por la electroacústica, dado que los medios acústicos tradicionales de la gran orquesta les resultan cada vez más inaccesibles. En Francia, la mayoría de estas formaciones sólo hacen un esfuerzo de rutina por los creadores de su tiempo, privilegiando a compositores cuya escritura no contrasta demasiado con el repertorio que suministran a sus habituales... Es imaginable: este tipo de política, favorecida por una asociación como Musique Nouvelle en Liberté, tiene consecuencias estéticas bastante lamentables. La creación se convierte así en una coartada. Igual que se da una limosna para comprarse una buena conciencia. El resultado patente es un lento envejecimiento del público de la música clásica, y la constatación sangrante es que este género se convierte en la marca de una casta de notables reaccionarios muy poco inclinados hacia la experimentación de nuevas aventuras sonoras, y con la perspectiva de una fosilización del repertorio y de una desaparición pura y simple de este tipo de instituciones en una función museística y "patrimonial".

Hay pues un enorme contraste entre el desinterés de los responsables culturales a cargo de grandes instituciones, obnubilados por los "valores seguros", y el entusiasmo de los jóvenes intérpretes por un repertorio que descubren a menudo con avidez, corporeizándolo con una facilidad que no siempre han tenido sus mayores, el suplemento de alma que marca la calidad de una interpretación. Gracias a la ley Lang sobre la redistribución del impuesto sobre la copia privada y a algunos apoyos en el seno de las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales, una red de grupos pueden aún mantener vivo el espíritu de aventura que debe ser el de la creación musical, pese a condiciones económicas y materiales a menudo muy tensas. La tentación es grande, incluso para estos grupos, tanto como la presión de los festi-

de defender eux-mêmes l'interprétation de leur musique avaient quelque intérêt et pouvaient établir un contact avec le public ?

À ce compte-là, évidemment, les compositeurs peuvent être tentés par l'électroacoustique, d'autant que les moyens acoustiques traditionnels du grand orchestre leur sont de plus en plus inaccessibles. En France, la plupart de ces formations ne font qu'un effort de routine pour les créateurs de leur temps, privilégiant des compositeurs dont l'écriture ne contraste pas trop avec le répertoire qu'ils servent à leurs habitués... On l'imagine, ce type de politique, favorisée par une association comme Musique Nouvelle en Liberté, a des conséquences esthétiques assez lamentables. La création devient, à ce compte-là, un alibi. Comme on donne une aumône pour se racheter une bonne conscience. Le résultat patent est un lent vieillissement du public de la musique classique, et le constat criant que ce genre musical devient le marqueur d'une caste de notables réactionnaires fort peu enclins à l'expérimentation de nouvelles aventures sonores. Avec à terme la perspective d'une fossilisation du répertoire et d'une disparition pure et simple de ce type d'institution dans une fonction muséale et "patrimoniale".

Il y a donc un fort contraste entre le désintérêt des décideurs culturels en charge des grandes institutions, obnubilés par les "valeurs sûres", et l'enthousiasme des jeunes interprètes pour un répertoire qu'ils découvrent souvent avec avidité, en lui restituant avec une aisance que n'ont pas toujours eu leurs aînés, le supplément d'âme qui marque la qualité d'une interprétation. Grâce à la loi Lang sur la redistribution de la taxe sur la copie privée et à quelques soutiens au sein des Directions Régionales des Affaires Culturelles, un tissu d'ensembles peut encore maintenir vivant l'esprit d'aventure qui doit être celui de la création musicale, dans des conditions économiques et des conditions matérielles parfois très tendues. La tentation est grande, même pour ces ensembles, et sous la pression des festivals et des grands lieux de diffusion qui leur font payer leur estampille, de renoncer au risque de la création au profit d'assurances esthétiques bien souvent dérisoires. Le "suivisme", le laminage de la place laissée à une critique musicale indépendante dans les quotidiens,

vales y los grandes centros de difusión que les hacen pagar su sello, renunciando al riesgo de la creación a favor de las seguridades estéticas a menudo ridículas. El "seguidismo", el laminado del espacio dejado a una crítica musical independiente en los periódicos, la tendencia de los órganos de prensa a privilegiar una trayectoria "publicitaria" de "convocatoria antes del concierto", acaban por descalificar la marcha misma de la creación musical.

No hay que extrañarse pues de que el público haya perdido parcialmente el hilo. Los desafíos de la composición musical ya no pueden intrigar por ella misma. Y ahí tenemos, quizá, una de las explicaciones importantes a este "muro de la recepción social" del que hablaba Hugues Dufourt. La estética musical ya no suscita hoy ningún debate en la esfera pública ya que, por una extraña amnesia cultural, ha olvidado totalmente su papel estructurador fundamental sobre el plan intelectual y en el orden social. Los músicos mismos os dirán que ya no quieren mezclarse en esto. Sin saberlo, y con toda su buena fe, se convierten en los actores de una descerebración generalizada de la que ellos son las primeras víctimas. El tabú de la intelectualidad es, en efecto, el primer arma del pensamiento "global" para garantizar su dominio de masas. Dando sistemáticamente la palabra a los defensores de una música "fácil" y "actual", el aparato mediático no hace otra cosa que conformarse a su inclinación mortífera, consecuencia de un narcisismo casi reivindicado.

Los intérpretes tienen hoy, pues, un papel principal que asumir y es esencial que sean conscientes de esto, ya que sólo ellos están en posición de restituir al público esta intriga que está perdida en el marasmo de la confusión estética. Sólo ellos pueden todavía discernir lo que los responsables culturales, atrapados por las constricciones de los aparatos institucionales, ya no se encuentran en situación de percibir. Hará falta que no se dejen seducir ellos mismos por las sirenas de la facilidad mediática. Hará falta que tengan la fuerza moral de resistir al mercantilismo de los medios institucionales. En este contexto, el público no es forzosamente peor que la imagen que se construye

la tendencia des órganos de presse à privilégier une démarche "publicitaire" d'"annonces avant concert", achèvent de disqualifier la démarche même de la création musicale.

Il ne faut donc pas s'étonner que le public ait en partie perdu le fil. Les enjeux de la composition musicale ne peuvent plus faire intrigue pour lui. Et c'est peut-être là une des explications majeures à ce "mur de la réception sociale" dont parlait Hugues Dufourt. L'esthétique musicale ne suscite plus aujourd'hui aucun débat dans la sphère publique, car on a, dans une étrange amnésie culturelle, oublié totalement son rôle structurant fondamental sur le plan intellectuel et dans l'ordre social. Les musiciens eux-mêmes vous diront qu'ils ne veulent plus se mêler de ça. Sans le savoir, et en toute bonne foi, ils deviennent les acteurs d'une décérébration généralisée dont ils sont les premières victimes. Le tabou de l'intellectualité est en effet la première arme de la pensée "globale" pour garantir son emprise de masse. En donnant systématiquement la parole aux seuls tenants d'une musique "facile" et "actuelle", l'appareil médiatique ne fait que se conformer à son penchant mortifère, conséquence d'un narcissisme quasiment revendiqué.

Les interprètes ont donc aujourd'hui un rôle majeur à assumer et il est essentiel qu'ils en soient conscients. Car eux seuls seront en position de restituer au public cette intrigue qui s'est perdue dans le marasme de la confusion esthétique. Eux seuls pourront encore discerner ce que les décideurs culturels, piégés par les contraintes des appareils institutionnels, ne sont souvent plus en mesure de percevoir. Encore faut-il qu'ils ne se laissent pas séduire eux-mêmes par les sirènes de la facilité médiatique. Encore faut-il qu'ils aient la force morale de résister à l'affairisme des milieux institutionnels. Dans ce contexte, le public n'est pas forcément pire que l'image qui en est construite. Il n'est pas la dupe que l'on veut faire de lui. Encore faut-il qu'il puisse accéder sereinement aux œuvres musicales de ses contemporains. Et il faut bien dire qu'on aborde bien souvent ce public avec un complexe énorme issu de la "crise de la musique sérielle" qu'il serait grand temps de surmonter. Cette "symbolisation adéquate" dont parle Hugues Dufourt, elle reste d'abord bloquée aux portes de ce que l'on pourrait appeler un "complexe

de él. Hará falta que pueda acceder serenamente a las obras musicales de sus contemporáneos. Y es importante decir que se aborda a este público con un complejo enorme heredado de la "crisis de la música serial" que ya sería hora de abandonar. Esta "simbolización adecuada" de la que habla Hugues Dufourt permanece bloqueada en las puertas de lo que podríamos llamar un "complejo de la complejidad". La experiencia estética, que es ante todo sensual, no tiene nada que ver en todo esto. Lo que proponen los compositores, incluso los que se esconden tras la postura más severa y más abstrusa, es en primer lugar un placer sonoro, una "sensibilidad". Primero hay que calmarse y escuchar la señal misma, y no el ruido "ensordecedor" de su propia postura de reticencias: será sin duda difícil reconstruir esta postura en aquellos que la han adoptado ya y que la han convertido en punto de referencia de su personalidad. Pero las generaciones se renuevan, las problemáticas políticas e ideológicas también. He ahí donde una imagen de la música contemporánea puede radicalmente darse la vuelta. Lo que puede simbolizar –y esto sólo podrá hacerse a través de la actitud de los intérpretes– es la libertad y la autonomía del arte en un mundo de limitaciones y de autovigilancia, es la resistencia al empalago del consumo de masas... es la posición central de los valores del espíritu en la conciencia de la humanidad.

El envite no es desdeñable.

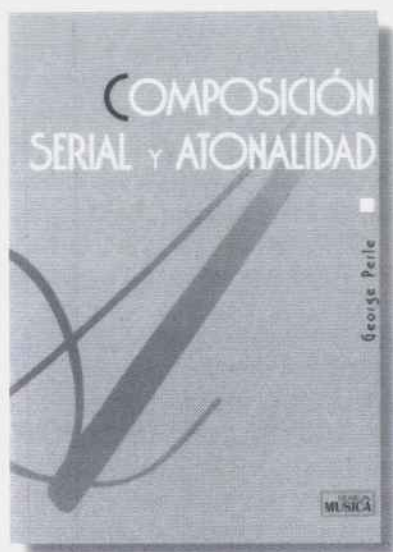
Jean-Marc Chauvel es compositor y profesor de Universidad.

de la complejidad". L'expérience esthétique, qui est d'abord sensuelle, n'a absolument rien à voir là-dans. Ce que proposent les compositeurs, même ceux qui s'abritent derrière la posture la plus sévère et la plus absconse, c'est d'abord un plaisir du sonore, une "sensibilité". Encore faut-il se dérisper et écouter le signal lui-même, et pas le bruit "assourdissant" de sa propre posture de réticences. Il sera sans doute difficile de déconstruire cette posture chez ceux qui l'ont déjà adoptée et qui en ont fait un point de repère de leur personnalité. Mais les générations se renouvèlent, les problématiques politiques et idéologiques aussi. C'est là que l'image de la musique contemporaine peut radicalement se retourner. Ce qu'elle peut symboliser – et cela ne pourra se faire qu'à travers l'attitude des interprètes – c'est la liberté et l'autonomie de l'art dans un monde de contraintes et d'auto-surveillance, c'est la résistance à l'affadissement de la consommation de masse... c'est la position centrale des valeurs de l'esprit dans la conscience de l'humanité.

L'enjeu n'est pas si négligeable...

Jean-Marc Chauvel est compositeur et professeur d'Université.

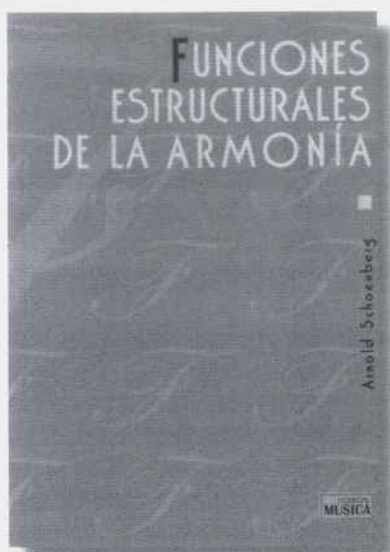
GRANDES CLÁSICOS DE LA LITERATURA MUSICAL CONTEMPORÁNEA



Composición serial y atonalidad

Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern, George Perle
15 x 23 cm. - 206 páginas - PVP, con IVA: 21.-€
ISBN: 84-8236-146-5

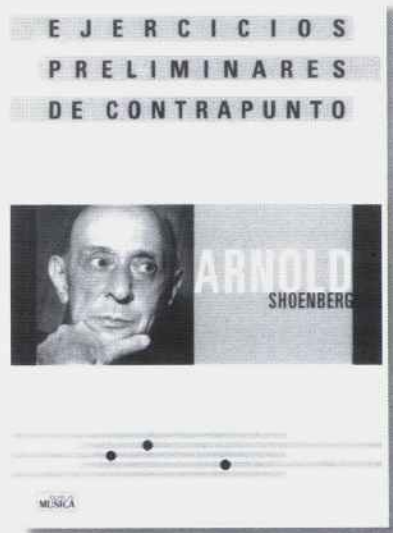
Un repaso a las obras revolucionarias en la historia de la música desde los comienzos de la polifonía que constituye la mejor aproximación a las técnicas dodecafonicas tal como las desarrollaron sus autores.



Funciones estructurales de la armonía

Arnold Schönberg
15 x 23 - 192 páginas - PVP, con IVA: 21.-€
ISBN: 84-8236-134-7

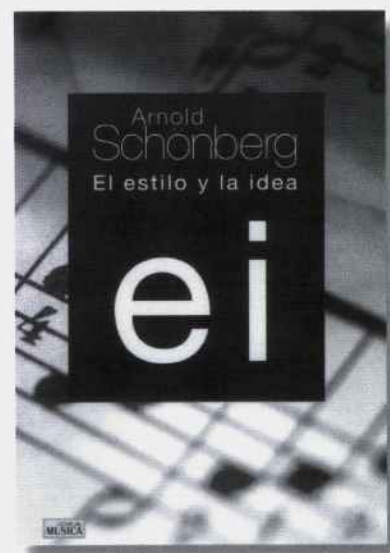
Este libro es una de las más valiosas y singulares contribuciones al estudio de la armonía tonal, útil en los ámbitos del análisis, la interpretación y la enseñanza.



Ejercicios preliminares de contrapunto

Arnold Schönberg
16 x 24 cm. - 248 páginas - PVP, con IVA: 22.-€
ISBN: 84-8236-249-6

Todos los aspectos del contrapunto, desde el más simple tratamiento de las especies al preludio y la fuga, puestos al alcance de los músicos para solucionar los problemas de la interpretación a través de una técnica segura.



El estilo y la idea

Arnold Schönberg
16 x 24 - 208 páginas - PVP, con IVA: 26.-€
ISBN: 84-8236-323-9

Una selección de quince capítulos del padre del dodecafonismo en los que el compositor se entrega con pasión a la defensa, la crítica, la polémica o la difusión de sus hallazgos en el campo musical.



IDEA BOOKS, S.A.

El *ensemble*, instrumento de vanguardia

Si adoptamos la fórmula “institucionalización de la vanguardia”, popularizada por la antropóloga Georgina Born¹, como expresión que define de manera general la evolución de la autodenominada música contemporánea durante la segunda mitad del pasado siglo, encontramos que la más evidente manifestación de este proceso en el dominio instrumental está representada por el *ensemble*. El tipo de agrupación musical que se oculta tras este barbarismo es, para la música de los últimos cincuenta años, algo muy parecido a lo que el piano fue en la primera mitad del XIX. Sin separarnos demasiado de los cánones vigentes, podemos afirmar que algunas de las más brillantes páginas de la literatura musical de cada uno de los periodos mencionados sonaron a través de sus instrumentos más paradigmáticos.

El *ensemble* se configura, pues, como una expresión ejemplar de la música de las últimas décadas, y también a su través pueden llegar a comprenderse ciertas maneras de pensar, escribir, escuchar, interpretar, difundir e historiar esa música. Esto último nos interesa en especial, tanto más cuanto que de un tiempo a esta parte han aparecido diversas publicaciones monográficas dedicadas a conjuntos instrumentales concretos, en cuyos subtítulos, curiosamente, aparecen indefectibles alusiones a “la música contemporánea” en su globalidad². Si esto es así, quizá resulte posible que una historia del *ensemble*, como institución musical, pueda llegar a ser, en alguna medida, una historia de aquellas formas de pensar, escribir, escuchar, etc. la música de su época.

La correspondencia entre *ensemble* y música contemporánea aparece ya, de un modo paradójico, en los difusos orígenes de ambos conceptos.

L'ensemble comme instrument de l'avant-garde

Si l'on adopte la formule “institutionnalisation de l'avant-garde”, popularisée par l'anthropologue Georgina Born¹, comme une expression capable de définir globalement l'évolution de la musique qui pendant la seconde moitié du siècle passé s'est auto-identifiée comme contemporaine, on remarque que, dans le domaine de la musique instrumentale, la manifestation la plus évidente de cette évolution est l'ensemble. Pour la musique des cinquante dernières années, l'ensemble est l'équivalent de ce que fut le piano pendant la première moitié du XIXe siècle. Sans trop s'éloigner de ce qui est couramment admis, on peut affirmer que certaines des pages les plus brillantes de la littérature musicale de ces deux périodes ont résonné à travers ces instruments caractéristiques.

L'ensemble représente donc pour la musique des dernières décennies un moyen d'expression exemplaire à travers lequel on peut comprendre les différentes manières de penser, d'écrire, d'écouter, d'interpréter, de diffuser et d'écrire l'histoire de cette musique. L'histoire de la musique est une question qui nous intéresse particulièrement, d'autant plus que depuis quelque temps ont été publiées diverses monographies consacrées à certains ensembles instrumentaux, dans les sous-titres desquelles figurent, incontournables, des allusions à la “musique contemporaine” dans sa globalité². Une histoire de l'ensemble considéré en tant qu'institution musicale peut alors, d'une certaine manière, se constituer comme histoire des façons de penser, d'écrire et d'écouter la musique de cette époque.

La relation entre l'ensemble et la musique contemporaine est visible déjà, paradoxalement, dans les origines diffuses des deux concepts. Il est difficile de savoir quand ces notions ont vu le jour, mais on peut être sûr que les deux sont nées à peu près en

Ninguna de las dos nociones tiene un momento fundacional claro, pero puede afirmarse que una y otra nacieron en fechas cercanas entre sí. Aunque, sin duda, pueden encontrarse avatares históricos anteriores del *ensemble* (¿no constituían, acaso, un conjunto de este tipo aquellos músicos de Bremen fabulados por los Grimm?), también es posible comenzar su historia, o mejor, algunas de sus historias, al mismo tiempo que para muchos también lo hace esa “música contemporánea” que viene siéndolo desde hace ya más de un siglo. Es decir, con Schoenberg y Stravinsky, los autores que Adorno ubicó en sendos extremos de un campo estético que hoy, releyendo la *Filosofía de la Nueva Música*, nos parece demasiado estrecho, comprimido³.

En cualquier caso, la suerte de los músicos que formaron dos de los peculiares *ensembles* constituidos respectivamente por Stravinsky y por Schoenberg no parecía mucho mejor que la de los animales de Bremen al inicio del cuento. En 1918, cuando un Stravinsky emigrado a Suiza pergeña *La Historia del soldado*, imagina también una inusual tropa de intérpretes que harían sonar un clarinete, un fagot, una trompeta, un trombón, percusión (el propio Stravinsky aprendería a tocarla), un violín y un contrabajo, y que acompañarían a tres actores y una bailarina. E imagina, decimos, este *ensemble* variopinto porque en sus condiciones no puede contar con ningún tipo de agrupación convencional, especialmente si, además, quiere desarrollar un espectáculo fácil de llevar en gira.

La Historia del soldado, además de presentarnos una forma embrionaria de esos *ensembles* que, durante el resto del siglo, permitirán reunir las plantillas instrumentales más heteróclitas, también introduce en su partitura otros elementos que atestiguan el naciente protagonismo de los pequeños conjuntos instrumentales. La obra de Stravinsky incorpora en diversos momentos fragmentos musicales próximos al tango, al pasodoble⁴ y al jazz⁵. Músicas, todas ellas, también de *ensemble*, y tan definitorias del siglo XX como aquellas de las que aquí se viene tratando, o incluso más (¿acaso no son los Beatles, herederos

même temps. Bien que l'on puisse, sans doute, lui trouver des précédents (ces musiciens de Brême rendus fameux par les frères Grimm n'en constituaient-ils pas un ensemble ?), il est certain que l'histoire de l'ensemble – mieux encore, certaines de ses histoires – commencent en même temps que celle de la “musique contemporaine” qui l'est déjà depuis plus d'un siècle. C'est-à-dire avec Schoenberg et Stravinsky, les auteurs situés par Adorno aux deux extrémités d'un champ esthétique qui, aujourd'hui, en relisant la *Philosophie de la Nouvelle Musique*, nous paraît trop étroit, voire comprimé³.

Quoi qu'il en soit, la fortune des musiciens qui ont fait partie des deux ensembles constitués respectivement par Stravinsky et par Schoenberg ne semble pas avoir été meilleure que celle des animaux de Brême, au début de l'histoire. En 1918, alors que Stravinsky, émigré en Suisse, conçoit *l'Histoire du soldat*, il imagine aussi une troupe inhabituelle qui ferait résonner une clarinette, un basson, une trompette, un trombone, des percussions (Stravinsky lui-même aurait appris à en jouer), un violon et une contrebasse, qui accompagneraient trois acteurs et une danseuse. Comme nous le disions, il imagine cet ensemble kaléidoscopique parce que dans les circonstances données il ne peut compter sur aucun type d'ensemble conventionnel, d'autant plus qu'il veut de surcroît créer un spectacle itinérant.

Outre le fait qu'il présente une forme embryonnaire de cette espèce de groupes qui tout au long du siècle permettront de réunir les musiciens les plus hétéroclites, *l'Histoire du soldat* introduit également dans la partition d'autres éléments qui témoignent de l'émergence des petits ensembles instrumentaux. L'œuvre de Stravinsky incorpore à divers moments des fragments musicaux proches du tango, du pasodoble⁴ et du jazz⁵. Ce sont des musiques d'ensemble tout aussi représentatives du XXe siècle que celles dont il est question ici, et même encore plus (l'ensemble le plus fameux du siècle dernier, les Beatles, ne sont-ils pas les héritiers éloignés de ces musiques ?).

On remarque que l'une des origines de l'ensemble que nous avons mise en évidence ici est également, d'une certaine manière, celle de la séparation dramatique qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

remotos de esas músicas, el *ensemble* más conocido del pasado siglo?).

Observamos aquí cómo uno de los orígenes que hemos escogido en nuestra particular historia del *ensemble* representa también, en cierta manera, el inicio de la dramática disyunción, perpetuada hasta nuestros días, entre la “música contemporánea” que se considera sucesora de la tradición musical culta occidental, pero que carece del público que seguía y aplaudía esa tradición, y las otras “músicas contemporáneas”, que sí contarán con el apoyo de cada vez mayores audiencias y el de una también creciente industria del espectáculo⁶.

También en el otro eje adorniano de la Nueva Música, presidido por la figura de Schoenberg, es posible encontrar manifestaciones, más radicales si cabe, de este divorcio. Y también algo muy parecido a un *ensemble* puede ayudarnos a rastrear esta otra versión de la historia. Para ello debemos ubicarnos de nuevo en 1918, pero esta vez en Viena, donde Schoenberg funda la Sociedad Privada de Conciertos (Verein für musikalische Privataufführungen). Esta agrupación nació con el objetivo de presentar en concierto obras cuya interpretación debía guardar la máxima fidelidad a las intenciones de sus autores, lo que exigía suficientes y cuidadosos ensayos. Los conciertos trataban de evitar la influencia corruptora de la vida musical oficial, y demandaban a sus asistentes la más absoluta indiferencia hacia toda forma de fracaso o éxito, por lo que la asistencia de los críticos y el público en general (es decir, quienes no fuesen miembros de la Sociedad), igual que los aplausos o los abucheos tras las interpretaciones, estaban vedados⁷. Por las mismas razones, el programa de cada concierto no podía conocerse previamente por los asistentes.

Durante su existencia, la Sociedad Privada de Conciertos presentó obras de los compositores más próximos al círculo de Schoenberg, así como de Busoni, Debussy, Ravel, Reger, Johann Strauss o Luigi Denza, entre otros. Para lo que aquí más interesa, es importante señalar que, por no disponer la Sociedad de suficientes recursos, muchas de las obras que dio a escuchar sonaron en forma

entre la “musique contemporaine” considerada como heredera de la tradición musical savante occidental (mais à laquelle le public qui suivait et applaudissait cette tradition fait défaut) et les autres “musiques contemporaines”, qui ont le soutien d'un public toujours plus large et qu'accompagne l'accroissement de l'industrie du spectacle⁶.

L'autre versant de la Musique Nouvelle discuté par Adorno, personnifié par la figure de Schoenberg, montre quant à lui des manifestations plus radicales de ce divorce. Là aussi, quelque chose de très semblable à un ensemble peut nous aider à suivre une autre version de cette histoire. Pour cela, il faut remonter de nouveau en 1918, mais cette fois à Vienne, où Schoenberg fonde la Société Privée de Concerts (Verein für musikalische Privataufführungen). Ce groupe a été créé dans le but de présenter en concert des œuvres dont l'interprétation devait reposer sur une fidélité absolue par rapport aux intentions de leurs auteurs, ce qui imposait des répétitions rigoureuses et en nombre suffisant. Les concerts montraient un souci de tout faire pour éviter l'influence corruptrice de la vie musicale officielle. Cela se traduisait par une demande faite au public d'afficher une indifférence absolue par rapport à toute idée d'échec ou de succès. C'est la raison pour laquelle la présence des critiques et du public en général (c'est-à-dire des personnes qui n'étaient pas des membres de la Société) était interdite, de même que les applaudissements ou les huées⁷. Pour la même raison, le programme de chaque concert n'était même pas connu par l'assistance.

Pendant toute son existence, la Société Privée de Concerts a programmé des œuvres de compositeurs qui figuraient parmi les plus proches du cercle de Schoenberg, ainsi que des œuvres de Busoni, Debussy, Ravel, Reger, Johann Strauss ou Luigi Denza, entre autres. En ce qui nous concerne, il est important de souligner que, la Société ne disposant pas de ressources suffisantes, bon nombre d'œuvres étaient des arrangements, souvent effectués par Schoenberg lui-même ou par ses disciples. En tout cas, ces arrangements étaient adaptés aux effectifs instrumentaux disponibles, qui correspondaient souvent au cercle d'amis de Schoenberg. C'est pourquoi nous trouvons dans les programmes de la

de arreglos, a menudo realizados por el propio Schoenberg o sus discípulos. Estos arreglos se adaptaban, en cada caso, a los recursos instrumentales disponibles, también vinculados, con frecuencia, al círculo de amigos de Schoenberg. Por ello encontramos en los programas de la Sociedad composiciones de Busoni interpretadas por un curioso *ensemble* de flauta, clarinete, armonio, cuarteto de cuerda y piano, o el *Funiculi, funicula* de Luigi Denza en una versión para voz, clarinete, mandolina, guitarra, violín, viola y violonchelo⁸.

Plantillas tan poco convencionales, en su momento, como éstas o la de *La Historia del soldado* nacieron a partir de unas condiciones materiales muy concretas, pero también se correspondían, en un plano estético, con búsquedas –timbricas, armónicas, contrapuntísticas, formales...– iniciadas con anterioridad por Schoenberg, Stravinsky y algunos de sus coetáneos. Escribir música para aquellos antecedentes de los actuales *ensembles* no sólo sirvió para sortear la falta de apoyo por parte de las orquestas y cualesquiera otras grandes instituciones musicales, sino que, al mismo tiempo, permitió experimentar con nuevas formas de escribir, interpretar, escuchar y pensar la música.

Algunos de esos nuevos caminos serían continuados por varios de los compositores que empezaron a desarrollar su trabajo creativo después de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, en los cursos de verano celebrados a partir de 1948 en Darmstadt, jóvenes como Nono, Boulez y Stockhausen estrenaron algunas de sus más tempranas obras a través de las configuraciones instrumentales ofrecidas por el *ensemble*. Su propio trabajo de búsqueda, en composiciones como *Polifonica-Monodica-Ritmica*, *Polyphonie X* o *Kreuzspiel*, incluía formaciones análogas a las que anteriormente se describieron, pese a que las condiciones materiales, el acceso a las grandes orquestas y el apoyo de importantes instituciones musicales de que disfrutaban estos autores, no obstante su juventud, fuesen mucho mayores que los de aquellos que les precedieron en sus búsquedas. Pero el caso que mejor representa el tránsito del *ensemble* desde una forma alternativa

Société des compositions de Busoni interpretées par un curieux ensemble composé de flûte, clarinette, harmonium, quatuor à cordes et piano, ou le *Funiculi, funicula* de Luigi Denza, dans une version pour voix, clarinette, mandoline, guitare, violon, viole et violoncelle⁸.

Un ensemble instrumental como celui-ci ou comme celui de *l'Histoire du soldat*, si peu conventionnel pour son époque, est né de conditions matérielles très concrètes. Mais il correspondait également, sur un plan esthétique, à des recherches formelles initiées par Schoenberg, Stravinsky et par certains de leurs contemporains, des recherches qui portaient sur les timbres, l'harmonie et la polyphonie. Pour ces prédécesseurs des ensembles actuels, écrire de la musique non seulement compensait le manque de soutien de la part des orchestres et d'autres grandes institutions musicales, mais permettait également d'expérimenter des manières nouvelles d'écrire, d'interpréter, d'écouter et de penser la musique.

Certaines de ces voies nouvelles seront suivies par plusieurs compositeurs qui ont développé leur création après la Seconde Guerre Mondiale. Par exemple, lors des cours d'été qui ont eu lieu à Darmstadt à partir de 1948, des jeunes comme Nono, Boulez et Stockhausen ont fait connaître certaines de leurs toutes premières œuvres dans des configurations instrumentales offertes par des ensembles. Pour leur travail de recherche, dans des compositions comme *Polifonica-Monodica-Ritmica*, *Polyphonie X* ou *Kreuzspiel*, ils ont fait appel à des formations analogues à celles qui ont été décrites précédemment, bien que les conditions matérielles, l'accès aux grands orchestres et l'appui d'importantes institutions musicales dont bénéficiaient ces auteurs, malgré leur jeunesse, étaient bien plus grands qu'ils l'ont été pour ceux qui les ont précédées dans leurs recherches. Après avoir représenté une manière alternative de jouer la musique nouvelle, les ensembles sont en fait devenus ce qu'il convient d'appeler la manière officielle de concevoir la musique contemporaine. L'exemple le plus représentatif de cette évolution conduisant "de la marginalité à l'institutionnalisation"⁹ est celui du Domaine Musical. En s'inscrivant dans la tradition qui vient d'être décrite, à mi-chemin entre un ensemble musical et une entité organisatrice de concerts¹⁰,

de hacer sonar la nueva música hasta, podría decirse, la manera oficial de hacer música contemporánea, el camino “de la marginalidad a la institucionalización”⁹, es el del *Domaine Musical*. A medio camino, siguiendo la tradición ya descrita, entre “conjunto musical” y “entidad organizadora de conciertos”¹⁰, el *Domaine* nace a la vida musical de la mano de Boulez en un concierto celebrado en París en 1954. Allí se interpretaron obras de Bach, Nono, Stockhausen, Webern y Stravinsky en dos sesiones diferentes, una para la crítica y otra abierta al público en general.

La institución pronto se integró en una creciente red internacional de conjuntos instrumentales especializados en la nueva música, que posibilitaba que los compositores marginados en sus países por los círculos musicales establecidos se unieran para combatir el conservadurismo musical y, de paso, dar a conocer sus obras. De ahí los frecuentes intercambios con centros musicales como Darmstadt o Donaueschingen, y también el apelativo que describía al *Domaine Musical* como “cooperative d'import-export”. A partir de su tercera temporada de conciertos, el *Domaine* recibió subvenciones estatales, que completaron los ingresos procedentes de los abonados (integrantes de la alta burguesía y artistas, principalmente) y, en menor medida, de la venta de entradas. Obedeciendo los principios defendidos por Boulez con objeto de garantizar la regularidad y la calidad de los conciertos (así como para evitar el diletantismo), el trabajo de los intérpretes siempre estuvo remunerado. Todo ello conformó una imagen de marca distinguida por la calidad, que repercutía en un sentimiento de distinción social por parte de los abonados, cuyo nombre, por ejemplo, aparecía en el programa de algunos conciertos.

A lo largo de las veinte temporadas de actividad del *Domaine Musical*, el aumento constante de los gastos de producción obstruyó cualquier posible mejora en la financiación del *ensemble*. Tras catorce ciclos caracterizados por una sorprendente estabilidad, los mecenas y los abonados fueron desapareciendo paulatinamente, al igual que las invitaciones para los conciertos. Las subvenciones estatales, por su parte, se incre-

le *Domaine* entre dans la vie musicale sous la direction de Boulez, avec un concert donné à Paris en 1954. Des œuvres de Bach, Nono, Stockhausen, Webern et Stravinsky ont été jouées lors de deux concerts distincts, l'un pour la critique et l'autre ouvert au public.

Cette institution s'est intégrée très rapidement dans un réseau international croissant d'ensembles instrumentaux spécialisés dans la musique nouvelle. Ce réseau permettait aux compositeurs marginalisés dans leurs pays par les cercles musicaux officiels d'être unis pour combattre le conservatisme musical, et du même coup de faire connaître leurs œuvres. D'où les échanges fréquents avec des centres musicaux comme Darmstadt ou Donaueschingen, de même que l'appellation qui présentait le *Domaine Musical* comme “une coopérative d'import-export”. À partir de sa troisième saison de concerts, le *Domaine* a reçu des subventions de l'état qui ont complété les recettes assurées par les abonnés (des membres de la haute bourgeoisie et des artistes, principalement) et, dans une moindre mesure, par la billetterie. En respectant les principes défendus par Boulez pour garantir la régularité et la qualité des concerts (ainsi que pour éviter tout relâchement), le travail des interprètes a toujours été rémunéré. Tout cela a créé une image de marque de qualité, qui donnait aux abonnés un sentiment de distinction sociale, leur nom figurant, par exemple, dans le programme de certains concerts.

Tout au long des vingt saisons d'activité du *Domaine Musical*, l'augmentation constante des frais de production a empêché toute amélioration de son financement. Après quatorze saisons caractérisées par une stabilité surprenante, les mécènes et les abonnés ont progressivement disparu, en même temps que les invitations à donner des concerts. Avec Malraux et Landowski les subventions d'état avaient progressivement augmenté. Avec Landowski, à partir de 1966 quatre ensembles bénéficiaient d'aides publiques en France : *Ars Nova*, *Musique Vivante*, l'*Ensemble Constantin Simonovich* et le *Domaine Musical* (l'année suivante l'*Ensemble 2e2m* s'ajoutait à la liste). Le *Domaine Musical* a cessé d'exister en 1973, l'année où l'ensemble l'*Itinéraire* a commencé ses activités¹¹. Dès le début, cette formation sera soutenue par l'état, avant la création de

mentaron progresivamente con Malraux y Landowski. Con este último, a partir de 1966 cuatro *ensembles* disfrutarían de ayudas en Francia: Ars Nova, Musique Vivante, el Ensemble Constantin Simonovich y el Domaine Musical (al año siguiente el Ensemble 2e2m se añadiría a la lista). El Domaine Musical dejó de existir en 1973, el mismo año que comenzaron las actividades de L'Itinéraire¹¹. Éste nacerá como *ensemble* sostenido, desde el principio, por el Estado, antecediendo al Ensemble Intercontemporain, que a partir de 1977 institucionalizará un nuevo tipo de vinculación entre los intérpretes, una concepción de la plantilla de "geometría variable" y una sólida infraestructura de gestión que imitarán, en mayor o menor grado, numerosos *ensembles* surgidos desde entonces en todo el mundo.

El *ensemble*, entendido no sólo como un tipo de agrupación musical, sino como forma de concebir la música, es hoy, al menos en parte, el resultado de las transformaciones descritas anteriormente. Analizar qué cosas se han ganado y cuáles se han perdido durante ese proceso excede las posibilidades de este artículo. Pero parece evidente que, en cierto sentido, la evolución del *ensemble* corre paralela a la de otros muchos aspectos de nuestra sociedad, y las analogías con otras instituciones contemporáneas, como por ejemplo el Estado del bienestar, si bien tampoco pueden estudiarse aquí en profundidad, resultan fascinantes.

Hoy el *ensemble* parece encarnar ejemplarmente algunos de los valores de nuestro tiempo. Tal es el caso de lo que podríamos llamar *tecnificación*, en la medida que este término apela tanto a la "introducción de procedimientos técnicos modernos en las ramas de producción que no los empleaban" como al intento de "hacer algo más eficiente desde el punto de vista tecnológico"¹².

Ciertamente, entre los indicadores de calidad (por emplear otra fórmula de nuestro tiempo) de un *ensemble* actual, el hecho de que sus miembros dominen las técnicas interpretativas más recientes de la escritura contemporánea es, cuando menos, un mérito destacable. Ello, desde luego, nos remite a la espiral de virtuosismo que igual-

l'Ensemble Intercontemporain qui à partir de 1977 institutionnalisera un nouveau type de relation entre les interprètes, un fonctionnement à géométrie variable et une solide infrastructure de gestion qu'imiteront, plus ou moins, de nombreux autres ensembles qui ont été créés depuis, partout dans le monde.

L'ensemble, vu non seulement comme groupe musical mais aussi comme une façon de concevoir la musique, est aujourd'hui, du moins en partie, le résultat des transformations décrites précédemment. Faire le bilan des pertes et des gains enregistrés au cours de ces transformations dépasse le cadre de cet article. Mais il paraît évident que, en un certain sens, l'évolution de l'ensemble soit analogue à celle de beaucoup d'autres aspects de notre société. Les analogies avec d'autres institutions contemporaines, comme par exemple l'État-providence, bien qu'elles ne puissent pas non plus être étudiées ici en profondeur, s'avèrent fascinantes.

Aujourd'hui l'ensemble semble incarner de façon exemplaire certaines valeurs de notre temps. Tel est le cas de ce que l'on peut appeler *technification*, dans la mesure où ce terme se réfère à "l'introduction des technologies modernes dans des secteurs de production où elles n'étaient pas utilisées auparavant", de même qu'à la tentative "d'augmenter l'efficacité du point de vue technologique"¹².

Un des indicateurs de qualité (pour employer un terme de notre époque) et un des mérites les plus évidents d'un ensemble actuel est lié au fait que ses membres maîtrisent les techniques de jeu les plus récentes utilisées dans l'écriture contemporaine. Cela nous renvoie évidemment à la spirale de la virtuosité qui a également orienté l'évolution de la musique pendant le XIXe siècle, avec son instrument-roi, le piano¹³. Si l'on se réfère au concept d'efficacité, on touche à un aspect essentiel qui concerne non seulement l'évolution de l'ensemble, mais aussi l'évolution de la société. La progressive professionnalisation de cette institution et de ses membres, tout au long de son histoire, met en évidence cet aspect qui tranche avec les histoires examinées au début de ce texte.

Plus évidente encore apparaît la proximité avec d'autres valeurs socio-politiques incarnées par l'ensemble, telles que l'individualisme qui détermine de plus en plus clairement notre vie sociale. Le fait de

mente orientó la evolución, durante el siglo XIX, de su respectivo instrumento rey, el piano¹³. Pero también al referirnos al concepto de eficiencia tocamos aspectos muy esenciales de la evolución del *ensemble* y de la sociedad que lo cobija. La progresiva profesionalización de la institución y sus integrantes a lo largo de su historia así lo revela, en claro contraste con los relatos examinados al principio de este texto.

Más evidente aún resulta la cercanía entre otros valores socio-políticos encarnados por el *ensemble*, y el individualismo que guía, con una preeminencia cada vez mayor, nuestra vida en sociedad. Participar de una colectividad, especialmente si ésta es conducida por una figura reconocible, en general sólo puede entenderse como una reprochable merma de nuestra libertad subjetiva. Estas valoraciones, que de un modo casi invisible llegan a darse prácticamente por supuestas en nuestra sociedad, también se filtran en la "filosofía" de ciertas prácticas musicales. Así, por ejemplo, en la página web de la asociación CMA (Chamber Music America), podemos leer: "La música de cámara otorga el mayor grado de responsabilidad al individuo para que mantenga un diálogo musical con los otros intérpretes del *ensemble* sin la ayuda de un director"¹⁴. También es notable cómo muchos de los conjuntos surgidos con posterioridad al Domaine Musical criticaron el dirigismo ejercido por Boulez sobre el *ensemble*, y reivindicaron una mayor autonomía y protagonismo de los intérpretes que integran estos conjuntos. Frente a la orquesta, en la que el músico individual parece representar al hombre-masa orteguiano, el miembro del *ensemble* tiene nombre propio, y a menudo una carrera en solitario, que le previene de disolverse totalmente en la colectividad del grupo¹⁵.

Sin embargo, y en lo que podría constituir una curiosa paradoja, leyendo las declaraciones y programas de estas agrupaciones, lo colectivo parece gozar también de una destacada importancia¹⁶. La palabra "democracia", con su enorme carga semántica positiva y sus actuales resonancias *quasi*-mágicas, aparece destacada en la página web de Klangforum Wien, que se define

faire partie d'une collectivité, surtout si elle est dirigée par une personnalité connue, ne peut être compris que comme une limitation blâmable de notre liberté subjective. Ces idées, qui dans notre société arrivent d'une manière presque invisible à être pratiquement considérées comme allant de soi, ont également infiltré la "philosophie" de certaines pratiques musicales. Ainsi, par exemple dans la page web de l'association CMA (Chamber Music America), on peut lire : "La musique de chambre accorde le plus grand degré de responsabilité à l'individu pour qu'il maintienne un dialogue musical avec les autres membres de l'ensemble, sans l'aide d'un chef d'orchestre"¹⁴. Il est également à noter que beaucoup d'ensembles créés après le Domaine Musical ont critiqué le dirigisme exercé par Boulez sur cet ensemble. Ils revendiquèrent pour leurs membres une autonomie et une importance plus grandes. A la différence du musicien d'orchestre, qui apparaît comme une incarnation de l'homme-masse de Ortega y Gasset, le membre d'un ensemble a un nom et souvent une carrière en solo qui lui permet de ne pas se fondre dans la collectivité¹⁵.

Paradoxalement, si on lit les déclarations et les programmes de ces groupes, le "collectif" semble être lui aussi important¹⁶. Le mot "démocratie", avec son énorme charge sémantique positive et ses résonances actuelles quasi magiques, prend une importance capitale dans la page web du Klangforum de Vienne, qui définit cet ensemble comme un "forum démocratique ayant un noyau de 24 membres. Chacun a son mot à dire dans toutes les décisions artistiques importantes. C'est cela qui est essentiel selon les musiciens : des droits égaux et une coopération entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs, un "travailler ensemble" qui remplace les structures hiérarchiques traditionnelles que l'on trouve généralement dans la pratique musicale quotidienne"¹⁷.

De même que dans la vie politique en vigueur des régions où les ensembles développent leur action, l'expression "démocratie" est répétée sans être accompagnée d'une réflexion profonde sur sa signification et ses limites (si les deux ne reviennent pas au même¹⁸). On parle de collaborations stimulantes entre les compositeurs et les interprètes de l'ensemble, mais le résultat c'est toujours des *œuvres*

como “Un foro democrático con un núcleo de 24 miembros. Cada uno tiene voz en todas las decisiones artísticas importantes. Esto es central en el concepto de los músicos: iguales derechos en la cooperación entre intérpretes, directores y compositores, un ‘trabajar juntos’ que reemplaza las estructuras jerárquicas tradicionales que encontramos generalmente en la vida cotidiana de la práctica musical”¹⁷.

De igual manera que sucede con el sistema político vigente en las regiones donde los *ensembles* desarrollan su labor, la expresión “democracia” se repite sin el acompañamiento de una reflexión profunda acerca de su significado y sus límites (si es que ambas cosas no son lo mismo)¹⁸. Se habla de estimulantes colaboraciones entre los compositores y los intérpretes del *ensemble*, pero de ellas siguen resultando, como siempre, *obras* (¿por qué no *procesos* u otros resultados aún inauditos?). Tampoco se llegan a cuestionar principios como el de autoría¹⁹, y al final los nombres de compositores y ejecutantes aparecen donde siempre (con lo que sus respectivos roles se mantienen inmutables). Así, los conjuntos consagran a unos creadores y no a otros, desempeñando un papel idéntico al de las instituciones frente a las que, no hace tanto tiempo, surgieron.

Expresión máxima de la *institucionalización* de estos conjuntos, cuyos antecesores, lo hemos visto, apenas podían mantenerse, es el hecho de que, en los últimos tiempos, lleguen a conceder encargos. El encargo, como manifestación paradigmática de la *tecnificación* antes aludida, pero aplicada en este caso al compositor (que, como consecuencia, deviene una suerte de empleado) canoniza al otorgante como articulador de un discurso de poder, que define —es decir, limita— el ámbito de acción del artista. Por decirlo, una vez más, con Adorno: “(...) la música progresista, que en virtud de la autonomía ha alejado de sí precisamente a ese público democráticamente amplio que antes había conquistado en virtud de la autonomía, se acuerda ahora de la institución de la producción por encargo típica de la era anterior a la revolución burguesa y que en su esencia excluye precisamente a la autonomía”²⁰.

(¿por qué no igualmente des *processus* o d'autres solutions encore inédites?). On n'arrive pas non plus à remettre en question des principes comme celui du créateur¹⁹ : car, finalement les noms des compositeurs et des exécutants restent à leurs places (leurs rôles respectifs restent donc immuables). Les ensembles consacrent en tant que créateurs certains individus et pas d'autres, en jouant ainsi un rôle identique à celui des institutions créées il n'y a pas si longtemps.

L'ultime expression de l'*institutionnalisation* de ces ensembles, dont les prédécesseurs, nous l'avons vu, pouvaient à peine survivre, est le fait de pouvoir passer des commandes. La commande, comme manifestation typique de la logique technologique évoquée précédemment, appliquée dans ce cas au compositeur (qui devient alors une sorte d'employé) consacre celui qui passe une commande comme outil d'un discours de pouvoir qui définit — c'est-à-dire, limite — la marge de manœuvre de l'artiste. Pour citer une fois de plus Adorno : “(...) La musique progressiste, qui précisément à cause de son autonomie a éloigné d'elle ce public démocratique large qu'elle avait conquis autrefois grâce à celle-ci, retrouve maintenant l'institution de la production sur commande, typique de l'époque qui précède la révolution bourgeoise, institution qui dans son essence exclut précisément l'autonomie”²⁰.

En conclusion, si on veut garder aujourd'hui l'attitude qui a conduit autrefois à concevoir ce qu'on appelle maintenant “les ensembles” (c'est-à-dire, si on veut garder une attitude esthétique d'avant-garde), il faudra faire attention à ce que le destin des nouvelles idées musicales qui naîtront, ne soit pas lié aux pupitres de ces institutions indiscutables, typiques et conventionnelles, tracassées par la bureaucratie et par le cliché. Comme toujours, seule l'imagination pourra trouver de nouveaux desseins, qui seront ceux de la musique du XXI^e siècle.

Les ressources (musicales, mais pas uniquement) dont ont disposé Schoenberg et Stravinsky dans leur jeunesse, apparaissent difficilement comparables à celles dont ont bénéficié Nono, Boulez ou Stockhausen. Et celles de ces derniers ne ressemblent pas à celles dont profitent aujourd'hui plusieurs milliers de jeunes compositeurs du “premier monde”.

En conclusión, si hoy se quisiera mantener la actitud que condujo, en su día, a concebir eso que ahora llamamos *ensemble* (es decir, si se quisiera mantener una actitud estética de vanguardia), cabría pensar que el destino de las ideas musicales así generadas no serían los atriles de esas instituciones incuestionables, típicas y convencionales, igualmente acosadas por la burocracia y por el cliché. Como siempre, sólo la imaginación podrá encontrar nuevos destinos, que lo serán también de la música del siglo XXI.

Los recursos (musicales, pero no sólo) de que dispusieron Schoenberg y Stravinsky en su juventud resultan difícilmente comparables a los que disfrutaron Nono, Boulez o Stockhausen. Y los de éstos, en más de un sentido, tampoco se asemejan a los que hoy disfrutamos varios miles de jóvenes compositores primermundistas. Pero todo ello no dice nada acerca de cómo debemos relacionarnos con los recursos disponibles. Mantener ante nuestros ricos recursos la misma actitud crítica por la que recordamos a los que nos antecieron parece la única forma de, por lo menos, dejar las cosas como las encontramos.

Miguel Álvarez Fernández es compositor, musicólogo (investigador en la Universidad de Oviedo) y comisario de proyectos musicales.

Mais tout cela ne nous dit rien sur comment nous devons les utiliser. Garder par rapport à ces riches ressources la même attitude critique que nous suggèrent nos antécédents paraît la seule manière de laisser les choses au moins dans l'état où nous les avons trouvées.

Miguel Álvarez Fernández est compositeur, musicologue (chercheur à l'Université d'Oviedo) et commissaire chargé de projets musicaux.

¹ À partir de son livre, *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, 1995)

² C'est le cas, en France, de François Madurell, *L'Ensemble Ars Nova. Une contribution au pluralisme esthétique dans la musique contemporaine (1963-1987)*, (Paris, L'Harmattan, 2003), ou, dans la même maison d'édition, Danielle Cohen-Levinas, éd., *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, (Paris, L'Harmattan, 1998). Dans notre contexte, il convient d'indiquer deux publications consacrées au Laboratoire d'Interprétation Musicale (LIM) : vv. aa., *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España [LIM 75-85. Une synthèse de la musique contemporaine en Espagne]*, (Oviedo, Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología, 1985), et Marta Cureses de la Vega, *LIM 85-95* (Madrid, Alpuerto, 1996).

³ Voir les pp. 13-14, mais aussi 68, de Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música [Philosophie de la nouvelle musique]* (Madrid, Akal, 2003). Le livre – qui est le premier publié par Adorno en Allemagne après la fin du régime nazi – est paru en 1949 et il a été révisé par son auteur en 1969. Quelques échos de ce texte nous accompagneront le long de l'article.

⁴ Probablement, un rappel du temps de Stravinsky et Diaghilev à Séville, qui résonne dans le fragment de la "Marche royale".

⁵ Stravinsky n'avait jamais écouté du jazz, mais Ansermet – qui a créé l'œuvre en tant que chef d'orchestre – était revenu de sa tournée américaine avec quelques partitions parmi lesquelles Stravinsky a extrait quelque chose que l'on peut entendre dans le "Ragtime" et dans la "Marche du soldat".

⁶ Adorno l'a exprimé avec d'autres mots : "Depuis le milieu du XIXe siècle la grande musique a été complètement séparée de la consommation. La conséquence de son développement est entrée en contradiction avec les besoins à la fois manipulés et auto-satisfaisants du public bourgeois". Op. cit., p 17.

⁷ À propos de la Société privée de concerts, voir: vv. aa.,

¹ A partir de su libro *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (Berkeley, Londres, Los Angeles: University of California Press, 1995)

² Es el caso, en Francia, de François Madurell, *L'ensemble Ars Nova. Une contribution au pluralisme esthétique dans la musique contemporaine (1963-1987)*, (Paris, L'Harmattan, 2003), o, en la misma editorial, Danielle Cohen-Levinas, ed., *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, (Paris, L'Harmattan, 1998). En nuestro entorno, cabe señalar dos publicaciones dedicadas al Laboratorio de Interpretación Musical (LIM): vv. aa., *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*, (Oviedo, Universidad de Oviedo. Departamento de Musicología, 1985), y Marta Cureses de la Vega, *LIM 85-95* (Madrid, Editorial Alpuerto, 1996).

³ Véanse las pp. 13-14, pero también 68, de Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid, Akal, 2003). El libro, aparecido en 1949 –el primero publicado

por Adorno en Alemania tras el fin del régimen nazi— fue revisado por su autor en 1969. Algunos ecos de este texto nos acompañarán a lo largo del artículo.

⁴ Posiblemente, un recuerdo de los tiempos de Stravinsky y Diaghilev en Sevilla, que resuena en el fragmento de la “Marcha real”.

⁵ Stravinsky nunca había escuchado jazz, pero Ansermet —que estrenaría la obra como director— había regresado de su gira americana con algunas partituras, de las que Stravinsky extrajo algo de lo que puede escucharse en el “Ragtime” y en la “Marcha del soldado”.

⁶ Adorno lo expresó con otras palabras: “Desde mediados del siglo XIX la gran música se ha divorciado completamente del consumo. La consecuencia de su desarrollo ha entrado en contradicción con las necesidades manipuladas y al mismo tiempo autosatisfechas del público burgués”. *Op. cit.*, p. 17.

⁷ Sobre la Sociedad Privada de Conciertos, véase: vv. aa., *Musik-Konzepte 36. Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn, eds. (Múnich, édition text + kritik, 1984).

⁸ Walter Szmolyan, “Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins”, en *Musik-Konzepte 36. Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, *op. cit.*, pp. 101-114.

⁹ La expresión aparece en las notas de lectura redactadas por François Nicolas sobre el libro de Jesús Aguila, *Le Domaine musical* (Paris: Fayard, 1992). Ambos textos — el primero está disponible en la página web http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Domaine_musical.html— son la base de los siguientes comentarios.

¹⁰ La denominación “Ensemble du Domaine musical” no aparecerá hasta 1962.

¹¹ Y, en otro orden de cosas, también el año que desapareció la revista *Die Reihe*.

¹² Son definiciones del DRAE, si bien ciertas resonancias weberianas del término también parecen alcanzar las oficinas y los atriles de los más conocidos *ensembles*.

¹³ También nos revela cómo cierta idea de progreso, en este caso aplicado a la técnica instrumental, sigue vigente después de todo el siglo XX.

¹⁴ “Chamber music places the highest order of responsibility upon the individual to engage in a close musical dialogue with the other performers in the ensemble without the aid of a conductor”, en http://www.chamber-music.org/about_cma/definition.htm

¹⁵ La página web del Ensemble Intercontemporain siempre se refiere a los intérpretes que lo integran como “solistas” (cf. <http://www.ensembleinter.com/soloists.php>). Por otra parte, la revista *Accents*, editada por el *ensemble*, dedica una sección en cada número a un miembro del *ensemble*.

¹⁶ Podemos recordar, en este sentido, que el Ensemble 2e2m se denominaba, en sus orígenes, Collectif 2e2m.

¹⁷ “A democratic forum with a core of 24 members. Each having the right to say in all important artistic decisions. Central in the musicians’ concept: equal rights in the cooperation between interpreters (sic), conductors and

Musik-Konzepte 36. Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen, Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn (éd.), Munich, Edition de texte + Kritik, 1984.

⁸ Walter Szmolyan, “Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins”, in *Musik-Konzepte 36. Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, *op. cit.*, pp. 101-114.

⁹ L’expression apparaît dans les notes de lecture rédigées par François Nicolas sur le livre de Jesús Aguila, *Le Domaine musical* (Paris, Fayard, 1992). Les deux textes — le premier est disponible sur la page web http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Domaine_musical.html — forment la base des commentaires suivants.

¹⁰ L’appellation “Ensemble du Domaine Musical” n’apparaît pas avant 1962.

¹¹ Dans un autre domaine c’est aussi l’année où a cessé de paraître la revue *Die Reihe*.

¹² Il s’agit de définitions qui procèdent du DRAE (Dictionnaire de la Real Academia Española), bien que certaines résonances weberiennes du terme semblent aussi atteindre les bureaux et les pupitres des ensembles les plus connus.

¹³ Il nous montre également comment une certaine idée de progrès, dans ce cas appliqué à la technique instrumentale, est encore en vigueur après le XXe siècle.

¹⁴ “Chamber music places the highest order of responsibility upon the individual to engage in a close musical dialogue with the other performers in the ensemble without the aid of a conductor / “*La musique de chambre place le poids le plus élevé de la responsabilité sur l’individu afin de l’engager dans un dialogue musical étroit avec les autres interprètes de l’ensemble sans recourir à un chef d’orchestre*” (http://www.chamber-musique.org/about_cma/definition.htm).

¹⁵ La page web de l’Ensemble Intercontemporain se réfère toujours à ses membres comme à des “solistes” (cf. <http://www.ensembleinter.com/soloists.php>). D’autre part, la revue *Accents*, publiée par l’ensemble, consacre une partie de chaque numéro à un de ses membres.

¹⁶ Nous pouvons rappeler, en ce sens, que l’Ensemble 2e2m s’appelait à l’origine, Collectif 2e2m.

¹⁷ “A democratic forum with a core of 24 members. Each having the right to say in all important artistic decisions. Central in the musicians’ concept : equal rights in the cooperation between interpreters (sic), conductors and composers, a ‘working-together’ that replaces the traditional hierarchical structures generally found in the everyday life of musical practice”. <http://www.klangforum.at>.

¹⁸ La “démocratie” peut ainsi se transformer en quelque chose de proche à un système totalitaire qui de manière plus ou moins invisible détermine les limites du pensable/possible et qui se présente comme quelque chose d’indiscutable, en empêchant et en contaminant toute réflexion sur ce qui se trouve en dehors du système. Quelque chose d’analogie se produit aujourd’hui avec nos ensembles instrumentaux : comment se pourrait-il qu’un compositeur contemporain n’écrive plus des œuvres pour

composers, a 'working-together' that replaces the traditional hierarchical structures generally found in the everyday life of musical practice", en <http://www.klangforum.at>.

¹⁸ "Democracia", en este sentido, puede llegar a convertirse en algo cercano a un sistema totalitario, que de manera más o menos invisible delimita los límites de lo pensable/ posible, y se presenta como algo incuestionable, impidiendo y contaminando toda reflexión sobre lo que queda fuera del sistema. Algo semejante ocurre hoy respecto a nuestros conjuntos instrumentales: ¿Cómo no va a escribir obras para *ensemble* un compositor contemporáneo? ¿Acaso no se supone que es lo que debe hacer?

¹⁹ Lo que, además, exigiría revisar los fundamentos mismos de la vigente regulación jurídica de la denominada propiedad intelectual.

²⁰ Adorno, *op. cit.*, p. 28.

ensemble ? N'est-ce pas ce que l'on attend de lui ?

¹⁹ Ce qui en plus obligera à réviser les fondements mêmes de la réglementation juridique en vigueur concernant la propriété intellectuelle.

²⁰ Adorno, *op. cit.*, p. 28.



Ensemble Intercontemporain. Teatro Principal, XIX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, 2003. ©Xavier M. Miró/CDMC

Los ensembles franceses de música contemporánea: un tejido en permanente mutación

Cuando pasamos revista a los *ensembles* franceses de música contemporánea, observamos la existencia de un escaparate del género, el Ensemble Intercontemporain (EIC), y de varias decenas de formaciones mucho menos conocidas para el gran público. Este contraste es resultado de una política de Estado que favorece, tanto en el campo de la cultura como en el de la industria, la creación de “polos de competencia”. El estatus privilegiado —y a decir verdad envidiado— conferido al EIC supone unos medios financieros importantes, traducéndose en términos de calidad, visibilidad y reconocimiento internacional. Este estatus ha sido asumido perfectamente por el fundador del EIC, Pierre Boulez, quien gusta recordar el viejo adagio: “más vale dar envidia que piedad”. Pero Boulez tampoco olvida la responsabilidad que de ello deriva: “todavía hace falta que la envidia no suponga simplemente el reverso de la piedad, sino que se convierta en una incitación a superarnos cotidianamente”¹.

Más allá de la propia voluntad de los responsables políticos, existe sin embargo una verdadera complementariedad entre el EIC y los otros *ensembles* surgidos después de los años setenta. Desconocidos para el público, a veces al borde de la asfixia financiera a pesar de su calidad, estos últimos forman como una red viviente en permanente efervescencia. Su supervivencia depende incluso de su habilidad para diversificar y fidelizar a sus patrocinadores, para crear lazos con diversas instituciones susceptibles de coproducir sus conciertos, pero también de la capacidad de afir-

Les ensembles français de musique contemporaine : un tissu en permanente mutation

Lorsqu'on passe en revue les ensembles français de musique contemporaine, on constate l'existence d'une vitrine du genre, l'Ensemble Intercontemporain (EIC), et de plusieurs dizaines de formations qui sont beaucoup moins connues du grand public. Ce contraste résulte d'une politique de l'état qui favorise, dans le domaine de la culture comme dans celui de l'industrie, la création de “pôles de compétences”. Le statut institutionnel privilégié — et à juste titre envié — conféré à l'EIC entraîne des moyens financiers importants, se traduisant en termes de qualité, de visibilité et de rayonnement international. Ce statut a été parfaitement assumé par le fondateur de l'EIC, Pierre Boulez, qui aime rappeler le vieil adage : “mieux vaut faire envie que pitié”. Mais Boulez n'oublie pas de rappeler également la responsabilité qui en découle : “encore faut-il que l'envie ne soit pas simplement l'envers de la pitié, mais qu'elle soit une incitation à nous dépasser quotidiennement”¹.

Par-delà même la volonté des décideurs politiques, une vraie complémentarité existe néanmoins entre l'EIC et les autres ensembles créés depuis les années 1970. Méconnus par le public, parfois au bord de l'asphyxie financière malgré leur qualité, ces derniers forment comme un tissu vivant en permanente effervescence. Leur survie même dépend de leur habileté à diversifier et à fidéliser leurs sponsors, à nouer des liens avec diverses institutions susceptibles de coproduire leurs concerts, mais aussi de la capacité à affirmer leur spécificité sur le plan artistique. Ce sont eux, peut-être, qui donnent la vraie mesure de la vitalité de la création musicale contemporaine, alors que l'EIC continue depuis trois décennies à (bien) tenir son rôle de vitrine et de porte-drapeau. Il serait impossible de les évoquer

mar su propia especificidad en el plano artístico. Son ellos –quizás– los que dan una verdadera medida de la vitalidad de la creación musical contemporánea, mientras que el EIC sigue después de tres decenios ostentando el rol de escaparate y estandarte. Sería imposible evocarlos todos aquí. Court-Circuit y Aleph, las dos formaciones a las que se refiere este texto (al margen del inevitable EIC), parecen no obstante representativas del paisaje musical de hoy día.

El Intercontemporain: un modelo que evoluciona

El Intercontemporain no es el Ensemble más antiguo dedicado a la música contemporánea. Estuvo precedido por otros dos grupos cuya contribución puede ser calificada de histórica: el Ensemble 2e2m, fundado en 1972, y l'Itinéraire, fundado en 1974. Pero ha sido el primero en adquirir una existencia permanente y un verdadero estatus institucional. Nacido en 1976 con la misión de instaurar la excelencia en este campo, se beneficia desde el principio de la presencia a su cabeza de una personalidad internacionalmente reconocida como Pierre Boulez. Él es quien mejor describe el EIC como lugar de encuentro entre la audacia y la profesionalidad: se trata, precisa él, de “¡reivindicar la aventura, reclamar la incertidumbre, desear y explorar el territorio desconocido! Pero, simultáneamente, de asegurarse unos medios de exploración, de no arrastrar los pies, de no actuar como inspirados mientras no se consigan los recursos necesarios para la travesía”². Para dar realidad a este proyecto, un estatus profesional particular fue concebido por los treinta y un solistas que componen el Ensemble. Contratados por concurso, disfrutaban de contratos de setenta y dos horas mensuales. Pueden consagrar así una parte importante de su tiempo a actividades personales, que se reflejarán luego en el propio Ensemble.

La primera misión que se impone el EIC es la de promover la creación musical contemporánea. Más que las actividades de orden y de creación, es el trabajo a largo plazo con el objetivo de presentar nuevas obras ante el público mediante ejecuciones repetidas y lo que parece más significativo, grabaciones de alta calidad. La segunda mi-

tous ici. Court-circuit et Aleph, les deux formations auxquelles se réfère ce texte (outre l'incontournable EIC), apparaissent cependant représentatives du paysage musical d'aujourd'hui.

L'Intercontemporain : un modèle qui évolue

L'Intercontemporain n'est pas le plus ancien ensemble dédié à la musique contemporaine. Il a été précédé par deux autres groupes dont la contribution peut être qualifiée d'historique : l'Ensemble 2e2m, fondé en 1972, et l'Itinéraire, fondé en 1974. Mais il est le premier à avoir une existence permanente et un vrai statut institutionnel. Né en 1976 avec la mission d'instaurer l'excellence dans son domaine, il bénéficie dès le début de la présence à sa tête d'une personnalité internationalement reconnue comme Pierre Boulez. C'est lui qui décrit le mieux l'EIC comme un lieu de rencontre de l'audace et du professionnalisme : il s'agit, précise-t-il, de “revendiquer l'aventure, réclamer l'incertitude, désirer et rechercher le territoire inconnu ! Mais, simultanément, être assuré des moyens d'exploration, ne pas traîner les pieds, ne pas jouer les inspirés alors qu'on ne s'est pas donné les moyens de sa traversée”². Pour donner réalité à ce projet, un statut professionnel particulier a été imaginé pour les 31 solistes qui composent l'ensemble. Recrutés par concours, ils ont des contrats de soixante-douze heures par mois. Ils peuvent ainsi consacrer une partie importante de leur temps à des activités personnelles, qui rejaillissent cependant sur l'ensemble.

La première mission que se donne L'EIC est de promouvoir la création musicale contemporaine. Plus que l'activité de commande et de création, c'est le travail à long terme visant à imposer auprès du public de nouvelles œuvres par des exécutions répétées et par des enregistrements de haute qualité, qui apparaît le plus significatif. La deuxième mission de l'ensemble consiste à assurer la diffusion d'un répertoire axé sur les mouvances d'avant-garde du XXe siècle, qui sont sous-représentées dans les programmes de concert habituels. La troisième mission relève de la pédagogie. Les solistes de l'EIC sont pour la plupart également des enseignants, et en tant que tels ils participent à de nombreux projets éducatifs qui font partie intégrante de l'activité de l'ensemble.

À une époque où la promotion de la musique



Ensemble Intercontemporain. Teatro Principal, XIX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, 2003. ©Xavier M. Miró/CDMC

sión del Ensemble consiste en asegurar la difusión de un repertorio centrado en los focos de influencia de vanguardia del siglo XX, habitualmente poco representados en las programaciones de conciertos. La tercera misión se inscribe en la pedagogía. La mayoría de los solistas del EIC son a su vez profesores, y como tales participan en numerosos proyectos educativos que forman parte de la actividad del Ensemble.

En una época en la que la promoción de la música contemporánea se hacía de forma más bien caótica, el EIC estructura la actividad de los intérpretes según unos rigurosos criterios artísticos y organizativos. El Ensemble puede dividirse así, según las necesidades de la programación, en varias formaciones de geometría variable: tríos, cuartetos, grupos de metales, etc. Éstos permiten crear numerosas obras cuya ejecución no necesita forzosamente la presencia de un director, en conciertos que se dirigen a una pluralidad de públicos. El presupuesto que se destina a la actividad de estas pequeñas formaciones de música de cámara puede

contemporaine se faisait d'une façon plutôt chaotique, l'EIC organise l'activité des interprètes selon des critères artistiques et d'organisation rigoureux. L'ensemble se divise ainsi, selon les besoins de la programmation, en plusieurs formations à géométrie variable : tríos, quatuors, ensembles de cuivres, etc. Celles-ci permettent de créer de nombreuses œuvres dont l'exécution n'exige pas forcément la présence d'un chef, lors de concerts qui s'adressent à une diversité de publics. Le budget destiné à l'activité de ces petites formations de musique de chambre peut atteindre un tiers du budget total. L'EIC a également la chance d'entretenir une relation privilégiée avec l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Les musiciens de l'EIC participent ainsi régulièrement aux projets de recherche initiés par l'IRCAM, notamment dans le domaine de la nouvelle lutherie électronique. Il existe une vraie synergie entre ces deux institutions, dont beaucoup de compositeurs ont su profiter.

Les années 1990 apportent une diversification des activités de l'EIC. La résidence à la Cité de la Musique

alcanzar un tercio del presupuesto total. El EIC tiene también la suerte de mantener una relación privilegiada con el IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Musical). De esta forma los músicos del EIC participan regularmente en los proyectos de investigación impulsados por el IRCAM, particularmente en el campo de la nueva luthería electrónica. Entre ambas instituciones existe una verdadera sinergia, de la que se han sabido aprovechar muchos compositores.

Los años noventa aportan una diversificación de las actividades del EIC. La residencia en la Cité de la Musique desde 1995 da un nuevo impulso a las acciones pedagógicas, que incluyen talleres de audición, ensayos comentados, conferencias y acciones de iniciación a la música dirigidos a niños de escuelas primarias. Los proyectos a largo plazo reúnen a los miembros del Ensemble con jóvenes músicos profesionales y no profesionales. Al resplandor del EIC contribuirán la aparición de una revista trimestral gratuita, *Accents*, y la creación de un Club del Ensemble. El número de personalidades invitadas a colaborar con el EIC crece. Sólo durante la temporada 2005-2006, dirigirán el Ensemble doce directores: Pierre Boulez, Peter Eötvös, Jonathan Nott, Simon Rattle, Heinz Holliger, Pascal Rophé, Peter Rundel, Pierre-André Valade, Ludovic Morlot, Ryan Wigglesworth, Jean Deroyer, François-Xavier Roth, Johannes Kalitzke, Daniel Kawka, Beat Furrer, Christian Eggen y Susanna Mälkki (su futura directora musical).

Es también a lo largo de los años noventa, después de la llegada de Jonathan Nott a la dirección musical, cuando el EIC inicia una apertura estilística. Los compositores espectrales figuran cada vez con más frecuencia en los programas de los conciertos. Los repetitivos americanos, como Steve Reich, Terry Riley (con el histórico *In C*, que dio lugar a un memorable resultado asociando distintos músicos no profesionales) e incluso John Adams, empezaron a ser interpretados. El poliestilismo posmoderno ya no está proscrito. Habiendo alcanzado la impresionante cifra de 2.000 obras interpretadas de más de 500 compositores, el *ensemble* continua experimentado con otras fórmulas de programa. Es el caso de la serie de con-

depuis 1995 donne un nouvel élan aux actions pédagogiques, qui incluent désormais des ateliers d'écoute, des répétitions commentées, des conférences, des actions d'éveil à la musique qui s'adressent aux enfants des écoles primaires. Des projets poursuivis à long terme associent les membres de l'ensemble à de jeunes musiciens professionnels et non professionnels. Au rayonnement de l'EIC contribue désormais l'apparition d'une revue trimestrielle gratuite, *Accents*, et la création d'un Club de l'Ensemble. Le nombre de personnalités invitées à collaborer avec l'EIC s'accroît. Dans la seule saison 2005-2006, douze chefs dirigeront l'Ensemble : Pierre Boulez, Peter Eötvös, Jonathan Nott, Simon Rattle, Heinz Holliger, Pascal Rophé, Peter Rundel, Pierre-André Valade, Ludovic Morlot, Ryan Wigglesworth, Jean Deroyer, François-Xavier Roth, Johannes Kalitzke, Daniel Kawka, Beat Furrer, Christian Eggen et Susanna Mälkki (qui est la future directrice musicale).

C'est également au cours des années 1990, après l'arrivée de Jonathan Nott à la direction musicale, que l'EIC entame une ouverture stylistique. Les compositeurs spectraux figurent de plus en plus souvent dans les programmes de concert. Les répétitifs américains, Steve Reich, Terry Riley (avec l'historique *In C*, qui a donné lieu en 1999 à une mémorable performance associant de jeunes musiciens non professionnels), et même John Adams, commencent également à être joués. Le polystylisme postmoderne n'est plus proscrit. Ayant atteint l'impressionnant seuil de 2 000 œuvres jouées, appartenant à 500 compositeurs, l'Ensemble continue à expérimenter d'autres formules de programme. Ainsi la série de concerts intitulés *Tremplin*, entièrement consacrés à des œuvres appartenant à de jeunes compositeurs sélectionnés par un comité de lecture dont la composition change tous les ans. "L'Ensemble se cherche toujours, déclarait en 2004 l'administrateur général de l'EIC, Hervé Boutry. Et j'espère qu'il continuera à se chercher"³. Ce credo montre un état d'esprit qui reste malgré tout fidèle aux idéaux de Boulez.

Court-Circuit : à la recherche d'une identité propre

L'ensemble Court-Circuit a été fondé en 1991 par le compositeur Philippe Hurel et par le chef d'orchestre



Ensemble Court-Circuit. Ensayo en la Ciudad Universitaria de Paris/Répétition à la Cité Universitaire de Paris. ©Court-Circuit

ciertos titulados *Tremplin*, enteramente dedicados a obras pertenecientes a jóvenes compositores seleccionados por un comité de lectura, cuya composición cambia todos los años. "El Ensemble siempre se está buscando a sí mismo", declaraba en el año 2004 el administrador general de la EIC, Hervé Boutry, "y confío en que seguirá buscándose"³. Este credo demuestra un estado de espíritu que pese a todo se mantiene fiel a los ideales de Boulez.

Court-Circuit: a la búsqueda de una identidad propia

El Ensemble Court-Circuit fue fundado en 1991 por el compositor Philippe Hurel y por el director de orquesta Pierre-André Valade. Su excelencia no necesita ya ser demostrada, como lo atestiguan sus grabaciones unánimemente acogidas como verdaderos acontecimientos discográficos: *Périodes* y *Partiels*, de Gérard Grisey, *Treize couleurs du soleil couchant* y *La barque mystique*, de Tristan Murail, *Flash-Back*, de Philippe Hurel, *AAA*, de Philippe Leroux, y *The Angel of Death*, de Roger Reynolds. En Francia, el Ensemble aparece en escenas prestigiosas: Cité de la Musique, Radio-France, Ircam, Châtelet, el Auditorio del Louvre. Está igualmente invitado a los festivales Musica (Estrasburgo), Aix-en-Provence, Manca (Niza), Présences (París), Les 38èmes Rugissants (Grenoble).

El Ensemble da más conciertos en el extranjero que en Francia. La lista de países donde ha participado incluye Alemania, Austria, Suiza, Italia,

Pierre-André Valade. Son excellence n'est plus à prouver, comme le témoignent ses enregistrements unanimement salués comme de véritables événements discographiques: *Périodes* et *Partiels* de Gérard Grisey, *Treize couleurs du soleil couchant* et *La barque mystique* de Tristan Murail, *Flash-Back* de Philippe Hurel, *AAA* de Philippe Leroux, *The Angel of Death* de Roger Reynolds. En France, l'ensemble se produit sur des scènes prestigieuses: Cité de la Musique, Radio-France, Ircam, Châtelet, Auditorium du Louvre. Il est également invité aux festivals Musica (Strasbourg), Aix-en-Provence, Manca (Nice), Présences (Paris), Les 38èmes Rugissants (Grenoble).

L'ensemble donne davantage de concerts à l'étranger qu'en France. La liste des pays où il s'est produit inclut l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, l'Italie, l'Espagne, la Suède, la Norvège, la Finlande, la Pologne, l'Estonie et la Lituanie. Ce choix est clairement assumé: "Plus que jamais, remarque Philippe Hurel, les échanges avec les compositeurs et les musiciens des autres pays de "l'Europe culturelle" nous semblent indispensables si nous voulons continuer à échanger des idées esthétiques et à ne pas nous enfermer dans les nationalismes"⁴. Les membres de l'ensemble Court-Circuit ont notamment organisé des échanges avec des pays scandinaves et baltes dont les musiciens sont relativement peu connus en France. Le projet Fondation 3, mis en place depuis 1996 en collaboration avec des partenaires institutionnels et artistiques norvégiens (l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, l'Ensemble BiT20, le Festival Ultima d'Oslo), a été particulièrement fructueux. Il s'est soldé par plusieurs nouvelles créations

España, Suecia, Noruega, Finlandia, Polonia, Estonia y Lituania. Esta elección está claramente asumida: "más que nunca", remarca Philippe Hurel, "los intercambios con los compositores y músicos de otros países de la 'Europa cultural' nos parecen indispensables si queremos continuar intercambiando ideas estéticas y no encerrarnos en los nacionalismos"⁴. Los miembros del Ensemble Court-Circuit han organizado intercambios particularmente con países bálticos y escandinavos cuyos músicos son relativamente poco conocidos en Francia. El proyecto Fondation 3, puesto en marcha en 1996 en colaboración con socios institucionales y artísticos noruegos (la Orquesta Filarmónica de Oslo, el Ensemble BIT20, el Festival Ultima de Oslo) ha sido particularmente fructífero. El resultado fueron varias nuevas creaciones y distintos encargos cruzados entre compositores franceses y noruegos.

A falta de una residencia estable a su disposición, Court-Circuit (como la mayor parte de los *ensembles* de música contemporánea) va al encuentro de distintos públicos, frecuentemente en lugares que no son conocidos por ser feudos de la música contemporánea. Durante la temporada 2005-2006, producirán en la sala Favart de la Ópera Comique, en la Ópera Garnier, en el Auditorio del Conservatorio Nacional de la Región de París, en el Auditorio de Lyon, pero también en teatros y centros culturales situados en pequeñas ciudades como Igny, Palaiseau, Seyssel, Leuville-sur-Orge, o Ille-sur-Têt. El componente pedagógico de su actividad es importante: "Nos parecía evidente, en una época donde los medios de comunicación dejan poco espacio al arte culto, la idea de trabajar a contracorriente junto con los jóvenes de las escuelas de música, los estudiantes instrumentistas y compositores así como con la gente joven, que constituye el público potencial del día de mañana". En este marco, Philippe Hurel propone, por ejemplo, conciertos/conferencias sobre el tema "Composición y ordenador".

La evolución del repertorio abordado por el Ensemble muestra su voluntad de encontrar un nicho de mercado propio y de cultivar su diferencia. En los comienzos se construyó una iden-

et par des commandes croisées adressées à des compositeurs français et norvégiens.

Faute de disposer d'une résidence permanente, l'Ensemble Court-Circuit (comme la plupart des ensembles de musique contemporaine) va à la rencontre de publics divers, souvent dans des endroits qui ne sont pas connus comme des fiefs de la musique contemporaine. Pendant la saison 2005-2006, il se produira dans la salle Favart de l'Opéra Comique, à l'Opéra Garnier, à l'Auditorium du Conservatoire National de Région de Paris, dans l'Auditorium de Lyon, mais aussi dans des théâtres et des centres culturels situés dans de petites villes comme Igny, Palaiseau, Seyssel, Leuville-sur-Orge, Ille-sur-Têt. La composante pédagogique de son activité est importante : "Il nous paraît évident, à une époque où les médias laissent peu de place à l'art savant, de travailler en amont avec les jeunes des écoles de musique, les étudiants instrumentistes et compositeurs ainsi qu'avec les jeunes gens qui forment le public potentiel de demain". Dans ce cadre, Philippe Hurel propose, par exemple, des concerts/conférences sur le thème "Composition et ordinateur".

L'évolution du répertoire abordé par l'Ensemble montre sa volonté de trouver un créneau propre et de cultiver sa différence. Au début, il s'est construit une identité stylistique autour des musiques spectrales et apparentées : Gérard Grisey, Tristan Murail, Philippe Hurel, Philippe Leroux, Kaija Saariaho, Marc-André Dalbavie, Mauro Lanza, François Paris, Frédéric Verrières. Depuis il a fait également place à des œuvres appartenant à des compositeurs "qui trouvent des solutions rythmiques singulières dans des domaines harmoniques et formels différents". Cette nouvelle orientation a attiré de jeunes compositeurs qui travaillent sur la notion de pulsation, parfois en faisant entendre des échos de musiques populaires et de jazz. Elle est représentée par des œuvres de Yan Maresz, Bruno Mantovani, Alexandros Markéas et François Narboni, mais elle a également amené l'Ensemble à jouer des pièces de Ligeti et de Steve Reich. Finalement, le répertoire de Court-Circuit s'ouvre à tous les compositeurs "qui s'interrogent sur le son avec inquiétude, refusant avec volonté le retour à un néoclassicisme mou". Aussi inclut-il éga-

tividad estilística en torno a músicas espectrales y otras afines: Gérard Grisey, Tristan Murail, Philippe Hurel, Philippe Leroux, Kaija Saariaho, Marc-André Dalbavie, Mauro Lanza, François Paris, Frédéric Verrières. Desde entonces ha dado paso también a obras pertenecientes a compositores “que encuentran soluciones rítmicas singulares en distintos ámbitos armónicos y formales”. Esta nueva orientación ha llamado la atención de jóvenes compositores que trabajan sobre la noción de pulsación, que llegan a veces a hacer oír ecos de las músicas populares y del jazz. Está representada por obras de Yan Maresz, Bruno Mantovani, Alexandros Markéas y François Narboni, pero al mismo tiempo ha llevado al Ensemble a interpretar piezas de Ligeti y de Steve Reich. Finalmente, el repertorio de Court-Circuit se abre a todos los compositores “que se interrogan sobre el sonido con inquietud, rechazando con voluntad la vuelta a un neoclasicismo blando”. También ha incluido obras pertenecientes a clásicos del siglo XX, como Ravel, Stravinsky y Messiaen, sin por ello llegar a abordar la Escuela de Viena.

En su búsqueda de identidad propia, el Ensemble cultiva asimismo relaciones entre la música y las artes del espectáculo. “No se trata”, explica Philippe Hurel, “de ceder a la tentación de sustituir sistemáticamente el concierto por el espectáculo”, porque “la música debe evidentemente ser escuchada también por sí misma”. Pero tales colaboraciones son benéficas a la vez por su lado estimulante y por su capacidad para atraer al público no iniciado hacia la música contemporánea. La relación entre la música y el cine ha sido particularmente explorada en una serie de producciones que fueron muy bien acogidas por el público y por la crítica. Es el caso de *Les hommes, le dimanche*, de Alexandros Markéas, ilustrando una de las últimas películas mudas, y del concierto-espectáculo en torno al film *Metropolis*, de Fritz Lang, con música de Martin Matalon. Otra colaboración destacada asoció en el año 2004 al Ensemble Court-Circuit y el espectáculo de ballet *Le songe de Médée*, de Angelin Preljocaj, con música de Mauro Lanza compuesta con la asistencia técnica del IRCAM.

lement des œuvres appartenant à des classiques du XXe siècle, comme Ravel, Stravinsky et Messiaen, sans toutefois aborder l'École de Vienne.

Dans sa recherche d'une identité propre, l'Ensemble cultive également des relations entre la musique et les arts du spectacle. “Il ne s'agit pas, explique Philippe Hurel, de céder à la tentation de remplacer systématiquement le concert par du spectacle”, car “la musique doit évidemment être aussi écoutée pour elle-même”. Mais de telles collaborations sont bénéfiques à la fois par leur côté stimulant et par leur capacité à attirer vers la musique contemporaine un public non initié. La relation entre la musique et le cinéma a notamment été explorée dans une série de productions qui ont été très bien accueillies par le public et par la critique. C'est le cas de la partition *Les hommes, le dimanche*, de Alexandros Markéas, illustrant un des derniers films muets, et du concert-spectacle autour du film *Metropolis* de Fritz Lang, avec une musique de Martin Matalon. Une autre collaboration remarquable a associé, en 2004, l'Ensemble Court-circuit au spectacle de ballet, *Le songe de Médée*, d'Angelin Preljocaj, sur une musique de Mauro Lanza composée avec l'assistance technique de l'IRCAM.

Aleph : l'enthousiasme au service des compositeurs

Composition actuelle de l'Ensemble : Dominique Clément, clarinette ; Sylvie Drouin, claviers ; Jean-Charles François, percussions ; Monica Jordan, voix ; Christophe Roy, violoncelle ; Noëmi Schindler, violon.

L'Ensemble Aleph est représentatif d'un certain esprit chambriste, de plus en plus rare, porteur de vertus telles que l'enthousiasme, le dévouement ou la fidélité dans l'amitié. Il est né en 1983 sur la base d'affinités artistiques et personnelles liant une poignée de musiciens qui venaient d'horizons différents. Pour situer sa généalogie, on notera qu'un de ses membres fondateurs, le percussionniste Jean-Charles François, avait déjà participé aux concerts du Domaine Musical, ancêtre de l'Intercontemporain. La composition du groupe a peu évolué, alors que ses membres ont parfois emprunté des chemins différents – mais pas

Aleph: el entusiasmo al servicio de los compositores

Composición actual del Ensemble: Dominique Clément, clarinete; Sylvie Drouin, teclados; Jean-Charles François, percusiones; Monica Jordan, voz; Christophe Roy, violonchelo; Noëmi Schindler, violín.

El Ensemble Aleph es representante de un cierto espíritu de cámara, cada vez más raro, que ostenta virtudes como el entusiasmo, la entrega o la fidelidad en la amistad. Nace en 1983 sobre una base de afinidades artísticas y personales uniendo a un puñado de músicos que provenían de distintos horizontes. Para situar su genealogía, apuntaremos que uno de sus miembros fundadores, el percusionista Jean-Charles François, ya había participado en los conciertos del *Domaine Musical*, predecesor del *Intercontemporain*. La composición del grupo ha evolucionado poco, aunque sus miembros hayan emprendido a veces caminos diferentes –pero no divergentes– fuera de su actividad en el seno del Ensemble. Algunos de ellos son asimismo compositores, musicólogos, pedagogos, animadores, mientras otros desarrollan a su vez carreras de solistas y participan también en otras formaciones. Las colaboraciones con otros músicos permiten al Ensemble realizar proyectos más ambiciosos, en términos de personal instrumental. Pero es siempre el espíritu de la música de cámara lo que caracteriza su trabajo, desde la elección de las obras, que se decide de forma colectiva, hasta los ensayos y los conciertos, que se desarrollan, salvo excepciones, sin director.

La política del Ensemble en materia de programación refleja una constante búsqueda de aperturas estilísticas y el gusto de enfrentar estéticas diferentes entre sí. Los programas, elaborados con frecuencia alrededor de ejes temáticos, muestran una voluntad no solamente de mezclar repertorios “históricos” y “actuales”, sino también de ponerlos en perspectiva. Haciendo gala de una verdadera preocupación pedagógica, sus miembros proponen en ese sentido cursos y talleres en torno a la escritura contemporánea, que se dirigen principalmente a un público joven y no iniciado.

divergents – en dehors de leur activité au sein de l'Ensemble. Certains d'entre eux sont aussi compositeurs, musicologues, pédagogues, animateurs, d'autres poursuivent aussi une carrière de solistes et participent également à d'autres formations. Les collaborations avec d'autres musiciens permettent à l'Ensemble de réaliser des projets plus ambitieux en termes d'effectif instrumental. Mais c'est toujours l'esprit de la musique de chambre qui caractérise son travail, depuis le choix des œuvres, qui est décidé de façon collective, jusqu'aux répétitions et aux concerts qui se déroulent, sauf exception, sans chef.

La politique de l'Ensemble en matière de programmation reflète une constante recherche d'ouvertures stylistiques et le goût de faire se confronter des esthétiques différentes. Les programmes, qui sont souvent élaborés autour d'axes thématiques, montrent une volonté non seulement de mélanger les répertoires “historique” et “actuel”, mais aussi de les mettre en perspective. En faisant preuve d'un vrai souci pédagogique, ses membres proposent en ce sens des cours et des ateliers autour de l'écriture contemporaine, qui s'adressent principalement à un public jeune et non initié. Ils se montrent également ouverts à des projets poly-artistiques qu'ils abordent dans un esprit interdisciplinaire. Leurs collaborations avec la chorégraphe Sophie Mathey mettent en évidence les dimensions visuelles et théâtrales de la musique. Mais l'aspect le plus intéressant de leur activité réside dans les rapports privilégiés qu'ils cultivent avec les jeunes compositeurs. Le dévouement des musiciens de l'Ensemble Aleph pour la création contemporaine passe, en effet, avant tout par une relation directe, conviviale, avec les créateurs.

Le Forum international des jeunes compositeurs, projet original qui est arrivé en 2005 à sa troisième édition, exprime parfaitement cette envie de communier à la fois sur un plan humain et sur un plan artistique. Le principe de fonctionnement du Forum mériterait en fait d'être adopté par d'autres ensembles : dans un premier temps, après de longues séances de déchiffrage et des discussions qui s'étendent sur une semaine, les musiciens choisissent par vote une dizaine de partitions parmi la centaine qui leur sont proposées. Ensuite les compositeurs,



Ensemble Aleph. ©Ensemble Aleph

Se muestran igualmente abiertos a proyectos poli-artísticos que abordan con un espíritu interdisciplinar. Sus colaboraciones con la coreógrafa Sophie Mathey ponen de relieve las dimensiones visuales y teatrales de la música. Pero el aspecto más interesante de su actividad reside en las relaciones privilegiadas que mantienen con los jóvenes compositores. La entrega de los músicos del Ensemble Aleph por la creación contemporánea pasa ante todo por una relación directa, convivial, con los creadores.

El Forum Internacional des Jeunes Compositeurs, proyecto original que ha llegado en 2005 a su tercera edición, expresa perfectamente esta aspiración de comunicar sobre un plano humano a la vez que artístico. El principio del funcionamiento del Forum merecería ser adoptado por otros *ensembles*: en un primer momento, después de largas sesiones de desciframiento y de discusiones que se extienden a lo largo de una semana, los músicos eligen por votación una decena de partituras entre la centena que les han sido propuestas. A continuación los compositores, procedentes de distintos países, son invitados a unirse a los músicos durante dos semanas en un residencia normanda situada a orillas del Sena, para trabajar juntos las distintas piezas escogidas, en unas condiciones que pueden ser calificadas de idílicas⁵. Finalmente, las obras son grabadas e

en provenance de plusieurs pays, sont invités à se joindre aux musiciens pendant deux semaines, dans un domaine normand situé aux bords de la Seine, pour travailler ensemble les diverses pièces retenues, dans des conditions qui ont pu être qualifiées d'idylliques⁵. Enfin, les œuvres sont enregistrées et jouées plusieurs fois, dans des concerts donnés en France et à l'étranger. Avec une telle façon de se mettre au service des plus jeunes compositeurs, les membres de l'Ensemble méritent bien le titre de "passeurs" ou "contrebandiers (puisqu'il le faut bien) de l'art contemporain"⁶.

Los músicos de Aleph dan actualmente una treintena de conciertos por año, de los que una parte tiene lugar en el extranjero. A lo largo de los años, han multiplicado los intercambios artísticos con otras formaciones. Para la temporada 2005-2006, se prevén así colaboraciones con el Ensemble SIC (París), Aspekte New Music Ensemble (Salzburgo) y Contemporary Music Forum (Washington). En esta misma temporada se programan giras en Eslovaquia, Austria, Estonia. En el plan discográfico, el conjunto tiene a su activo, entre otras, un registro de una partitura original, intitolado "Arrêts Fréquents". Se trata de una especie de manifiesto estético en forma de mosaico, constituido por sesenta y diez minúsculas páginas sonoras firmadas por tantos compositores. Cabe señalar, por último, que desde hace unos años, el Ensemble Aleph es apoyado, fuera de los organismos públicos franceses encargados de

interpretadas varias veces, en conciertos ofrecidos en Francia y en el extranjero. Con esta manera de ponerse al servicio de los más jóvenes compositores, los miembros del Ensemble tienen bien merecido el título de “pasantes” o “contrabandistas (puesto que es necesario) del arte contemporáneo”⁶.

Los músicos del Aleph realizan en la actualidad una treintena de conciertos al año, un tercio de ellos en el extranjero. Al cabo de los años, han multiplicado los intercambios artísticos con otras formaciones. Para la temporada 2005-2006 están previstas colaboraciones con el Ensemble SIC (París), Aspekte New Music Ensemble (Salzburgo) y Contemporary Music Forum (Washington). Esta misma temporada han sido programadas varias giras en Eslovaquia, Austria, Estonia. En el plano discográfico, el Ensemble tiene como activo, entre otros, una grabación de original factura, titulada “Arrêts Fréquents”. Se trata de una especie de manifiesto estético en forma de mosaico, compuesto por setenta minúsculas playas sonoras firmadas por otros tantos compositores. Anotemos finalmente que, desde algunos años, el Ensemble Aleph está respaldado, a parte de por los organismos públicos franceses encargados de subvencionar la creación artística, por fondos procedentes de la Comisión Europea. Es un justo reconocimiento a su duradero arraigo en la vida musical francesa y europea.

Mihu Iliescu es musicólogo.

subventionner la création artistique, par des fonds en provenance de la Commission européenne. C'est une juste reconnaissance de son ancrage durable dans la vie musicale française et européenne.

Mihu Iliescu est musicologue.

¹ Pierre Boulez, “Revendiquer l'aventure”, L'Ensemble Intercontemporain, 1992.

² Ibid.

³ Omer Corlaix, “Les chemins de l'Ensemble Intercontemporain. Entretien avec Hervé Boutry”, *Musica falsa*, p. 14.

⁴ Programme de l'ensemble Court-Circuit mis à disposition par Philippe Hurel.

⁵ Makis Solomos, *Carnet de bord du troisième Forum International des jeunes compositeurs*, Paris, Ensemble Aleph/CDMC, 2004, p. 9.

⁶ Dominique Répécaud, texte publié sur le site http://ensemble.aleph.free.fr/TXT_ENSEMBLE_ALEPH.htm

¹ Pierre Boulez, “Reivindiquer l'aventure”, L'Ensemble Intercontemporain, 1992.

² Ibid.

³ Omer Corlaix, “Les chemins de l'Ensemble Intercontemporain. Entretien avec Hervé Boutry”, *Musica falsa*, p. 14.

⁴ Programa de l'Ensemble Court-Circuit facilitado por Philippe Hurel.

⁵ Makis Solomos, *Carnet de bord du troisième Forum International des jeunes compositeurs*, Paris, Ensemble Aleph/CDMC, 2004, p. 9.

⁶ Dominique Répécaud, texto publicado en la web http://ensemble.aleph.free.fr/TXT_ENSEMBLE_ALEPH.htm

Entrevista con Eric-Maria Couturier

Nacido en 1972 en Danang (Vietnam), Eric-Maria Couturier consigue en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París un primer premio de violonchelo por unanimidad en la clase de Roland Pidoux y el primer premio por unanimidad de música de cámara en la clase de Jean Mouillère. Ha participado también en clases magistrales y en cursos de perfeccionamiento con Janos Starker, Igor Gavritch, Etienne Péclard, Christian Ivaldi y Ami Flammer. Ha sido premiado en varios concursos internacionales, como el Rostropovitch. Entra a formar parte del Ensemble Intercontemporain en junio de 2002.

Pregunta.- ¿Cómo definiría el perfil del intérprete de música contemporánea? ¿Es necesaria, por otra parte, una especialización exclusiva, o más bien una complementariedad entre el repertorio contemporáneo y el “gran repertorio”?

Respuesta.- Para empezar, pienso que el término contemporáneo es difícil de definir. ¿Comienza en 1914 o antes? ¿Es contemporánea *La Gran fuga*? Creo que el gesto instrumental debe de ser una mezcla de varias tradiciones. De hecho, cuando se aborda una obra actual, se debe poder tocar con un sonido clásico. Igualmente, cuando se aborda una pieza de repertorio clásico, se debe de adoptar una actitud de búsqueda contextual en relación a la historia, a lo que era lo contemporáneo en la época respectiva. Como violonchelista, he privilegiado la apertura sonora y el trabajo en relación a las vibraciones, luego el trabajo con el cuerpo. Desde hace tres años trabajo con un cantante, Jorge Chaminé que me enseña a respirar, a tocar mi instrumento como una voz. Está también mi mujer, Shani Diluka, que trabaja el repertorio de Schumann y de ella aprendo constantemente el

Entretien avec Eric-Maria Couturier

Né en 1972 à Danang (Vietnam), Eric-Maria Couturier obtient au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris un premier Prix à l'unanimité de violoncelle dans la classe de Roland Pidoux et le premier Prix à l'unanimité de musique de chambre dans la classe de Jean Mouillère. Il a également participé à des master-classes et à des cours de perfectionnement avec Janos Starker, Igor Gavritch, Etienne Péclard, Christian Ivaldi et Ami Flammer. Il se distingue dans plusieurs concours internationaux dont le concours Rostropovitch. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en juin 2002.

Question.- Comment définiriez-vous le profil de l'interprète de musique contemporaine? Faut-il d'ailleurs envisager une spécialisation exclusive, ou plutôt une complémentarité entre le répertoire contemporain et le “grand répertoire”?

Réponse.- D'abord, je pense que le terme de contemporain est difficile à définir. Est-ce que ça commence en 1914 ou avant? *La Grande Fugue*, est-ce que c'est contemporain? Je crois par ailleurs que le geste instrumental doit être un mélange de plusieurs traditions. En fait, quand on aborde une pièce d'aujourd'hui, on doit pouvoir jouer avec un son classique. Également, quand on aborde une pièce du répertoire classique, on doit adopter une attitude de recherche contextuelle par rapport à l'histoire, à ce qui était le contemporain de l'époque respectiva. En tant que violoncelliste, je privilégie l'épanouissement sonore et le travail par rapport aux vibrations, donc le travail avec le corps. Depuis trois ans je travaille avec un chanteur, Jorge Chaminé qui m'apprend à respirer, à jouer de mon instrument comme d'une voix. Il y a ma femme Shani Diluka aussi, qui travaille le répertoire de Schumann, et j'apprends constamment d'elle le phrasé, la conduite musicale, enseignement qu'elle

fraseo, el comportamiento musical, enseñanza que recibe de Marie-Françoise Bucquet. El violonchelo, como otros instrumentos, ha sufrido en el siglo XX un cambio en relación a su papel de solista. A menudo, la parte solista no es nada más que una de las partes del material orquestal (pienso sobre todo en el *Concerto pour violon* de Michaël Jarrell), por lo que el solista ya no está en un lugar destacado. Para que el violonchelo mantenga su proyección, me parece pues interesante replantear su lugar en la escena, y todo lo que sea escénico. Trabajo mucho en ese sentido con el compositor argentino José Luis Campana o con piezas de Luciano Berio, como *Sequenza XIV*, o con *Kottos* de Xenakis, que exigen una actitud en escena diferente de la que consiste sólo en leer o interpretar. Obras de este tipo necesitan una investigación más grande, porque se inscriben en un contexto artístico más fuerte.

P.- ¿Este acercamiento surge del teatro instrumental?

R.- No exactamente, porque me parece que en ese caso la música se adapta de alguna manera al teatro. Lo que yo quiero es más bien que el teatro se adapte a la música. Digamos que pretendo algo nuevo, ya que es la búsqueda de lo nuevo lo que debe ser importante. Desde hace años tengo la idea de crear una formación de payasos para ilustrar musicalmente la mirada. Como siempre hay una separación entre el público y la escena, la mirada interiorizada del payaso, ilustrada por la música, se convierte en un puente. De momento es un proyecto, pero pienso hacerlo de aquí a dos años, quizá. Va a exigir un trabajo muy intenso.

P.- Este proyecto está, me parece, en el sentido de las experiencias de Maurizio Kagel, pero sin pretender una forma de espectáculo teatral.

R.- Es no teatral, en cierto modo. Será justo un trabajo sobre la mirada, sobre la idea de hacer pasar la mirada más allá del instrumento. Esto implica el hecho de expresar una presencia, en vez de estar pasivo y de tocar el instrumento como siempre. En este momento, también tengo en cuenta determinadas búsquedas en relación con las músicas tradicionales. Es algo que me interesa desde que conocí la *Sequenza* de Berio, una obra

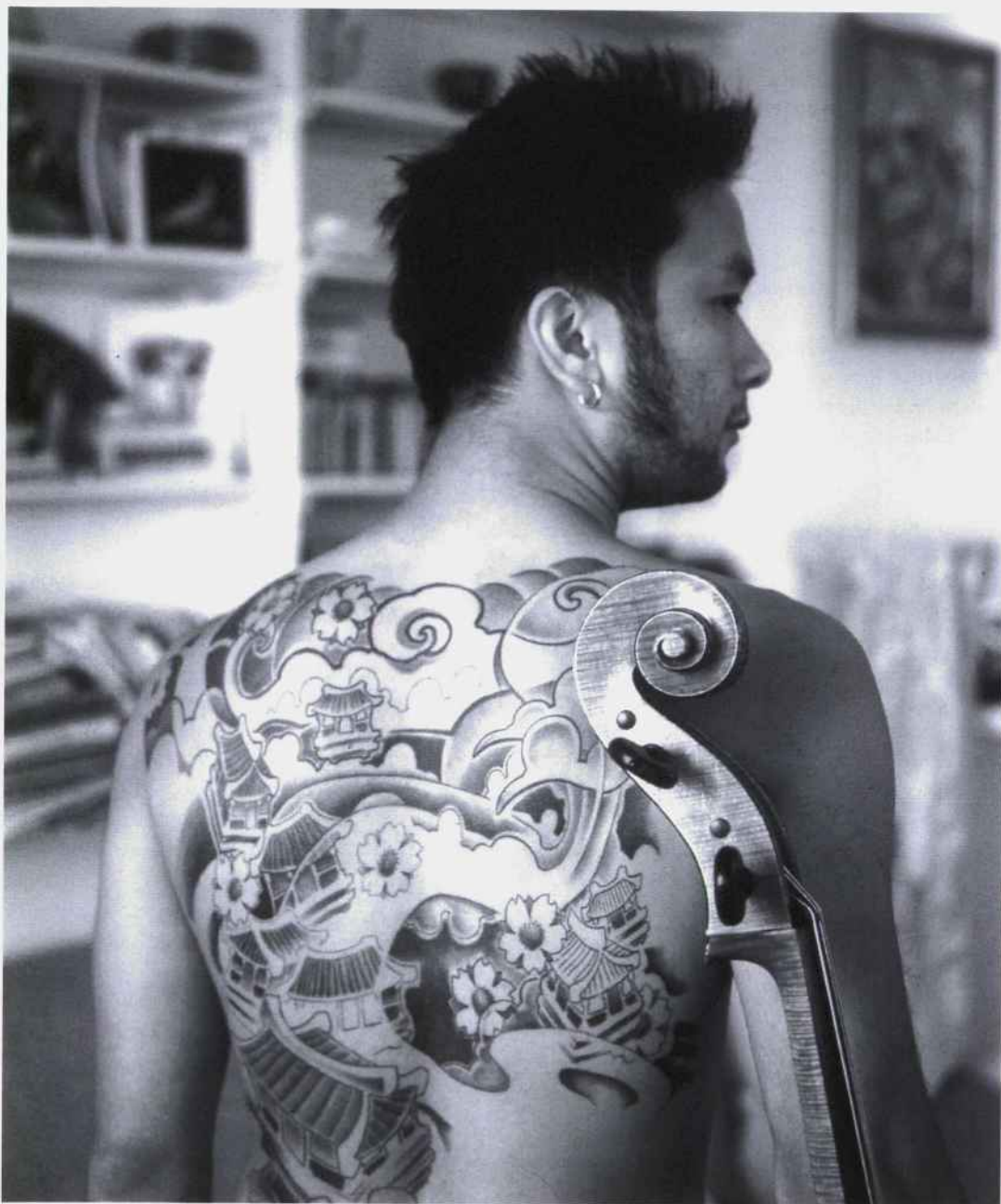
reçoit de Marie-Françoise Bucquet. Le violoncelle, comme d'autres instruments, a subi au XXe siècle un changement quant à sa place de soliste. Souvent, la partie soliste n'est qu'une des parties du matériau orchestral (je pense notamment au *Concerto pour violon* de Michaël Jarrell), donc le soliste n'est plus mis en avant. Pour que le violoncelle garde son rayonnement, il me semble alors intéressant de repenser sa place sur la scène, et tout ce qui est scénique. Je travaille beaucoup en ce sens avec le compositeur argentin José Luis Campana, ou sur des pièces de Luciano Berio comme *Sequenza XIV*, ou sur *Kottos* de Xenakis, qui demandent une attitude sur scène qui est différente de celle qui consiste juste à lire ou à interpréter. De telles pièces demandent un investissement plus grand, parce qu'elles s'inscrivent dans un contexte artistique plus fort.

Q.- Cette approche relève-t-elle du théâtre instrumental ?

R.- Pas vraiment, parce que je trouve que dans ce cas la musique s'adapte quelque part au théâtre. J'ai plutôt envie que ça soit plutôt le théâtre qui s'adapte à la musique. Disons que j'envisage quelque chose de nouveau, car c'est la recherche de la nouveauté qui doit être importante. Je pense (c'est une idée que j'ai depuis des années) faire une formation de clowns, pour illustrer musicalement le regard. Comme il y a toujours une fermeture entre le public et la scène, le regard très intériorisé du clown, illustré par la musique, devient un pont. Pour le moment c'est un projet, mais je pense le réaliser d'ici à deux ans, peut-être. Ça va demander un travail assez intense.

Q.- Ce projet va, me semble-t-il, dans le sens des expériences de Maurizio Kagel, mais sans viser une forme de spectacle théâtral.

R.- C'est non-théâtral quelque part. Ce sera juste un travail sur le regard, sur l'idée de faire passer le regard au-delà de l'instrument. Cela implique le fait d'exprimer une présence, au lieu d'être passif et de jouer de son instrument comme d'habitude. Je tiens également beaucoup en ce moment à certaines recherches concernant les musiques traditionnelles. C'est quelque chose qui me touche depuis que j'ai rencontré la *Sequenza* de Berio, une partition qui est inspirée du tambour sri-lankais. C'est très intéressant, en ce sens que les musiques traditionnelles sont



Eric-Maria Couturier. ©Mir Muratet

inspirada en el tambor ceilandés. En ese sentido, es muy interesante que las músicas tradicionales sean interpretadas por el lenguaje de hoy, y al mismo tiempo las músicas de hoy estén inducidas

portées par le langage d'aujourd'hui, et en même temps les musiques d'aujourd'hui sont portées par le geste traditionnel instrumental, car on joue sur la caisse du violoncelle comme sur un tambour. Je

por el gesto instrumental tradicional, pues se toca sobre la caja del violonchelo como sobre un tambor. También encuentro este aspecto en la presencia sugerida del tango, en la música de José Luis Campana. Desde hace un año he creado un grupo, con Patrick Moutal, profesor del Conservatorio Nacional Superior de París, sobre la música india. Esto me permite acercarme a las tradiciones orales y tocar sin partitura, algo muy diferente a tocar con partitura. Es verdad que el repertorio actual, a diferencia del clásico, es tan difícil que no se puede memorizar todo, por lo que se toca con partituras. Me interesa este juego escénico sin partitura, como en las músicas de tradición oral. Haré un concierto con un técnico del IRCAM sobre una improvisación india, en el marco de un festival de jazz. La gente del jazz está muy interesada por estas búsquedas, que me parecen muy importantes.

P.- El EIC es una institución con asalariados, lo que quizás predispone a una cierta rutina (es una opinión que he oído). ¿Cómo ve usted su estatuto profesional de solista en el seno de este ensemble: es una situación privilegiada, o puede ser también una trampa?

R.- Para empezar pienso que, de forma general, las decisiones tomadas en materia de política cultural y de investigación son nulas. Todo lo que concierne a los trabajos vanguardistas son en general muy poco reconocidos y en consecuencia muy mal remunerados. Todavía hace falta que sea establecido en un marco de alguna manera elitista. Es una situación en la que es necesario hacer lo mejor posible, y es verdad que la posición del asalariado en el seno del ensemble me permite trabajar en proyectos que no son reconocidos en sentido financiero. Por ejemplo esta formación de música india, no se me paga nada por hacerla. Muchos compositores que son interpretados en el Ensemble Intercontemporain, o en otros sitios, tienen desgraciadamente poco dinero a su disposición para consagrarse a otras búsquedas. Porque el tiempo es dinero, en el sentido en que la investigación es costosa. Por lo tanto es lento, como la búsqueda... Para mí es una ventaja extraordinaria, un privilegio, no estar instalado en ninguna rutina. Incluso si no hiciera otra cosa, seguiría sin

trouvé cet aspect également avec la présence suggérée du tango, dans la musique de José Luis Campana. Depuis un an je fais également une formation, avec Patrick Moutal, professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris, sur la musique indienne. Cela me permet d'approcher les traditions orales et de jouer sans partition, ce qui est très différent du jeu avec des partitions. C'est vrai que le répertoire d'aujourd'hui, à la différence du classique, est tellement difficile qu'on ne peut pas mémoriser tout, donc on joue avec des partitions. Je m'intéresse à ce jeu scénique sans partition, comme dans les musiques de tradition orale. Je ferai un concert avec un technicien de l'IRCAM sur une improvisation indienne, dans le cadre d'un festival de jazz. Les gens du jazz sont très intéressés par ces recherches, qui me semblent assez importantes.

Q.- L'EIC est une institution, avec des salariés, ce qui prédispose peut-être à une certaine routine (c'est une opinion que j'ai entendue). Comment voyez-vous votre statut professionnel de soliste au sein de cet ensemble : c'est une situation privilégiée, ou ça peut être aussi un piège ?

R.- D'abord, je pense que, de façon générale, les dispositions prises en matière de politique culturelle et de recherche sont nulles. Tout ce qui concerne les travaux avant-gardistes est en général très peu reconnu et donc très peu rémunéré. Il faut toujours que ça soit établi dans un cadre quelque part élitiste. C'est une situation avec laquelle il faut faire au mieux, et c'est vrai que la position de salarié au sein de l'ensemble me permet de travailler à des projets qui ne sont pas reconnus dans le sens financier. Par exemple, cette formation sur la musique indienne, je ne suis pas rémunéré pour la faire. Beaucoup de compositeurs qui sont joués à l'ensemble Intercontemporain, ou ailleurs, ont malheureusement très peu d'argent à disposition pour se consacrer à d'autres recherches. Parce que le temps, c'est de l'argent, dans le sens où la recherche coûte. Donc, comme la recherche, c'est long... Pour moi, un extrême avantage, un privilège, est celui de ne pas être justement dans aucune routine. Et même si je ne faisais pas d'autre chose, je ne serais toujours pas dans la routine, puisque la création c'est un perpétuel renouvellement. Par contre, c'est vrai que les orchestres classiques

hallarme en la rutina, porque la creación es una renovación perpetua. Por el contrario, es cierto que las orquestas clásicas sinfónicas (e incluso los conservatorios) están muy cerradas a formas nuevas o particulares. Pero reconozco haber aprendido mucho de las orquestas clásicas. Estuve seis años en la Orquesta de París, fui solista durante año y medio en la Orquesta de Burdeos, y obtuve de ellas un importante enriquecimiento. No reniego de todo lo que he aprendido allí, ni de los contactos que tuve con músicos y grandes directores de orquesta como Sawallisch o Giulini.

P.- Usted nació (como el Intercontemporain) en los años setenta, en una época en la que se empezaba a cuestionar el modernismo de los años cincuenta y sesenta. Con relación al repertorio tan ecléctico que aborda usted, ¿cómo percibe las diferencias de visión estética entre la generación de los modernos radicales—Boulez, Xenakis, Stockhausen— y las generaciones siguientes, que en ocasiones han evolucionado hacia una forma de postmodernismo?

R.- Pienso que los jóvenes compositores de hoy en día tienen que adelantar a sus padres. Hay, entre otros, grandes maestros como Xenakis, Ligeti, Lachenmann o Ferneyhough, y naturalmente Pierre Boulez. Lo que recibimos de ellos es por supuesto una técnica de composición: saber cómo crear una estructura, con qué elementos, etc. Pero creo que sobre todo lo que extraemos es una energía. Pienso que es lo que predomina desde comienzos de siglo. Con Stravinsky y la *Consagración* o *Petruska*, por ejemplo, recogemos una energía orquestal increíble, y esto suscita tantas cosas, espectáculos de ballet... Pierre Boulez sigue haciendo perdurar estas mezclas, por ejemplo colaborando con Bartabas. Confieso que a veces me siento un poco perdido con respecto a las ambiciones de los jóvenes compositores. Pero he tenido sorpresas muy agradables con el Ensemble Multilateral. Es un *ensemble* joven y muy dinámico, creado por jóvenes compositores salidos del CNSM y presidido por Jonathan Harvey. Tres músicos del Intercontemporain les “apadrinamos”. He tenido muy gratas sorpresas, sobre todo con una obra de Yann Robin, el fundador. De aquí

symphoniques (et même les conservatoires) sont très fermés à des formes nouvelles ou à des formes particulières. Mais je reconnais avoir beaucoup appris des orchestres classiques. J'ai été six ans à l'Orchestre de Paris, j'ai été soliste pendant un an et demi à l'Orchestre de Bordeaux, et j'en ai tiré un important enrichissement. Je ne renie pas du tout ce que j'ai appris là, et les contacts que j'ai eus avec des musiciens et de grands chefs d'orchestre comme Sawallisch ou Giulini.

Q.- Vous êtes né (comme l'Intercontemporain) dans les années 1970, à une époque où l'on commençait à remettre en question le modernisme des années 1950-1960. Par rapport au répertoire assez éclectique que vous abordez, comment percevez-vous les différences de vision esthétique entre la génération des modernes radicaux – Boulez, Xenakis, Stockhausen – et les générations suivantes, qui ont parfois évolué vers une forme de postmodernisme ?

R.- Je pense que les jeunes compositeurs d'aujourd'hui ont à dépasser leurs pères. Il y a, entre autres de grands maîtres comme Xenakis, Ligeti, Lachenmann ou Ferneyhough, et bien sûr Pierre Boulez. Ce qu'on reçoit d'eux c'est bien sûr une technique de composition : savoir comment créer une structure, avec quels éléments, etc., mais je crois qu'on en retire surtout une énergie. Je pense que c'est ce qui prédomine depuis le début du siècle. Par exemple, avec Stravinsky et le *Sacre* ou *Petrouchka*, on en retire une énergie orchestrale incroyable, et ça suscite tellement de choses, des mises en ballet... Pierre Boulez a continué de faire perdurer ces mélanges, par exemple en collaborant avec Bartabas. J'avoue, parfois je me sens un petit peu perdu par rapport aux ambitions des jeunes compositeurs. Mais j'ai eu de très belles surprises avec l'ensemble Multilateral. C'est un jeune ensemble très dynamique, créé par de jeunes compositeurs issus du CNSM et présidé par Jonathan Harvey. On est trois musiciens de l'Intercontemporain à le “parrainer”. J'ai eu de très bonnes surprises, notamment avec une œuvre de Yann Robin, le fondateur. J'en ai ressorti aussi beaucoup d'énergie. Il y a aussi ce travail sur les rythmes et l'énergie, de Matalon par exemple, ou d'autres compositeurs, comme Fiszbein ou Octavio López, avec qui je vais être amené à travailler. Je suis

extraje igualmente mucha energía. También están los trabajos sobre los ritmos y la energía, el de Matalon, por ejemplo, o de otros compositores, como Fiszbein u Octavio López, con quien voy a tener que trabajar. Estoy muy impaciente por ver, especialmente con Octavio López, el trabajo relacionado con el *sarongui*, que es el “violonchelo” indio. Ha vuelto de la India y se ha enterado de que proyectaba un grupo relacionado con esto. Vamos a trabajar sobre una creación para violonchelo con el estilo de escritura del *sarongui*, en el que las cuerdas son pulsadas con las uñas, muy rápidamente, produciendo muchas armonías. Considero que en la actualidad muchas cosas giran en torno a las músicas tradicionales.

P.- Lo que dice responde más a la visión postmoderna del mestizaje que al modernismo, que es más bien percibido como algo purista y elitista. Se trata de mantener lo que sea válido de la ideología y de la estética moderna, y al mismo tiempo de evolucionar con el nuevo espíritu de la época de los años setenta, que relacionamos frecuentemente con el post-mayo del 68 (¡qué lejos está!). Esta tendencia parece acentuarse en los años ochenta y noventa, en el sentido del eclecticismo estilístico y del mestizaje con las músicas tradicionales.

R.- Es cierto. Pero tanto Pierre Boulez como Iannis Xenakis se han inspirado también en músicas tradicionales como el gamelan o los instrumentos tradicionales de la Grecia antigua. Xenakis se ha interesado en las voces y en los coros antiguos, que tienen una potencia que está relacionada con la mitología. Es algo que debía tener un rol social muy importante...

P.- Sí. Para Xenakis la referencia a la tragedia griega es capital. Pero esto comenzó a mediados de los años sesenta. Antes, en los cincuenta, estaba más a la orden del día crear un lenguaje universal, como un esperanto. El serialismo es un poco esto. Desde entonces las cosas han evolucionado mucho. No sé si usted lo percibirá así, para usted quizás se trata de una polémica antigua...

R.- Pienso que “padres” como Boulez y Xenakis se han inspirado en la idea, en el concepto, mientras que las generaciones actuales se inspiran antes en el instrumento mismo. Existe entre los composito-

res impatiente de voir, avec Octavio Lopez notamment, le travail par rapport au *sarongui*, qui est le “violoncelle” indien. Il revient d'Inde et il a appris que je suivais aussi une formation par rapport à ça. On va travailler sur une création pour violoncelle dans le style d'écriture du *sarongui*, où les cordes sont jouées avec les ongles, très vite, en produisant beaucoup d'harmoniques. Je pense que beaucoup de choses tournent actuellement autour des musiques traditionnelles.

Q.- Ce que vous dites relève de la vision postmoderne du métissage davantage que du modernisme, qui a été plutôt perçu comme puriste et élitiste. Il s'agit de garder ce qui est valable de l'idéologie et de l'esthétique moderne, et en même temps d'évoluer avec le nouvel esprit du temps des années 1970, que l'on rapporte souvent à l'après-mai 68 (comme c'est déjà loin !). Cette tendance semble s'être accentuée dans les années 1980 et 1990, dans le sens de l'éclectisme stylistique et du métissage avec les musiques traditionnelles.

R.- C'est vrai, mais Pierre Boulez et Iannis Xenakis se sont également inspiré des musiques traditionnelles comme le gamelan ou les instruments traditionnels de la Grèce antique. Xenakis s'est intéressé aux voix et aux chœurs antiques, qui ont une puissance qui est en rapport avec la mythologie. C'est quelque chose qui devait avoir un rôle social très important...

Q.- Oui, pour Xenakis la référence à la tragédie grecque est capitale. Mais cela a commencé au milieu des années 1960. Avant, dans les années 1950, il était plutôt à l'ordre du jour de créer un langage universel, comme un esperanto. Le sérialisme, c'était un peu ça. Depuis, les choses ont beaucoup évolué. Je ne sais pas si vous les percevez ainsi, pour vous c'est peut-être déjà une ancienne querelle...

R.- Je pense que des “pères” comme Boulez et Xenakis se sont inspiré de l'idée, du concept, alors que les générations d'aujourd'hui s'inspirent davantage de l'instrument même. Il y a chez les compositeurs de ces générations un rapport ethnologique qui est un peu flou, volontairement. Ce rapport peut être assez fort, par exemple avec François-Bernard Mâche. Je pense qu'à un moment il est devenu presque ethnologue, en fait sa musique est gé-

res de estas generaciones una relación etnológica, voluntariamente poco definida. Esta relación puede llegar a ser bastante fuerte, por ejemplo con François-Bernard Mâche. Pienso que ha llegado a convertirse casi en un etnólogo. De hecho su música está generalmente muy enmarcada en esta estética, quizás demasiado, en mi opinión. Creo que la ceguera voluntaria de la búsqueda etnológica puede perjudicar la autenticidad de la utilización del instrumento tradicional. Y esto también puede perjudicar al mestizaje. Me gustaría realizar un trabajo de mezcla para la apertura del Musée des Arts Premiers, el año que viene. Para este acontecimiento quisiera aprovechar la importante colección de instrumentos de Maurice Fleuret, que comprende más de 300 instrumentos. Me gustaría rendir homenaje a este hombre que ha descubierto en los instrumentos un potencial educativo y pedagógico, permitiendo a los niños acercarse a un lenguaje definitivamente muy moderno.

P.- Supongo que con el Intercontemporain se ha implicado en proyectos pedagógicos dirigidos a los públicos más jóvenes.

R.- Sí. Tocamos con frecuencia en bibliotecas, delante de los niños, en conservatorios regionales, también en provincias. Están los estudiantes que vienen a la Academia de Pierre Boulez, en Lucerna, y por otra parte está el lado más cercano, el cara a cara. Por ejemplo, Pierre Strauch realizó la semana pasada una intervención que fue increíble, en la Maison Ouverte del distrito 14 [París]. Presentó todo tipo de obras modernas, explicando la forma de componer, cómo procede el compositor para conseguir sus objetivos. Es una persona muy rica y más experimentada que yo. Así pues, trabajamos mucho, cada uno con su personalidad, para fomentar el conocimiento del *ensemble* y del repertorio.

P.- La evolución tecnológica, por ejemplo la aparición de la electrónica en tiempo real y la nueva luthería electrónica, parecer afectar un poco menos a los instrumentos de cuerda que a los de viento o a los teclados. Sin embargo ha habido una tentativa de crear un hiper-violonchelo... ¿En qué medida le parece prometedora esta evolución?

R.- Cuando miro, por ejemplo, la evolución del

neralmente très cadrée dans cette esthétique – peut-être trop, à mon avis. Je trouve que l'aveuglement volontaire de la recherche ethnologique peut nuire à l'authenticité de l'utilisation de l'instrument traditionnel. Elle peut aussi nuire au métissage. J'aimerais faire un travail de mélange pour l'ouverture du Musée des Arts Premiers, l'an prochain. Pour cet événement j'aimerais mettre en valeur l'importante collection d'instruments de Maurice Fleuret, qui comprend plus de 300 instruments. J'aimerais rendre hommage à cet homme qui a décelé dans les instruments un potentiel éducatif et pédagogique, permettant aux enfants d'approcher un langage finalement très moderne.

Q.- Avec l'Intercontemporain, je suppose que vous êtes impliqué dans des projets pédagogiques qui s'adressent aux jeunes publics.

R.- Oui, nous jouons souvent dans les bibliothèques, devant des enfants, dans les conservatoires régionaux, en province également. Il y a les étudiants qui viennent à l'Académie de Pierre Boulez, à Lucerne, et puis il y a le côté très proche, le face-à-face. Par exemple, Pierre Strauch a fait une intervention la semaine dernière qui a été incroyable, dans la Maison Ouverte du quatorzième arrondissement. Il a présenté toutes sortes d'œuvres modernes, en expliquant la façon de composer, comment le compositeur procède pour atteindre ses buts. C'est quelqu'un de très riche et plus expérimenté que moi. On travaille beaucoup donc, chacun avec sa personnalité, pour favoriser la connaissance de l'ensemble et du répertoire.

Q.- L'évolution technologique, par exemple l'apparition de l'électronique en temps réel et la nouvelle lutherie électronique, semble concerner un peu moins les instruments à cordes que les bois ou les claviers. Il y a eu toutefois une tentative de créer un hyper-violoncelle... Dans quelle mesure cette évolution vous paraît-elle prometteuse ?

R.- Quand je regarde, par exemple, l'évolution du piano jusqu'au piano moderne, c'est vrai qu'il y a eu des avancements assez importants, notamment au temps de Beethoven. Le violoncelle est souvent resté en reste, avec ses cordes en boyaux et ensuite ses cordes en métal. On reste souvent très déçus par l'équilibre sonore, surtout lorsqu'il y a une trompette, une clarinette ou un violon avec le violoncelle. Cela aurait été une hérésie pour un compositeur du

pianoforte hasta el piano moderno, es cierto que ha habido avances bastante importantes, sobre todo en los tiempos de Beethoven. El violonchelo se ha quedado a menudo a la zaga, con sus cuerdas de tripa y después de metal. Muchas veces nos quedamos decepcionados con el equilibrio sonoro, sobre todo cuando hay una trompeta, un clarinete o un violín junto con el violonchelo. Para un compositor del siglo XIX habría sido una herejía componer para un conjunto así. Sin embargo, ahora sí que lo hacemos. Entonces pienso que hacen faltar refuerzos de densidad sonora bastante importantes. Por lo tanto, utilizo un arco de contrabajo barroco, más pesado, que es una imitación de un modelo de 1720. Este anacronismo es muy sorprendente. De hecho me permite proyectar un sonido más denso y otras armonías. También utilizo un violonchelo más grande –tengo una mano bastante grande– que libera una potencia mucho más importante. Confieso que encuentro esto muy satisfactorio, sobre todo en lo contemporáneo, donde tocamos frecuentemente con metales y tenemos problemas de equilibrio sonoro.

P.- La emergencia de nuevos movimientos instrumentales ligados a la evolución de las tecnologías del sonido, sobre todo a la presencia de captadores de movimiento situados un poco en todas partes, ¿ha cambiado en algo su forma de tocar?

R.- No. Creo que la práctica totalidad de los movimientos están ahí, electrónicos o no, con o sin captadores. Por el contrario, pienso que inspirándose en los instrumentos tradicionales va a hacer evolucionar la técnica del violonchelo. Hay muchas investigaciones que hacer, principalmente sobre la idea de cantar con el violonchelo, como en una obra de Gérard Bucquet que estrené en el Centro Georges Pompidou. Esto me parecía interesante en la medida en que la voz se convierte en la sombra de su instrumento y produce una nueva textura sonora.

XIXe siècle, de composer pour cette formation. Pourtant, on le fait maintenant. Alors je pense qu'il faut des renforts de densité sonore assez importants. Donc j'utilise un archet de contrebasse baroque, plus lourd, qui est une imitation d'un modèle de 1720. C'est très étonnant cet anachronisme, qui me permet en fait de projeter un son plus dense et d'autres harmonies. J'utilise également un violoncelle plus grand – j'ai une main assez grande – qui dégage une puissance beaucoup plus importante. J'avoue que je trouve cela très satisfaisant, surtout dans le contemporain, où on joue souvent avec des cuivres et il y a des problèmes d'équilibre sonore.

Q.- L'émergence de nouveaux gestes instrumentaux liés à l'évolution des technologies du son, notamment à la présence de capteurs du mouvement placés un peu partout, a-t-elle changé quelque chose dans votre façon de jouer ?

R.- Non, je pense que pratiquement la totalité des gestes sont là, électronique ou pas, capteurs ou pas. Par contre, je pense qu'en s'inspirant des instruments traditionnels, ça va faire évoluer la technique du violoncelle. Il y a là beaucoup de recherches à faire, notamment sur l'idée de chanter avec le violoncelle, comme dans une pièce de Gérard Bucquet que j'ai créée au Centre Georges Pompidou. Cela me paraît intéressant dans la mesure où la voix devient l'ombre du son instrumental et produit une nouvelle texture sonore.

Entretien réalisé en octobre 2005 par Miha Iliescu.

Entrevista realizada en octubre 2005 por Miha Iliescu.

HILDA PAREDES

Versatilidad y desafío. London Sinfonietta y el Cuarteto Arditti

London Sinfonietta

Es más fácil empezar que continuar¹

Versatilité et défi. London Sinfonietta et le Quatuor Arditti

London Sinfonietta

Il est plus facile de commencer que de continuer¹



London Sinfonietta. XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante 2004. ©Xavier M. Miró/CDMC

Los inicios de London Sinfonietta se remontan a los años sesenta. Fue producto de una iniciativa sin pretensiones de jóvenes licenciados de la Universidad de Cambridge: Nicholas Snowman, quien hizo posible los primeros proyectos del *ensemble* y David Atherton, director musical que ha mantenido su relación con el grupo durante su larga trayectoria. El clarinetista Tony Pay fue también uno de los miembros fun-

Los débuts de London Sinfonietta remontent aux années soixante. L'ensemble est le fruit d'une initiative sans prétention prise par de jeunes licenciés de l'Université de Cambridge: Nicholas Snowman, qui a rendu possibles les premiers projets de l'ensemble, et David Atherton, directeur musical, qui a maintenu le contact avec le groupe tout au long de sa trajectoire. Le clarinetiste Tony Pay, qui a participé aux concerts jusqu'il y a peu de

dadores, que ha mantenido su participación en conciertos del *ensemble* hasta muy recientemente. En la década de los sesenta, la vida musical en Gran Bretaña era muy diferente a la de hoy: “No había agencias, ni asesores de empresas, quizá ni siquiera habían sido inventados. En su lugar, recibimos un gran estímulo de aliados dispuestos a arriesgarse”².

Se inició como una aventura inocente y atrevida, en un tiempo donde había espacio para los desafíos, como lo fue su primer concierto en los Proms de 1968. La pieza central de este concierto fue *The Whale*, de John Tavener que incluía en la poco usual plantilla de una orquesta sin violines, voces (uno de los cantantes debía gritar dentro de la caja acústica del piano), narrador, medios electrónicos, metrónomos amplificadas. Las repercusiones inmediatas de este concierto, que atrajo la atención de John Lennon y Ringo Star, hizo posible la primera grabación que realizó la Sinfonietta para el sello Apple, y a partir de este momento, se perfilaron nuevos proyectos: la creación de *Celtic Requiem* de Tavener para el debut de London Sinfonietta en el Royal Festival Hall, cuyo programa incluía *Façade* de William Walton³. Otro acontecimiento decisivo en sus primeros años de vida fue su primera colaboración con Pierre Boulez en 1971, que los llevó de gira a los principales festivales europeos por primera vez. Así, sin pretensión, nació un proyecto que habría de convertirse en uno de los grupos dedicados a la música contemporánea más importantes de Inglaterra.

A través de los años, han mantenido firmes su lealtad a los compositores y a las creaciones más recientes y sus presentaciones atraen a públicos cada vez más jóvenes, inquietos en su búsqueda por sorprenderse ante las nuevas posibilidades de la música de nuestro tiempo. Sin ir más lejos, en la serie de conciertos recientes dedicados a Xenakis, en el Queen Elizabeth Hall de Londres, cada noche la sala estaba abarrotada de jóvenes y la sala no dio abasto para acoger a todos los interesados por conocer la música de este intrigante compositor.

Este fenómeno resulta sorprendente, sobre todo ante las constantes demandas de la industria del entretenimiento que hoy en día, intenta persua-

temps, fait partie lui aussi des membres fondateurs. Pendant les années soixante, la vie musicale en Grande-Bretagne était très différente de celle d'aujourd'hui : “il n'y avait pas d'agences, pas de conseillers artistiques, probablement que ces fonctions n'existaient même pas. En revanche, nous avions des amis qui étaient prêts à prendre des risques”².

Tout a commencé comme une aventure innocente et audacieuse, à une époque où il existait un espace favorable pour les défis. Ce fut le cas du premier concert de l'ensemble, aux Proms³ en 1968, qui programmait comme morceau principal *The Whale*, de John Tavener. L'effectif demandé pour cette pièce incluait, outre les instrumentistes habituels d'un orchestre sans violons, des voix (un des chanteurs devait crier dans la caisse du piano), un narrateur, des instruments électroniques et un métronome amplifiés. Les retombées de ce concert, qui a attiré l'attention de John Lennon et Ringo Starr, ont rendu possible le premier enregistrement de London Sinfonietta, pour la maison de disque Apple. À partir de ce moment de nouveaux projets sont apparus, comme la création du *Celtic Requiem* de Tavener, pour les débuts de l'ensemble au Royal Festival Hall, avec un programme qui incluait également *Façade* de William Walton⁴. Un autre événement décisif des ces années-là a été la première collaboration avec Pierre Boulez, qui a dirigé en 1971 London Sinfonietta pour la première fois en tournée dans les principaux festivals européens. C'est donc sans prétention qu'est né ce projet qui devait conduire à la création d'un des ensembles de musique contemporaine les plus importants d'Angleterre.

Au fil des années, l'ensemble fait preuve d'une loyauté sans faille vis-à-vis des compositeurs et de la création musicale la plus récente. Ses apparitions attirent des publics de plus en plus jeunes, désireux de se laisser surprendre par les nouvelles possibilités de la musique de notre temps. Sans remonter plus loin dans le temps, pour la série des concerts consacrés récemment à Xenakis qui ont eu lieu à Queen Elizabeth Hall de Londres, tous les soirs la salle était remplie de jeunes. On n'a pas pu satisfaire la demande de tous ceux qui avaient envie de connaître la musique de ce compositeur qui intrigue.

dirnos de que al público hay que darle lo “conocido”, o lo “accesible”. ¿Realmente se puede tratar con tal paternalismo al público? ¿Acaso el “público” ha perdido su capacidad de sorprenderse, de imaginar, a cambio del confort que nos rodea? La numerosa asistencia a los conciertos recientes de London Sinfonietta prueba lo contrario. ¿Acaso el público no está formado de individuos, cada uno de ellos con una historia y una búsqueda propia? ¿Y, por lo tanto, no es la ambición de agradar a todos un camino directo hacia la banalidad?

Sin embargo, todavía se escuchan comentarios acerca de que la música nueva “es sólo para especialistas en la materia”. En 1972, escribió Boulez: “Probablemente por nostalgia, temor o simplemente desesperación, con frecuencia se cree que el ARTE puede mantenerse al margen del PROGRESO, con la esperanza de preservar una inviolable e inatacable esquina de paraíso en un mundo que parece ser apocalíptico. Esta es una reacción normal cuando nos enfrentamos a lo desconocido, hasta los más fuertes exploradores han tenido sus momentos de pánico y se lo han pensado dos veces, pero han seguido adelante bajo un estímulo que es más fuerte que el temor: la curiosidad”⁴. A más de tres décadas de distancia, podríamos preguntarnos si algo ha cambiado en la percepción de nuestro público y si el empeño de los músicos por entablar comunicación entre la música de hoy y un público entusiasta y curioso, se ha establecido realmente.

London Sinfonietta ha implementado diferentes tácticas para fortalecer esta comunicación y a su vez, contribuir a la promoción de la música de nuestro tiempo en diversas comunidades de nuestra multifacética sociedad contemporánea. Varios de sus proyectos incluyen la participación de artistas de otras disciplinas, como las presentaciones realizadas en colaboración con compañías de danza contemporánea. Son memorables las presentaciones en el Queen Elizabeth Hall de Londres, en la década de los ochenta con Arc, cuya coreografía incluía a su vez un discurso dramático. En años más recientes, continúan su colaboración dancística con la compañía de danza de Akram Khan, que integra ele-

Ce phénomène est surprenant, compte tenu des sollicitations permanentes de l'industrie des loisirs, qui essaye de nous persuader qu'il faut offrir au public quelque chose de “connu”, ou d’“accessible”. Mais peut-on vraiment traiter le public avec un tel paternalisme ? Le public aurait-il perdu, en échange du confort qui l'entoure, sa capacité de se laisser surprendre et de faire travailler son imagination ? Le nombre de spectateurs qui assistent aux concerts de London Sinfonietta prouve le contraire. Le public n'est-il pas formé d'individus ayant chacun sa propre histoire et menant sa propre quête ? Il n'est donc pas question de lui faciliter une voie directe vers la banalité.

Il arrive néanmoins que l'on entende des commentaires tels que : “la musique nouvelle, c'est seulement pour les spécialistes en la matière”. Voici ce qu'en disait Pierre Boulez en 1972 : “c'est probablement par nostalgie, par crainte ou simplement par désespoir, que l'on a tendance à croire que l'ART peut être maintenu en marge du PROGRÈS, avec l'espoir de préserver un inviolable et inattaquable coin de paradis dans un monde qui paraît être apocalyptique. C'est une réaction normale face à l'inconnu ; les chercheurs les plus audacieux ont eu leurs moments de panique et ils y ont réfléchi deux fois, mais ils ont poursuivi leur chemin sous l'emprise d'une stimulation qui est plus forte que la crainte : la curiosité”⁵. Plus de trois décennies après, on peut se demander si quelque chose a changé dans la perception de notre public et si les musiciens continuent à établir une réelle communication entre la musique d'aujourd'hui et ce public enthousiaste et curieux.

London Sinfonietta a mis en œuvre différentes tactiques pour renforcer cette communication et pour contribuer ainsi à la promotion de la musique de notre temps dans divers secteurs de notre société contemporaine plurielle. Certains de ses projets impliquent la participation d'artistes venus d'autres disciplines, comme c'est le cas des spectacles préparés en collaboration avec des compagnies de danse contemporaines. Les spectacles donnés au Queen Elizabeth Hall de Londres dans les années quatre-vingt, avec la compagnie Arc, dont la chorégraphie comportait un discours dramatique, sont restés dans la mémoire. Plus tard, London Sinfonietta collaborera

mentos de la danza y la música de la India.

El alcance de las presentaciones de London Sinfonietta se amplía en los proyectos realizados con artistas de vídeo como Bill Viola⁵ y más recientemente, con la obra de David Lang y Peter Greenaway⁶.

Sin embargo, uno de los más aventurados e innovadores proyectos es quizá el realizado en colaboración con el sello discográfico Warp⁷. En la programación de estos conciertos participan músicos como Aphex Twin o Squarepusher, junto a las obras de compositores como Ligeti, Stockhausen, Cage, Nancarrow, quienes han sido fuente de inspiración para muchas generaciones de músicos, incluyendo algunos de los más sobresalientes de Warp. Este proyecto ha abierto las puertas de la percepción de la música contemporánea a la juventud de hoy en día y así, se ha roto el mito de las barreras que se cree que existen, entre la música nueva y el público de nuestro tiempo. La colaboración en proyectos virtuales (Bluespoon⁸), que combinan sonido e imagen animada, abren también las puertas a un público que rebasa la capacidad de la sala de conciertos, a través de internet. De manera que no debe sorprendernos que para asistir a estos conciertos dedicados a compositores como Xenakis o Luigi Nono, sea difícil encontrar entradas y que entre el público asistente, predomine la juventud.

Fieles a la vanguardia, London Sinfonietta fue el primer grupo instrumental en el Reino Unido en desarrollar un programa educativo en 1983 y, hasta la fecha, se mantienen activos en este campo. También a través de su programa educativo han logrado desarrollar muchas maneras de involucrar al público en la música contemporánea. London Sinfonietta se ha mantenido leal a la convicción de la capacidad que tiene la música para emocionar y comunicar a un público, formado por personas de todo tipo de educación y experiencia, sin necesidad de comprometer la calidad estética. Dentro de este proyecto, incluyen la participación de los músicos, con artistas de otras disciplinas, con niños, adolescentes, adultos con problemas de aprendizaje o incluso, presos de distintas cárceles del país. Participan activamente en proyectos

avec la compagnie de danse d'Akram Khan, qui intègre des éléments de danse et de musique de l'Inde.

Ses productions incluent également des projets artistiques effectués en collaboration avec des artistes vidéo comme Bill Viola⁸, et plus récemment avec David Lang et Peter Greenaway⁷.

Cependant, un des projets les plus risqués et des plus innovants est sans doute celui qui a été réalisé en collaboration avec la maison de disques Warp⁸. Au programme de certains concerts ont figuré des musiciens comme Aphex Twin ou Squarepusher, à côté d'œuvres appartenant à des compositeurs comme Ligeti, Stockhausen, Cage ou Nancarrow, qui avaient inspiré de nombreuses générations de musiciens, y compris certains des plus célèbres de la maison Warp. Ce projet a ouvert à la jeunesse d'aujourd'hui une voie d'accès à la musique contemporaine, et c'est ainsi que fut cassé le mythe des barrières supposées entre cette musique et le public de notre temps. La collaboration de London Sinfonietta à des "projets virtuels" sur internet (par exemple, Bluespoon⁹), qui combinent le son et l'image animée, a ouvert aussi les portes à un public qui dépasse celui des salles de concert. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner s'il s'avère difficile de trouver des places pour assister à ces concerts consacrés à des compositeurs comme Xenakis ou Luigi Nono, et d'y voir que le public présent est essentiellement composé de jeunes.

Fidèle à l'avant-garde, London Sinfonietta est le premier ensemble instrumental du Royaume-Uni à avoir créé en ce sens, en 1983, un programme éducatif qui est toujours à l'ordre du jour. A travers ce programme, elle a développé de nombreuses façons d'impliquer le public dans la musique contemporaine. Elle reste convaincue que la musique a la capacité de toucher un public divers tant du point de vue de l'éducation et de l'expérience, sans devoir pour autant trahir la qualité artistique. Ce projet prévoit une collaboration des musiciens avec des artistes provenant d'autres disciplines artistiques, avec des enfants, des adolescents, des adultes qui rencontrent des difficultés d'apprentissage ou des détenus incarcérés dans les différentes prisons du pays. London Sinfonietta participe activement à des projets basés

basados en obras como *Secret Theatre*, de Harrison Birtwistle, en la que intervinieron doscientos niños en 1996, o *The Whale*, en el que lo hicieron convictos de la prisión de Bullingdon, no sólo como intérpretes, ya que también tomaron parte en el proceso creativo, basándose en la obra de Taverner. “No puedo expresar en palabras, el gozo con que se llena mi corazón cuando escucho esas canciones otra vez y cuando leo las notas de prensa. Por un solo momento, vuelvo a vivir esos momentos”⁹.

Otro ejemplo es la obra *True to Life*, creada especialmente para coro y grupo de percusión de niños y grupo instrumental, de Fraiser Trainer, compositor británico que ha dirigido el proyecto educativo del *ensemble* durante muchos años.

Los músicos de London Sinfonietta mantienen la misma elevada calidad artística en el trabajo que realizan en escuelas, prisiones y diferentes comunidades, que la que sostienen en su trabajo en el escenario de conciertos. Su compromiso con las nuevas generaciones se manifiesta también en la labor que realizan con jóvenes compositores, como parte del programa Blue Touch Paper. Para los jóvenes compositores que se inician en las posibilidades instrumentales de una plantilla tan diversa como la que puede ofrecer London Sinfonietta, es de vital importancia en su formación poder trabajar a partir de diferentes ideas y dialogar con músicos cuya experiencia puede impulsarlos a experimentar y enriquecer su paleta instrumental. Además de las posibilidades de trabajar con los instrumentistas, este programa les da acceso a la utilización de medios electrónicos, a asesoría con compositores más establecidos, así como a directores profesionales con amplia experiencia en la música nueva.

Su incesante lealtad a la música de nuestro tiempo se manifiesta desde sus primeros años en las partituras creadas para el *ensemble* y donde figuran los compositores británicos más importantes de entonces. Obras como *Verses for Ensembles* o *Silbury Air* de Harrison Birtwistle, *Mirror of a Whitening light* de Peter Maxwell Davies, fueron realizadas por encargo de London Sinfonietta, así como *Phlegma*, de Xenakis, y

sur des œuvres comme *Secret Theatre*, de Harrison Birtwistle, à la création de laquelle ont pris part, en 1996, deux cent enfants ; ou *The Whale*, spectacle basé sur l'œuvre de Taverner auquel ont participé comme interprètes des détenus de la prison de Bullingdon, qui ont aussi contribué au processus de création. [Voici le témoignage d'un de ces détenus :] “je suis incapable d'exprimer par les mots la joie qui remplit mon cœur quand j'écoute ces musiques de nouveau et quand je lis les coupures de presse. Pendant un instant je revis ces moments”¹⁰.

True to Life est un autre exemple d'œuvre pour chœur et percussion d'enfants, créée avec le groupe instrumental de Fraiser Trainer, compositeur britannique qui a dirigé le projet éducatif de l'ensemble pendant de nombreuses années.

Les musiciens de London Sinfonietta gardent, dans le travail qu'ils effectuent dans les écoles, les prisons, ainsi que dans les différentes communautés, le même niveau de qualité artistique que celui qui est le leur sur la scène de concerts. Leur engagement vis-à-vis des nouvelles générations se manifeste aussi à travers d'actions qu'ils réalisent en commun avec de jeunes compositeurs, comme par exemple la mise au point d'une partie du programme Blue Touch Paper. Pour les jeunes compositeurs qui se familiarisent avec des possibilités d'interprétation aussi diverses que celles que peut offrir London Sinfonietta, il est d'une importance vitale de pouvoir travailler et dialoguer avec des musiciens dont l'expérience peut les conduire à faire des expériences nouvelles et à enrichir leur palette instrumentale. En outre, ce programme leur donne accès à des moyens électroniques, à des conseils donnés par des compositeurs confirmés ou par des chefs d'orchestre professionnels possédant une vaste expérience de la nouvelle musique.

En ce qui concerne la commande de partitions de musique de notre temps, l'engagement de l'ensemble remonte aux premières années de son existence. On trouve parmi les bénéficiaires de leurs commandes des compositeurs britanniques qui comptent parmi les plus importants de leur époque. Des œuvres telles que *Verses for Ensembles* et *Silbury Air* de Harrison Birtwistle, ou *Mirror of a Whitening light* de Peter Maxwell Davies, sont nées à la suite de

Chemins IV, de Luciano Berio. Éstas son algunas de las obras creadas en el transcurso de su primera década de vida. A estas, siguieron otras de igual importancia en la historia de la música del siglo XX, como son *Rain Coming* y *Tree Line* de Toru Takemitsu, *In Sleep, In Thunder* de Elliott Carter, *Carceri d'Invenzioni I*, de Brian Ferneyhough, *Requiem*, de Hans Werner Henze. En la década de los ochenta, su repertorio se llena de asombrosas partituras de compositores británicos que hoy en día es difícil encontrar en su programación: *The Circles of Light*, de Robert Saxton, *Stone Garden*, de Nigel Osborne, *Suns Dance*, de Colin Matthews, son obras que se echan de menos en sus programas más recientes. Muchos compositores han rendido tributo al *ensemble* y depositan su fe en la creación de partituras como *Voices*, de Hans Werner Henze, *Chain I*, de Witold Lutoslawski, o *Marea*, de Magnus Lindberg.

La vitalidad que impulsa a London Sinfonieta no ha mermado con su edad, ni con los difíciles retos a los que se enfrenta hoy, como la falta de subsidio estatal para las artes. Nuevos proyectos y nuevas partituras están ya contemplados para sus futuras series de conciertos, que un público cada vez más amplio y ansioso por sorprenderse recibirá, sin duda, con creciente entusiasmo.

Cuarteto Arditti

Fue en 1974, cuando aún siendo estudiante en la Academia Real de Música, Irvine Arditti formó un cuarteto¹⁰ con la finalidad específica de interpretar los cuartetos de Krzysztof Penderecki, quien sería el compositor invitado de la Academia. Para entonces, Irvine ya se había creado una reputación dentro de la escuela, por ser uno de los pocos interesados en abordar las partituras más nuevas, por las cuales muy pocos estudiantes se preocupaban. Para Irvine, uno de los descubrimientos más reveladores de esta experiencia fue darse cuenta de lo importante que es trabajar directamente con el creador, para poder realizar una interpretación certera, fiel a los requerimientos de la partitura. Este sería el inicio de una constante y larga colaboración con compositores de todo el mundo que continúa dando frutos. Para el Cuar-

commandes de London Sinfonieta, tout comme *Phlegra* de Xenakis, *Chemins IV* de Luciano Berio, qui ont été créées au cours de la première décennie d'existence de l'ensemble. D'autres ont suivi, tout aussi importantes dans l'histoire de la musique du XX siècle, comme *Rain Coming* et *Tree Line* de Toru Takemitsu ou *In Sleep, In Thunder* d'Elliott Carter, *Carceri d'Invenzioni I* de Brian Ferneyhough ou *Requiem* de Hans Werner Henze. À la différence d'aujourd'hui, la programmation des années quatre-vingts inclut un bon nombre de partitions étonnantes dues à des compositeurs britanniques : *The Circles of Light* de Robert Saxton, *Stone Garden* de Nigel Osborne, *Suns Dance* de Colin Matthews, des œuvres qui n'apparaissent plus dans les derniers programmes de l'ensemble. Beaucoup de compositeurs ont dédié des œuvres à l'ensemble, qui a mis toute sa conviction dans la création de partitions comme *Voices* de Hans Werner Henze, *Chain I* de Witold Lutoslawski, *Marea* de Magnus Lindberg.

La vitalité de London Sinfonieta n'a pas diminué avec les années, ni face aux difficiles défis auxquels elle s'affronte aujourd'hui, dont le manque de subventions d'état pour les arts. De nouveaux projets et de nouvelles partitions sont déjà prévus pour ses prochains concerts, des projets qu'un public toujours plus nombreux, en quête d'inouï, accueillera sans doute avec un enthousiasme croissant.

Le Quatuor Arditti

C'est en 1974 que, bien qu'encore étudiant à l'Académie Royale de Musique, Irvine Arditti forme un quatuor¹¹ ayant comme objectif spécifique d'interpréter les œuvres de Krzysztof Penderecki, qui allait être le compositeur invité de l'Académie. Irvine jouissait alors déjà d'une solide réputation, pour être un des seuls à s'intéresser aux partitions nouvelles, qui attiraient peu l'attention des étudiants. Pour lui, une des découvertes les plus révélatrices de cette expérience a été de se rendre compte de l'importance du travail direct avec le créateur, pour effectuer une interprétation authentique, fidèle aux exigences de la partition. Ce sera le début d'une longue, constante et fructueuse collaboration avec des compositeurs du monde entier. Le dialogue constitue pour le Quatuor Arditti une nécessité vitale dans le processus du travail.



Arditti Quartet. XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante 2004. ©Xavier M. Miró/CDMC

teto Arditti, este diálogo es un requerimiento vital en su trabajo.

A través de los años, la colaboración directa con los compositores les ha permitido adaptar la técnica a las demandas de cada partitura y reconocer las implicaciones inherentes a los diferentes lenguajes musicales que abarcan desde la complejidad de Ferneyhough, la austeridad de Cage, la agresividad de Xenakis o las insospechadas sonoridades de Lachenmann. La lista es larga y en ella aparecen todos los compositores más importantes de la segunda mitad del siglo XX. En la lista de obras escritas ex profeso para el Cuarteto Arditti en el curso de los treinta y un años de vida, se describe también la historia de la música occidental para cuarteto de cuerdas de las últimas décadas del siglo pasado y la primera del XXI. Bien merecido fue el Premio que la Fundación Siemens, le otorgó al Cuarteto Arditti en el último año del siglo XX¹¹.

El intérprete debe tener muchas caras, muchas influencias; mientras más tenga, más recursos ten-

La collaboration avec les compositeurs a permis, à travers les années, l'adaptation de la technique aux exigences de chaque partition et la reconnaissance des implications inhérentes aux différents langages musicaux : la complexité de Ferneyhough, l'austérité de Cage, l'agressivité de Xenakis ou les sonorités insoupçonnées d'un Lachenmann. La liste est longue et comprend tous les compositeurs importants de la seconde moitié du XXe siècle. On y trouve, au cours des trente et une années de vie du Quatuor Arditti, des œuvres écrites ex profeso, qui racontent en parallèle l'histoire de la musique occidentale et celle du quatuor à cordes depuis les dernières décennies du siècle passé et jusqu'au début du XXIe siècle. Le Prix accordé en 1999¹² au Quatuor Arditti par la Fondation Siemens était bien mérité.

Plus l'interprète développera de nombreuses facettes, cultivé de nombreuses influences, plus il jouira de ressources qui lui permettront d'aborder la grande diversité des langages musicaux qui nous entourent depuis plusieurs décennies. L'interprète ressemble à ces grands acteurs qui se transforment

drá para poder abordar la gran diversidad de lenguajes musicales que nos rodean desde hace varias décadas. Como los grandes actores que tienen la capacidad de transformarse en cada uno de los personajes. Ese es el gran reto para los jóvenes músicos que están en proceso de formación hoy en día. Ya no es suficiente aprender dos tipos de escalas, que conllevan la sintaxis de las estructuras musicales de una etapa en la historia de la música. Hace casi un siglo que las exploraciones armónicas y estructurales han rebasado esos parámetros, así como también las posibilidades instrumentales. El reto es hoy mayor, pero más emocionante, pues está lleno de descubrimientos sorprendentes.

En su esfuerzo por retroalimentarse y encontrar las sonoridades que los compositores buscan, los miembros del Cuarteto han nutrido el diálogo con su instrumento y enriquecido la paleta de posibilidades que hace tan sólo unas décadas resultaban inconcebibles. Este conocimiento es una fuente de riqueza para los jóvenes compositores que tienen la suerte de trabajar con ellos. La misión del Cuarteto Arditti abarca también el trabajo didáctico, a través de la realización de Talleres para jóvenes compositores, que se han realizado en diversas instituciones de distintos países en todo el mundo. Desde 1982 y hasta 1996, el Cuarteto fue residente en la Escuela de Verano de Darmstadt, además de su labor educativa en distintas universidades como UCSD en California, Centre Acanthes en Francia y en la ciudad de México, entre otras. A partir de estos talleres, el Cuarteto ha establecido vínculos con muchos compositores con los cuales ha seguido colaborando. De manera que la creación de nuevas partituras continúa.

El Cuarteto realiza también clases magistrales con instrumentistas. En numerosas ocasiones con cuartetos de cuerda, con el fin de dar continuidad al repertorio creado exclusivamente para los Arditti. No sólo transmiten su conocimiento aprehendido a través de la experiencia de un constante trabajo con los creadores, sino también su manera distintiva de abordar partituras más clásicas. En su vasto repertorio están también la *Grosse Fugue* de

à chaque fois qu'ils incarnent un nouveau personnage. Là se situe, de nos jours, le grand défi pour les jeunes musiciens en cours de formation. Il ne suffit plus d'apprendre les deux portées qui contiennent la syntaxe propre aux structures musicales de toute une partie de l'histoire de la musique. Depuis presque un siècle les explorations harmoniques et structurelles ont dépassé ces paramètres, et il en est de même pour ce qui concerne les possibilités instrumentales. Le défi est aujourd'hui plus grand et plus émouvant, et il promet des découvertes surprenantes.

Dans leur incessant effort de se surpasser pour obtenir les sonorités recherchées par les compositeurs, les membres du quatuor ont cultivé un dialogue avec leurs instruments. Leur connaissance constitue une source de richesse pour les jeunes compositeurs qui ont la chance de travailler avec eux. La mission que se donne le Quatuor Arditti inclut un travail d'enseignement en direction des jeunes compositeurs, qui se fait à travers des ateliers organisés par diverses institutions de différents pays, partout dans le monde. En plus de sa vocation pédagogique, qui s'est exercée dans différentes universités comme UCSD en Californie, le Centre Acanthes en France et la ville de Mexico, pour ne citer que ces endroits, entre 1982 et 1996 le quatuor a été nommé résident aux Cours d'été de Darmstadt. Ces ateliers ont favorisé la création de liens avec de nombreux compositeurs avec qui le quatuor a continué de collaborer. Ainsi, la création de nouvelles partitions se poursuit.

Le quatuor dispense aussi des master class d'interprétation. Il s'agit souvent de quatuors à cordes qui souhaitent jouer le répertoire créé pour les Arditti. Ces derniers transmettent non seulement les connaissances qu'ils ont accumulées au cours de leur travail constant avec les créateurs, mais aussi leur façon particulière d'aborder les partitions classiques. Leur vaste répertoire inclut également la *Grande Fugue* de Beethoven, les quatuors de Bartók, Ravel et Janacek, ainsi que ceux de la Seconde École de Vienne. Leur vision de l'univers de la musique classique, qu'ils abordent à partir de la modernité, marque aussi les interprètes les plus jeunes.

La réputation du quatuor s'est forgée aussi sur la base de ses audacieuses initiatives d'aborder des partitions abandonnées par d'autres quatuors comme

Beethoven, los cuartetos de Bartók, Ravel, Janáček, los cuartetos de la Segunda Escuela de Viena. Su visión del mundo clásico desde la modernidad deja también así un sello en los intérpretes más jóvenes.

La reputación del Cuarteto se forjó a partir de sus atrevidas incursiones para abordar partituras que otros cuartetos habían desechado como imposibles. El *Cuarteto n.º 2* de Ferneyhough tuvo su estreno en manos de los Arditti en 1980 y a partir de entonces, surgieron las subsiguientes creaciones del *Cuarteto n.º 3* y el *Cuarteto n.º 4*, con soprano¹². Hasta hoy, ningún otro cuarteto se ha aventurado a explorar estas dos últimas obras. La larga colaboración¹³ con Xenakis fructificó con la creación en 1983 de *Tetras*, obra que marca la cúspide de la producción de Xenakis. Después de muchos años de espera, Stockhausen respondió en 1993 a la solicitud del Cuarteto de una manera bastante original: *Helikopter Quartet*¹⁴, incluye la participación de cuatro helicópteros, uno para cada uno de los músicos que deben coordinar una intrincada partitura mientras cada uno vuela a bordo de un helicóptero.

La labor del Cuarteto también abarca el descubrimiento de nuevas obras de compositores que no son necesariamente conocidos y que, con frecuencia, llegan a formar parte del repertorio. Con el tiempo, los promotores de conciertos empiezan a solicitar algunas de estas obras. Esta labor puede considerarse verdaderamente arriesgada para una industria musical que quiere asegurarse un público asiduo. Sin embargo, ¿cómo es, si no es gracias a la fe de nuestros intérpretes, que los compositores pueden llegar a los oídos ávidos de sorpresas del público de nuestro tiempo?

Aunque el compositor realice su trabajo en la soledad, no puede vivir aislado, necesita ser escuchado, comunicar, incluso si su lenguaje es diferente y no encaja dentro de las expectativas académicas o de la industria del entretenimiento. La misión de muchos compositores no está necesariamente establecida a priori. Su propia búsqueda dibuja nuevas rutas, por donde también transitan después los más jóvenes. La calidad e integridad artística del Cuarteto es la misma cuando abordan

étant injouables. En 1980, le *Second Quatuor* de Ferneyhough a ainsi été créé par les Arditti, suivi par le *Troisième Quatuor* et le *Quatrième Quatuor*, avec soprano¹³. Jusqu'à jour aujourd'hui, aucun autre quatuor ne s'est risqué à explorer ces œuvres. La longue collaboration¹⁴ avec Xenakis a porté des fruits en 1983, avec la création de *Tetras*, œuvre qui marque le point culminant de la production de Xenakis. Après de nombreuses années d'attente, en 1993 Stockhausen a répondu à la demande du quatuor d'une façon assez originale, avec *Helikopter Quartet*¹⁵, qui inclut la participation de quatre hélicoptères, un pour chaque musicien. Les musiciens doivent maîtriser une partition complexe tout en volant chacun à bord d'un hélicoptère.

La mission du quatuor comprend aussi la découverte de nouvelles œuvres appartenant à des compositeurs qui ne sont pas nécessairement réputés et qui, souvent, arrivent ainsi à faire partie du répertoire. Avec le temps, les organisateurs de concerts commencent à solliciter certaines de ces œuvres. Cette mission peut être considérée comme risquée du point de vue d'une industrie musicale qui veut s'assurer un public assidu. En tout cas, c'est grâce à la conviction de nos interprètes que les œuvres de ces compositeurs trouvent leur chemin jusqu'à l'oreille avide de nouveauté du public de notre époque.

Bien que le compositeur conçoit son travail dans la solitude, il ne peut pas vivre isolé ; il a besoin d'être entendu, de communiquer, et ce malgré le fait que son langage soit différent et ne correspond pas aux attentes académiques ou de l'industrie du divertissement. Le destin des compositeurs n'est généralement pas tracé d'avance. Leur quête personnelle dessine de nouvelles routes qu'empruntent ensuite aussi les plus jeunes.

La qualité et l'intégrité artistiques du Quatuor Arditti sont les mêmes lorsqu'ils abordent la partition d'un jeune compositeur débutant et celle d'un compositeur confirmé. Son rôle n'est pas de juger la qualité de ces partitions ou d'établir des préférences. C'est l'histoire qui tranchera sur le corpus d'œuvres qui figurent dans son catalogue discographique. Celui-ci comprend plus d'une centaine d'enregistrements commercialisés¹⁶ et autant d'enregistrements d'archive réalisés en live pour bon nombre des

una partitura de algún joven compositor que empiece, que cuando trabajan alguna de aquellos que ya están más establecidos. No es su labor juzgar la calidad o establecer preferencias. La historia tomará esta decisión y para facilitarlo existe ya un registro, dado que su catálogo discográfico abarca más de un centenar de grabaciones en cd¹⁵ comercial y otro tanto en grabaciones de archivo, que han realizado en vivo para muchos de los principales festivales en diversas partes del mundo.

El Cuarteto Arditti ha contribuido a la promoción de la nueva música en todo el mundo, importando obras de compositores que no eran necesariamente conocidos fuera del país de origen. En 1987 fueron los primeros en programar a Wolfgang Rihm en Inglaterra, como parte del hoy extinto Festival Almeida. Se ha mantenido firme en su convicción de que la música es un lenguaje universal que no respeta fronteras ni requiere traducción. La música goza del privilegio de portar un pasaporte universal. Como diplomático de la música actual, es bien recibido en las salas de conciertos de todo el mundo por un público ávido y curioso, y dispuesto a sorprenderse por lo que los cuatro músicos vayan a ofrecer cada vez que suben al escenario.

Así, la frontera entre los sueños de los compositores y la realidad se derrumba, gracias a nuestros fieles músicos que alcanzan los oídos del público de nuestro tiempo.

Hilda Paredes es compositora.

principaux festivals qui ont lieu dans le monde.

Le Quatuor Arditti a contribué à la promotion de la musique nouvelle partout dans le monde, en faisant connaître des œuvres de compositeurs qui n'étaient pas nécessairement connus hors de leur pays d'origine. En 1987, il a été le premier à programmer en Angleterre Wolfgang Rihm, dans le cadre de l'aujourd'hui défunt Festival Almeida. Il est resté fidèle à sa conviction que la musique est un langage universel qui ne respecte aucune frontière et qui se passe de toute traduction. La musique a le privilège de disposer d'un passeport universel. En tant qu'ambassadeur de la musique actuelle, le quatuor est le bienvenu des salles de concert du monde entier ; il y est accueilli par un public avide et curieux, prêt à être surpris, et c'est justement ce que se proposent de faire ses quatre musiciens, à chaque fois qu'ils montent sur une scène.

Ainsi, grâce à nos fidèles musiciens qui touchent le public de notre époque, la frontière qui séparait les rêves des compositeurs de la réalité s'est effondrée.

Hilda Paredes est compositrice.

¹ Sir William Glock, Tributo para celebrar su vigésimo aniversario.

² Nicholas Snowman. "London Sinfonietta at 30". The Times, 1998.

³ Walton mismo dirigió este concierto.

⁴ "Pour éveiller la curiosité de la nouvelle musique", New York Times 1972.

⁵ Video realizado para *Deserts* de Edgar Varese y presentado en el Queen Elizabeth Hall en 2003.

⁶ *Writing on Water*, presentada en octubre de 2005.

⁷ En el año 2003 hubo lleno absoluto en el concierto *Warp/20th Century Masters*, en el Royal festival Hall. El

¹ Sir William Glock, Hommage à son vingtième anniversaire.

² Nicholas Snowman, "London Sinfonietta a trente ans". The Times, 1998

³ NdT. On appelle "*Proms*" ou "*Promenades Concerts*" une série d'événements musicaux qui se déroulent chaque année au Royal Albert Hall et dans d'autres salles londonniennes. Cette appellation est due au fait qu'à l'origine le public allait et venait pendant les concerts ; aujourd'hui, il reste debout ou assis.

⁴ Walton lui-même a dirigé ce concert.

⁵ "Pour éveiller la curiosité pour la nouvelle musique", New York Times, 1972.

⁶ Vidéo réalisée pour *Déserts* d'Edgar Varèse et présentée au Queen Elizabeth Hall, en 2003.

⁷ *Writing on Water*, présentée en octobre 2005.

⁸ En 2003, *Warp/20th Century Masters*, la salle de concert du Royal Festival Hall était pleine. Le programme était composé d'artistes de la maison Warp ainsi que des œuvres de Ligeti, Nancarrow et Charles Ives.

⁹ www.bluespoon.com

¹⁰ Gary Tennant, détenu dans le pénitencier de Pentonville.

¹¹ Les premiers membres ne sont pas restés en contact avec le quatuor. Irvine Arditti en est actuellement le seul

programa incluía transcripciones de artistas de Warp junto con obras de Ligeti, Nancarrow y Charles Ives.

⁸ www.bluespoon.com

⁹ Gary Tennant, preso en la cárcel de Pentonville.

¹⁰ Los primeros integrantes no continuaron su relación con el Cuarteto. Irvine Arditti, es el miembro fundador. El chelista Rohan de Saram, que se unió al grupo en 1977, ha sido el más consistente y ha sido reemplazado por Lucas Fels en diciembre 2005. Recientemente se han integrado el violinista Ashot Sarkissjan y en la viola, Ralf Elhers.

¹¹ En 1999, el prestigioso premio fue otorgado en Alemania por primera vez a un grupo instrumental.

¹² Basado en textos experimentales del poeta Max Low que a su vez son fragmentaciones de los Cantos de Pisa de Ezra Pound.

¹³ Colaboración iniciada en 1970, cuando Irvine Arditti visitó a Xenakis en su estudio en París por primera vez, en busca de asesoría para la interpretación de Mikka, para violín solo.

¹⁴ Helikopter Quartet forma parte de la ópera *Mitwoch aus Licht*.

¹⁵ Para una lista detallada ver: www.ownvoice.com/arditti quartet/disc.htm

membre fondateur. Le violoncelliste Rohan de Saram, qui a rejoint le groupe en 1977, y est resté le plus longtemps ; il a été remplacé par Lucas Fels en décembre 2005. Dernièrement ont intégré le quatuor le violoniste Ashot Sarkissjan et l'alto Ralf Elhers.

¹² En 1999, en Allemagne, ce prestigieux prix a été pour la première fois attribué à un ensemble instrumental.

¹³ Basé sur des textes expérimentaux du poète Max Low, qui sont par ailleurs des fragments des chants de Pise de Ezra Pound.

¹⁴ Collaboration qui a commencé en 1970, quand Irvine Arditti rend pour la première fois visite à Xenakis, dans son studio à Paris, alors qu'il était à la recherche de conseils pour l'interprétation de Mikka, pièce pour violon solo.

¹⁵ *Helikopter Quartet* fait partie de l'opéra *Mitwoch aus Licht*.

¹⁶ Pour obtenir une liste exhaustive, consulter le site www.ownvoice.com/arditti quartet/disc.htm



Ensemble Modern, directori/chef d'orchestre, Brad Lubman. Estreno/Création en España de *Concertini* de Helmut Lachenmann. Teatro Principal, XXI Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, 2005. ©Xavier M. Miró/CDMC

Radiografía del Ensemble Modern

Entre los grupos dedicados a la música contemporánea, el Ensemble Modern es el conjunto de cámara más importante de Alemania. Esta afirmación puede pecar de excesivamente tajante, aunque no de gratuita, y si bien muchos grupos podrían competir por el primer puesto (como la musikFabrik, de Colonia), de momento no creo necesario atemperar mi aseveración inicial con un “acaso” o un “posiblemente”.

De todas maneras resulta inoperante, en el marco de este escrito, establecer *rankings* o determinar quién es más que quién. Mi interés será básicamente describir la estructura interna del Ensemble Modern, y siempre mantener en el trasfondo de la investigación una imagen o una pregunta recurrente: ¿qué podría asimilarse de su funcionamiento para ser aplicado en otras latitudes? O expresado de manera algo más brutal: ¿qué nos podríamos apropiarnos de ellos? Lo cual conlleva implícita una pregunta capital: ¿de qué nos interesa adueñarnos? Luego los métodos, las estrategias, los cómo, esto se irá viendo en cada caso. Y depende de la realidad concreta de cada medio ambiente. Me consta además que este escrito mío será leído en diferentes ciudades e incluso en varios países de habla hispana, y que será traducido al francés: sería un poco ingenuo suponer que en todos lados existen las mismas necesidades musicales y que las maneras de satisfacerlas son las mismas, razón por la cual me abstendré de sentar cátedra y me limitaré a una descripción anatómica y fisiológica del funcionamiento de este grupo. Será el lector quien deba trabajar y llegado el caso adaptar lo que sea adaptable a su hábitat. Es más digno.

Antes de tomar una radiografía del momento actual, hagamos un poco de historia. Ayudará, además, a comprender que las cosas se hacen paso a paso. El Ensemble Modern fue fundado en 1980

Radiographie de l'Ensemble Modern

Parmi les groupes dédiés à la musique contemporaine, l'Ensemble Modern est l'ensemble de chambre le plus important d'Allemagne. Cette affirmation peut pêcher par son caractère excessivement tranchant, mais elle ne peut pas être taxée de gratuite. Si beaucoup de groupes peuvent prétendre à ce titre (par exemple, la musikFabrik de Cologne), pour l'instant je ne vois pas la nécessité de tempérer mon affirmation initiale en ajoutant un "peut-être" ou un "probablement".

De toutes manières, il s'avère inopérant, dans le cadre de ce document, d'établir des hit-parades pour décider qui est le meilleur. Ma démarche sera principalement de décrire la structure interne de l'Ensemble Modern, en gardant constamment à l'esprit la question suivante : que pourrait-on apprendre de son fonctionnement en vue de l'appliquer dans d'autres domaines ? Ou, pour dire cela de manière plus brutale : que pourrions-nous nous approprier de ce fonctionnement ? Ce qui entraîne une autre question importante : que voudrions-nous nous en approprier ? Ensuite, les méthodes, les stratégies, le comment, dépendent de la réalité concrète de chaque environnement. En outre, je suis conscient que mon texte sera lu dans différentes villes et même dans plusieurs pays de langue espagnole et qu'il sera également traduit en français. Il serait un peu naïf de supposer que les mêmes nécessités musicales se font ressentir partout et que les façons de les satisfaire sont identiques. C'est la raison pour laquelle je m'abstiendrai de tenir un discours académique et me limiterai à une description anatomique et physiologique du fonctionnement de ce groupe. Au lecteur de réfléchir et, le cas échéant, d'adapter ce qui est adaptable à son contexte. C'est plus digne.

Avant de procéder à une radiographie de l'actualité, regardons un peu l'histoire. Cela contribuera à comprendre que les choses avancent pas après pas. L'Ensemble Modern a été fondé en 1980

por los propios músicos como conjunto especializado en la música del siglo XX. Desde 1985 tiene su centro de actividades en Frankfurt. El Ensemble está organizado desde el comienzo sobre bases democráticas, a diferencia de la mayor parte de los conjuntos musicales habituales con más de cinco miembros (que suelen responder a un modelo feudal). Su fundación nos remite a la iniciativa de un grupo de estudiantes de la Orquesta Federal de Estudiantes (Bundesstudentenorchester), destinada a promover la música contemporánea y ejecutarla adecuadamente. Desde 1987, el Ensemble Modern es una Sociedad de Responsabilidad Limitada, con los propios músicos como miembros societarios. Esto significa que el Ensemble les pertenece, a ellos y al manager. En la actualidad son dieciocho los miembros estables del Ensemble Modern, de diversos orígenes: Argentina, Australia, Bulgaria, Alemania, Gran Bretaña, India, Japón, Polonia y Suiza son los países que configuran el trasfondo cultural de esta formación.

El Ensemble Modern es conocido por su método poco habitual de organización. Todas las decisiones importantes (programación, directores, finanzas) se toman de manera conjunta. Los riesgos artísticos y financieros se comparten. No tiene un director artístico: los proyectos, músicos invitados y coproducciones se deciden entre todos. Cada miembro (cada socio) aporta su propios gustos y experiencias a la planificación, de lo cual resulta una considerable amplitud programática, que incluye teatro musical, proyectos multimedia con vídeo o danza, música de cámara y conciertos orquestales (para los cuales suelen convocarse refuerzos). Los estilos del repertorio abarcan desde los clásicos del siglo XX hasta los talentos jóvenes, desde la vanguardia "oficial" hasta el rock experimental o el jazz. Así es que se han realizado proyectos con Frank Zappa, Heiner Goebbels, Bill Viola o Steve Reich.

El Ensemble Modern (en distintas formaciones) brinda unos cien conciertos anuales: la tercera parte en Alemania y el resto en Europa o fuera de ella. En estrecho trabajo conjunto con los compositores, lo cual se vincula con una aspiración a la mayor autenticidad posible, el grupo ensaya un

par les musiciens qui le composent comme une formation spécialisée dans la musique du XXe siècle. Depuis 1985, il dispose d'un centre d'activités à Francfort. Il a été conçu dès le début sur des bases démocratiques, contrairement à la plupart des ensembles musicaux qui comptent plus de cinq membres (qui fonctionnent généralement selon un modèle féodal). Son origine remonte à un groupe d'étudiants de l'Orchestre Fédéral des Étudiants (Bundesstudentenorchester), qui se sont fixé comme but de promouvoir la musique contemporaine et de l'exécuter de façon adéquate. Depuis 1987, l'Ensemble Modern est une Société à Responsabilité Limitée, et ses musiciens en sont eux-mêmes des membres sociétaires. Ce qui signifie que l'ensemble leur appartient, à eux et au manager. Actuellement les membres stables de l'Ensemble Modern sont au nombre de dix-huit, et ils sont de diverses origines : l'Argentine, l'Australie, la Bulgarie, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Inde, le Japon, la Pologne et la Suisse sont les pays qui forment le fond culturel de cette formation.

L'Ensemble Modern est connu pour son mode d'organisation peu habituel. Toutes les décisions importantes (programmation, direction, financement) sont prises de commun accord. Les risques artistiques et financiers sont partagés. L'ensemble n'a pas de directeur artistique : le choix des projets, des musiciens invités et des coproductions se fait de façon collégiale. Chaque membre (chaque actionnaire) apporte à la programmation ses propres goûts et sa propre expérience. Il en résulte un éventail considérable d'œuvres incluant du théâtre musical, des projets multimédia avec de la vidéo ou de la danse, de la musique chambre et des concerts symphoniques (pour lesquels des renforts sont généralement appelés). Les styles abordés vont des classiques du XXe siècle jusqu'aux jeunes talents, de l'avant-garde "officielle" jusqu'au rock expérimental ou au jazz. De cette façon sont nés des projets qui ont été réalisés en collaboration avec Frank Zappa, Heiner Goebbels, Bill Viola ou Steve Reich.

L'Ensemble Modern (qui se recompose, selon les nécessités, dans différents types de formations) donne annuellement une centaine de concerts dont un tiers en Allemagne et le reste dans et hors d'Europe. En étroite collaboration avec les compositeurs et en



Ensemble Modern, Frankfurt. ©Wongé Bergmann.

promedio de 70 obras al año, de las cuales unas 20 son estrenos.

Ya al primer año de existencia, el Ensemble Modern estaba grabando discos y para la televisión. Desde entonces han acumulado 25 CDs en sellos importantes (entre ellos RCA/BMG, EMI, Sony, ECM).

El Ensemble Modern trabaja en base a proyectos concretos en un contexto amplio, en general no se limita a dar conciertos aislados. El primero de estos proyectos, de medianas dimensiones, consistió en la ejecución integral de la obra de Anton Webern en 1983; ciclo desarrollado en colaboración con la Junge Deutsche Philharmonie (Joven Filarmónica Alemana).

Pronto comenzaron las giras por el extranjero. La primera de ellas los llevó por diversos países de Iberoamérica. Recuerdo bien su paso por Buenos Aires, en 1984. Además de dar varios conciertos, desarrollaron un taller de música contemporánea para instrumentistas locales en el Instituto Goethe. Este hecho relativamente temprano de la historia del Ensemble Modern fue también una declaración de intenciones, y cobrará especial relevancia a la luz de la Academia para instrumentistas que desarrollaría dos décadas más

aspirant à la plus grande authenticité possible, le groupe travaille en moyenne soixante-dix œuvres par an, dont une vingtaine sont des nouvelles créations.

Dès sa première année d'existence, l'Ensemble Modern a réalisé des enregistrements et des apparitions à la télévision. Depuis il compte à son actif vingt-cinq albums réalisés chez des maisons de disques importantes (parmi lesquelles RCA/BMG, EMI, Sony, ECM).

En général, l'Ensemble ne se limite pas à donner des concerts isolés ; il travaille sur la base de projets conçus dans un contexte large. En 1983, le premier de ces projets, de dimensions moyennes, a été l'exécution intégrale de l'œuvre d'Anton Webern. Ce cycle a été organisé en collaboration avec la Junge Deutsche Philharmonie (Jeune Orchestre Philharmonique Allemand).

Très tôt, l'Ensemble a commencé à effectuer des tournées à l'étranger. La première d'entre elles l'a conduit à travers divers pays d'Amérique Latine. Je me souviens très bien de son passage à Buenos Aires, en 1984. En plus de donner plusieurs concerts, les membres de l'ensemble ont organisé au Goethe Institut un atelier de musique contemporaine pour les instrumentistes locaux. Cette action a été une des premières de ce genre dans l'histoire de l'Ensemble

tarde. Sobre esto volveremos más adelante.

Posteriores *tournées* los llevarán a Rusia (cuatro semanas en 1990, luego en 1995), otra vez a América Latina, a Australia, Estados Unidos, Taiwan, Japón, Corea, India. Esto además de participar regularmente en festivales internacionales, como el Lincoln Center Festival de Nueva York, Settembre Musica de Turín, el Festival d'Automne de París, el Holland Festival de Amsterdam, el Festival Ars Musica en Bruselas, Festivales en Lucerna, Berlín, Salzburgo, o recientemente en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

Más ejemplos de proyectos concretos nos darán una idea de la manera de pensar del Ensemble y de sus intenciones a la hora de programar:

- Ejecución del *Prometeo* de Luigi Nono (1987 en Frankfurt, Berlín y París).
- Proyecto *The Yellow Shark* (El tiburón amarillo) con Frank Zappa (1992, con ocho conciertos en Frankfurt, Berlín y Viena, más la producción de un CD y vídeo para televisión).
- Serie de siete conciertos con obras de Stockhausen (1992, Frankfurt).
- Estreno del *Requiem* de Hans Werner Henze (Colonia, 1993) y posteriores ejecuciones en Viena, Frankfurt, Berlín, Múnich, Florencia, Venecia y Salzburgo.
- Ciclo de conciertos con música de Edgar Varèse (desde 1994, en diversas metrópolis europeas).
- Estreno de la obra de teatro musical *Schwarz auf Weiß* (Blanco sobre negro) de Heiner Goebbels, seguido de quince representaciones adicionales en Europa y fuera de ella (1996).
- Estreno de una vídeo-ópera de Steve Reich y Beryl Korot (*Hindenburg*, parte de *Three Tales*, Tres Relatos) en 1997; luego en 2002 la ópera completa.
- Comienza el proyecto Nachwuchsforum (Foro de Nuevos Talentos) para compositores, instrumentistas y musicólogos, activo desde 1996. Sobre esto volveremos más adelante.
- Se funda la Ensemble Modern Orchestra (primera gira en 1998).
- Estreno de la versión original del *Ballet Mécanique* de Georges Antheil (1999).

Modern. Elle a représenté une déclaration d'intentions qui, à la lumière de l'Académie que l'ensemble créera deux décennies plus tard, revêtra une importance particulière. Nous y reviendrons par la suite.

Des tournées amèneront ensuite l'Ensemble en Russie (quatre semaines en 1990 puis en 1995), en Amérique latine, en Australie, aux Etats-Unis, à Taiwan, au Japon, en Corée, en Inde. Il participera aussi régulièrement à des festivals internationaux comme le Lincoln Center Festival de New York, Settembre Musica de Turin, le Festival d'Automne de Paris, le Holland Festival d'Amsterdam, le festival Ars Musica de Bruxelles, les Festivals de Lucerne, Berlin, Salzbourg, ou récemment au Festival International de Musique Contemporaine d'Alicante.

D'autres exemples de projets concrets nous donneront une idée de comment cet Ensemble conçoit-il ses programmes :

- Exécution du *Prométhée* de Luigi Nono (1987 à Francfort, Berlin et Paris).
- Projet *The Yellow Shark* (le requin jaune), avec Frank Zappa (1992), incluant huit concerts à Francfort, Berlin et Vienne, et la production d'un album et d'une vidéo pour la télévision.
- Série de sept concerts avec des œuvres de Stockhausen (1992, Francfort).
- Création du *Requiem* de Hans Werner Henze (Cologne, 1993) et exécutions ultérieures à Vienne, Francfort, Berlin, Munich, Florence, Venise et Salzbourg.
- Cycle de concerts Edgar Varèse (depuis 1994, dans diverses métropoles européennes).
- Création du spectacle de théâtre musical *Schwarz auf Weiß* (Blanc sur noir) de Heiner Goebbels, suivi de quinze représentations dans et hors d'Europe (1996).
- Création de *Hindenburg*, opéra-vidéo de Steve Reich et Beryl Korot, faisant partie de *Three Tales* (1997) ; ensuite, en 2002, création intégrale de cet opéra.
- Début du projet Nachwuchsforum (Forum des Nouveaux Talents), pour compositeurs, interprètes et musicologues, depuis 1996. Nous y reviendrons plus tard.
- Fondation de l'Ensemble Modern Orchestra (première tournée en 1998).
- Création de la version originale du *Ballet Mécanique* de Georges Antheil (1999).

- Se otorgan diez encargos a compositores de la nueva generación (por ejemplo a Hilda Paredes), en el marco del programa del Milenio "Frankfurt 2000".
- En dos giras se combina música actual y antigua, en colaboración con otro *ensemble* especializado (2001).
- Estrenos de diversas obras grandes (incluyendo algunas óperas) de Harrison Birtwistle, Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth y otros (2002-05).
- Se funda la IEMA: Internationale Ensemble Modern Akademie (Academia Internacional del Ensemble Modern), que desde entonces organizará seminarios de composición, cursos magistrales, y simposios sobre temas de estética (2003).

Esta lista es, por supuesto, una selección. De ella he dejado de lado algo importante: que las colaboraciones en general son a largo plazo y no se limitan a un proyecto aislado. Con Heiner Goebbels, Bill Viola, Frank Zappa o Stockhausen han trabajado en más de una ocasión; el *Prometeo* de Luigi Nono es interpretado cada cuatro o cinco años, los destinos de las giras (por más alejados que sean) se repiten. Es decir, una vez iniciado un vínculo, se continúa con él.

Estos vínculos también se mantienen con las instituciones organizadoras y con los lugares. Ante todo, la base local firme: en Frankfurt, ya desde 1985, el Ensemble Modern tiene una sede fija de ensayos (la Schirn Kunsthalle) y un ciclo de abono propio en la Alte Oper (Antigua Ópera), al que luego (1993) se agregó un ciclo de conciertos-talleres llamado *Happy new Ears*, en la cual se interpretan y explican obras centrales del repertorio contemporáneo. Una colaboración estrecha une al Ensemble Modern con diversos organizadores alemanes, como la Philharmonie de Colonia, las casas de conciertos en Berlín y Essen, y la Festspielhaus de Baden-Baden.

Tras haber sido declarado "faro de la cultura contemporánea alemana" en 2003, el Ensemble Modern recibe financiación estatal (limitada a un período de cinco años) para dos de sus proyectos más grandes: la Ensemble Modern Orchestra y la Internationale Ensemble Modern Akademie. Des-

- Une dizaine de commandes faites à des compositeurs de la nouvelle génération (par exemple, Hilda Paredes), dans le cadre du programme du Millénaire, "Francfort 2000".
- Mélanges de musiques actuelles et anciennes, en collaboration avec un ensemble spécialisé (deux tournées, en 2001).
- Création de plusieurs œuvres de grandes dimensions (incluant quelques opéras) de Harrison Birtwistle, Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth et d'autres compositeurs (2002-2005).
- Fondation de l'IEMA : Internationale Ensemble Modern Akademie (Académie Internationale de l'Ensemble Moderne), qui organisera des ateliers de composition, des master class et des colloques sur des questions d'esthétique (2003).

Cette liste est, évidemment, une sélection. J'ai négligé quelque chose d'assez important : le fait que les collaborations se poursuivent en général à long terme et ne sont pas limitées à un projet isolé. Heiner Goebbels, Bill Viola, Frank Zappa ou Stockhausen ont travaillé plusieurs fois avec l'Ensemble ; le *Prométhée* de Luigi Nono est joué tous les quatre ou cinq ans ; les destinations des tournées (pour éloignées qu'elles soient) sont les mêmes. C'est-à-dire qu'une fois un lien créé, il est maintenu pour assurer une continuité. Des liens sont aussi maintenus avec les institutions organisatrices des divers lieux d'accueil. Avant tout, il existe une assise locale ferme. A Francfort, l'Ensemble Modern disposait déjà depuis 1985 d'un siège permanent (la Schirn Kunsthalle) et d'un cycle de concerts en abonnement dans le cadre de l'Alte Oper (l'Ancien Opéra). À cela on a ensuite ajouté (1993) un cycle de concerts-ateliers intitulé *Happy new Ears*, dans le cadre duquel ont été interprétées et expliquées des œuvres phares du répertoire contemporain. Une collaboration étroite existe entre l'Ensemble Modern et diverses institutions musicales allemandes comme la Philharmonie de Cologne, les orchestres de Berlín et Essen et la Festspielhaus de Baden-Baden.

Après avoir été déclaré, en 2003, "lumières de la culture contemporaine allemande", l'Ensemble Modern reçoit un financement d'État (limité à une période de cinq ans) pour deux de ses plus grands projets : l'Ensemble Modern Orchestra et l'Internationale

cribamos estos dos órganos adicionales, que diferencian aún más al Ensemble Modern de la mayoría de sus pares europeos.

La Ensemble Modern Orchestra (EMO, Orquesta del Ensemble Modern) fue creada en 1998 específicamente para la ejecución de obras de gran plantilla. Es, según parece, la primera orquesta que se dedica exclusivamente a la música de los siglos XX y XXI. No trabajan constantemente, sino que ante un proyecto determinado, alrededor del núcleo (formado por los solistas del Ensemble Modern) se aglutinan especialistas en música contemporánea y jóvenes músicos provenientes de todo el mundo. Esto ocurre hasta dos veces al año. Desde su fundación, la Ensemble Modern Orchestra ha realizado también giras con diversos directores, incluyendo a Pierre Boulez.

En cuanto a la Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA): es uno de los proyectos que más interesa apuntalar en el futuro. La Academia fue fundada en el verano de 2003 para trabajar sobre la música actual mediante la investigación y la enseñanza, y para hacer fructífera la experiencia del Ensemble Modern para la nueva generación. El trabajo de la Academia incluye becas para músicos de Alemania (financiadas por dos fundaciones: la Kunststiftung des Bundes y la Kunststiftung NRW), cursos magistrales en Austria, Japón y Corea (hasta ahora), una academia de verano en Grecia (en cooperación con el Paxos Spring Festival), y un seminario internacional para compositores, financiado por la Fundación Cultural Allianz, que en 2005 tuvo a George Benjamin como docente. Además, en cooperación con la Sociedad de Música Contemporánea, el Ensemble Modern organiza anualmente desde 1996 el Nachwuchsforum (Foro de Nuevos Talentos) para compositores, instrumentistas y musicólogos. En este marco han resultado particularmente impulsados Enno Poppe, Vadim Karassikov, Sebastian Stier o Johannes Maria Staud. En general, estas convocatorias tienen un tema central. La octava convocatoria, la actual (hasta enero 2006), tiene el adagio "lo propio y lo ajeno", tematizando la interacción entre diversas culturas musicales, particularmente en lo que se refiere a diferentes

Ensemble Modern Akademie. Ces deux structures distinguent encore plus l'Ensemble Modern de la majorité de ses équivalents européens.

L'Ensemble Modern Orchestra (EMO, Orchestre de l'Ensemble Moderne) a été créé en 1998 pour assurer l'exécution d'œuvres appartenant à de grandes personnalités. Il semble être le premier orchestre qui se consacre exclusivement à la musique du XXe et du XXIe siècle. Ils n'a pas une activité permanente, mais se réunit seulement pour des projets précis. Au noyau formé par les solistes de l'Ensemble Modern s'ajoutent des musiciens spécialisés dans la musique contemporaine et de jeunes musiciens du monde entier. De telles rencontres ont lieu jusqu'à deux fois par an. Depuis sa fondation, l'Ensemble Modern Orchestra a également effectué des tournées sous la direction de plusieurs chefs, dont Pierre Boulez.

Quant à l'Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA), c'est un des projets qui nous intéressent le plus à l'avenir. L'Académie a été fondée en été 2003 pour travailler sur la musique actuelle par le biais de la recherche et de l'enseignement, et pour faire profiter la nouvelle génération de l'expérience de l'Ensemble Modern. L'activité de l'Académie comprend : des bourses pour des musiciens allemands (financées par deux fondations : la Kunststiftung des Bundes et la Kunststiftung NRW) ; des master class en Autriche, au Japon et en Corée (jusqu'à ce jour), une académie d'été en Grèce (en coopération avec le Paxos Spring Festival), et un atelier international pour les compositeurs, financé par la Fondation Culturelle Allianz qui, en 2005, a reçu George Benjamin comme professeur. En outre, en coopération avec la Société de Musique Contemporaine, l'Ensemble Modern organise annuellement depuis 1996 le Nachwuchsforum (Forum des Nouveaux Talents), pour compositeurs, interprètes et musicologues. C'est dans ce cadre que furent notamment lancés Enno Poppe, Vadim Karassikov, Sebastian Stier ou Johannes Maria Staud. En général, ces rencontres ont un thème central. La huitième édition se déroule jusqu'en janvier 2006, sur un thème qui se rapporte à l'adagio, à "ce qui lui est propre et ce qui lui est étranger". Elle aborde la question de l'interaction entre diverses cultures musicales, en particulier en ce qui concerne les différentes méthodes



Steve Reich. Internationale Ensemble Modern Akademie. 2005 (IEMA). ©Lutz Sternstein



Helmut Lachenmann. International Composer Seminar, 2004 (IEMA). ©Barbara Fahle

métodos de registro y de lectura: distintas formas de exposición y de recepción. Importante es también la cooperación del Ensemble Modern con la radio del estado federal de Hessen (al cual corresponde Frankfurt), la Hessischer Rundfunk.

Las fuentes principales de financiación del Ensemble Modern son la Kunststiftung des Bundes (Fundación Cultural de la Federación), por el municipio de la ciudad de Frankfurt, por el estado federal de Hessen, por la Fundación de la GEMA (el equivalente alemán de la SGAE en España o de la SACEM en Francia) y por la GVL (Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten), sociedad con sede en Hamburgo dedicada a defender los derechos de los instrumentistas (así como la GEMA defiende los derechos de los compositores). Para proyectos puntuales se cuenta además con aportes de diversas fundaciones alemanas. La mayor parte de estos aportes se produce por medio de una asociación sin fines de lucro creada *ad hoc* por el Ensemble Modern.

Una de las cosas que llama fuertemente la atención, y en sentido positivo, es que la financiación no proviene únicamente de la región donde está asentado el Ensemble (la ciudad de Frankfurt, en el estado de Hessen) sino de todo el país, también de otros estados federados. Esto da a entender que el Ensemble Modern no se limita a ser un proyecto regional sino nacional, y así es comprendido también por los patrocinadores.

Sobre estos y otros temas conversamos con

de lecture et les différentes formes d'expression et de réception. La coopération de l'Ensemble Modern avec la Radio du land de Hessen (la Hessischer Rundfunk), auquel appartient Francfort, est également importante.

Les sources principales de financement de l'Ensemble Modern proviennent de la Kunststiftung des Bundes (Fondation Culturelle de la Fédération), de la ville de Francfort, du land de Hessen, de la Fondation de la GEMME (l'équivalent allemand de la SGAE, en Espagne, ou de la SACEM, en France) et de la GVL (Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten), société qui a son siège à Hambourg et qui se consacre à la défense des droits des interprètes (de même que la GEMME défend les droits des compositeurs). Pour des projets ponctuels, les ressources proviennent de diverses fondations allemandes. La plupart de ces apports s'effectuent par le biais d'une association sans but lucratif créée par l'Ensemble Modern.

Un des aspects qui attirent fortement l'attention, dans un sens positif, est que le financement ne provient pas uniquement de la région où l'ensemble est installé (la ville de Francfort, dans le land de Hessen) mais de tout le pays. Cela montre que l'Ensemble Modern ne se limite pas à être un projet régional : il est un projet national et c'est ainsi qu'il est perçu par ses mécènes.

Pendant le Festival d'Alicante, peu avant leur concert du 27 septembre 2005, nous avons échangé avec des membres de l'Ensemble Modern quelques opinions sur ces sujets et sur d'autres.

miembros del Ensemble Modern durante el Festival de Alicante, poco antes de su concierto el 27 de septiembre del 2005.

Sobre la estructura general del Ensemble comenta el trompetista, Valentin Gravie: "El grupo funciona como una cooperativa donde los músicos son los dueños, accionistas (aunque la suma que invertimos es simbólica, creo que unos cincuenta euros). Esto incluye a los instrumentistas, un ingeniero de sonido y el *mánager*, estos son los integrantes. No hay un director fijo, tampoco hay un director artístico, lo cual quiere decir que las decisiones artísticas y administrativas más importantes se toman en asambleas que se realizan periódicamente y donde tenemos la posibilidad de votar. Primero discutimos, para llegar a un acuerdo, pero si no se llega a un acuerdo se vota y se decide por mayoría".

Juan María Solare.- ¿Cuáles son las decisiones más importantes? No creo que para determinar repertorio se junten todos.

Valentin Gravie.- No, pero para aprobar ciertas cuestiones de repertorio, ciertos proyectos, directores, cuestiones organizativas diversas; o proyectos como la Academia, cómo encauzarla, si seguir adelante con cierto proyecto o no. Por ejemplo, si hacemos tal curso en Grecia o no. Cuántos alumnos tomamos con tal presupuesto. Y hay un grupo rotativo de cuatro personas, que es el 'Gremium' que son elegidos por todo el Ensemble, que se encarga de tomar decisiones fundamentalmente artísticas. Si no, sería una asamblea permanente. Y ellos son los que establecen las pautas, los puntos para discutir en las reuniones generales.

J.M.S.- ¿Con cuánta antelación establecen el repertorio? ¿Meses, un año o varios años por adelantado?

V.G.- Depende de cómo vienen los proyectos, las ofertas, los festivales. Eso varía muchísimo. Pero sí, se requiere anticipación, porque si no, no se puede organizar. Generalmente se necesita un año.

J.M.S.- Ustedes, el Ensemble Modern, son tres entidades: el grupo de cámara, la Orquesta y la Academia.

En ce qui concerne la structure générale de l'ensemble, le trompettiste Valentin Gravie explique: "L'ensemble fonctionne comme une coopérative dans laquelle les musiciens sont à la fois propriétaires et actionnaires (bien que la somme que nous investissons soit symbolique; je crois qu'il s'agit d'environ cinquante euros). Cela inclut les instrumentistes, un ingénieur du son et le *manager*, qui sont tous des membres. Il n'y a pas de chef attitré, il n'y a pas non plus de directeur artistique, ce qui veut dire que les décisions artistiques et administratives les plus importantes sont prises dans des assemblées qui ont lieu régulièrement, où nous avons la possibilité de voter. Nous discutons d'abord pour arriver à un accord, mais si on n'y arrive pas la décision est prise à la majorité".

Juan María Solare.- Quelles sont les décisions les plus importantes? Je ne crois pas que pour choisir le répertoire vous vous rassemblez tous.

Valentin Gravie.- Non, mais pour approuver certaines décisions sur le répertoire, sur les chefs, ou sur toute question relative à l'organisation de choses diverses; ou sur des projets comme celui de l'Académie: comment le mener, si poursuivre ou non certaines initiatives. Par exemple, si nous organisons tel cours en Grèce ou non. Combien d'élèves nous prenons par rapport à tel budget. Il existe un groupe tournant de quatre personnes – le "Gremium" – qui sont choisies par tout l'ensemble, et qui prennent les principales décisions d'ordre artistique. Sinon, ce serait une assemblée permanente. Ce sont eux qui établissent les règles et les questions qui doivent être examinées au cours des assemblées générales.

J.M.S.- Le répertoire est fixé combien de temps à l'avance? Des mois, un an, plusieurs années à l'avance?

V.G.- Cela dépend de comment apparaissent les projets, les offres, les festivals. Cela varie énormément. Mais en effet, cela suppose d'anticiper, sinon on ne peut rien organiser. On a besoin généralement d'une année.

J.M.S.- Vous, l'Ensemble Modern, vous représentez trois organismes: l'Ensemble de chambre, l'Orchestre et l'Académie.

V.G.- L'Ensemble, c'est l'essentiel, c'est ce qui nous

V.G.- El Ensemble es lo fundamental, lo que cohesiona todo; los otros son derivados del Ensemble Modern: la Orquesta (EMO) y la Academia (IEMA).

J.M.S.- Acerca de la Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) conversamos con uno de sus representantes oficiales, el chelista Michael Kasper. ¿Cómo es la estructura interna de la Academia y cómo es su relación con la Orquesta del Ensemble Modern?

Michael Kasper.- La Academia es un asociación de bien público, sin fines de lucro. Los miembros de la Academia son asimismo miembros del Ensemble Modern. Tenemos una comisión directiva que consiste en tres personas y una mánager, que vincula las informaciones que salen al exterior y las que ingresan; todo lo que tenga que ver con los organizadores, los estudiantes, también cuando damos un concierto en un conservatorio u otros centros culturales.

J.M.S.- ¿Y no es la misma persona que el mánager del Ensemble Modern?

M.K.- No, porque es una función totalmente distinta. Esta mánager está solamente vinculada a la comisión directiva de la Academia. Y hay reuniones de los miembros unas tres veces al año. Esta es la estructura legal de la Academia.

J.M.S.- Y los trece estudiantes que acuden a ella, vienen de distintos países.

M.K.- Sí, es internacional, aunque hasta ahora ponemos como condición que estudien en Alemania. Pero puede haber tranquilamente siete u ocho nacionalidades. Pedimos que estudien en Alemania porque sólo así podemos organizar mejor las fases de ensayos de música de cámara, en las que por supuesto tienen que estar todos presentes. Si la Academia está bien estructurada, y la gente realmente vive en Frankfurt [durante la fase de ensayos], será más fácil de organizar. Por eso pedimos que la gente estudie en una Escuela Superior de Música en Alemania. Es especialmente importante ahora, al comienzo de la Academia, que sea sencillo organizar, por eso está enfocada en el ámbito cultural germano.

J.M.S.- Entonces, cada integrante del Ensemble Modern da una cantidad de horas anuales de clase a estos estudiantes.

fédère ; les autres – l'Orchestre (EMO) et l'Académie (IEMA) – sont des dérivés. Pour ce qui concerne l'Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA), nous parlons avec un de ses représentants officiels, le violoncelliste Michael Kasper.

J.M.S.- Quelle est la structure interne de l'Académie et quelles relations entretient-elle avec l'Orchestre de l'Ensemble Modern ?

Michael Kasper.- L'Académie est une association d'utilité publique, sans but lucratif. Les membres de l'Académie sont également des membres de l'Ensemble Modern. Nous avons une commission directrice composée de trois personnes et un manager qui gère les informations qui partent à l'extérieur et celles qui entrent : tout ce qui concerne les organisateurs, les étudiants, lorsque nous donnons un concert dans un conservatoire ou dans des centres culturels.

J.M.S.- Ce n'est pas la même personne que le manager de l'Ensemble Modern ?

M.K.- Non, parce que c'est une fonction totalement différente. Ce manager est lié seulement à la commission directrice de l'Académie. Et il y a des réunions des membres trois fois par an. Ça, c'est la structure administrative de l'Académie.

J.M.S.- Les treize étudiants qui s'adressent à elle viennent de différents pays.

M.K.- Oui, c'est international, bien que jusqu'à présent nous mettions comme condition qu'ils étudient en Allemagne. Mais il peut y avoir facilement sept ou huit nationalités. Nous demandons qu'ils étudient en Allemagne seulement parce que nous pouvons ainsi mieux organiser les phases de déchiffrement de musique de chambre, auxquelles ils doivent évidemment être tous présents. Si l'Académie est bien structurée et les gens vivent à Francfort [pendant la période de déchiffrement], tout sera plus facile à organiser. C'est pourquoi nous demandons que les gens étudient dans une École Supérieure de Musique, en Allemagne. Il est d'autant plus important, maintenant lorsque l'Académie commence, que ce soit facile à organiser, et c'est pourquoi elle s'inscrit dans le cadre culturel allemand.

J.M.S.- Alors, chaque membre de l'Ensemble Modern donne annuellement à ces étudiants un nombre d'heures de cours.

M.K.- Entre 30 y 40 horas al año. Pero –yo soy chelista– no es que el chelista dé clases sólomente a los chelistas, enseña también a un trombonista, o un percusionista enseña a un pianista. Es muy importante que, a diferencia de una escuela de música corriente, no tengamos una educación especializada, específica; éste no es el sentido de la cuestión.

J.M.S.- ¿El sentido es avanzar en dirección interdisciplinaria? Si el trompetista le da clases al chelista, la idea no es hablar de la técnica instrumental, sino enseñar desde una perspectiva más amplia.

M.K.- Claro, en un ámbito puramente musical. Es muy importante mostrar que no existe un único camino, una única manera de tocar música. No hay una única manera de tocar Beethoven o Mozart o Mahler. Hay muchas. Y también hay muchos modos de tocar Lachenmann, no sólo la manera en que el propio Helmut Lachenmann quiere oír su obra. Hay posibilidades de interpretación. Hay que acercarse a su intención, naturalmente, pero hay muchas maneras de interpretar. Puede oírse cuántos modos distintos tiene un músico de interpretar, descubrir o trabajar una obra. Es muy importante: tal vez uno parte de ideas muy estructurales y otro parte de la superficie sonora. Hay muchas maneras de acercarse a una obra, y cuando se tiene la posibilidad de captar estas maneras mediante distintas personas, es bueno.

J.M.S.- ¿Y se producen conflictos, si tú propones tal forma de interpretar y otro de los docentes sugiere otra manera? Y en estos conflictos, ¿ambos tendrían razón?

M.K.- Debe considerarse de hacerlo de manera pedagógicamente correcta. Si unos estudiantes comienzan hoy con nosotros, el trabajo con la música nueva ya es en parte inusual, y no pueden mostrarse súbitamente, al comienzo, todas las direcciones posibles. Se produciría inseguridad, no funcionaría. Hay que intentar darse cuenta de cuánto van ganando en seguridad, en confianza en sí mismos, en el transcurso de tres o cuatro semanas, o cinco. Ahí ya se sentirán seguros con la materia, y ya puede mostrárseles una opinión contrapuesta. Pero si al comienzo vengo yo y les

M.K.- Entre 30 et 40 heures par an. Mais – je suis violoncelliste – cela ne veut pas dire que je ne donne des classes qu'aux violoncellistes. Le violoncelliste donne aussi des cours à un tromboniste, ou un percussionniste donne de cours à un pianiste. Il est très important que, contrairement à une école de musique habituelle, nous ne donnions pas une éducation spécialisée ; ce n'est pas comme ça que se pose la question.

J.M.S.- L'idée est d'avancer vers l'interdisciplinaire ? Si le trompettiste donne des cours à un violoncelliste, l'idée n'est pas de parler de technique instrumentale, mais d'enseigner dans une perspective plus vaste.

M.K.- Bien sûr, dans un cadre purement musical. Il est très important de montrer qu'il n'existe pas un seul chemin, une seule manière de jouer la musique. Il n'y a pas une seule manière de jouer Beethoven, ou Mozart, ou Mahler. Il y en a beaucoup. Et il y a aussi beaucoup de manières de jouer Lachenmann, pas seulement la façon dont Helmut Lachenmann lui-même veut entendre son œuvre. Il y a des possibilités d'interprétation. Il faut s'approcher de son intention, naturellement, mais il y a beaucoup de formes d'interprétation. On entend combien les façons d'interpréter d'un musicien, de découvrir ou de travailler une œuvre sont différentes : certains partent sans doute d'une idée de structure, d'autres partent de la surface sonore. Il y a beaucoup de manières de s'approprier une œuvre, et il est bien d'avoir la possibilité de capter ces différences à travers différentes personnes.

J.M.S.- Existe-t-il des conflits, si quelqu'un propose telle façon d'interpréter et un autre enseignant suggère une autre façon ? Dans ces conflits, les deux auraient-ils raison ?

M.K.- Il faut envisager une procédure qui soit pédagogiquement valable. Si des étudiants commencent aujourd'hui avec nous, un travail sur la nouvelle musique c'est déjà en soi quelque part inhabituel. On ne peut donc pas tout d'un coup tout leur montrer dès le début, toutes les directions possibles. On générerait de l'insécurité et cela ne fonctionnerait pas. Il faut se rendre compte combien on gagne en sécurité, en confiance, au cours des trois, quatre ou cinq premières semaines. Alors les étudiants se sentiront en

digo "toca esto a tempo, medido" y luego viene otro y les dice "tócalo libremente, con rubato", el estudiante puede pensar "¿y ahora qué hago?" Hay que reflexionar cuán avanzada está la gente, ¿puede absorber, asimilar ahora esta multiplicidad?

J.M.S.- El objetivo es, doy por sentado, que los estudiantes construyan su propia versión, su interpretación.

M.K.- Absolutamente. Pienso muy a menudo que la música actual se debería tocar (y no me entiendan mal) como si fuera jazz. Es decir, que aquello que está ocurriendo ahora mismo sobre el escenario, lo que hace un intérprete, resulte importantísimo: que la personalidad del ejecutante surja de manera tan clara como la obra misma. Entonces la obra puede sonar de manera muy distinta, aunque sea el mismo compositor. Y esto sólo se logra cuando se ha formado una personalidad fuerte.

J.M.S.- Este sería el caso de Cathy Berberian o David Tudor. A veces se afirma que determinada obra de John Cage no fue compuesta para piano, sino para David Tudor, como si fuera una indicación instrumental.

M.K.- Sí, aunque por supuesto hay que cuidar un aspecto: yo toco como soy, pero toco un Lachenmann o un Cage o un Rihm o un Bach. También tengo que hacerle justicia al compositor. Pero debo también integrar mi personalidad.

J.M.S.- El Ensemble Modern invita a una serie de compositores a trabajar en colaboración con ellos, gestionándoles encargos, pagos y estrenándolos. ¿Está contemplado también que estas obras se publiquen? ¿Cultivan contactos editoriales para esto? ¿Se han planteado cómo gestionar estos materiales?

M.K.- Hasta ahora no. Es una buena idea. Aunque en relación con una obra específica incluso habíamos pensado si fundar una editorial propia, porque era una partitura muy especial. Pero a esto aún no hemos llegado. También es cierto que algunos de los compositores con los que trabajamos ya están asociados a una casa editorial. Como Enno Poppe, o Karassikov, Stier, Staud o Arnulf Hermann. Compositores alrededor de los 30 años de edad, y ya trabajan con una editorial. En el caso de los otros, habría que ver.

seguridad, ce qui permettra de leur donner un avis différent. Mais si au début je viens et je dis : "joue ceci dans un tempo précis", puis un autre vient et dit : "joue librement, rubato", l'étudiant peut alors penser : "mais que dois-je faire?". Il faut connaître le niveau des gens. Peuvent-ils assimiler tout de suite cette multiplicité ?

J.M.S.- L'objectif, que je considère comme allant de soi, est que les étudiants construisent leur version propre, leur interprétation.

M.K.- Absolument. Je pense très souvent que la musique actuelle devrait être jouée d'une façon extravertie (ne m'interprétez pas mal), comme s'il s'agissait de jazz. C'est-à-dire que ce qui se passe chaque moment sur la scène, ce que fait l'interprète, s'avère de la plus haute importance : il faut que la personnalité de l'instrumentiste apparaisse de manière aussi évidente que l'œuvre elle-même. Alors l'œuvre peut résonner d'une toute autre façon, bien que s'agissant du même compositeur. On obtient cela seulement quand on s'est forgé une forte personnalité".

J.M.S.- Ce serait le cas de Cathy Berberian ou de David Tudor. Le bruit court qu'une certaine œuvre de John Cage n'a pas été composée pour piano, mais pour David Tudor, comme s'il s'agissait d'une question instrumentale.

M.K.- Oui, même s'il faut évidemment faire attention à un aspect : je joue comme je suis, mais je joue Lachenmann ou Cage ou Rihm ou Bach. Je dois aussi rendre justice au compositeur. Mais je dois également intégrer ma personnalité.

J.M.S.- Une série de compositeurs sont invités à travailler en collaboration avec L'Ensemble Modern, qui gère leurs commandes et leurs paiements et qui joue leurs œuvres. Avez-vous envisagé de publier ces œuvres ? Cultivez-vous, pour ce faire, des contacts avec les éditeurs ? Vous êtes-vous demandés comment gérer cela ?

M.K.- Jusqu'à présent non. C'est une bonne idée. Ceci dit, il nous est arrivé de considérer la possibilité, pour une œuvre spécifique, de fonder notre propre maison d'édition, parce que c'était une partition très spéciale. Mais nous n'en sommes pas encore là. De plus, la plupart des compositeurs avec lesquels nous travaillons sont déjà associés à une maison d'édition. C'est le cas de Enno Poppe, Karassikov, Stier, Staud ou Arnulf Hermann. Il s'agit de compositeurs

J.M.S.- ¿Y sellos discográficos de Cd o Dvd?

M.K.- Eso es algo que justamente ahora está en discusión. Hablamos al respecto. Aún no está maduro. Hay que desarrollar un concepto, y hay tantos sellos discográficos.

J.M.S.- ¿Qué otras actividades emprenden con los becarios de la Academia?

M.K.- A veces vamos con los becarios al Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Esto me parece importante. Nosotros somos músicos y trabajamos en el ámbito musical. Conocemos la música nueva, moderna, o actual, como se la pueda llamar; y las preguntas que se pueden plantear al respecto ya no las conocemos, precisamente porque convivimos con ella y trabajamos a diario con ella. Ahora bien, cuando voy a un museo y me pongo a observar arte moderno, u otro arte como la danza, o algo con lo cual normalmente no tengo nada que ver, experimento nuevamente esas preguntas que ya no me planteo cuando toco nueva música. Por eso es importante mirar lo que ocurre en otras artes, y ver qué responden a los temas que son de importancia hoy. En general, debo agregar, los artistas plásticos y los actores, en su forma artística, en su mundo expresivo, están algo más avanzados que los músicos, que vistos históricamente suelen quedarse un paso atrás. En el Impresionismo pasó exactamente igual. Por eso hacemos tales cosas como visitas a museos, y en consecuencia se le abren los ojos a la gente hacia algo que en realidad también ocurre en la música. Tampoco vamos al museo sistemáticamente, sino cuando vemos que hay alguna exposición interesante.

J.M.S.- ¿Cine también?

M.K.- Esta es una buena idea, podríamos ir también. Hay miles de buenas ideas que pueden hacerse con estudiantes.

J.M.S.- Acerca de la financiación. ¿Cuál es el presupuesto anual del Ensemble Modern y cuáles son las fuentes?

M.K.- Unos 4.500.000 euros. Atención: es una cifra estimativa. El dinero sale de la Fundación GEMA, de la GVL, del estado federal de Hessen, del municipio de Frankfurt, y ahora de la Bundeskulturstiftung (Fundación cultural federal), que sobre

trentenaires qui travaillent déjà avec une maison d'édition. Quant aux autres, il faudra voir.

J.M.S.- Et un label ? Une marque pour les enregistrements discographiques et les Dvd ?

M.K.- Il est question de quelque chose qui est justement en discussion actuellement. Nous discutons sur ce sujet. Il n'est pas encore mûr. Il faut développer un concept, et il y a tant de labels.

J.M.S.- Quelles sont les autres activités des boursiers de l'Académie ?

M.K.- Parfois nous allons avec les boursiers au Musée d'Art Moderne de Francfort. Ceci me paraît important. Nous sommes des musiciens et travaillons le cadre musical. Nous connaissons la nouvelle musique, moderne, ou actuelle, si on veut l'appeler ainsi. Les questions qui peuvent se poser à ce sujet nous les connaissons déjà, précisément parce que nous vivons avec elles et travaillons quotidiennement avec elles. Or, quand je vais au musée et que je me mets à observer l'art moderne, ou un autre art comme la danse, ou quelque chose qui n'est en rien relié à moi, je me confronte de nouveau à ces questions que je ne me pose plus dans le cadre de mon travail, quand je joue la nouvelle musique. C'est pourquoi il est important d'observer ce qui se passe dans d'autres arts, et voir comment ils répondent aux sujets qui sont importants aujourd'hui. Je dois ajouter, qu'en général, les artistes peintres et les acteurs, chacun dans son genre artistique, dans son monde expressif, sont un peu plus en avance que les musiciens, qui d'un point de vue historique ont tendance à rester un peu à la traîne. C'est exactement ce qui est arrivé avec l'Impressionisme. C'est pourquoi nous faisons des choses comme visiter les musées : parce que ça ouvre les yeux des gens vers quelque chose qui se produit aussi dans la musique. Il ne s'agit pas non plus d'être sans cesse au musée, nous allons voir aussi des expositions, si elles sont intéressantes.

J.M.S.- Au cinéma, aussi ?

M.K.- C'est une bonne idée, nous pourrions aussi y aller. Il y a des milliers de bonnes idées que l'on peut réaliser avec les étudiants.

J.M.S.- Sur le financement. Quel est le budget annuel de l'Ensemble Modern et quelles sont ses sources ?

M.K.- Quelques 4 500 000 euros. Attention : c'est un chiffre de référence. L'argent provient de la Fondation

todo invierte en la Academia, y de la Kunststiftung NRW (Fundación Cultural de Renania del Norte-Westfalia). Y patrocinadores privados. También hay un Círculo de Amigos del Ensemble Modern. Espero no haberme olvidado de nadie.

J.M.S.- Actualmente el panorama cultural alemán no parece alentador: se están cerrando o fusionando orquestas, y hay quejas constantes de que las cajas están vacías. Sin embargo el Ensemble Modern recibe dotaciones económicas importantes. ¿Es una paradoja, o es una apuesta al futuro, una señal optimista?

(Sobre este asunto comenta Valentin Gravie, el trompetista):

V.G.- Yo lo veo como una señal positiva hacia el tipo de formación que tenemos nosotros, y no tanto hacia la formación tradicional de la orquesta sinfónica.

M.K.- Eso yo no podría afirmarlo, porque si bien nosotros recibimos mucho dinero, hay otras cosas donde el dinero falta, o deja de invertirse. Nosotros hemos recibido dinero de ciertas fuentes públicas que ahora nos retiran el apoyo. Se oye siempre de dónde recibimos dinero, pero naturalmente no andamos contando detalladamente quién nos deja de ayudar. Hay que ser muy precavido. Cuando se cuenta acerca de todo lo que recibimos, no hay que omitir tampoco lo que se ha dejado de recibir.

Juan María Solare, compositor, (noviembre 2005).

GEMME, de la GVL, du land de Hessen, de la ville de Francfort, et maintenant de la Bundeskulturstiftung (Fondation culturelle fédérale), qui investit surtout dans l'Académie, et de la Kunststiftung NRW (Fondation Culturelle de Rhénanie du nord-Westphalie). Et du mécénat d'entreprise. Il y a aussi un Cercle d'Amis de l'Ensemble Modern. J'espère n'avoir oublié personne.

J.M.S.- Le panorama culturel allemand ne semble pas encourageant : les orchestres déposent le bilan ou fusionnent, tout le monde se plaint constamment que les caisses sont vides. Toutefois l'Ensemble Modern reçoit d'importantes sommes d'argent. C'est un paradoxe, ou c'est un pari sur le futur, un signal optimiste ?

(À ce sujet on reçoit la réponse du trompettiste Valentin Gravie) :

V.G.- Je vois cela comme un signe positif adressé à des formations de notre type, et moins à des formations traditionnelles telles que les orchestres symphoniques.

M.K.- Je ne pourrais pas affirmer cela, parce que bien que nous recevions beaucoup d'argent, il y a d'autres secteurs où l'argent manque, où il cesse d'être investi. Dans le passé nous avons reçu de l'argent de certains organismes qui maintenant nous retirent leur appui. On cite toujours ceux qui nous donnent des fonds mais jamais ceux qui nous les retirent. Il faut être très prudent. Quand on parle de ce que nous recevons, il ne faut pas oublier de parler de ce que nous avons cessé de recevoir.

Juan María Solare, compositeur, (novembre 2005).

Con la musikFabrik

La entrevista tuvo lugar en los estudios de la musikFabrik en Colonia el 22 de noviembre de 2005, el día posterior de su regreso de una gira por Nueva York. El interlocutor principal es Thomas Oesterdiekhoff, mánager del grupo y percusionista, con aportes puntuales de Kerstin Gralher, la flamante encargada de prensa y relaciones públicas.

Repertorio

Pregunta.- ¿Cómo seleccionan las obras de su repertorio? Al programar, ¿existe un equilibrio entre el repertorio “histórico” de la música contemporánea, clásicos del siglo XX (como Berio o Lachenmann), la presencia de nuevos talentos y algo intermedio?

Respuesta.- Esto conduce directamente al punto de cómo está organizada en general la musikFabrik. Ante todo, se parte de una base democrática. Esto es, el poder final de decisión está en manos del Ensemble, de los músicos. Los músicos se reúnen una vez al mes para discutir cuestiones fundamentales. El Ensemble elige una comisión directiva que se reúne entre una y tres veces al mes con el mánager para trabajar sobre asuntos actuales. En ambos grupos se eligen los programas que tocaremos. Pero no es que loselijamos primero y luego vayamos a organizadores de conciertos a intentar vendérselos, el caso habitual es que los desarrollemos en colaboración con los organizadores. Esto puede cubrir la paleta desde “querría ofrecer este programa, ¿les interesaría tocarlo?” hasta “quiero tenerlos a ustedes, ¿qué quieren tocar?” Todas las posiciones intermedias son posibles. Nuestros programas, aquellos sobre los cuales tenemos influencia, se eligen según diversos criterios. Primero, porque tenemos una gran variedad de música que querríamos tocar. Acaba usted de mencionar a los clásicos de la moderni-

Avec la musikFabrik

L'entretien a eu lieu dans les studios de musikFabrik à Cologne le 22 novembre 2005, au lendemain du retour d'une tournée à New York. L'interlocuteur principal est Thomas Oesterdiekhoff, manager et percussionniste du groupe, avec la collaboration ponctuelle de Kerstin Gralher, la pimpante attachée de presse chargée des relations publiques.

Le répertoire

Question.- Comment sélectionnez-vous les œuvres de votre répertoire ? Lorsque vous concevez la programmation, cherchez-vous un équilibre entre le répertoire “historique” de la musique contemporaine, les classiques du XXe siècle (tels que Berio, Lachenmann), les nouveaux talents et des choix d'intermédiaires ?

Réponse.- Ceci pose la question de savoir comment est organisé, en général, musikFabrik. Avant tout, notre façon de fonctionner repose sur un principe démocratique. Ce qui signifie que le pouvoir de décision final repose sur l'Ensemble, sur les musiciens. Les musiciens se réunissent une fois par mois pour parler des questions fondamentales. L'Ensemble, se choisit une commission de direction ; elle se réunit entre une et trois fois par mois pour discuter avec le manager des questions d'actualité. Le choix des programmes que nous jouerons revient à chaque groupe, mais cela ne signifie pas qu'ensuite nous tentions de les vendre à des programmeurs, puisque c'est avec eux que nous les concevons. Toutes les propositions sont possibles allant du : “j'aurais voulu offrir ce programme. Ça vous dit de le jouer ?” à : “je souhaite vous inviter, qu'aimeriez-vous jouer ?” Les programmes qui sont les nôtres, ceux sur lesquels nous avons de l'influence, sont choisis selon des critères divers. Le premier est la variété de la musique que nous aimerions jouer. Vous venez d'évoquer les classiques de la modernité



Ensemble musikFabrik. ©mF

dad, Helmut Lachenmann, Berio, etc., pero también retrocediendo a Schoenberg y Webern. Y también debe ser posible intentar cosas nuevas, con compositores jóvenes que en cierto modo ya hayan "llegado". Es importante no limitarnos a un perfil, no decir "nosotros tocamos solamente obras de la Escuela de Darmstadt", o de la Escuela de Donaueschingen, en caso que aún se pueda hablar de estos conceptos. O "tocamos solamente *minimal music*". Todo debe quedar abierto. Lo importante en todos estos casos es que exista un potencial de evolución, de desarrollo, tanto para la música misma como para el Ensemble. Y no hay que descuidar el factor "pasarlos bien".

P.- Y ¿qué organizadores están en posición de decir "queremos esta obra o ésta otra"?"

R.- Tienen que ser, en primer lugar, organizadores que lo puedan financiar. Y en segundo lugar, que sea un sitio donde a nosotros nos interese tocar. Ciudades interesantes, salas atractivas. Estas tienen más posibilidad de influir en nuestro programa.

P.- Acerca del equilibrio entre compositores del pasado, como Schoenberg, y nombres nuevos, digamos compositores menores de 40 o de 30 años. ¿Puede decirse estadísticamente que tocan 50 por ciento de cada grupo?

Helmut Lachenmann, Berio, etc., mais nous remontons volontiers jusqu'à Schoenberg et Webern. Nous devrions entrevoir la possibilité de tenter des choses nouvelles, avec de jeunes compositeurs qui soient néanmoins, d'une certaine façon, déjà reconnus. C'est important de ne pas nous en tenir à un profil, ne pas dire : "nous, nous ne jouons que les œuvres de l'École de Darmstadt" ou l'École de Donaueschingen, si tant est que l'on puisse encore recourir à ces concepts. Ou "nous jouons seulement de la *minimal music*". Tout doit demeurer ouvert. L'important dans tout ça, c'est qu'il existe une évolution, un développement potentiel, tant pour la musique elle-même que pour l'Ensemble. Sans négliger l'idée de se "faire plaisir".

Q.- Quels sont les organisateurs susceptibles de vous dire "nous voudrions telle œuvre ou telle autre ?"

R.- Tout d'abord ceux qui en ont les moyens. Ensuite, ce qui pourrait influencer notre programme ce serait de jouer là où nous avons envie de le faire, dans des villes intéressantes, des salles attirantes.

Q.- En ce qui concerne l'équilibre entre les compositeurs du passé comme Schoenberg et des noms moins connus, disons des compositeurs qui ont moins de quarante ou de trente ans, peut-on dire, du point de vue statistique, que vous jouez 50 % de chaque groupe ?

R.- En terme de pourcentage, je ne saurais le dire. Mais on peut se baser sur le fait qu'un compositeur commence à écrire vers les 25 ans, qu'à 75 ans il meurt ou cesse de composer, ce qui signifie qu'il a 50 ans de vie active, donc un compositeur de 50 ans est à mi-parcours de sa période productive, dans ce cas on peut conclure que c'est moitié, moitié : la moitié des auteurs que nous jouons ont plus de cinquante ans et l'autre moitié moins.

Q.- La musikFabrik, en tant qu'Ensemble possède un profil déterminé. Supposons que quelqu'un vienne vous dire "Vous aurez autant d'argent que vous le souhaitez", l'aspect financier ne pose aucun problème. Vous avez les mains libres, qu'aimeriez-vous interpréter, autrement dit, où situez-vous l'identité du groupe ?

R.- Nous donnerions un concert de plus de 24 heures. Parce que nous accumulerions tant de désirs artistiques que cela excéderait le cadre d'un concert normal. Mais il faut tenir compte des contraintes, ce

R.- Porcentualmente no podría afirmarlo. Pero si se parte de la base de que un compositor comienza a escribir a los 25 y con 75 muere o deja de componer, es decir, tiene 50 años de vida activa, entonces un compositor de 50 años de edad está en la mitad de su periodo productivo, en este caso puedo decir que es mitad y mitad: tocamos la mitad de autores mayores de 50 y la otra mitad menores.

P.- La musikFabrik tiene un determinado perfil como *ensemble*. Supongamos que viene alguien y les dice: "aquí tienen tanto dinero como quieran". El aspecto financiero no es problema, tienen las manos absolutamente libres. ¿Qué querrían tocar? Es decir, ¿dónde está la identidad del grupo?

R.- Sería un concierto de más de 24 horas. Porque empaquetaríamos tantos deseos que se excedería el marco de un concierto normal. Pero hay siempre limitaciones, no se da nunca ese caso imaginario. Primero está la limitación del espacio: en qué espacio se toca y qué programa se adecua a él. Luego la del tiempo: un concierto de 24 horas no se puede brindar en cualquier marco. Es difícil responder la pregunta por el contenido, porque nuestros deseos son tan polifacéticos. Acabamos de regresar de Nueva York, donde hemos hecho una producción en la Brooklyn Academy of Music, el desarrollo escénico de un proyecto titulado *Shelter [Escudo]* que ya habíamos realizado aquí en Alemania, con los compositores Michael Gordon, David Lang y Julia Wolfe. Y esto es algo que naturalmente hemos tocado con gusto. Pero también nos gusta tocar *Mouvement* de Helmut Lachenmann. O Webern. Así que responder esa pregunta se me hace difícil. Posiblemente aprovecharíamos la oportunidad para producir algo totalmente nuevo. Intentar traer al mundo algo aún no tocado ni oído. Es una buena pregunta, debo decir. Creo que eso sería lo primero que haríamos.

P.- Algo que de otra manera no hubiera visto la luz del día.

R.- Sí. Producir algo realmente nuevo. Si no tuviéramos limitaciones creo que también encontraríamos otros caminos: no tocaríamos solamente material compuesto sino que (cosa que parcialmente ya hacemos) intentaríamos integrarnos nosotros mismos, como individuos y como grupo.

cas de figure est purement imaginaire et n'arrive jamais. Interviennent tout d'abord les limites de l'espace : où jouer, et quel programme convient à tel espace ? C'est difficile de répondre à cette question à partir de la question du contenu, parce que nos désirs sont de toutes sortes. Nous revenons de New York, où nous nous sommes produits dans la Brooklyn Academy of Music, pour le prolongement scénique d'un projet que nous avons développé ici en Allemagne, avec les compositeurs Michael Gordon, David Lang y Julia Wolfe. Et c'est quelque chose que nous avons, bien sûr, joué avec plaisir. Mais nous aimons également jouer *Mouvement*, de Helmut Lachenmann, ou Webern, c'est pourquoi je trouve difficile de répondre à cette question. Vraisemblablement nous profiterions de l'occasion pour inventer quelque chose de totalement inédit. Donner naissance à une œuvre qui n'ait jamais été jouée, qui n'ait jamais été entendue. Je dois dire que c'est une bonne question. Certainement que nous commencerions par cela.

Q.- Quelque chose qui sinon n'aurait pas vu le jour ?

R.- Oui. Générer un événement original. Je crois aussi que si nous n'avions pas de contraintes, nous trouverions des voies autres : nous ne jouerions pas seulement des compositions, mais nous tenterions plutôt (ce que nous faisons en partie) de nous impliquer nous-mêmes, autant comme individu que comme Ensemble.

Q.- On dirait du Globokar.

R.- Oui. C'est vrai ; comment s'appelle cette œuvre, *Individuum-Collectivum*. Quoiqu'il en soit, il s'agirait d'une situation dans laquelle le musicien participe au processus de gestation de l'œuvre, comme individu et comme membre de l'Ensemble. C'est ce qui nous paraît de plus en plus important.

Q.- Mais pas au sens du théâtre musical.

R.- Oui. Nous aimons également le théâtre musical, ou prendre part à des productions scéniques, y compris comme personnes qui interviennent sur la scène. Globokar ce n'est pas un mauvais exemple. Dans les œuvres de Vinko, l'espace consenti aux musiciens est important. À l'inverse, avec Ligeti, il y a beaucoup d'éléments prédéterminés. Ce qui ne présume en rien de la qualité de la musique.

Q.- Dans ce sens, quel serait le rôle de l'impro-



musikFabrik, *Shelter* (2004-2005), música/musique M. Gardon, D. Lang, Julia Wolfe; libreto/livret Deborah Artman. ©mF

P.- Suena a Globokar.

R.- Sí, cierto, ¿cómo se llama esa obra? *Individuum-Collectivum*. En cualquier caso, una situación en la que en el proceso de gestación de una obra el músico participe como individuo y como *ensemble*. Esto nos resulta cada vez más atractivo.

P.- Pero no en el sentido del Teatro Musical.

R.- También, porque nos interesa hacer teatro musical o participar en producciones escénicas, también como personas que actúan escénicamente. Pero también en el desarrollo de la música. Globokar no es un mal ejemplo. En las obras de Vinko se deja mucho espacio libre a los músicos. Por el contrario, en Ligeti hay muchas cosas pre-determinadas. Lo cual no dice nada acerca de la calidad de la música.

P.- En este sentido, ¿qué papel juega la improvisación o las obras con un alto componente improvisatorio, del tipo de *Treatise* de Cornelius Cardew o muchas de Earle Brown?

R.- Debo contradecirlo: en realidad esas obras no

visación en sí, o parcial, en obras que prevén una gran parte de improvisación, del tipo *Treatise* de Cornelius Cardew o un buen número de las de Earle Brown?

R.- Je contredis cette impression : en réalité ces œuvres ne sont pas des improvisations, mais des partitions graphiques. Même si, entre nous, il faut reconnaître qu'elles comportent une quantité considérable d'improvisation. C'est fréquent que cela corresponde à des règles déjà établies et archivées dans la tête et qui seront employées pour l'improvisation. C'est un peu comme cliquer sur des fichiers différents qui libéreraient ainsi des contenus spécifiques, au lieu de la totalité du contenu de l'ordinateur. Pour le dire d'une autre façon, l'improvisation fonctionne, de mon point de vue, essentiellement à partir du souvenir et non pas à partir de ce que l'on croirait ressentir sur le moment, mais plutôt quelque chose que l'on appelle. Dans le cas de la notation graphique, il existe des règles, ou un système de normes, que chacun établit, ce qui explique que l'impression ressentie soit celle d'une improvisation ;

son improvisaciones, sino partituras gráficas. Aunque –entre nosotros– tienen considerables componentes improvisatorios. A menudo es una reglamentación de lo que ya se tiene archivado en la cabeza y que se utilizará para la improvisación. Es como si se *cliqueara* en diferentes carpetas y de allí se extrajeran diferentes contenidos, pero no de todo el ordenador. Dicho de otro modo, para mí una improvisación es una cosa que funciona particularmente a partir del recuerdo, no algo que se cree sentir en el momento, sino algo a lo que se apela. En el caso de la notación gráfica hay unas reglamentaciones, o un sistema de normas, que uno mismo establece, y por eso el resultado es a menudo como una improvisación, porque los procesos de pensamiento durante la ejecución transcurren de manera similar a una improvisación.

P.- La comparación surge a partir de su comentario: un proceso musical mediante el cual el individuo se puede desarrollar dentro de una actividad en conjunto. En este sentido mencioné a Cardew.

R.- Exacto. Y tocamos relativamente mucho el *Treatise* de Cardew, porque según la instrumentación disponible, que es libre, o la duración, que también es abierta, y naturalmente según el espacio del que se disponga, surgen constelaciones totalmente distintas y por consiguiente resultados muy diferentes. Por eso es una obra particularmente importante para nosotros. E intentamos desarrollarnos mediante ella y desarrollar la obra.

P.- Regresando a su deseo de interpretar algo totalmente nuevo, ¿qué papel juegan en su programación los encargos de composición? ¿Existe por ejemplo un plan de encargos, eventualmente en colaboración con alguna fundación determinada?

R.- Los encargos de obras cumplen un papel muy grande. Afortunadamente, gracias a la Kunststiftung NRW (Fundación Artística de Renania del Norte-Westfalia) y a la colaboración con la WDR (Radio del Oeste Alemán) y con Köln Musik, es decir, con la Kölner Philharmonie (Filarmonía de Colonia), estamos en posición de ofrecer un ciclo de conciertos en la Sala de la WDR llamado *musikFabrik im WDR*. Una de las particularidades es que en cada concierto se produce al menos un estreno. Con orgullo puedo

il faut savoir que, pendant le concert, les processus de la pensée sont semblables à ceux de l'improvisation.

Q.- La comparaison a surgi à partir de votre commentaire : un processus musical permettant à l'individu de se développer à l'intérieur d'une même activité dans son ensemble. C'est en ce sens que j'ai mentionné Cardew.

R.- En effet. Et nous jouons relativement souvent *Treatise* de Cardew, parce que selon les instruments à notre disposition, dont le choix est libre et la durée ouverte et, bien entendu, selon le lieu dont nous disposons, surgissent des constellations totalement distinctes et, par conséquent, des résultats très singuliers. Mais il s'agit là d'une œuvre particulièrement importante pour nous. Nous essayons de nous développer à travers elle tout en développant l'œuvre.

Q.- Pour en revenir à votre désir d'interpréter des œuvres d'inédites, quel rôle jouent, dans votre programmation, les commandes ? Existe-t-il, par exemple, un plan qui serait éventuellement établi en relation avec une fondation déterminée ?

R.- Les commandes d'œuvres ont une fonction très importante. Fondamentalement, grâce à la Kunststiftung NRW (Fondation Artistique de Rhénanie du Nord et de la Westphalie) et à la collaboration de WDR (Radio Ouest Allemande) et avec la Köln Musik, c'est-à-dire avec la Kölner Philharmonie (Philharmonie de Cologne), nous sommes en position d'offrir un cycle de concerts dans la salle de la WDR qui s'appelle *musikFabrik im WDR*. Une des particularités est que dans chaque concert a lieu au moins une première audition. Avec fierté, je peux aussi ajouter qu'il me semble que c'est la seule série de concerts offerte par une radio à un ensemble externe [c'est-à-dire, à un groupe qui n'appartient pas à la radio]. À l'avenir, nous aimerions ajouter d'autres premières à celle que nous avons déjà pour chaque concert, pour compenser de la sorte, le manque existant, et ainsi favoriser l'enrichissement de ces concerts. Par rapport aux commandes, interviennent plusieurs facteurs importants pour nous. L'un d'eux est d'être en intense collaboration avec le compositeur. Le second est que des œuvres voient le jour. Et enfin, en troisième lieu, il s'agit d'un facteur de *marketing*. Grâce à ces premières, nous attirons l'attention sur cette série de concerts et par

agregar también que, según creo, es la única serie de conciertos en una radio brindada por un *ensemble* externo [es decir, de un grupo que no pertenece a la radio]. Y en el futuro querríamos agregar a este estreno por concierto algunos más, como enriquecimiento programático del concierto de marras. Hay varios factores importantes para nosotros en relación con los encargos. Uno es estar en colaboración intensa con el compositor. Segundo, que obras nuevas vean la luz del mundo. Y el tercero es un factor de mercadotecnia. Gracias a esos estrenos se produce un atención especial hacia esta serie de conciertos y así también hacia la musikFabrik. Esto es esencial para nosotros, nuestro núcleo.

Actividades artísticas

P.- ¿Cuántos conciertos dan por año?

R.- Entre 70 y 100 conciertos anuales. Aunque no estoy incluyendo todos los conciertos. Hacemos mucha música de cámara, así que por ejemplo no cuento en esta estadística los conciertos con un cuarteto de cuerdas. Pero sí incluyo obras con una gran formación instrumental como *Et Expecto Resurrectionem Mortuorum* de Messiaen, con unas 45 personas sobre el escenario. Así damos entre 70 y 100 conciertos al año. La mitad en el extranjero, entre 10 y 15 en el estado federal de Renania del Norte/Westfalia [donde está asentado el Ensemble] y los otros en el resto de Alemania. Debido a que tocamos tanto en el extranjero (en gran parte en Europa, pero también en ambos continentes americanos y en Japón) tenemos una función como embajadores culturales de nuestro país.

P.- Implícito está el asunto de la movilidad de la formación. Esto me sorprendió muy positivamente la primera vez que vi un concierto de la musikFabrik: que eran sólo cuatro personas y se presentaban como "musikFabrik": me pareció muy pragmático. En otros países o en otros casos esto no es habitual.

R.- Con respecto a la movilidad, esta es también una forma de expresión artística. Tiene, claro está, un aspecto práctico, pero también una faceta artística porque nos gusta hacer música de cámara. Y este es un factor importante. O por esta causa

la même occasion sur la musikFabrik. C'est essentiel pour nous, pour notre groupe.

Activités artistiques

Q.- Combien de concerts donnez-vous par an ?

R.- Sans compter tous les concerts, entre 70 et 100 concerts par an. Nous interprétons beaucoup de musique de chambre, ce qui fait que dans ces statistiques n'interviennent pas les concerts avec un quatuor à cordes. En revanche, j'inclus des œuvres qui font appel à une grande formation instrumentale comme *Et Expecto Resurrectionem Mortuorum* de Messiaen. Nous donnons donc entre 70 et 100 concerts par an, avec quelque 45 personnes sur scène, la moitié à l'étranger [10 et 15 dans l'état fédéral de la Rhénanie du Nord et de la Westphalie où l'Ensemble est reconnu] et les autres dans le reste de l'Allemagne. Du fait que nous jouons tant à l'étranger (en grande partie en Europe, mais aussi dans les deux continents américains et au Japon) nous détenons la fonction d'ambassadeurs culturels de notre pays.

Q.- La question de la mobilité de la formation est implicite. Ceci m'a positivement surpris la première fois que j'ai assisté à un concert de la musikFabrik : il n'y avait que quatre personnes qui se présentaient comme "musikFabrik" : ça m'a semblé très pragmatique. Dans d'autres pays ou dans d'autres cas, ce n'est pas coutumier.

R.- En ce qui concerne la mobilité et, c'est un facteur important, parce que nous aimons faire de la musique de chambre, c'est clair qu'elle est abordée comme une forme d'expression artistique qui revêt à la fois un aspect pratique et une facette artistique. Ou bien c'est pour cette raison qu'au sein de l'Ensemble se forment de petites unités qui se regroupent en fonction de leur passion et développent des programmes ou réagissent à des idées générales de programmation. Par exemple, il y a un programme "Quatuors à cordes", ou, plus particulièrement, "Quatuor à cordes et piano". Ou encore les programmes "vents", ou "cuivres". Longtemps nous avons eu un répertoire pour deux pianos et deux percussionnistes : les programmes habituels. De cette façon on prend en compte les desiderata des musiciens et on rend justice aussi aux nécessités des organisateurs. Nous considérons les musiciens de l'Ensemble (le noyau est d'une quinzaine

se forman dentro del Ensemble pequeños grupos que se juntan por pasión y desarrollan programas o reaccionan a ideas generales de programación. Por ejemplo, hay un programa “cuartetos de cuerda” o particularmente “cuarteto de cuerda más piano”, u otro “vientos”, otro “metales”. Durante mucho tiempo tuvimos también repertorio para dos pianos y dos percusionistas que son los habituales. De tal manera se le hace justicia a los requerimientos de los músicos, y a veces a las necesidades de los organizadores. Vemos a los músicos del Ensemble (el núcleo es unas quince personas) como portadores de una organización. No somos únicamente una banda, como un grupo de rock que toca todas las obras con cuatro o cinco personas siempre en la misma formación instrumental, sino una organización que torna posible que un compositor de rock (por seguir con el ejemplo) escriba para ocho personas o para dos. Es una comparación simplificadora.

P.- ¿Cuál es su estrategia respecto a las grabaciones? ¿Qué tipo de relación mantienen con las casas discográficas (acuerdos de largo aliento o colaboraciones puntuales)? ¿Editan una colección de Cds?

R.- No tenemos una política de grabaciones de corte definido. Trabajamos con muy diferentes sellos discográficos. Algunos se repiten, naturalmente, por el mero hecho de que uno ya se conoce. Pero no tenemos una serie de Cd en Montaigne (que por cierto ya no existe), Harmonia Mundi o algo por el estilo. Tenemos dos Cds en CPO, dos en Kairos, otro en Harmonia Mundi, tres en Wergo, etc., etc. Son proyectos puntuales. Tenemos actualmente, creo, en total unos veinte Cds publicados, incluyendo el que saldrá en verano 2006. Además, otros tantos en los que participamos.

P.- Así que no es prioridad número uno del Ensemble producir una serie de Cds.

R.- No necesariamente. Además, los Cds que hacemos se dirigen a públicos muy diferentes. También por eso creo importante ubicar diferentes Cds en diferentes labels. Ocurre además que un sello puede hacer propaganda una vez, pero diez sellos hacen diez veces propaganda.

P.- Cierto, aunque por otro lado podría pensarse

de personas) comme chargés d'une organisation. Nous ne sommes pas uniquement une bande, comme un groupe de rock, qui joue toutes les œuvres avec quatre ou cinq personnes toujours dans la même formation instrumentale, mais une organisation qui tourne, sans doute qu'un compositeur de rock (pour poursuivre avec cet exemple) écrit pour huit personnes ou pour deux. C'est une comparaison simplificatrice.

Q.- Quelle est la stratégie du groupe en ce qui concerne les enregistrements ? Quels types de relations maintenez-vous avec les maisons de disques (des accords à long terme ou des collaborations ponctuelles) ? Éditez-vous une collection de disques compacts (Cd) ?

R.- Nous n'avons pas une politique d'enregistrements définie. Nous travaillons avec des marques de maisons de disques très variées. Le simple fait d'être connu fait que certaines relations se renouvellent bien sûr. Mais nous n'avons pas une série de Cd chez Montaigne (qui d'ailleurs n'existe plus), Harmonia Mundi. Nous avons deux Cd chez CPO, deux chez Kairos, un autre chez Harmonia Mundi, trois chez Wergo, etc., etc., représentant des projets ponctuels. Nous avons actuellement, je crois, au total, quelque vingt Cd édités, en incluant celui qui sortira durant l'été de l'année 2006. Sans compter ceux auxquels nous participons.

Q.- Ce n'est donc pas une priorité de l'Ensemble de produire des Cd.

R.- Pas nécessairement. En outre, les Cd que nous produisons s'adressent à des publics très différents. C'est pourquoi il me semble important d'éditer des Cd dans des maisons de disques diversifiées. De surcroît, ce qui se produit c'est qu'une marque de disque peut faire de la publicité une fois, mais dix marques font dix fois plus de publicité.

Q.- C'est vrai, mais d'un autre côté on pourrait se dire que c'est plus simple pour une maison de disque de promouvoir la totalité des œuvres d'un ensemble au lieu d'un Cd isolé. Je le compare avec l'œuvre d'un compositeur. La promotion de l'ensemble des œuvres est plus facile pour l'éditeur qu'une œuvre isolée.

R.- C'est vrai s'agissant de maisons d'édition de musique. Si je sais qu'un compositeur, en particulier, est lié à une certaine maison d'édition, je peux plus

que es más sencillo para un sello promocionar la totalidad de un *ensemble*, y no un Cd aislado. Lo comparo con un compositor: resulta más fácil para una editorial promocionar todas sus obras, y no una obrita suelta.

R.- En el caso de las editoriales de música es cierto, cuando yo sé que determinado compositor está vinculado a determinada editorial puedo seguirlo más fácilmente. ¿Pero en qué sello está el Ensemble Intercontemporain? Tampoco están con un sello determinado. Esta pregunta no se plantea en el caso de un *ensemble*, en el caso de un compositor es distinto. Ya estoy suficientemente desorientado cuando no sé si cierta obra de Mauricio Kagel está en Peters o en Universal.

P.- ¿Contemplan la posibilidad de intercambios con otros países? Dado que brindan la mitad de sus conciertos en el extranjero, parecería posible invitar a un *ensemble* de afuera.

R.- No. Porque no organizamos conciertos. Solamente en un caso somos coorganizadores, en la serie musikFabrik im WDR. Y me parece una lástima, porque me agrada hacer un intercambio de este tipo. Pero para ello nos faltan realmente las posibilidades, los medios. Pero tenemos otro tipo de intercambio, mucho más intenso. Porque un intercambio que consiste en que un *ensemble* invita al otro y se encuentran en la mitad del Atlántico tampoco es un auténtico intercambio. Para nosotros, intercambio es cuando compositores de otros países, de otros círculos culturales, vienen a nosotros y trabajan junto a nosotros. O intérpretes. Nuestro Ensemble es alemán porque está organizado en Alemania. Pero no es un *ensemble* alemán porque tenga únicamente músicos alemanes. Nos resulta indiferente si alguien viene de Tombuctú o de Tübingen, lo principal es que toque bien. De hecho, los miembros de musikFabrik son norteamericanos, ingleses, holandeses, alemanes, australianos, neozelandeses... Incluso nuestro idioma de trabajo no es siempre alemán, se mezcla a veces entre alemán e inglés.

P.- Una cuestión complementaria es la de los directores. Esto ha evolucionado mucho en la musikFabrik durante los últimos años. El estado actual, según entiendo, es que no hay un director

facilmente le suivre. Mais l'Ensemble Intercontemporain par exemple, dans quelle marque édite-t-il ? Il n'a pas de label déterminé non plus. Cette question ne se pose pas pour un ensemble ; dans le cas d'un compositeur, c'est différent. Je suis déjà suffisamment désorienté quand je ne sais pas si telle œuvre de Mauricio Kagel se trouve chez Peters ou chez Universal.

Q.- Puisque que vous donnez la moitié de vos concerts à l'étranger, envisagez-vous des échanges avec d'autres pays ? Cela vous semble-t-il possible d'inviter un ensemble venant d'ailleurs ?

R.- Non. Parce que nous n'organisons pas de concerts. Seulement dans un cas nous avons été co-organisateurs, dans la série musikFabrik im WDR (la musikFabrik à la Radio WDR). Je le regrette d'ailleurs parce que j'aimerais faire un échange de ce type, mais pour cela il nous faudrait plus de moyens. Cependant, nous avons un autre type d'échanges, beaucoup plus intense. Parce qu'un échange qui consiste à ce qu'un ensemble en invite un autre et qu'ils se croisent au milieu de l'Atlantique ça n'a rien d'un authentique échange. Pour nous, un échange consiste en ce qu'un compositeur d'un autre pays, d'autres circuits culturels, viennent à nous et travaillent avec nous. Ou les interprètes. Notre formation est allemande parce qu'elle est organisée en Allemagne. Mais ce n'est pas un ensemble allemand pour n'avoir que des musiciens allemands. Cela nous indiffère que quelqu'un vienne de Tombouctou ou de Tübingen, l'essentiel est qu'il joue bien. De fait, les membres de musikFabrik sont américains, anglais, néerlandais, allemands, australiens, néo-zélandais... Y compris notre langue de travail n'est pas toujours l'allemand, elle se mélange parfois entre allemand et anglais.

Q.- Une question complémentaire, qui a beaucoup évolué pour musikFabrik durant ces dernières années, c'est celle des directeurs musicaux. La situation actuelle, si je comprends bien, c'est qu'il n'y a pas un directeur fixe et que l'on choisit l'un ou l'autre selon la nature des projets.

R.- C'est cela. Et il en est ainsi depuis 1996 : nous n'avons pas de directeur fixe. Nous choisissons un chef d'orchestre en fonction du répertoire. Il y a des chefs qui ont un grand répertoire. Parce qu'ils dirigent quasiment tout bien ; je peux choisir parmi une dizaine

estable sino que se elije uno u otro según el proyecto concreto.

R.- Correcto. Es así: desde 1996 no tenemos director estable. Elegimos director en función del repertorio. Hay directores que tienen un gran repertorio. Hay diez directores que puedo contratar para casi cualquier cosa, porque hacen casi todo bien. En el caso de otros directores es más limitado. Y en el caso de otros, más jóvenes, intentamos que se desarrollen trabajando con nosotros. Investigamos su potencial de desarrollo.

Perfil de los músicos

P.- ¿Por qué es importante para una persona tocar aquí?

R.- Ajá. La cuestión tiene dos facetas: por qué es importante para uno de nuestros miembros tocar en la musikFabrik, y por otro lado, por qué es importante para la musikFabrik contar precisamente con ese miembro. La primera parte de la pregunta tiene trasfondos financieros: la gente tiene que vivir y busca un trabajo. Claro, podrían buscarlo en otro lado. Pero es que además, a causa del desarrollo democrático del Ensemble, el individuo puede influir en el programa, qué otras personas tocan, dónde se toca y particularmente cómo se toca. Y muchas de estas posibilidades de influencia, en otros *ensembles*, particularmente en orquestas, son considerablemente limitadas. Creo que esto responde a la pregunta de por qué una persona determinada quiere tocar con nosotros. Otro aspecto sería por qué esa persona quiere tocar precisamente con estos colegas, con estas personas que ya están en el grupo. Porque la musikFabrik quiere tocar con esta persona determinada, se vincula directamente con este punto porque precisamente ésta gente quiere tocar con él y no con otro. Tenemos un proceso de filtrado relativamente largo hasta que una persona es aceptada como miembro. En cuyo transcurso se entrevé qué posición puede asumir: como intérprete o como cabeza artística. Creo que a lo largo de los años se ha desarrollado una buena combinación, en los planos emocional, intelectual e interpretativo.

P.- ¿Y para los ex miembros? ¿Por qué fue importante para una persona tocar en la musikFabrik?

ne de chefs pour diriger n'importe quel concert. En ce qui concerne certains autres chefs, c'est plus limité. Et dans le cas de ceux qui sont plus jeunes, nous essayons de faire en sorte qu'ils se développent en travaillant avec nous. Nous évaluons leur potentiel de développement.

Profil des musiciens

Q.- Pourquoi est-ce important pour quelqu'un de jouer dans votre Ensemble ?

R.- Ah ! L'interrogation a deux facettes : l'une est, pourquoi est-ce important pour un de nos membres de jouer dans la musikFabrik et l'autre, pourquoi c'est important pour la musikFabrik de pouvoir compter précisément sur ce membre. La première partie porte sur la question des fonds financiers : les gens doivent vivre et pour cela cherchent un travail. Certes, ils pourraient chercher ailleurs. Mais en plus, du fait que le fonctionnement de l'Ensemble est démocratique, le musicien peut avoir une influence sur le programme, alors que d'autres jouent là où ça joue et surtout comme ça se joue. Ainsi, dans d'autres ensembles, en particulier dans les orchestres, les opportunités de pouvoir influencer sur les choix sont considérablement limitées. Je crois que ceci répond à la question de pourquoi une personne veut jouer en particulier avec nous. Mais l'autre aspect de la question serait de savoir pourquoi cette personne veut jouer précisément avec ces collègues-là, avec ces personnes qui sont déjà dans le groupe. Parce que la musikFabrik veut jouer avec cette personne en particulier, parce que précisément celle-ci veut jouer avec cet Ensemble et pas avec un autre. Nous avons une méthode de filtrage relativement longue avant qu'une personne soit acceptée comme membre. Durant cette période on soupèse les fonctions qu'elle pourrait assumer : en tant qu'interprète ou en tant que pensée artistique. Il me semble qu'au cours des années nous avons développé une bonne combinaison, sur les plans émotionnel, intellectuel et interprétatif.

Q.- Et pour les ex-membres ? Pour quelles raisons ça a été important pour une personne d'avoir joué dans la musikFabrik ? Combien cela pèse-t-il dans son *curriculum*, dans sa trajectoire ?

R.- Les ex-membres ont commencé à jouer pour les raisons mentionnées précédemment, qui sont

¿Cuánto pesa en su currículum, en su trayectoria?

R.- Por qué los ex miembros comenzaron a tocar, es por las mismas causas mencionadas anteriormente, que son válidas para los miembros actuales. Y posteriormente, ha sido una gran experiencia de carácter intelectual, espiritual y musical. Pero fundamentalmente vale para los antiguos miembros lo mismo que para los actuales.

P.- Los miembros de la musikFabrik ¿son especialistas en música contemporánea o forman parte de otras formaciones instrumentales u orquestales?

R.- Es diferente en cada caso. Algunos tocan exclusivamente música contemporánea y otros tocan otras músicas clásicas. Estoy repasando mentalmente qué hace cada uno de los nuestros. Y en general es música clásica lo que algunos de nosotros, marginalmente, hacemos.

P.- En dirección al jazz, blues, pop, rock o Frank Zappa no hace nadie.

R.- Sí, hay siempre viajes individuales de algunos miembros, pero no en plan profesional. Casi todos nuestros miembros tienen en su pasado o en sus mismas raíces la llamada música popular. Algunos que hace mucho que tocan con nosotros tienen mucha influencia de Miles Davis y cosas así.

Pedagogía

P.- ¿Realizan cursos dirigidos a jóvenes intérpretes interesados en perfeccionar su nivel en música contemporánea?

R.- No regularmente. Pero hemos estado como Ensemble en Residencia en Darmstadt, y cuando estamos como tal en algún otro lugar damos *lectures* (clases magistrales). Hemos iniciado y desarrollado algunos cursos, como con Earle Brown acerca de la notación gráfica. También hicimos un curso de música nueva con instrumentos antiguos. Estas son nuestras herramientas para comunicarles cosas a jóvenes intérpretes. Hay también otros proyectos pedagógicos: trabajamos junto con la Oficina de Pedagogía Concertante (Büro für Konzertpädagogik), y en el marco de nuestro ciclo de conciertos hay proyectos de pedagogía escolar, en los cuales la Oficina (no nosotros) forma alumnos y docentes que asisten a nuestros conciertos. No son necesariamente alumnos de

valables pour les membres actuels. C'est une grande expérience au niveau intellectuel, spirituel et musical. Et, fondamentalement, elle vaut autant pour les anciens membres que pour les membres actuels.

Q.- Les membres de la musikFabrik sont-ils spécialistes en musique contemporaine ou font-ils partie d'autres formations instrumentales ou orchestrales ?

R.- Chaque cas est distinct. Certains jouent exclusivement de la musique contemporaine et d'autres jouent d'autres musiques classiques. Je tente de me souvenir de ce que fait chacun de nous. Parallèlement, nous sommes quelques-uns à jouer plutôt de la musique classique.

Q.- Y a-t-il parmi vous quelqu'un qui se tourne vers le jazz, le blues, le pop, le rock ou vers Frank Zappa ?

R.- Oui. Mais pas sur un plan professionnel, il y a toujours des voyages individuels de certains membres dans ce but. Presque tous nos membres ont, soit par leur passé, soit par leurs propres racines, un contact avec la musique dite populaire. Certains, qui jouent depuis longtemps avec nous, sont très influencés par Miles Davis, et des choses comme ça.

Pédagogie

Q.- Donnez-vous des cours à de jeunes interprètes intéressés à perfectionner leur niveau en musique contemporaine ?

R.- Pas de façon continue. Mais nous avons été à Darmstadt en tant qu'Ensemble en Résidence, et lorsque nous sommes en Résidence dans un autre lieu nous donnons des *lectures* [NdT : en anglais dans l'original, "classes magistrales"]. Nous avons commencé et développé quelques cours, comme avec Earle Brown, sur l'annotation graphique. Nous avons aussi donné un cours de musique nouvelle sur instruments anciens. C'est de cette façon que nous communiquons quelque chose aux jeunes interprètes. Il y a aussi d'autres projets pédagogiques : nous travaillons avec le Bureau de Pédagogie du Concert (Büro für Konzertpädagogik), et dans le cadre de notre cycle de concerts il y a des projets pédagogiques scolaires, dans lesquels le Bureau forme des élèves et des enseignants qui assistent à nos concerts. Ce ne sont pas nécessairement des élèves en musique.

En outre, nous effectuons un projet dans la Konzerthaus de Berlin, un programme intitulé *Mit etwas*

música. Además, realizamos un proyecto en la Konzerthaus de Berlín, un programa titulado *Mit etwas Extremismus* (Con algo de extremismo).

P.- Pero no demasiado.

R.- *OT* es el título de una pieza de Nicolas A. Huber, centro del proyecto que coordina la Oficina de Información Pedagógica (Pädagogische Vermittlungsstelle) dirigida por Gabi Nellessen de la Konzerthaus de Berlín.

P.- Estas son las actividades pedagógicas en su país. Pero ¿en el exterior? Ahora que han estado en Nueva York ¿han realizado alguna actividad docente?

R.- Los proyectos pedagógicos relacionados con los escolares los realizamos sólo en Alemania. Pero las *lectures* las hacemos en todos los lugares donde somos Ensemble en Residencia. En junio estuvimos en México, dimos dos conciertos y cuatro o cinco *lectures*. El año próximo estaremos en residencia en Takefu, cerca de Osaka, y ocurrirá más o menos lo mismo.

Financiación

P.- ¿Recibe cada músico un salario a fin de mes o es según cada proyecto?

R.- Recibe un honorario por cada proyecto. La paga está calculada según la cantidad de servicios (ensayos y conciertos). En principio es lo mismo que en otros *ensembles* grandes. La diferencia es que en otros grupos se calcula una suma anual aproximada y luego se la divide en doce partes. Esto nosotros no lo hacemos: nosotros calculamos siempre exactamente por proyecto.

P.- ¿Como financian sus actividades?

R.- El estado federal de Renania del Norte/Westfalia pone a disposición los medios para financiar los gastos generales (*overhead*): oficinas, personal... aquí somos cuatro personas y media. La media persona es ella [se refiere a Kerstin Gralher, la agente de relaciones públicas]. Las funciones son entonces: *mánager general* (*Geschäftsführer*), relaciones públicas, dos gerentes de proyectos (*Projektmanager*). Los gerentes de proyectos son responsables de llevar adelante concretamente los detalles de cada proyecto. Contratos con los músicos (especialmente cuando hay muchos músicos

Extremismus [Avec une touche d'extrémisme].

Q.- Mais pas trop...

R.- *OT* c'est le titre d'une pièce Nicolas A. Huber qui est le cœur du projet. L'opération est coordonnée par le Bureau d'Information Pédagogique (Pädagogische Vermittlungsstelle), que dirige Gabi Nellessen de la Konzerthaus de Berlin.

Q.- Il s'agit-là des activités pédagogiques dans votre pays. Mais à l'extérieur? Vous étiez à New York avez-vous eu une activité didactique?

R.- Les projets pédagogiques, en rapport avec les étudiants, nous les effectuons seulement en Allemagne. Mais les *lectures* nous les donnons partout où nous sommes en résidence. En juin nous sommes allés au Mexique, nous avons donné deux concerts et quatre ou cinq *lectures*. L'année prochaine nous serons en résidence à Takefu, près d'Osaka, où nous aurons plus ou moins le même type d'initiatives.

Financement

Q.- Les musiciens reçoivent-ils chacun un salaire mensuel, ou sont-ils payés selon les projets?

R.- Ils perçoivent des honoraires par projet. Le paiement est calculé selon la quantité de "services" (essais et concerts). En principe il en va de même pour tous les grands ensembles. La différence par rapport à d'autres groupes c'est qu'une somme annuelle est calculée approximativement et ensuite elle est divisée en douze parties. Ceci nous ne le faisons pas : nous calculons toujours précisément par projet.

Q.- Ce n'est donc pas comme dans un orchestre?

R.- Non, ce n'est pas comme dans un orchestre.

Q.- Comme financez-vous vos activités?

R.- L'État fédéral de Rhénanie au Nord et de Westphalie met à disposition les moyens pour financer les frais généraux (*overhead*) : bureaux, personnel... ici nous sommes quatre personnes et demie. La demie personne c'est Kerstin Gralher, l'agent de relations publiques. Les fonctions sont alors : *mánager général* (*Geschäftsführer*), relations publiques, deux directeurs de projets (*Projektmanager*). Les directeurs de projets sont chargés de mener à bien, et dans les moindres détails, chaque projet dont ils sont responsables. Les contrats avec les musiciens (spécialement quand ils sont nombreux à être invités), l'organisation des voyages, la concrétisation des détails

invitados), organizar los viajes, concretar los detalles con los organizadores, etc. Y luego un regidor de escenario (*Stage manager*), cuya misión es administrar todo lo relacionado con el escenario y el instrumentario, y sincronizar lo necesario con los organizadores del concierto cuestiones instrumentales, amplificación, todo los aspectos visuales y cosas por el estilo. Transporte instrumental, ubicación de los instrumentos en cajas. Los contrabajos son incluso relativamente sencillo, pero cuando hacemos un concierto promedio tenemos que transportar unas siete cajas y media de cosas. De todo esto es responsable el *Stage manager*. Es decir que los jefes del Ensemble no son hijos, y los empleados son hijos. Los músicos son los jefes, y no son estables en el sentido que no reciben un salario mensual fijo; pero sí son estables porque ese círculo está definido con precisión y porque toman las decisiones.

P.- Retomando: el Estado Federal asume los gastos generales (*overhead*). ¿Qué más hay?

R.- Tenemos la Kunststiftung NRW (Fundación Artística de Renania del Norte/Westfalia) que financia el ciclo musikFabrik im WDR (La musikFabrik en la Radio WDR). Otros patrocinadores, de momento, no tenemos. Sí tenemos un mecenas que pone a nuestra disposición estos espacios. [Se refiere a las oficinas y salas de ensayos de la musikFabrik, donde tuvo lugar la entrevista. Calculado a ojo, el alquiler de estos estupendos espacios no bajaría de 5.000 euros.] Y la municipalidad de la ciudad de Colonia se ocupa de los costos secundarios de estos espacios. Hay además sumas menores del Consejo Alemán de la Música (Deutscher Musikrat), del Instituto Goethe, de la cancillería de la ciudad, para apoyar proyectos concretos, y si falta dinero puede gestionárselo y aparecen sumas para ello. Pero la principal cantidad que se requiere para pagar a los músicos, para ello necesitamos los honorarios del organizador.

P.- ¿Quién es el responsable de gestionar estas subvenciones?

R.- Todo funciona a través de una Asociación. Los miembros de esta asociación son los músicos. Así que la Asociación es la responsable de gestionar y administrar el dinero. Y para llevar a cabo sus

avec les organisateurs, etc. Et ensuite, un régisseur (*Stage manager*), dont la mission est d'administrer tout ce qui concerne la scène et les instruments, et synchroniser, autant que nécessaire, avec les organisateurs du concert, les questions techniques d'ordre instrumentales, électroacoustiques, les aspects visuels et toutes les choses de ce genre. Transport des instruments, transport des instruments dans des caisses... Pour les contrebasses c'est, en fait, relativement simple, mais quand nous donnons un concert moyen nous devons transporter quelque sept caisses et demie de matériel. C'est de toutes ces questions que s'occupe le régisseur (*Stage manager*). C'est-à-dire que les chefs de l'Ensemble ne sont pas fixes, et les employés, eux, sont fixes. Les musiciens sont les chefs, et ils ne sont pas permanents dans le sens où ils ne perçoivent pas un salaire mensuel ; mais en effet ils sont permanents parce que ce collectif est défini avec soin et parce qu'ils prennent les décisions.

Q.- Reprenons : L'État Fédéral assume les frais généraux. Quoi d'autre ?

R.- Nous avons la Kunststiftung NRW (Fondation Artistique de Rhénanie du Nord - Westphalie) qui finance le cycle *musikFabrik im WDR*. D'autres partenaires, nous n'en avons pas pour l'instant. Mais nous avons un mécène qui met à notre disposition ces espaces. [Il s'agit des bureaux et des salles de répétition de la musikFabrik, où a eu lieu l'entretien. À vu d'œil, le loyer de ces espaces superbes ne doit pas se situer au-dessous de 5 000 euros mensuels.] Et la municipalité de la ville de Cologne prend en charge les coûts supplémentaires de ces espaces. Il y a en outre des sommes plus petites du Conseil Allemand de la Musique (Deutscher Musikrat), du Goethe Institut, de la chancellerie de la ville, pour soutenir des projets concrets, et s'il manque de l'argent, cela se gère et, les sommes nécessaires se trouvent. Mais la principale dépense, celle qui est requise pour payer les musiciens, pour ce montant-là, nous avons besoin des honoraires de l'organisateur.

Q.- À qui revient la charge de gérer les subventions ?

R.- Tout fonctionne par le biais d'une association. Les membres de cette association sont les musiciens. Donc c'est à l'association que revient la charge de gérer et d'administrer l'argent. Et pour mener à bien

asuntos, se contrata a un mánager, que soy yo. Todos los músicos son miembros de la Asociación al ingresar en ella y porque fueron admitidos por los miembros ya existentes. Son los portadores del Ensemble. Al margen de la vida de esta Asociación existe la Asamblea general, como le dije al comienzo, que se reúne aproximadamente una vez al mes, y allí se toman las decisiones fundamentales.

Historia

P.- Podría contarme algo acerca de la historia de la musikFabrik? Curiosamente no he podido encontrar demasiado en su página web.

R. (Kerstin Gralher)- Aún tengo que compaginar este aspecto. Hasta ahora nunca nos habían pedido el clásico dossier de prensa.

R.- En 1990 tuvo lugar la reunión fundacional. En 1991 fue el concierto de debut, durante los Wittener Tage für Neue Musik (Jornadas de Nueva Música en Witten). En 1996 nos dejaron nuestros miembros fundacionales: Nicolas A. Huber, Gerhard Stäbler y Bernhard Wambach. Se fueron apartando *peu à peu* y en 1996 se alejaron definitivamente. Hacia 1997 los músicos fueron ingresando como miembros en la Asociación. Desde entonces tenemos esta situación democrática.

P.- Dicho así, parece que antes no era democrática.

R.- Antes era como en una orquesta. Con Johannes Kalitzke como director musical contratado por la Asociación. Huber es aún miembro. Creo que la diferencia básica es entre un *ensemble* que fue fundado y otro que se fundó a sí mismo. Al principio se le preguntó a 15 o 20 músicos si querían participar, aceptaron, y allí surgió el Ensemble. No hubo un proceso de gestación a partir de un grupo de músicos de alguna orquesta juvenil o de algún grupo de cámara. Creo que no se animaron, tal vez, con razón, a dejar que el Ensemble mismo representara sus asuntos.

P.- Sin embargo el modelo en el que un *ensemble* no toma decisiones es un modelo habitual que en otros casos ha funcionado.

R.- ¿En cuál?

P.- Pienso en el Ensemble Intercontemporain. No me da la impresión de que tengan gran libertad de decisión.

ses affaires, l'association contracte le manager que je suis. Sont membres de l'association tous ceux qui l'ont rejoint dès leur intégration et parce qu'ils ont été admis par les membres déjà existants. Ils sont les supports de l'Ensemble. En dehors de la vie de cette association, il existe une assemblée générale, comme je l'ai dit au début, qui se réunit approximativement une fois par mois, là on prend les décisions fondamentales.

Histoire

Q.- Pourriez-vous me raconter quelque chose concernant l'histoire de la musikFabrik? Je n'ai curieusement pas trouvé grand-chose dans votre page web.

R. (Kerstin Gralher)- Je dois en effet m'occuper de cet aspect. Jusqu'à présent on ne nous a jamais demandé le dossier de presse.

R.- En 1990 a eu lieu la réunion constitutive. En 1991 a été donné le concert de nos débuts, pendant les Wittener Tage für Neue Musik (Journées de Nouvelle Musique de Witten). En 1996 nos membres constitutifs sont partis: Nicolas A. Huber, Gerhard Stäbler et Bernhard Wambach. Ils se sont écartés peu à peu et en 1996 ils se sont définitivement éloignés. Vers 1997 les musiciens sont intégrés comme membres dans l'association. Depuis lors, nous vivons selon ce principe démocratique.

Q.- Dit de cette façon, cela sous-entend qu'avant le fonctionnement n'était pas démocratique.

R.- Avant, ça fonctionnait comme un orchestre. Avec Johannes Kalitzke comme directeur musical engagé par l'association. Huber est encore membre. Je crois que la différence fondamentale est qu'un des ensembles a été fondé et que l'autre s'est fondé lui-même. Au début on a demandé à 15 ou 20 musiciens s'ils voulaient en faire partie, ils ont accepté, de là est né l'Ensemble. Il n'y a pas eu un processus de gestation à partir d'un groupe de musiciens appartenant à un orchestre de jeunes ou d'un groupe de musique de chambre. Il se pourrait qu'ils n'aient pas eu envie, peut-être avec raison, de laisser à l'Ensemble le soin de représenter leurs intérêts.

Q.- Toutefois, le modèle habituel selon lequel le groupe ne prend pas de décisions a fonctionné dans certains cas.

R.- Dans quel cas?

Q.- Je pense à l'Ensemble Intercontemporain. Je

R.- Hay mucho de “orquestal”, entre comillas, en comparación con nosotros.

P.- Aparentemente un gran *ensemble* no debe ser obligatoriamente democrático para funcionar. ¿Por qué debía ser distinto en el caso de la musikFabrik?

R.- Sí, y es una observación interesante. Pensamos que debía ser diferente por uno de los aspectos que mencioné antes: que se pueda influir en el qué, con quién, dónde y cuándo se toca. Si no fuera así, mucha gente no estaría con nosotros. Pero claro; la otra situación es adecuada para muchas otras personas a las que todo esto no les interesa: lo que buscan es tal vez un poco más de dinero, o más seguridad, tal vez quieren sencillamente tocar y no les importa tanto relacionarse con los colegas. Y entre esta múltiple cantidad de seres y personalidades, siempre se terminan encontrando aquellos que quieren hacer lo mismo. Pero retomando la pregunta de si debe o no ser así [con base democrática]: siempre tuvimos la sensación de que debía ser así no sólo porque salía de nuestro interior, de nuestra voluntad, sino porque sólo con esta estructura podríamos realizar algo que funcionara bien. Cuando uno se siente parte del negocio o del grupo, se rinde más que cuando hay un contrato tarifario.

P.- ¿Y esto no tiene que ver con el tipo de música que tocan?, ¿un grupo grande de música antigua podría funcionar con base democrática?

R.- Todos lo hacen. Concerto Köln funciona así. Todas las agrupaciones que no tienen un salario mensual pero trabajan mucho, casi todas funcionan según este principio. Hay excepciones, naturalmente.

En España

P.- Sé que van a tocar en España durante los próximos meses.

R.- En abril tocaremos en Barcelona (un concierto con música de cámara) con música de Héctor Parra, Roberto Gerhard y Schoenberg. En julio en Madrid (dos producciones escénicas junto con el grupo de actores Achim Freyer Ensemble: *For Samuel Beckett* de Morton Feldman). Y en mayo en Toledo (tocamos Thierry de Mey, David Sawer, Martin

n'ai pas l'impression qu'il y ait une grande liberté de décision.

R.- Il y a beaucoup de groupes type “orchestral”, entre guillemets, en comparaison avec nous.

Q.- Un grand ensemble ne nécessite pas obligatoirement, pour fonctionner, de le faire selon un principe démocratique. Qu'est-ce donc ce qui différencie la musikFabrik des autres groupes ?

R.- Oui, et c'est une remarque intéressante. Nous pensions qu'il devait être différent pour un des aspects que j'ai mentionné avant : que le musicien peut participer aux décisions et avoir de l'influence sur, avec qui, où et quand jouer. S'il n'en n'était pas ainsi, beaucoup d'entre eux ne seraient pas avec nous. Bien sûr, l'autre situation est adéquate pour beaucoup d'autres personnes, celles que tout ceci n'intéresse pas : ce que cherchent ces personnes est peut-être un peu plus d'argent, ou davantage de sécurité, peut-être veulent-elles tout simplement jouer et peu leur importe de se mettre ou non en relation avec leurs collègues. Et dans cette quantité multiple d'êtres et de personnalités, se trouvent toujours ceux qui veulent faire la même chose. Revenons, quoiqu'il en soit, à la question du fonctionnement démocratique, à savoir s'il doit en être ainsi ou pas : nous avons toujours eu la sensation que c'était le mieux, non seulement parce que c'était notre intime conviction, notre volonté, mais aussi parce que ce n'est qu'avec cette structure que nous pourrions réaliser nos projets et le faire bien. On est plus productif lorsqu'on se sent partie prenante d'une affaire ou d'un groupe, que lorsque le contrat entre les parties est uniquement tarifaire.

Q.- Et ceci n'a rien à voir avec la musique que l'on joue ? Un grand groupe de musique ancienne pourrait fonctionner avec ce principe démocratique ?

R.- Tous le font. Concerto Köln fonctionne ainsi. Toutes les formations qui n'offrent pas un salaire mensuel et qui travaillent beaucoup, presque toutes fonctionnent selon ce principe. Il y a des exceptions, naturellement.

En Espagne

Q.- Je sais que vous allez jouer en Espagne durant les prochains mois.

R.- En avril nous jouerons à Barcelone (un concert de musique de chambre) avec la musique de Héctor Parra, Roberto Gerhard et Schoenberg. En juillet à



musikFabrik/Achim Freyer Ensemble. *For Samuel Beckett* (2004), Morton Feldman. ©mF

Matalon), en un festival que organiza Mauricio Sotelo, y nos ha invitado. Varios proyectos nos vinculan con Mauricio Sotelo, que ha compuesto la obra para la inauguración del ciclo de conciertos. Planificamos con él un Cd. Tocamos a menudo su música, lo conocemos bien. Ahora en Takefu, en Japón, un punto central del programa es España. Mauricio Sotelo y Luis de Pablo serán ambos los compositores en residencia. Y nosotros también estaremos allí. Es una relación polifacética.

Entrevista realizada en diciembre 2005 por Juan María Solare.

Madrid (deux productions scéniques avec le groupe d'acteurs Achim Freyer Ensemble : *For Samuel Beckett* de Morton Feldman). Et, en mai, à Tolède (nous jouerons Thierry de Mey, David Sawyer, Martin Matalon). Ici, il y a un festival qu'organise Mauricio Sotelo, et il nous a invités. Plusieurs projets nous lient à Mauricio Sotelo qui a composé l'œuvre d'inauguration du cycle de concerts. Nous envisageons avec lui un Cd. Nous jouons souvent sa musique, nous le connaissons bien. À présent, à Takefu, au Japon, où un point central du programme c'est l'Espagne. Mauricio Sotelo et Luis de Pablo seront tous les deux les compositeurs en résidence là-bas. Et nous serons nous aussi là-bas. C'est une relation pluridisciplinaire.

Entretien réalisé en décembre 2005 par Juan María Solare.

Alternativas: de su importancia y peculiaridades

Chronophonie, Laboratorium, Trigger, Zwischentöne

Asumiendo que, por definición, la música contemporánea es aquella que, estando escrita hoy, se fundamenta sobre una problemática actual, pudiendo hacer uso del derecho de redefinición del medio de acuerdo a sus necesidades de comunicación o expresión¹, cabe preguntarse: ¿qué papel juega en todo este proceso la interpretación (*ensembles*, programas, ciclos de conciertos, intérpretes)? ¿Hasta qué punto el entramado músico-cultural disponible puede definir la música que se hace hoy en día, bien en cuanto a su forma, o bien incluso en cuanto a su contenido? Una observación comparativa de los ciclos programados por las diversas instituciones, los programas escogidos por distintos *ensembles* o la programación radiofónica, hará ver la importancia y poder de configuración musical que todo ello ostenta, siendo la mayoría de las veces más decisivos en el ámbito meramente compositivo que la propia actividad creativa de los compositores. Tal hecho no es, de por sí, ni positivo ni negativo, simplemente “es”; la situación político-cultural está, hoy en día, configurada de tal manera, que la mediación y comunicación pública del arte es apenas posible sin recurrir, en mayor o menor medida, a tal dispositivo.

La gran mayoría de entidades interpretativas (orquestas, grupos de cámara, intérpretes individuales, etc.) son un resquicio de la larga y rica tradición musical que llamamos “música clásica”. Sus medios vienen, por tanto, fuertemente marcados por tal tradición y están optimizados para la interpretación de la música con la que nacieron. Si un compositor recibe un encargo para componer

Alternatives : leur importance et leurs particularités

Chronophonie, Laboratorium, Trigger, Zwischentöne

Si l'on suppose que la musique contemporaine, étant par définition écrite aujourd'hui, est fondée sur une problématique actuelle, et que de ce fait elle est en droit d'entreprendre des redéfinitions du genre selon ses nécessités de communication ou d'expression¹, il faudra alors se demander : quelle est, par rapport à cela, la fonction de l'interprétation (*ensembles*, programmes, cycles de concerts, interprètes) ? Jusqu'à quel point le cadre musical et culturel existant peut-il définir la musique composée de nos jours, du point de vue de la forme aussi bien que du point de vue du contenu ? Une observation comparative des cycles de concerts programmés par les diverses institutions musicales, des programmes choisis par différents ensembles ou de la programmation radiophonique mettra en évidence leur importance et leur pouvoir de configuration. La programmation est centrée la plupart du temps davantage sur des idées de structure que sur l'activité créatrice des compositeurs. Ce qui n'est, en soi, ni positif ni négatif : simplement, “c'est un fait”. La situation politico-culturelle est de nos jours telle que la médiation de l'art et la communication publique qu'elle exige sont à peine possibles si on ne fait pas appel à un tel dispositif.

La grande majorité des supports de transmission de la musique (orchestres, ensembles de chambre, interprètes individuels, etc.) sont issus de la longue et riche tradition musicale que nous appelons la “musique classique”. Ces outils, nécessaires à l'interprétation de la musique, apparaissent par conséquent fortement marqués par cette tradition. Ils sont optimisés pour interpréter la musique avec laquelle ils ont vu le jour. Si un compositeur reçoit la commande

una obra para, digamos, la Filarmónica de Berlín, es evidente que aquello que escriba va a estar inevitablemente condicionado por la entidad para la que escribe, en este caso, una orquesta configurada para interpretar de la mejor manera posible un repertorio que va, aproximadamente, desde 1800 hasta 1910 (sin perjuicio de la probada solvencia con que también pueda abordar otro tipo de repertorio). Es por ello que el resultado final estará ineludiblemente enmarcado dentro de ciertos límites definidos de antemano; el compositor, también. Sin restar ninguna legitimidad al compositor que asume tales límites y no trata de sobrepasarlos, ¿qué pasaría en el caso de que aquello que el compositor quisiera comunicar necesitase ir más allá de tales límites? ¿Hasta qué punto sería realizable dentro de un sistema preestablecido? ¿Hasta qué punto la idea de un compositor puede redefinir el medio en el que se manifiesta?

La propia entidad “orquesta”, tal y como la conocemos hoy en día, definió de alguna manera la música del pasado, pero ¿no sucedió en realidad también de forma inversa, que la propia música definió el medio “orquesta” según sus necesidades contemporáneas? Bastan un par de nombres para ilustrar tal aspecto sin recurrir a explicaciones: escuela de Mannheim, Beethoven, Wagner, Mahler... Todas estas definiciones del medio musical –en este caso bajo el prisma de la entidad orquesta– fueron posibles gracias a alternativas que en aquel momento mantenían una gran flexibilidad de configuración con respecto a lo entonces establecido como estándar.

De manera análoga al símil de Kandinsky de la vanguardia –donde ésta sería el vértice de un triángulo que va avanzando con el tiempo, de forma que lo que hoy es vanguardia minoritaria, mañana será “alimento estético” de un grupo mayor²–, avanza también el dispositivo interpretativo de la música, y lo que ayer supuso una alternativa flexible y redefinidora de la música, es hoy en día algo comúnmente admitido y establecido y, por ello, carente de la fuerza crítica y capacidad interrogante que caracteriza siempre a los nuevos impulsos estéticos. El propio concepto de “ensemble” surgió precisamente como alternativa a la inercia

d'une œuvre pour, disons, le Philharmonique de Berlín, il est évident que celle œuvre sera inévitablement conditionnée par l'institution pour laquelle elle écrit, dans ce cas un orchestre formé pour interpréter de la meilleure façon qui soit un répertoire qui va, approximativement, de 1800 jusqu'à 1910 (ce qui ne préjuge en rien de sa capacité, prouvée, d'aborder aussi un autre type de répertoire). Il en résulte inéluctablement que le produit obtenu se limitera à un cadre prédéfini ; le compositeur, aussi. Sans remettre en cause la légitimité du compositeur qui assume de telles limites sans tenter de les dépasser, que se passerait-il si le compositeur souhaite communiquer quelque chose qui aille au-delà de ces limites ? Jusqu'à quel point serait-ce possible dans un système préétabli ? Jusqu'à quel point l'idée d'un compositeur peut redéfinir le support par lequel il s'exprime ?

L'“orchestre”, tel que nous le connaissons de nos jours a, d'une certaine façon, configuré la musique du passé ; mais la musique n'a-t-elle pas aussi déterminé à son tour la configuration de l'“orchestre” en fonction de ses nécessités du moment ? Quelques noms suffisent pour illustrer ce propos et pour faire l'économie d'une explication : l'école de Mannheim, Beethoven, Wagner, Mahler... Les nouvelles configurations que ces compositeurs ont apportées à leur support musical –en l'occurrence, l'orchestre– ont été possibles grâce à l'existence d'alternatives qui rendaient possible une grande flexibilité par rapport au standard de l'époque.

Le dispositif interprétatif de la musique évolue de la même façon que la perception de Kandinsky par rapport à l'avant-garde : comme sommet d'un triangle qui avance avec le temps, de sorte que ce qui représente aujourd'hui une avant-garde minoritaire, sera demain la substance esthétique d'un groupe plus important². Ainsi, ce qui dans le passé a représenté une alternative flexible, capable de reconfigurer la musique, est de nos jours quelque chose de communément admis et établi. Pour cette raison, cette configuration sera dépourvue de la force critique et de la capacité de remise en question qui caractérisent toujours les nouveaux élans esthétiques. Le concept même d'ensemble est précisément apparu comme une alternative à l'inertie du romantisme

tardorromántica de principios de siglo, convirtiéndose entonces en un medio más apropiado para interpretar la música que en aquel momento se estaba fraguando³.

Sin embargo, el tiempo avanza, y con él, lo que hace 50 años constituía el paradigma interpretativo de la música contemporánea, envejece, y lejos ya de constituir un medio puramente actual, se convierte poco a poco en socio de una música que está pasando a ser repertorio y ocupando poco a poco más lugar dentro de las “grandes” salas y de los oídos del “gran” público. Cada vez son más los compositores que, de una u otra manera, deciden interpretar ellos mismos su propia música, así como cada vez es más la música que sobrepasa los entonces amplios límites estéticos abiertos por el “ensemble”. Este hecho es sintomático –como la historia de la música demuestra⁴– de que la situación musical está atravesando actualmente una época en la que poco a poco va creciendo la necesidad de una redefinición profunda de su propio medio, con todo lo que ello implica para la interpretación, como se verá a lo largo del artículo.

Que la Filarmónica de Berlín, Hesperion XX o el Ensemble Intercontemporain juegan un papel insustituible dentro de la escena musical es un hecho que, a mi juicio, no necesita el más mínimo pero. Sin embargo, la posibilidad y necesidad de que otro tipo de manifestaciones musicales puedan llevarse a cabo, de que nuevas y/o actuales ideas encuentren un medio apropiado de exteriorización, es algo que necesita ser tenido en cuenta y tomado en consideración dentro de un sistema cultural que tenga la libertad de expresión como principio. Y es precisamente de la posibilidad de estas “otras” manifestaciones musicales por medio de determinados *ensembles*, aquello sobre lo que se focaliza el presente artículo.

Ensembles Chronophonie, Laboratorium, Trigger y Zwischen-tone⁵

Los cuatro *ensembles* presentados cubren de forma representativa gran parte del espectro de lo que hoy en día podemos concebir como “alternativas”. A excepción del Ensemble Zwischen-tone, todos los demás han sido fundados en el

décadent de début de siècle, et il est alors devenu un moyen d'interprétation plus approprié pour la musique de cette période³.

Cependant, le temps avance et ce qui il y a cinquante ans constituait le paradigme interprétatif de la musique contemporaine commence à vieillir. Loin d'incarner un outil vraiment actuel, les ensembles se transforment peu à peu en partenaires d'une musique qui devient répertoire et qui occupe toujours plus de place dans les “grandes” salles et dans l'écoute du “grand” public. Face à cette évolution, ils sont toujours plus nombreux les compositeurs qui, d'une façon ou d'une autre, décident d'interpréter eux-mêmes leur musique, car celle-ci dépasse de plus en plus les limitations esthétiques imposées par “les ensembles”. Ceci est symptomatique – comme le démontre l'histoire de la musique⁴ – d'une situation plus générale, qui appelle actuellement à une redéfinition profonde de la musique, avec tout ce que cela implique par rapport à l'interprétation, comme on le verra tout au long de l'article.

Que la Philharmonique de Berlin, Hesperion XX ou l'Ensemble Intercontemporain sont irremplaçables sur la scène musicale est un fait qui, à mon avis, ne souffre aucun questionnement. Toutefois, la possibilité et la nécessité que d'autres types de manifestations musicales puissent voir le jour, que des idées originales et/ou actuelles trouvent un moyen approprié de se manifester, mérite d'être examinée dans un système culturel qui a pour principe la liberté d'expression. C'est précisément sur la viabilité de ces “autres” types de manifestations musicales, telle qu'elle est illustrée par certains ensembles, que se concentre le présent article.

Les Ensembles Chronophonie, Laboratorium, Trigger et Zwischen-tone⁵

Les quatre ensembles qui viennent d'être cités sont représentatifs d'un spectre que l'on peut considérer aujourd'hui comme “alternatif”. À l'exception du Ensemble Zwischen-tone, tous les autres ont été fondés dans l'actuel siècle. Pendant leur courte mais intense existence ils ont été réalisés des projets et ont pris des initiatives qui, pour la plupart, seraient inconcevables dans les programmes d'autres *ensembles* de plus grande envergure. La plupart de leurs



Ensemble Chronophonie. ©EC

presente siglo, habiendo tenido hasta ahora una vida corta pero intensa, en la que han realizado proyectos e impulsado iniciativas que, en su mayor parte, serían inconcebibles dentro de los programas de otros *ensembles* de más alta envergadura. La mayoría de sus integrantes ha trabajado ya antes (o incluso continúa) con *ensembles* de renombre, tales como Ensemble Modern, Klangforum Wien, Ensemble surPlus, etc., de ahí que desde el momento de su propia fundación, estos *ensembles* busquen una alternativa a lo ya conocido y establecido, a la vez que ostentaban una experiencia y capacidad musical que les permite abordar prácticamente cualquier tipo de repertorio de música contemporánea al más alto nivel, así como unos criterios estéticos sobradamente sólidos. Ello repercute en la profesionalidad con que afrontan los diferentes proyectos, reflejándose ésta no ya únicamente en un mero control técnico del instrumento y del medio, sino, sobre todo, en la seriedad, dedicación y apertura con la que trabajan las correspondientes obras; todo ello, por una parte, es transmitido de alguna manera al público asistente y, por otra, quita la tentación a muchos detractores de este tipo de iniciativas de descalificar tal plataforma de trabajo como “refugio de la mediocridad”.

Lo más interesante de ellos es, probablemente, su marcada identidad, algo que dificulta y relativiza la búsqueda de aspectos comunes dentro aquello que llamamos “alternativa”, al mismo tiempo que nos hace ver de una manera muy clara el *modus operandi* de cada uno de ellos,

membres ont travaillé (et continuent de le faire) avec des ensembles réputés, comme l'Ensemble Modern, Klangforum de Vienne, l'Ensemble surPlus, etc. Par conséquent, dès leur création, ces formations musicales ont cherché une alternative par rapport à ce qui était à la fois connu et établi. En même temps, ils ont fait preuve de critères esthétiques indiscutablement solides, ainsi que d'une expérience et compétence musicale qui leur permettent d'aborder au plus haut niveau pratiquement toutes les catégories de répertoire de la musique contemporaine. Cela se répercute favorablement sur le professionnalisme avec lequel ils se confrontent aux différents projets, professionnalisme qui ne s'exprime pas seulement dans la domination technique de l'instrument et du médium, mais aussi et surtout dans le sérieux, le dévouement et l'esprit d'ouverture avec lesquels ils travaillent les œuvres. D'une part, tout cela se transmet, d'une certaine manière, au public; d'autre part, cela s'oppose à la tentation de disqualifier ce type d'initiatives que de nombreux détracteurs considèrent comme un “refuge de la médiocrité”.

L'aspect le plus intéressant est constitué, probablement, par leur identité bien marquée, ce qui complique et relativise la recherche d'aspects communs parmi ce que nous appelons les ensembles “alternatifs”; en même temps, cela nous permet de saisir d'une façon on ne peut plus claire la façon de travailler qui est propre à chacun de ces ensembles, ainsi que leurs paradigmes esthétiques. À l'opposé, nous verrons aussi quelles sont leurs différences fondamentales par rapport à d'autres ensembles créés il y a plus longtemps, plus enracinés dans la vie musicale contemporaine. C'est sur ces différences et sur ces particularités que nous fondons le présent rapprochement. Loin de renvoyer à un modèle quelconque – en fait, aucun des ensembles qui seront commentés ne possède toutes les caractéristiques décrites – nous évoquerons une variété d'aspects importants du paysage musical contemporain.

Musique contemporaine et musique actuelle

La musique contemporaine est-elle en soi actuelle? La reconsidération des concepts de “nouveau” et de “contemporain” est une des tâches les plus nécessaires dans l'actuel contexte, et cela aussi bien

así como sus paradigmas estéticos y, por negación, las diferencias fundamentales con respecto a otros *ensembles* surgidos hace más tiempo o más establecidos dentro de la escena musical contemporánea. En estas diferencias y particularidades fundamentamos el presente acercamiento, que, lejos de ser una receta para ningún *ensemble* –de hecho, ninguno de los comentados ostenta en su totalidad los rasgos descritos–, constituye un conjunto de aspectos que deberían ocupar una parte importante dentro del transcurrir musical contemporáneo.

Música contemporánea y música actual

¿Es de por sí actual la música contemporánea? La revisión del concepto de “nuevo” o de “contemporáneo” es uno de los temas más necesitados dentro del panorama actual, tanto en lo que respecta a la música contemporánea como a la música de otras épocas. La programación de conciertos en los que obras “viejas” y “nuevas” conviven mostrando su implícita actualidad, es uno de los medios más interesantes de confrontación con la vanguardia; al crear un contexto en el que las obras no son presentadas de acuerdo a criterios cronológicos, sino temáticos, pueden escucharse las obras desde una perspectiva completamente distinta, que permite apreciar la componente “actual” que muchas obras tradicionales todavía presentan, así como, a la luz de lo “familiar”, ganar una visión más profunda de las obras realizadas con medios y paradigmas estéticos más recientes.

Uno de los ejemplos más representativos dentro de este aspecto lo constituye la programación del Ensemble Chronophonie, donde se suelen presentar habitualmente diferentes generaciones de compositores bajo un mismo prisma. En un concierto realizado en 2003, se tematizaba el concepto “tiempo” a través de tres visiones completamente distintas de la problemática: *Zeitmasze* de Stockhausen, *Bläsergedichte* de Karkoschka y *KT-724s* de Alexander Grebtschenko. Tiempo manifestado y expresado en forma de constructivismo estructural (Stockhausen), por medio de una métrica derivada de la poesía (Karkoschka), o

para ce qui concerne la musique contemporaine que pour la musique des autres époques. Les programmes de concerts dans lesquels se juxtaposent et coexistent des œuvres “anciennes” et “nouvelles”, qui manifestent toutes leur actualité implicite, représentent un des moyens les plus intéressants de confrontation avec l’avant-garde ; créer un contexte dans lequel les œuvres sont présentées en fonction de critères thématiques et non chronologiques permet d’écouter les œuvres dans une perspective complètement différente, qui facilite l’appréciation de la composante “actuelle” que beaucoup d’œuvres traditionnelles possèdent toujours. De même, à la lumière de ce qui est “familier” on peut gagner une vision plus profonde des œuvres réalisées avec des moyens et des paradigmes esthétiques plus récents.

La programmation de l’Ensemble Chronophonie en est un des exemples les plus représentatifs, puisqu’il propose habituellement de placer différentes générations de compositeurs sous un même prisme. Dans un concert présenté en 2003, le thème portait sur le concept de “temps” considéré à travers trois visions complètement différentes : *Zeitmasze* de Stockhausen, *Bläsergedichte* de Karkoschka et *KT-724s* d’Alexander Grebtschenko. Temps manifesté et exprimé sous la forme du constructivisme structurel (Stockhausen), au moyen d’une métrique dérivée de la poésie (Karkoschka), ou sous la forme d’une confrontation entre un ensemble et un *click-track* audible qui contredit le temps marqué par le chef d’orchestre (Grebtschenko). Une telle initiative provoque un double effet : à travers trois visions distinctes, l’aspect présenté : le temps, est thématisé de manière plus profonde, alors que les œuvres sont mieux appréhendées puisqu’elles sont proposées dans le cadre d’un concert où toute la musique pointe vers une problématique commune. De plus, les œuvres dont le langage est devenu d’une certaine manière obsolète, ont recouvré une résonance actuelle, du fait qu’elles ont été présentées dans un contexte qui permet de les considérer avec le recul historique qu’elles méritent.

Cette problématique est abordée d’une autre façon par l’Ensemble Trigger, qui se définit lui-même, non pas comme ensemble de nouvelle musique



Ensemble Trigger. ©ET

en forma de la confrontación de un *ensemble* con un audible *click-track* que contradice el tiempo marcado por el director (Grebtschenko). Tal iniciativa tiene un efecto doble: a través de tres visiones distintas se tematiza de manera más profunda el aspecto presentado (tiempo), mientras que, a su vez, las obras ofrecidas pueden ser mejor apprehendidas al ser presentadas en un concierto donde toda la música apunta hacia una problemática común. Por otra parte, obras cuyo lenguaje ha quedado de alguna manera obsoleto, son dotadas de actualidad al ser presentadas en un contexto donde el medio puede ser contemplado con la distancia histórica que merece.

Tal problemática es abordada de una manera diferente por el Ensemble Trigger, el cual se define a sí mismo no como Ensemble de nueva música contemporánea, sino como Ensemble de música actual, entendiendo aquí “música actual” como el conjunto de músicas posibles que, de alguna manera, caracterizan el tiempo presente. Bajo tal convicción, el Ensemble trata de realizar iniciativas que hermanan la música contemporánea con determinadas manifestaciones musicales que, de otra manera, son también “actuales”: jazz, beat, improvisación libre...

Redefinición del medio

Del medio, con todo lo que ello conlleva: el medio “ensemble”, el medio “concierto” o incluso el medio “papel pautado”. La flexibilidad e incluso



Ensemble Trigger. ©ET

contemporaine, mais comme ensemble de musique actuelle. Il faut comprendre ici le terme “musique actuelle” comme désignant la globalité des musiques possibles qui, d’une façon ou d’une autre, caractérisent le temps présent. À partir de cette conviction, l’ensemble essaye de concrétiser des initiatives qui marient la musique contemporaine avec certaines manifestations musicales qui sont elles aussi, à leur manière, “actuelles” : jazz, beat, improvisation libre...

Une redéfinition du médium musical

Le médium musical, avec tout ce que cette notion comporte : l’ensemble, le concert, allant jusqu’à l’utilisation du papier à musique, est en train de connaître une redéfinition. Celle-ci affecte des aspects comme l’adaptabilité et la disponibilité d’aller au-delà du cadre traditionnel du concert (en ce qui concerne le temps et l’espace) ; le renforcement de l’idée d’ensemble, par des compétences de ses membres qui dépassent le simple fait de maîtriser l’instrument (capacité de travailler avec l’électroniques et de résoudre les problèmes particuliers qu’elle pose, expérience et talent scénique, connaissance d’autres techniques instrumentales ou d’autres instruments) ; flexibilité et motivation pour effectuer des projets dans lesquels le support est autre que le papier à musique (œuvres conceptuelles, performances, improvisation, partitions verbales...).

De ce point de vue, examinons d’abord l’Ensemble *Zwischentöne*, fondé à Berlin, en 1988, par Peter Ablinger, dont le titre (sons intermédiaires) fait référence à “tout ce qui existe entre la musique improvisée et la musique composée, et pas seulement aux sons”⁶. Comme son nom l’indique, la caracté-



Ensemble Zwischentöne. ©Beate Brinkmann

predisposición a la hora de realizar conciertos que vayan más allá del marco tradicional (en cuanto a tiempo o lugar); ampliación de la idea de *ensemble*, por medio de una capacitación de sus miembros que vaya más allá del mero dominio del propio instrumento (solvencia para trabajar con medios electrónicos y la problemática particular que estos presentan, experiencia y talento escénico, dominio y conocimiento de otras técnicas instrumentales o instrumentos); flexibilidad e incentivación a la hora de realizar proyectos en los que el soporte no sea el papel pautado (obras conceptuales, performatividad, capacidad de improvisación, partituras verbales...).

Bajo este punto, podemos observar en primera línea al Ensemble Zwischentöne, fundado en Berlín en 1988 por Peter Ablinger, cuyo título [sonidos intermedios] hace referencia a “todo aquello que se encuentra entre música improvisada y música compuesta, y no solamente sonidos”⁶. Como su nombre indica, el *motto* más singular del Ensemble es su “intermedialidad” y manifiesta transgresividad en todos los ámbitos que se ponen en movimiento en el acto musical/performativo.

En sus inicios, el Ensemble surgió y se movió principalmente dentro del ámbito de la improvisación, llamándose en un primer momento “ensemble de improvisación y nueva música”. El cuestionamiento del pentagrama como único soporte de creación músico-temporal viene directamente amparado por la propia composición del Ensemble: una equitativa mezcla de músicos profesionales y aficionados; muy lejos de constituir



Ensemble Zwischentöne. ©Beate Brinkmann

téristique la plus singulière de l'ensemble, sa devise, réside dans sa qualité d'“intermédiaire” et dans son caractère transgressif qui se manifeste dans tous les domaines de la performance musicale.

Au début l'ensemble s'est manifesté essentiellement dans le domaine de l'improvisation, s'intitulant d'abord “ensemble d'improvisation et de musique nouvelle”. La remise en question de la portée musicale comme unique support de création musico-temporelle est renforcée par la composition même de l'ensemble : un mélange équilibré de musiciens professionnels et amateurs. Loin de constituer un handicap, cette particularité est une des marques d'identité de l'ensemble : loin d'être une limitation, l'impossibilité de lire des partitions compliquées a permis, au contraire, de rompre avec bon nombre de barrières propres à la musique, et d'introduire de nouveaux critères d'écoute ainsi que d'autres possibilités discursives qui dérivent d'une invitation à

un hándicap, supone esta peculiaridad uno de los signos de identidad del Ensemble: la imposibilidad de leer complicadas partituras, lejos de ser una limitación, rompe con muchos de los límites del acto musical, abriendo nuevas categorías de escucha y otras posibilidades discursivas derivadas de la invitación a concebir y escuchar la música más allá de lo meramente pentagramático. Respecto a la deliberada inclusión de músicos amateur, Peter Ablinger hace un paralelismo con aquellos pintores que, hacia los años 40, comenzaron a experimentar con el procedimiento de realizar determinados trazos con la mano izquierda, de forma que estos adquiriesen una textura imposible de conseguir de otra manera; las irregularidades en la dicción musical producidas cuando un músico amateur trata de mantener la misma nota durante largo tiempo sería un hecho similar, que dota a un simple sonido de una cualidad y microvariabilidad capaz de conformar un material que a través del medio tradicional (escritura en pentagrama de las microvariaciones y estudio por parte de un intérprete superespecializado) sería un trabajo arduo y antinatural, cuando no imposible.

La huida de la profesionalización, en lo que ello contempla de especialización, supone al mismo tiempo una apertura hacia otros terrenos, así como un polifacetismo de sus integrantes que posibilita la realización de proyectos que tienden hacia lo escénico o teatral (Dieter Schnebel o Mauricio Kagel) o la poesía fonética. Con respecto a este último aspecto, es de sumo interés el ciclo de conciertos bautizado como "fisiología del fonema". Este ciclo se desarrolló sobre un ámbito en algún lugar entre lo musical y lo poético-literario. Aquí estuvieron representados, tanto nombres históricos de la poesía fonética (Gerhard Rühm y Josef Anton Riedl) como propuestas más jóvenes como Michael Hirsch, Ellen Fricke, Peter Ablinger o Robin Hayward.

Además de lo que respecta al contenido, uno de los alicientes más interesantes de *Zwischentöne* radica en su búsqueda por nuevos continentes del acto musical, que a su vez apelan y aportan los condicionantes para que se produzcan nuevos contenidos. En el ciclo *Musik für Orte 1-3*

concevoir et écouter la musique au-delà de ses seules données objectives. En ce qui concerne l'inclusion de musiciens amateurs dans l'ensemble, Peter Ablinger fait un parallélisme intéressant avec ces peintres qui, dans les années 40, ont commencé à expérimenter l'utilisation de la main gauche pour tracer certaines grandes lignes, de sorte que celles-ci avaient une texture différentes, impossible d'obtenir autrement. Les irrégularités de la diction musicale produites lorsqu'un musicien amateur essaye de maintenir la même note pendant longtemps représentent quelque chose d'analogue : elles confèrent à un son simple une qualité et une "micro-variabilité" capable de générer une matière musicale qu'il serait difficile et contre nature, voire impossible de noter par les moyens traditionnels (la notation sur une portée musicale des micro-variations étudiées par un interprète hautement spécialisé).

Les réserves vis-à-vis du professionnalisme, avec ce qu'il implique en termes de spécialisation, vont de pair avec une ouverture vers d'autres terrains, comme celui de la polyvalence des musiciens, permettant la réalisation de projets qui penchent vers le scénique ou le théâtral (Dieter Schnebel ou Maurice Kagel), ou vers la poésie phonétique. En ce qui concerne ce dernier aspect, le cycle de concerts intitulé "La physiologie du phonème" est de la plus haute importance. Ce cycle s'est développé dans un espace qui se situe entre le musical et le poético-littéraire. Ont été présentés dans ce cadre de nombreux auteurs historiques de poésie phonétique (Gerhard Rühm et Josef Anton Riedl), aussi bien que des propositions faites par des jeunes tels que Michael Hirsch, Ellen Fricke, Peter Ablinger ou Robin Hayward.

Par ailleurs, une des directions d'évolution les plus intéressantes de l'ensemble est celle de l'exploration de continents musicaux inconnus, qui créent les conditions d'apparition de contenus inédits. Dans le cycle *Musiques pour des lieux 1-3* (*Musik für Orte 1-3*) trois lieux caractéristiques de Berlin ont été choisis, qui de par leur seul emplacement ont inspiré la réalisation de plusieurs projets. Benedict Mason, Alvin Lucier et Georg Nussbaumer sont les compositeurs qui ont été chargés de la conception finale des trois concerts.

L'Ensemble *Laboratorium* travaille dans une direction plus ou moins similaire. Parmi les projets qu'il

[Música para lugares 1-3] se escogieron tres lugares característicos de Berlín, cuyo mero emplazamiento sirvió como aliciente para la realización de varios proyectos que tematizaban el lugar para el que fueron concebidos; Benedict Mason, Alvin Lucier y Georg Nussbaumer fueron los compositores a quienes se encargó la concepción final de los tres conciertos.

Hacia una dirección más o menos afín apunta el Ensemble Laboratorium, entre los proyectos realizados desde su fundación hace tan sólo un año, sobresale el concierto realizado con la obra *Laboratorium*, de Vinko Globokar, que pudo escucharse también en la última edición del Festival de Alicante. *Laboratorium*, además de dar nombre al Ensemble, define también de alguna manera su ideal estético. El hecho de que tales instrumentistas –que, por calidad, podrían estar perfectamente realizando carrera como solistas en el ámbito de la música tradicional o en las mejores orquestas– afronten un proyecto de este tipo, en el que se demandan cualidades y acciones que van mucho más allá de la mera técnica instrumental para pisar un terreno más propio del teatro o de la *performance*, trae consigo una corriente de aire fresco a la música, poniendo en evidencia el estancamiento de otros y abriendo muchas expectativas en torno al proyecto.

Impulso de ideas y acercamientos musicales

Una iniciativa singular es el, a fecha de hoy, próximo proyecto a realizar por el Ensemble Chronophonie, bautizado con el nombre de “Bajo cuatro oídos”. Se trata de un “concierto” en el que los miembros del Ensemble se dividirán en distintas salas para interpretar obras compuestas exclusivamente para un ejecutante y un espectador. Con ello se pretende apelar a distintos aspectos que no pueden tener lugar en un “concierto colectivo”: “¿Suena el instrumento de otra manera a un metro de distancia? ¿Es observado también el espectador en tal situación? ¿En qué medida influye su mera presencia en la ejecución?”⁷

Además de constituir una propuesta que, de por sí, realiza una redefinición del propio medio musical en cuanto a su carácter colectivo, supone

a realizados desde su fundación, il y a seulement un an, celui qui a attiré le plus l'attention est la création de *Laboratorium*, de Vinko Globokar, que l'on a pu également entendre au cours de la dernière édition du Festival d'Alicante. Cette œuvre, en plus de donner son nom à l'ensemble, définit aussi, en quelque sorte, son idéal esthétique. Le fait que des instrumentistes, qui par leur qualité pourraient très bien faire une carrière traditionnelle de solistes ou dans les meilleurs orchestres, se confrontent à un projet de ce type, qui exige des qualités et des gestes qui vont bien au-delà de la simple technique instrumentale, pour entrer sur un terrain qui est plutôt celui du théâtre ou de la performance, apporte à la musique une fraîcheur qui souligne la stagnation des autres ensembles et nourrit tous les espoirs autour de ce projet.

Élan d'idées et rapprochements musicaux

Le prochain projet de l'Ensemble Chronophonie, baptisé de façon euphémique, “Sous quatre oreilles” est, aujourd'hui, une initiative singulière. Il s'agit d'un “concert” où les interprètes seront éparpillés dans des plusieurs salles pour jouer des œuvres composées exclusivement pour un exécutant et un spectateur. Le but est de faire appel à certains éléments qui ne sont pas tangibles lors d'un concert habituel : “Un concert a-t-il la même résonance à un mètre de distance ? Le spectateur fait-il, dans cette situation, l'objet d'une observation particulière ? Dans quelle mesure sa présence influence-t-elle l'exécution ?”⁷

En plus de constituer une proposition qui, par elle-même, redéfinit le médium de la musique quant à son aspect collectif, ce projet entraîne les compositeurs dans une dynamique nouvelle. Il agit comme un catalyseur d'idées nouvelles et offre une voie à des compositeurs dont le message exige d'autres moyens que ceux qui sont traditionnellement offerts. D'une certaine façon, un rapprochement se produit ainsi entre les arts plastiques et la musique, la musique étant présentée comme dans une exposition, avec tout ce que cela entraîne et questionne : la dimension collective de l'acte musical face à la dimension individuelle de la contemplation dans une exposition, la possible interaction entre le musicien et l'auditeur, l'influence des composantes extramusicales (scène, sortie de scène, public,



Unter vier Ohren (cartel/affiche). ©EC

al mismo tiempo un impulso para los compositores participantes, un catalizador de nuevas ideas y una vía para aquellos compositores cuyo mensaje requiera de otros medios distintos a los ofrecidos tradicionalmente. De alguna manera, se realiza también un acercamiento entre artes figurativas y música, la música es presentada aquí en forma de exposición, con todo lo que ello conlleva y plantea: la colectividad del acto musical frente a la individualidad con que se presencia una exposición, la posible interacción entre músico y oyente, la influencia de las componentes extramusicales (escenario, salida a escena, público, aplausos...) en la percepción de la propia música...

Todo ello son aspectos que nutren al fenómeno musical, posibilitando una transfusión de ideas y procedimientos ya explorados en artes figurativas, así como aportando al compositor una libertad de la que en ocasiones carece. Al respecto cabe citar íntegramente el comentario realizado por Peter Ablinger: "[...] la diferencia fundamental es que un pintor es él mismo, él mismo se provee de su propio material con el que él mismo trabaja y si, de la noche a la mañana, decide abandonar los medios clásicos, en primera línea le afecta solamente a él, pudiendo acometer tal paso en cualquier momento y sin mediación alguna [...] es una libertad que en las artes figurativas es relativamente fácil de obtener. Por el contrario, en la música, sucede de tal forma que se está, o se piensa que se está, directamente vinculado a todo el conjunto de las instituciones: a los instrumentos, y por consiguiente a las personas que los tocan, y

aplausos...) dans la perception de la musique elle-même...

Tous cela permet de transposer dans le médium musical des idées et des procédés qui ont été déjà explorés par les arts figuratifs. Cela permet de nourrir ce médium et cela confère au compositeur, une liberté qui lui fait parfois défaut. À ce sujet, il convient de citer le commentaire de Peter Ablinger : "[...] la différence fondamentale est qu'un peintre est un peintre en soi, il se fournit lui-même la matière avec laquelle il travaille et si, du jour au lendemain, il décide d'abandonner ses ressources habituelles, cela n'affecte que lui ; il peut à tout moment faire un pas dans un sens ou dans un autre, sans recourir à aucune médiation [...], c'est une liberté qui, dans les arts plastiques, est relativement facile à obtenir. Au contraire, dans le cas de la musique les choses se produisent de telle sorte qu'on se trouve, ou que l'on croit se trouver directement dépendant de tout l'engrenage des institutions : des instruments, et par conséquent des personnes qui en jouent, et par conséquent des conservatoires où ces personnes se sont formées, et par conséquent des orchestres classiques où les musiciens ont travaillé après le conservatoire, et par conséquent des salles de concert où de tels orchestres ont été programmés, etc. etc. etc. ; derrière la musique se trouve, en somme, un immense dispositif qui, pour les compositeurs, est extrêmement difficile à pénétrer de but en blanc ; le négliger débouche sur un désert dans lequel le compositeur se retrouve seul, sans commandes et sans personne pour interpréter sa musique".

Comme on peut le voir à travers ce commentaire, il existe une dynamique et des initiatives qui dépassent le cadre du médium musical, en direction de domaines explorés jusqu'à présent uniquement par les arts plastiques. C'est un des autres moteurs de l'Ensemble ZwischenTöne, qui non seulement permet un certain type de manifestations musicales, mais en fait les suscite. Le travail permanent, des artistes du son (Rolf Julius, Akio Suzuki...) qui ont eu l'occasion de "composer" une pièce pour cet ensemble, aussi bien que les diverses commandes adressées à des compositeurs provenant du milieu traditionnel de la musique instrumentale (Walter Zimmerman, Gösta Neuwirth...) ont créé des ouvertures vers d'intéres-

por consiguiente a los conservatorios donde tales personas son educadas, y por consiguiente a las orquestas clásicas donde tales músicos van después del conservatorio, y por consiguiente a las salas de concierto donde tales orquestas actúan, etc. etc. etc.; es un dispositivo inmenso todo lo que hay detrás de la música, el cual es sumamente difícil de trascender de un día para otro para los compositores, y si se deja de lado uno se encuentra de entrada en el desierto y sólo, sin encargos y sin gente que interprete su música”.

Como puede entreverse del anterior comentario, el impulso de iniciativas que trasciendan el propio medio musical hacia ámbitos hasta ahora únicamente explorados en artes figurativas, es otro de los motores del Ensemble *Zwischentöne* y que no solamente posibilita cierto tipo de manifestaciones musicales, sino que, en primera línea, las incita. El continuo trabajo tanto con artistas del ámbito del arte sonoro (Rolf Julius, Akio Suzuki...), a quienes se les brinda la oportunidad de “componer” una pieza para *ensemble*, así como diversos encargos realizados a compositores más provenientes de un ámbito instrumental tradicional (Walter Zimmerman, Gösta Neuwirth...) ha abierto interesantes brechas expresivas dentro de un área intermedia y, en gran medida, inexplorada.

De forma similar funcionó un reciente proyecto del Ensemble *Trigger*, en el que se tomó como punto de partida el planetario de Hamburgo. En el proyecto, bautizado como “*deep sky objects*”, se invitó a artistas visuales a realizar conceptos aprovechando la infraestructura del planetario: la disposición del proyector de estrellas como medio de articulación visual del tiempo o las propiedades acústicas y visuales de la gran cúpula fueron varios de los medios que se utilizaron en tal iniciativa, constituyendo una base sobre la que el *ensemble* reaccionaba de acuerdo a los estímulos visuales ofrecidos a través de estrategias de improvisación desarrolladas en conjunción con los artistas participantes.

Es evidente que, como comenta Peter Ablinger, tanto para el compositor como para el Ensemble, la comentada redefinición del medio es una labor ardua, llena de dificultades y roces institucionales,



Ensemble *Zwischentöne* y el compositor Daniel Ott/ *et le compositeur Daniel Ott.* ©EZ

santes formes d’expression liées à des espaces intermédiaires, en grande partie, inexplorés.

Un des projets récents de l’Ensemble *Trigger*, dont le point de départ était le planétarium de Hambourg, a fonctionné de la même façon. Pour ce projet, baptisé “*deep sky objects*”, ont été invités des artistes visuels qui, profitant de l’infrastructure du planétarium, devaient produire des concepts esthétiques liés à cet environnement. Il incluait un projecteur d’étoiles comme mode d’articulation visuelle du temps, ou encore les propriétés acoustiques et visuelles de la grande coupole. Ces éléments figurent parmi ceux qui ont été utilisés pour ce projet, l’ensemble devant réagir en accord avec les stimuli visuels existants, à travers des stratégies d’improvisation développées conjointement par les artistes participants.

Comme remarque Peter Ablinger, il semble évident que, autant pour le compositeur que pour l’ensemble, la redefinition argumentée de leur médium est une

sin embargo, cuanto más trabajo se invierte en tal ámbito, más son las posibilidades y razones para que el medio vaya cambiando con la propia música. Sebastian Berweck comenta que “si realmente se quiere hacer carrera como *ensemble*, basta con limitarse a encargar obras a compositores reconocidos como Sciarrino, con lo que automáticamente uno es invitado a los festivales... esto es algo que no perseguimos como *ensemble*, sino que intentamos que sean precisamente los festivales los que vayan cambiando, de hecho cada vez son más los que apoyan nuevas iniciativas [...] en mi opinión, es ésta la única manera de conservar con vida la música contemporánea”.

Pluralidad, autonomía y descentralización

Una pluralidad entendida como la capacidad de decisión de cada miembro del Ensemble en cuanto a la realización de diferentes conciertos o iniciativas, que evite la centralización de tales decisiones en una o varias personas. Si bien esto es un aspecto relativamente usual dentro del panorama actual de *ensembles* (con mayor o menor grado de establecimiento), es necesario no dejarlo de lado y darle la importancia que merece, así como someterlo siempre a una revisión. En ocasiones, el hecho de que todas las iniciativas tengan que pasar el voto de todos los miembros del Ensemble, puede tender a compensar de alguna manera posturas más individuales, trayendo ello consigo una consecuente reducción del ámbito de posibilidades que la propia música podría tener en tal *ensemble*. Frente a ello, una iniciativa interesante es la que practica el Ensemble Trigger: “cada miembro puede concebir íntegramente un programa con total libertad, sin que ello deba estar necesariamente sujeto a modificaciones sugeridas por los otros miembros. Sólo de esta forma pueden surgir programas como *Drum'n Cage*, propuesto por nuestro contrabajista”. En este proyecto, elementos derivados de una estilística fundamentada en el *Drum'n bass* interaccionaban con material extraído de obras de Cage en una situación en la que todos los instrumentos estaban procesados y espacializados electrónicamente. Si bien tal iniciativa

tâche ardue, pleine de difficultés et de tensions institutionnelles. Toutefois, plus on investit dans ce travail, et plus grandes sont les possibilités et les raisons permettant au médium de se transformer progressivement en rapport avec la musique elle-même. Sebastian Berweck observe que “si un ensemble veut réellement faire carrière, il lui suffit de commander des œuvres à des compositeurs reconnus comme Sciarrino, il sera automatiquement invité aux festivals... En tant qu'ensemble, nous ne poursuivons pas cet objectif, bien au contraire, puisque nous tentons précisément de faire en sorte que ce soit les festivals qui changent ; à mon avis, ils sont de plus en plus nombreux ceux qui soutiennent les initiatives innovatrices [...] ; c'est l'unique façon de maintenir en vie la création contemporaine”.

Pluralité, autonomie et décentralisation

Une pluralité dans le cadre de laquelle s'exprime la capacité de décision de chacun des membres de l'ensemble quant à la réalisation des différents concerts ou initiatives évite que les décisions ne dépendent que d'une ou de quelques personnes. Bien que ce soit quelque chose d'habituel dans le paysage existant (à plus ou moins grande échelle), il importe de ne pas négliger cet aspect et de lui donner l'importance qu'il mérite, tout comme il convient de le soumettre toujours à une révision. Dans un tel ensemble, le fait que toutes les initiatives passent par le vote de ses membres, peut parfois contribuer à contrecarrer des positions plus individualistes qui ont pour effet de réduire le champs des possibilités que la musique pourrait déployer. A cet égard, la pratique de l'Ensemble Trigger apporte une initiative intéressante: “chaque membre peut, avec une totale liberté, concevoir entièrement un programme, sans qu'il soit nécessaire de le soumettre aux modifications suggérées par les autres membres ; c'est une manière de favoriser des programmes comme *Drum'n Cage*, proposé par notre contrebassiste”. Les éléments de ce projet sont dérivés d'un style fondé sur le *drum'n bass* qui interagit avec un matériel musical extrait des œuvres de Cage dans un contexte où tous les instruments sont traités et conditionnés électroniquement. Bien qu'une telle démarche suppose un risque très élevé, du fait que certains

ofrece un riesgo muy alto de que determinados conceptos no tenga la misma integridad estético-musical que otros programas más estándar, es éste un riesgo inevitable y también necesario, pues sin él no serían realizables manifestaciones que tratasen de ganar para la música ámbitos hasta ahora poco pisados.

La autonomía comentada, extrapolada a las relaciones del Ensemble con el exterior, se manifiesta en forma de una libre elección de los compositores interpretados, que fundamentalmente atiende a criterios estéticos, lo que incide directamente en el impulso de compositores poco conocidos, compositores olvidados o propuestas estéticas jóvenes. Óscar Garrido (fagotista de Chronophonie) expresa de tal manera el proceder del grupo a tal respecto:

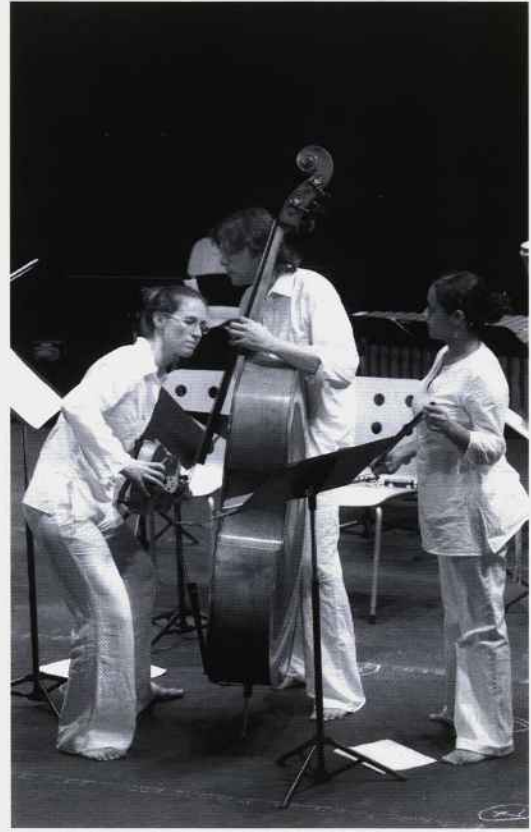
“El punto central de nuestros programas siempre son obras de compositores jóvenes, a poder ser, estrenos. Para encontrarlas, procuramos mantener ojos y oídos abiertos a todo lo que se mueve. A menudo, los compositores más interesantes no se encuentran precisamente en los consabidos festivales, sino que se ven sólo ‘en los márgenes y con prismáticos’, que diría Javier Krahe. Como nuestra plantilla es bastante inusual, muchas veces no nos queda más remedio que encararles obras nuevas y así va creciendo un repertorio hecho a nuestra medida. El año pasado publicamos un ‘call for scores’ con un resultado abrumador: recibimos cientos de partituras desde todos los rincones del planeta. Naturalmente, sólo hemos podido programar una parte muy pequeña de ellas, pero nos ayudó a descubrir a compositores muy originales como Juliana Hodkinson”. [...] “Sin embargo, cuando recurrimos a las viejas generaciones, preferimos programar obras no tan conocidas. Por ejemplo, en el último concierto hemos hecho Milton Babbitt, compositor central en Norteamérica que en Europa se escucha muy poco. O Erhard Karkoschka, más conocido como teórico o como maestro de compositores que como compositor. También contribuimos a la difusión de la música de Francisco Guerrero”.

En el Ensemble Laboratorium se produce un hecho bastante singular: su gran pluralidad geo-

concepts n’ont pas la même solidité esthético-musical que ceux des programmes plus conventionnels, c’est précisément grâce à ce risque, aussi inévitable que nécessaire, que des manifestations de ce genre, qui essaient de conquérir pour la musique des territoires jusqu’à présent peu explorés, sont réalisables.

Extrapolée aux relations de l’ensemble avec l’extérieur, l’autonomie se manifeste par la liberté de choisir les compositeurs qui seront joués. Cette liberté repose sur des critères esthétiques qui influencent directement l’inspiration de compositeurs peu connus, de compositeurs oubliés ou des jeunes. Óscar Garrido (bassoniste du Chronophonie) explique de la façon suivante le mécanisme employé dans cette circonstance:

“Le point central de nos programmes est toujours composé d’œuvres de jeunes compositeurs qui font leur début. Pour les trouver, nous essayons de maintenir des yeux ouverts et nous sommes très à l’écoute afin de capter tout ce qui bouge dans le domaine qui nous intéresse. Souvent, précisément, on ne rencontre pas les compositeurs les plus intéressants dans les festivals traditionnels, mais plutôt “à la marge” ; il faut, selon Javier Krahe, les chercher “avec des jumelles”. Comme nos clients sont assez inhabituels, souvent il ne nous reste pas d’autre solution que de leur commander des œuvres inédites afin d’accroître un répertoire fait sur mesure pour nous. L’année passée nous avons publié un appel à candidatures dont le résultat a été bouleversant : nous recevons depuis des centaines de partitions de tous les coins de la planète. Naturellement, nous avons seulement pu en programmer une toute petite partie, mais elles nous ont aidés à découvrir des compositeurs très originaux comme Juliana Hodkinson. [...] Cependant, quand nous faisons appel à des compositeurs appartenant aux “vieilles” générations, nous préférons programmer des œuvres peu connues. Par exemple, dans le dernier concert nous avons joué Milton Babbitt, compositeur-phare en Amérique du Nord, qui en Europe est peu joué. Ou Erhard Karkoschka, plus connu comme théoricien ou comme professeur que comme compositeur. Nous avons aussi contribué à la diffusion de la musique de Francisco Guerrero”.



Ensemble Laboratorium (Antiguo/ancien Ensemble Académie de Lucerne). *Laboratorium*, Vinko Globokar, XXI Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, 2005. ©Xavier M. Miró, CDMC.

gráfica. La inmensa mayoría de los *ensembles* suelen “especializarse” geográficamente en un área más o menos grande donde su propuesta encuentra una cabida, realizando proyectos puntuales en otras áreas y difícilmente sobrepasando fronteras estéticas históricas como pueden ser el antiguo telón de acero o el océano atlántico. Frente a este localismo, el Ensemble Laboratorium se define como todo lo contrario: formado por músicos de 14 países distintos, representando a los 5 continentes, el Ensemble carece de un ámbito geográfico determinado. Sus próximos proyectos se escucharán en Alemania, Francia, Armenia, España, Suiza, Italia, Finlandia, así como en Canadá, Estados Unidos, México, Chile y Argentina. Lo que esto supone desde el punto de vista de un *ensemble* que trata de ofrecer una programación

Le répertoire de l'Ensemble Laboratorium montre un aspect assez singulier : la grande diversité géographique. En effet, la plupart des ensembles se sont spécialisé dans la musique de certaines régions plus ou moins vastes. Dans ces régions leurs propos trouvent des ressources pour réaliser certains projets, alors que dans d'autres endroits l'on peut difficilement dépasser les frontières esthétiques ou historiques, si l'on pense par exemple à l'ancien rideau fer ou à l'Océan Atlantique. L'Ensemble Laboratorium se définit à l'opposé de ce model : formé par des musiciens de quatorze pays qui représentent les cinq continents, il n'a pas de cadre géographique déterminé. Les prochains projets musicaux de cette formation pourront être entendus en Allemagne, en France, en Arménie, en Espagne, en Suisse, en Italie, en Finlande, ainsi qu'au Canada, aux Etats-Unis, au

arriesgada y alternativa es un hecho bastante identificativo, ya que fundamenta su actividad precisamente en esta pluralidad cultural y geográfica desde su propio interior; ya no se trata de hacerse con un grupo de seguidores incondicionales ubicados en un mismo círculo geográfico, sino de la puesta en escena de una misma apuesta estética para público, cultura y condiciones siempre diversas. “Nuestro credo es el desarrollo de un intercambio entre las múltiples culturas que representamos, enriquecer nuestros países con la interpretación de la música contemporánea creada en todo el mundo, y llevar lejos de las fronteras las creaciones de nuestros artistas” (Pilar Fontalba).

¿Conclusiones?

Al escribir sobre un tema tan amplio y controvertido como la interpretación de la música contemporánea, es muy fácil caer en la tentación de tratar de obtener respuestas y de sistematizar un campo que, gozando de buena salud, debería más bien producir el efecto contrario: cuestionar lo establecido y romper con una sistematización que trate de encasillar tanto la música como el arte en general en departamentos estancos.

La trayectoria y logros de estos *ensembles* da también prueba, por una parte, del vacío y automatismo que a veces existe en la programación de los conciertos de música contemporánea, donde la mayoría de las veces ya “se conoce” lo que se va a escuchar, existiendo simplemente diferencias de calidad entre unas u otras obras y unas u otras interpretaciones. Por otra parte, es testigo de que la apuesta por aires nuevos y su supuesto “riesgo” no necesariamente tiene por qué verse asociada con una desconexión con el espectador, sino más bien lo contrario: frente a la apatía generalizada del visitante “habitual” del “habitual” concierto de música contemporánea⁸, donde no existe lugar para la duda, sino más bien para la afirmación o negación de lo ofrecido, en una situación como la de varios de los proyectos comentados, el espectador es interrogado artísticamente, es incitado a pensar, a formar parte activa del concierto... Es este carácter interrogativo aquello que,

México, au Chili et en Argentine. Cela implique qu'elle essaye d'offrir une programmation risquée et alternative, c'est cela qui la rend identifiable : le fait que son activité soit fondée précisément sur une pluralité culturelle et géographique. Il ne s'agit donc pas de créer un groupe de partisans inconditionnels situés dans une même zone géographique, mais de la mise en scène d'un même pari esthétique pour tous les publics et pour toutes les cultures. Il s'agit aussi de profiter de la diversité de celles-ci. “Notre doctrine consiste à développer des échanges entre les cultures diverses que nous représentons ; elle vise à enrichir nos pays par l'interprétation de la musique contemporaine créée partout dans le monde, et à porter loin de nos frontières les créations de nos artistes” (Pilar Fontalba).

Conclusions ?

Quand on écrit sur un sujet aussi vaste et controversé que l'interprétation de la musique contemporaine, il est facile de succomber à la tentation de donner des réponses claires et de faire des classifications. La situation de ce domaine, qui jouit d'une bonne santé, devrait plutôt provoquer l'effet contraire : remettre en question ce qui est établi et rompre avec des classifications qui tendent à enfermer la musique et l'art en général dans des compartiments étanches.

L'évolution et les accomplissements de ces ensembles démontrent, d'une part, le vide et les stéréotypes qui existent parfois dans la programmation des concerts de musique contemporaine, où la plupart du temps “on sait déjà” ce qui va être joué, la seule différence portant sur la qualité des œuvres ou de l'interprétation. D'autre part, force est de constater que la nouveauté et les risques hypothétiques ne sont pas nécessairement associés à un manque d'intérêt des spectateurs. C'est plutôt le contraire qui est vrai : l'apathie généralisée du spectateur “habituel” et de “l'habituel” concert de musique contemporaine⁸ où, au lieu d'un espace ouvert au doute, on trouve des affirmations ou des négations. En revanche, des projets artistiques comme ceux qui ont été commentés ici interpellent le spectateur et l'interrogent, l'incitent à penser, à participer activement au concert... C'est bien le caractère interrogatif de ces démarches qui représente probablement la contribution la plus

probablemente, supone la contribución más importante de este tipo de *ensembles* a la música y situación de nuestro tiempo.

Alberto C. Bernal es, fundamentalmente, compositor.

importante que ce type de formations apportent à la musique et à la réalité de notre temps.

Alberto C. Bernal est, essentiellement, compositeur.

¹ Una aguda y dinámica definición del fenómeno “música nueva” puede leerse de Mathias Spahlinger: “[música contemporánea/nueva] puede ser únicamente aquello que lleva implícita la pregunta de si es o no música” (del prólogo del ciclo de conciertos *tradición revolución*). Una definición recursiva, que apela a una revisión constante del fenómeno que no se apoye en características meramente estilísticas o histórico-musicales; es decir, definibles independientemente de la situación temporal actual.

² W. Kandinsky. *El movimiento*, en *De lo espiritual en el arte*. 1910.

³ Una retrospectiva más detallada puede leerse en el artículo de Miguel Álvarez “El *ensemble*, instrumento de la vanguardia”, contenido también en esta publicación.

⁴ Desde la radical redefinición del acto y lugar de audición que supuso el paso de la *prima prattica* a la *seconda prattica* a finales del renacimiento, hasta el nacimiento del género “música electroacústica” hace 60 años, pasando por ejemplos tan significativos como el paso de una estética clásica al romanticismo de forma paralela al nacimiento y desarrollo del piano.

⁵ El autor del presente artículo quiere dar las gracias de forma explícita a Peter Ablinger (Ensemble Zwischen-tone), Óscar Garrido y Bettina Crimmins (Ensemble Chronophonie), Sebastian Berweck (Ensemble Trigger) y Pilar Fontalba (Ensemble Laboratorium) por las conversaciones mantenidas, material aportado y amistosa disponibilidad. Las citas incluidas sin precisión de la fuente provienen todas de tales conversaciones.

⁶ Ellen Fricke (antiguo miembro del Ensemble) en “diez años de Zwischen-tone, notas al programa”. Mayo de 1998

⁷ De la carta mandada por el *ensemble* a los compositores participantes

⁸ “Habitual”, podríamos todavía decir, pero hemos decidido obviarlo por evitar una molesta doble redundancia estilística...

¹ On peut lire ici une définition pénétrante et vive du phénomène de la “musique nouvelle” : “Une musique contemporaine/nouvelle”, dit Mathias Spahlinger, peut uniquement être celle qui porte implicitement sur la question de savoir s’il s’agit ou non de musique” (introduction du cycle de concerts tradition/révolution). Une définition qui fait appel à une révision constante du phénomène, qui ne s’appuie pas sur des caractéristiques simplement stylistiques ou historico-musicales ; c’est-à-dire, une définition qui ne dépend pas de la situation temporelle actuelle.

² W. Kandinsky, *Le mouvement*, in *Du spirituel dans l’art*, 1910.

³ Pour une rétrospective plus détaillée, voir l’article de Miguel Álvarez, “L’ensemble, instrument de l’avant-garde”, qui paraît également dans cette publication.

⁴ Depuis la redéfinition radicale de l’acte et du lieu de transmission de la musique, impliquée par le passage de la *prima prattica* à la *seconda prattica*, à la fin de la Renaissance, et jusqu’à la naissance de la musique électroacoustique en tant que genre, il y a soixante ans, en passant par des exemples aussi significatifs que celui du passage de l’esthétique classique à celle du romantisme, qui a eu lieu en parallèle avec la naissance et le développement du piano.

⁵ L’auteur de cet article souhaite adresser ses remerciements à Peter Ablinger (Ensemble Zwischen-tone), Óscar Garrido y Bettina Crimmins (Ensemble Chronophonie), Sebastian Berweck (Ensemble Trigger) et Pilar Fontalba (Ensemble Laboratorium), pour les conversations eues, le matériel mis à ma disposition ainsi que leur disponibilité amicale. Les citations qui ne font pas l’objet de note en fin d’article proviennent de ces conversations.

⁶ Ellen Fricke (ancien membre de l’Ensemble), in “Dix ans de Zwischen-tone, notes au programme”, Mai 1998.

⁷ Extrait d’une lettre adressée par l’ensemble aux compositeurs participant au projet.

⁸ “habituel”, on pourrait dire encore, mais on a décidé d’obvier à cette parole pour éviter une ennuyeuse double redondance stylistique...

El Klangforum Wien cumple veinte años

Entrevista con Beat Furrer

“Hay que amar la aventura para estar en un proyecto como éste”

Klangforum Wien ha cumplido veinte años. Casi la mayoría de edad de una de las agrupaciones dedicadas a la interpretación de música contemporánea más destacadas y con una personalidad más acusada de las que existen hoy en el panorama musical. Por su calidad sonora e interpretativa, algunos la equiparan a la Filarmónica de Viena en versión contemporánea.

La agrupación parte de un núcleo estable de veinticuatro intérpretes que constituye un foro permanente de reflexión sobre los más diversos aspectos de la composición actual. Su paleta estilística es muy polifacética: abarca desde la presentación de aspectos centrales de la música de los siglos XX y XXI –desde las obras más destacadas de los clásicos modernos, especialmente de la segunda escuela vienesa– hasta obras de jóvenes compositores de las más diversas tendencias que incluyen el jazz experimental y la improvisación.

El suizo Beat Furrer (Schaffhausen, 1954), afincado en la capital austriaca desde hace 30 años, no sólo es reconocido como uno de los compositores con un universo sonoro más fascinante de la actualidad, sino también como el fundador del Klangforum Wien. Sus ideas y su personalidad tanto artística como humana, a pesar de haber abandonado la dirección de la agrupación en 1992, impregnan el perfil de esta singular orquesta. Discípulo de los compositores Roman Haubenstock-Ramati y Luigi Nono, autor de obras de teatro musical como *Die Blinden*, *Narcissus*, *Begehren*, *Abbild* y *Fama*, que bebe de las más diversas

Le Klangforum Wien a vingt ans

Entretien avec Beat Furrer

“Il faut aimer l’aventure pour être dans un projet comme celui-là”

Le Klangforum Wien a vingt ans. Presque l’âge de la majorité pour une des plus appréciées formations dédiées à l’interprétation de la musique contemporaine, qui a une des personnalités les plus affirmées du panorama musical actuel. Sa qualité de son et d’interprétation est comparée à celle du Philharmonique de Vienne, version contemporaine.

Le Klangforum repose sur un noyau stable de vingt-quatre interprètes qui constituent un forum permanent de réflexion sur les aspects les plus divers de la création musicale actuelle. Sa palette stylistique est très large : elle inclut des aspects essentiels de la musique du XXe et du XXIe siècle, depuis les œuvres les plus importantes des classiques de la modernité, en particulier celles de la Seconde École de Vienne, jusqu’à des œuvres appartenant à de jeunes compositeurs qui représentent les tendances les plus diverses, incluant le jazz expérimental et l’improvisation.

Le suisse Beat Furrer (né à Schaffhausen en 1954), installé depuis trente ans dans la capitale autrichienne, est reconnu non seulement comme un des compositeurs d’aujourd’hui ayant un des plus fascinants univers sonores, mais aussi comme fondateur du Klangforum. Bien qu’il l’ait abandonné en 1992, ses idées artistiques et sa personnalité humaine imprègnent le caractère de cet orchestre singulier. Disciple des compositeurs Roman Haubenstock-Ramati et Luigi Nono, auteur de pièces de théâtre musical comme *Die Blinden*, *Narcissus*, *Begehren*, *Abbild* et *Fama*, il puise aux sources musicales les plus diverses. Pour trouver son inspiration, il s’immerge autant dans la littérature que dans les arts plastiques ou l’archi-



Beat Furrer. ©Larry Williams

fuentes musicales y se sumerge tanto en la literatura como las artes plásticas o la arquitectura para inspirarse. Beat Furrer nos acerca al cuerpo y espíritu del Klangforum Wien.

Pregunta.- En 1985 fundó usted Klangforum Wien, ¿qué le impulsó a ello?

Respuesta.- En aquel momento había necesidad de hacer una música que no se tocaba en Viena: Nono, Xenakis, Lachenmann, las obras de mis colegas, las mías propias. Este fue el impulso inicial. Al principio, para la agrupación, muy informal, contaba con algunos compañeros de la clase de dirección y algunos músicos más que me ayudaron. Tardamos mucho hasta que la agrupación alcanzó el sistema de trabajo que la caracteriza. Pasaron nueve años antes de convertirse en una orquesta profesional que pudiera vivir de su trabajo. Y en ese proceso de nacimiento y consolidación, viví situaciones que facilitaron las cosas, recibí muchas ayudas desinteresadas.

teature. Beat Furrer nous rapproche corps et âme du Klangforum Wien.

Question.- Qu'est-ce qui vous a poussé, en 1985, à fonder le Klangforum ?

Réponse.- Il était nécessaire à l'époque de faire une musique d'un genre qu'on ne jouait pas à Vienne : Nono, Xenakis, Lachenmann, les œuvres de mes collègues et mes propres œuvres. L'idée initiale est née de là. Au début, nous comptons pour cette formation très académique sur des camarades de la classe de direction d'orchestre et sur quelques amis qui m'ont aidé. Il nous a fallu du temps avant de trouver le système de travail qui caractérise le Klangforum actuellement. Neuf ans ont passé avant que nous nous transformions en un orchestre professionnel qui puisse vivre de son travail. Au cours de ce processus de genèse et de consolidation j'ai vécu des situations qui ont facilité les choses, j'ai reçu beaucoup de soutiens désintéressés.

Q.- Le système de fonctionnement de l'ensemble se caractérise par le fait que tous les musiciens prennent part aux décisions. Avez-vous suivi pour cela un modèle en particulier ?

R.- Je n'avais aucun modèle. C'est l'expérience qui nous a conduits dans cette direction. Le fait que notre effectif n'était pas stable rendait les répétitions difficiles. Il nous fallait travailler avec des musiciens décidés à faire partie du groupe. Il fallait qu'ils soient motivés. Ce qui nous a amené à passer à l'étape suivante, qui a été de démocratiser la prise de décision : les musiciens décidaient des membres qui allaient être intégrés, des compositeurs qui allaient recevoir des commandes, des œuvres qui allaient être jouées...

Q.- Qu'est-ce que l'abolition des structures hiérarchiques a-t-elle entraîné ?

R.- Une grande ouverture s'est produite d'un point de vue esthétique ; le répertoire s'est considérablement élargi. Je ne trouve pas juste qu'un seul compositeur choisisse la programmation. Nous bénéficions aussi, vis-à-vis de ce projet, d'un engagement plus grand de la part des musiciens. C'est ainsi que cette formation est née véritablement, comme noyau d'un orchestre qui joue d'une façon différente de celle des solistes. On a créé un groupe homogène

P.- ¿Le guiaba algún modelo?, porque el Klangforum se caracteriza por un sistema muy democrático de funcionamiento, ya que todos los músicos participan en las decisiones tanto artísticas como de gestión.

R.- No tenía ningún modelo. Fue la experiencia la que nos llevó en esa dirección. Al principio, los ensayos eran muy difíciles a causa de la inestabilidad. Teníamos que trabajar con músicos decididos a estar en el grupo. Y tenían que estar motivados. Esto nos llevó a dar el segundo paso, que fue la democratización: los músicos decidían sobre los otros miembros que se integraban, sobre los compositores a los que se les hacía encargos, sobre las obras que se iban a interpretar...

P.- ¿Qué supuso la abolición de las estructuras jerárquicas?

R.- Se produjo una gran apertura en el sentido estético; el programa se abrió mucho. No creo que un solo compositor deba elegir la programación. También impulsó un mayor compromiso de los músicos con el proyecto. Así nació realmente la agrupación, que es el núcleo de una orquesta que toca de un modo distinto a los solistas. Se creó un grupo homogéneo a partir de las familias, muy trabadas, de instrumentos dentro del mismo. La identificación de los músicos con el proyecto es lo que le da personalidad. Y eso es algo que no puede realizarse sólo con medios materiales. Es un proceso largo y laborioso, pero con el tiempo se aprende a mantenerlo dentro de unos límites. Ahora el trabajo está muy repartido, y la oficina de gestión está muy bien organizada.

P.- ¿Qué recuerdos guarda del primer concierto el 13 de junio de 1985 en el Palais Lichtenstein?

R.- Lo que más recuerdo es el entusiasmo enorme que se percibía en aquellos conciertos iniciales. Ese entusiasmo atraía a mucho público. Y se creaban unos ambientes increíbles. ¡Cómo sonaba Xenakis en una exposición dedicada a Nietzsche, en la cual encontrabas a un público que no era el habitual de los conciertos! Se creó un público distinto. A ello contribuyó también la labor de Abbado (en aquellos años director de la Staatsoper), que cambió muchas cosas en Viena. Iniciamos una relación que fue importante por el

à partir de familles d'instruments très liées entre elles. L'identification des musiciens avec le projet est ce qui lui donne une personnalité. On ne peut pas obtenir cela seulement avec des moyens matériels. C'est un processus long et laborieux, mais avec le temps on apprend à le contenir à l'intérieur de certaines limites. Maintenant le travail est très partagé et le bureau de gestion est très bien organisé.

Q.- Quel souvenir gardez-vous du premier concert de l'ensemble, le 13 juin 1985 au Palais Lichtenstein ?

R.- Ce dont je me souviens le plus c'est l'enthousiasme énorme que l'on sentait lors des premiers concerts. Cet enthousiasme attirait beaucoup le public. On créait des ambiances incroyables. Quelle sonorité que celle de Xenakis dans une exposition consacrée à Nietzsche, à laquelle était présent un public qui n'était pas celui des concerts habituels ! On a créé un public différent. À cela il faut ajouter le travail d'Abbado (à l'époque, directeur du Staatsoper), qui a changé beaucoup de choses à Vienne. Nous avons entamé avec lui une relation qui a été importante pour créer cette atmosphère. La naissance du festival Wien Modern a été décisive pour la mobilisation d'un public beaucoup plus large.

Q.- Combien de musiciens compte le groupe ? Restent-ils encore des interprètes de la première époque ?

R.- L'effectif permanent est de vingt-quatre musiciens, auxquels s'ajoutent des suppléments. Oui, il y a quelques musiciens qui étaient là dès le début, mais beaucoup d'autres, des jeunes, se sont également intégrés. De toute façon, pour moi c'est comme être en famille. Pourvu que je joue avec eux, je suis heureux ; il y a tellement peu de choses à préparer, nous nous connaissons tellement bien... Comme dans toutes les familles, il y a des problèmes, mais l'important c'est la façon dont ils sont abordés : avec sérieux et humour. Il n'existe pas de concurrence entre les gens, malgré la pression individuelle. Lors des périodes de crises, les musiciens s'aident entre eux, et cela aussi resserre les liens. Je crois que le public ne peut pas imaginer combien il est difficile d'être toujours ensemble, de répéter, de maintenir un niveau élevé, d'aller sans cesse d'un concert à un autre, en préparant de nouvelles œuvres. Cela peut s'expliquer seulement par l'existence d'une volonté de prendre

ambiente que logró crear. Que naciera el festival Wien Modern fue decisivo para movilizar a un público mucho más amplio.

P.- ¿Cuántos músicos integran el grupo? ¿Quedan todavía intérpretes de la primera época?

R.- La plantilla fija es de veincuatro músicos, además de los sustitutos. Sí, hay algunos músicos del principio, pero también se han incorporado otros muchos jóvenes. De todos modos, para mí es como estar en familia. Siempre que toco con ellos soy feliz: hay tan poco que preparar, nos conocemos tan bien... Como en todas las familias, hay problemas, pero lo importante es cómo se abordan: con seriedad y humor. No existe competencia entre ellos, pese a la presión individual. Los músicos se ayudan en las crisis, y eso también estrecha los vínculos. Creo que el público no se puede imaginar lo duro que es estar siempre juntos, ensayar, mantener un nivel tan alto, estar continuamente de un concierto a otro, preparando nuevas obras. Eso sólo se puede entender si existe una disposición al riesgo. Hay que amar la aventura para estar en un proyecto como éste.

P.- ¿Qué piensa cuando lee en la prensa comentarios como "En los casi 20 años de existencia (el Klangforum) ha conseguido una fama, también en el extranjero, que se puede equiparar sin duda a la de los filarmónicos vieneses"?

R.- Me alegro mucho, porque yo también pienso que el grupo es uno de los mejores y me gusta que se aprecie. Eso no implica que considere que se haya conseguido el objetivo, porque eso no es posible. Todo está siempre en movimiento, uno siempre se transforma quiera o no, y se ve enfrentado a cambios inesperados. Pero sí creo que hay que hallar un equilibrio entre estar siempre en la vanguardia, con lo nuevo, y al mismo tiempo crear un repertorio, que es lo que permite crecer. Y la agrupación tiene un repertorio muy variado.

P.- ¿Se podría afirmar que el Klangforum tiene una línea?

R.- Sí, creo que la tiene, y que viene determinada por varios factores, que en definitiva buscan la calidad. Es muy importante la discusión estética que rige permanentemente en el seno de la agrupación, y eso determina su línea. No se entrega a

des riesgos. Il faut aimer l'aventure pour être dans un projet comme celui-ci.

Q.- Que pensez-vous lorsque vous lisez dans la presse un commentaire comme celui qui suit : "au cours de ses presque vingt ans d'existence [le Klangforum] a acquis à l'étranger une renommée qui peut, probablement, être comparée à celle du Philharmonique de Vienne" ?

R.- Je me réjouis beaucoup, parce que je pense moi aussi que le groupe est l'un des meilleurs et j'aime qu'il soit apprécié. Cela n'implique pas que la presse considère que nous ayons atteint nos objectifs, parce que ce serait impossible. Tout est toujours en mouvement, en transformation, qu'on le veuille ou non, et on est confronté à des changements inattendus. Mais, en effet, je crois qu'il faut trouver un équilibre entre être toujours à l'avant-garde, par rapport à ce qui est nouveau, et en même temps créer un répertoire, ce qui permet de croître. Notre formation a un répertoire très varié.

Q.- Peut-on affirmer que le Klangforum suit une direction précise ?

R.- Oui, je crois qu'il en a une ; elle est déterminée par plusieurs facteurs dont le principal est la recherche de la qualité. Le débat le plus important est celui qui porte sur l'esthétique et il a lieu en permanence au sein du groupe, c'est lui qui détermine son orientation. Le groupe ne se livre pas aux lois du marché. Les musiciens font des propositions qui sont débattues, et chaque décision est prise après réflexion.

Q.- En quoi consisterait votre influence sur le Klangforum, d'un point de vue artistique et humain, bien que depuis 1992 vous ayez cessé de le diriger ?

R.- C'est difficile à dire. En tout cas, je crois que la formation s'est développée indépendamment de moi ; elle est même allée plus loin. Et je crois surtout que j'ai appris beaucoup du groupe, en tant que compositeur et musicien. Ça a été un échange permanent, une conversation constante. Je ne serais pas le même sans cette expérience, elle va au-delà de ce qui est instrumental, ou technique.

R.- La relation du Klangforum avec l'Espagne commence en 1991 avec un concert à Barcelone, et elle s'intensifie de plus en plus. Avez-vous des liens particuliers avec ce pays ?

R.- Les impresarios espagnols aiment cette for-

un mercado. Los músicos hacen propuestas, se debate, y cada decisión se toma tras una reflexión.

P.- ¿En qué medida cree que su personalidad, tanto artística como humana, ha impregnado al Klangforum, a pesar de que usted dejó de dirigirlo ya en 1992?

R.- Es difícil decirlo. De todos modos, creo que la agrupación se ha desarrollado independientemente de mí y ha ido más lejos. Y, sobre todo, creo que soy yo el que ha aprendido mucho como compositor y como músico del grupo. Ha sido un intercambio permanente, una conversación constante. Yo no sería el mismo sin esa experiencia, que va más allá de lo instrumental, de lo técnico.

P.- La relación del Klangforum con España se inicia en 1991 con un concierto en Barcelona, y está cada vez más presente. ¿Hay vínculos particulares con este país?

R.- A los promotores españoles les gusta la agrupación y la invitan, y a los músicos les gusta estar en España. Para mí, España supuso un gran descubrimiento: la pintura de Velázquez y Goya, el cine de Carlos Saura y Víctor Erice... me parecían expresión de un mundo extraño. Lo mismo que el flamenco y el cante jondo: allí vi de dónde procedía y comprendí que no es transportable. Gracias a mi amigo Mauricio Sotelo primero, y a otros buenos amigos después, conocí mucho del país.

P.- Sin embargo, la música española contemporánea se sigue interpretando poco en el extranjero. Si no recuerdo mal, en la programación de esta temporada, el Klangforum no incluye a ninguno, ¿es una cuestión de calidad, de falta de comunicación, de desconocimiento?

R.- Sin duda hay buenos compositores, y deberían programarse más. Por mencionar sólo a algunos que merecen más atención, me vienen ahora a la mente Manuel Hidalgo, Francisco Guerrero, Jesús Rueda, López López... Y también es cierto que el intercambio es pobre en comparación con otros países. Tal vez a causa de una herencia todavía sin superar, al poco caso que a esta música se le ha hecho en su propio país, a la fragilidad de la red cultural...

P.- ¿Y ve usted algún modo de transformar esta situación?

mation et ils l'invitent ; de leur côté, les musiciens aiment être en Espagne. Pour moi, l'Espagne a été une grande découverte : la peinture de Velázquez et de Goya, le cinéma de Carlos Saura et Víctor Erice...

ils m'apparaisaient comme l'expression d'un monde étrange. La même chose que pour le flamenco et le *cante jondo* : c'est là que je me suis rendu compte d'où ils venaient. J'ai alors compris qu'il y a des choses qui demeurent intraduisibles. Grâce à mon ami Maurice Sotelo d'abord, et à d'autres bons amis ensuite, j'ai connu une bonne partie du pays.

Q.- La musique espagnole contemporaine est néanmoins peu jouée à l'étranger. Si je me souviens bien, la programmation du Klangforum pour cette saison n'inclut aucun compositeur espagnol. Est-ce une question de qualité, un manque de communication, ou est-ce de l'ignorance ?

R.- Sans aucun doute, il y a de bons compositeurs qui devraient être programmés plus souvent. Pour ne mentionner que quelques-uns de ceux qui méritent davantage d'attention, citons Manuel Hidalgo, qui est celui qui me vient à l'esprit à l'instant, Francisco Guerrero, Jesús Rueda, López López... Il est également certain que ces échanges sont réduits en comparaison avec d'autres pays. Peut-être en raison d'un héritage pas encore digéré, ou en raison du peu d'attention qu'on prête à cette musique dans son propre pays, à la fragilité du réseau culturel...

Q.- Que faire pour inverser cette tendance ?

R.- Je crois que ce qui manque en Espagne c'est un ensemble avec lequel les compositeurs puissent s'identifier et qui se consacrerait à la diffusion de leur musique, comme le fait le Klangforum à Vienne, qui a attiré un bon nombre de compositeurs. En Espagne, on souffre de l'absence d'identification à un groupe musical. Les compositeurs sont très isolés, il y a peu d'échanges. C'est pourtant quelque chose qui me paraît essentiel pour obtenir un niveau élevé et pour créer une émulation. Il me semble qu'en ce moment, en Espagne, toutes les conditions nécessaires à la promotion de la musique contemporaine sont réunies. Il est cependant souhaitable qu'il y ait davantage de cycles permanents de concerts consacrés à la musique actuelle et davantage d'ensembles pour jouer cette musique.

Q.- Peut-on concevoir que dans ce domaine

R.- Creo que en España falta una agrupación musical con la que los compositores se identificaran y que se dedicara a difundir su música, como ha hecho el Klangforum en Viena, que ha atraído y consolidado un escenario de compositores. En España falta identificación con un grupo musical. Los compositores están muy aislados, hay poco intercambio, algo que me parece esencial para estimular el nivel y para que se produzca una competitividad positiva. Creo que, en estos momentos, en España se reúnen las condiciones adecuadas para que se produzca un lanzamiento de la música contemporánea, pero sería conveniente que hubiera más ciclos continuados de música actual y más grupos que los interpretaran.

P.- ¿Tal vez es que en ese terreno España tiene poco que aportar?

R.- No lo creo así. Estamos en el momento de la *world music*, que parte de las tradiciones específicas. Hay algo específicamente español que encierra un gran potencial, como ocurre también en América Latina; se puede establecer un intercambio, y tengo la sensación de que algo se mueve en esa dirección, tanto en España como en México y otros países latinoamericanos.

P.- Una de las últimas obras que interpreta con el Klangforum es su propio pieza de teatro musical *Fama* en el festival Wien Modern, que este año le ha dedicado uno de sus perfiles. *Fama*, como suele ser habitual en sus trabajos, ha reunido a artistas de otras procedencias (artes plásticas, arquitectura, literatura): ¿es en esa fusión donde ve el futuro del teatro musical?

R.- Para mí es producto de una necesidad personal. El intercambio entre las diferentes artes me parece fundamental, por lo enriquecedor. Hay antecedentes claros: Viena y París en los años 20, Nueva York en los 60. No entiendo que se hable de crisis de la música actual porque hay muchos factores que lo contradicen, y si acaso, la vería en el contexto de una crisis de las artes en general. Nuestras raíces están en todas las manifestaciones artísticas, de ahí que todo se influya, que todo traspase de unas a otras. En ese sentido, si no existiera la música actual, Beethoven y Mozart resultarían unas piezas de museo incomprensibles.

l'Espagne n'ait pas beaucoup à apporter ?

R.- Je ne crois pas. Nous vivons à l'heure de la *world music*, qui est issue de traditions spécifiques. Il existe un élément spécifique espagnol qui a un grand potentiel, comme c'est le cas aussi en Amérique latine. On peut initier des échanges, et j'ai la sensation que quelque chose bouge dans cette direction, tant en Espagne qu'au Mexique et dans d'autres pays latino-américains.

Q.- Une des dernières œuvres que vous interprétez avec le Klangforum au festival Wien Modern – qui vous a consacré cette année une de ses sections – est votre propre pièce de théâtre musical, *Fama*. *Fama*, comme d'habitude dans votre travail, a réuni des artistes d'autres disciplines (arts plastiques, architecture, littérature). Est-ce dans cette fusion que vous voyez l'avenir du théâtre musical ?

R.- En fait, c'est l'expression d'une nécessité personnelle. L'échange entre les différents arts me paraît fondamental, parce qu'il est enrichissant. Il y a des précédents évidents : Vienne et Paris durant les années 20, New York dans les années 60. Je ne comprends pas qu'on parle d'une crise de la musique actuelle alors que de nombreux facteurs contredisent cette idée. Si tel était le cas, je verrais cela plutôt dans le contexte d'une crise artistique générale. Nos racines sont dans toutes les manifestations artistiques, de là le fait que tout influence tout, tout passe d'une chose à une autre. Ainsi, si la musique actuelle n'existait pas, Beethoven et Mozart deviendraient des pièces de musée incompréhensibles.

Q.- Concernant *Fama*, vous avez déclaré que cette œuvre voulait créer un utérus acoustique dans un environnement silencieux. La musique peut-elle être comprise seulement à partir du silence ?

R.- Le silence est un élément important de la musique. En ce qui concerne *Fama*, mon travail consiste fondamentalement à établir un silence et à séparer les silhouettes sur la scène. D'où l'idée que les musiciens entourent l'alcôve qui enferme le public et que les sons arrivent à travers de multiples portes qui s'ouvrent.

Q.- La nature paraît également importante dans votre œuvre.

R.- Je me soucie beaucoup du contact avec la nature. De l'abîme qui existe entre l'être humain, l'idée que

P.- Refiriéndose a *Fama*, usted ha declarado que pretendía crear un útero acústico en un centro de silencio. ¿Acaso sólo se puede comprender la música desde el silencio?

R.- El silencio es un elemento importante de la música. Mi trabajo fundamental en *Fama* consiste en establecer un silencio y apartar a las figuras del escenario, de ahí que los músicos rodeen el cubículo que encierra al público y los sonidos lleguen a través de múltiples puertas que se abren.

P.- También la naturaleza parece importante en su obra.

R.- Mi contacto con la naturaleza me ocupa mucho. El abismo existente entre el ser humano y la idea que del hombre tenemos y aquello que somos en la intimidad, y somos naturaleza, eso me preocupa cuando trabajo la voz. Me preocupa el espacio entre la voz y el lenguaje, pero también el miedo, el dolor, que son expresiones anteriores al lenguaje. Y me obsesiona, por supuesto, la violencia.

P.- Para crear *Fama* se ha inspirado en *Las Metamorfosis* de Ovidio, pero también ha elegido fragmentos de *Fräulein Else*, de Schnitzler. Una curiosa combinación.

R.- Ovidio y Lucrecio me han ocupado últimamente por intentar acercarme a un mundo que cada vez se ha ido alejando más. Para la obra, he partido de la imagen de *Fama*, pero he buscado un personaje central que representara la transformación. Buscaba un diálogo interior, y caí pronto sobre *Fräulein Else* porque me parece una figura fascinante: es una jovencita que no existe todavía, es producto de sus imaginaciones, de sus proyecciones. En un momento dado, esa figura reflexiona sobre lo rara que suena su propia voz, y esa idea es uno de los ejes de mi obra, junto a la frase de Schnitzler en esa misma narración: "Hombres: tal vez no existan, tal vez sólo los soñamos".

Ruth Zauner, periodista.

nous en avons de lui et ce que nous sommes dans l'intimité. Nous faisons partie de la nature, et cela me préoccupe quand je travaille la voix. Je m'intéresse à l'espace qui existe entre la voix et le langage, mais aussi entre la voix, la peur et la douleur, qui sont des expressions antérieures au langage. La violence aussi m'obsède, évidemment.

Q.- Pour créer *Fama* vous vous êtes inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, et vous avez aussi choisi des fragments de *Fräulein Else*, de Schnitzler. Une combinaison curieuse.

R.- Ovide et Lucrèce ont récemment attiré mon attention car je souhaitais me rapprocher d'un monde qui s'est éloigné progressivement. Pour cette œuvre je suis parti de l'image de *Fama*, mais j'ai cherché un personnage central qui incarnerait la transformation. Je cherchais un dialogue intérieur et je suis tombé, presque immédiatement, sur *Fräulein Else*, parce qu'elle me semble un personnage fascinant : c'est une jeune fille qui n'existe pas encore ; elle est un produit de l'imagination, de ses propres projections. À un moment donné, ce personnage réfléchit sur le son étrange qui semble être celui de sa propre voix, et c'est cette idée qui a constitué un des axes de mon œuvre, de même que la phrase de Schnitzler : "Les hommes : peut-être n'existent-ils pas, peut-être les rêvons-nous seulement".

Ruth Zauner, journaliste.



Ensemble Musiques Nouvelles. Jean-Paul Dessy, *director/chef d'orchestre.* ©Ludovique Joubert

Musiques Nouvelles, en busca de nuevas liturgias sonoras

Entrevista con Jean-Paul Dessy

Fundado en 1962 en Bruselas por Henri Pousseur y Pierre Bartholomé, el Ensemble Musiques Nouvelles surgió con un concierto en el que un nuevo tipo de *ensemble* se revelaba capaz de responder a las exigencias de obras por entonces inéditas como *Répons* y la *Segunda Sonata para piano* de un joven Pierre Boulez. Desde entonces no ha dejado de descubrir los talentos de la modernidad y de defender un repertorio en evolución (de Cage a Berio, de Ligeti a Scelse, de Xenakis a Feldman, de Stockhausen a Boesmans...). Dirigido desde 1996 por el compositor, violoncelista y director de orquesta Jean-Paul Dessy, Musiques Nouvelles se empieza a conjugar en plural y se abre aún más a la diversidad de los mundos sonoros de hoy en día (músicas electrónicas, dispositivos mixtos, instalaciones sonoras, performances audiovisuales y multidisciplinares). Con un gran rigor y un fervor destacable en la ejecución de las creaciones, haciendo sensible la personalidad de cada uno

Musiques Nouvelles, en quête de nouvelles liturgies sonores

Entretien avec Jean-Paul Dessy

Fondé en 1962 à Bruxelles, par Henri Pousseur et Pierre Bartholomé, à la faveur d'un concert où un ensemble d'un nouveau type se révélait capable de répondre aux exigences d'œuvres, à l'époque inédites, telles que *Répons*, du compositeur belge et la *Deuxième Sonata pour piano* du jeune Pierre Boulez, l'Ensemble Musiques Nouvelles n'a cessé de découvrir les talents de la modernité et de défendre un répertoire en évolution (de Cage à Berio, de Ligeti à Scelsi, de Xenakis à Feldman, de Stockhausen à Boesmans...). Dirigé depuis 1996 par Jean-Paul Dessy, compositeur, violoncelliste et chef d'orchestre, Musiques Nouvelles se conjugue désormais au pluriel et s'ouvre davantage encore à la diversité des mondes sonores d'aujourd'hui (musiques électroniques, dispositifs mixtes, installations sonores, performances audio-visuelles et pluridisciplinaires...). Alliant une grande rigueur et une ferveur remarquable dans l'exécution de créations qui rendent sensible la personnalité de chaque musicien associé de près au projet,



Ensemble Musiques Nouvelles. ©EMN



Jean-Paul Dessy, director artístico del/directeur artistique de l'Ensemble Musiques Nouvelles. ©EMN

de los músicos ligados estrechamente al proyecto, Musiques Nouvelles es un ensemble articulado y nómada que desde su sede en Mons brilla a escala europea. Conversación entre Viena y Bruselas, con Jean-Paul Dessy que precisa sus compromisos/encantamientos.

Pregunta. - Repasando la larga y rica historia de Musiques Nouvelles, marcada por las evoluciones de las músicas contemporáneas pero también por la personalidad de sus distintos directores artísticos, ¿cuál sería la línea roja del proyecto global?

Respuesta. - El espíritu que presidió la fundación de Musiques Nouvelles, y que nos sigue animando ahora, es el deseo de fomentar el nacimiento de nuevos mundos sonoros. En la década de los sesenta no existían prácticamente *ensembles* instrumentales dedicados a la música contemporánea. Musique Nouvelle (que antes se escribía en singular) nació efectivamente en 1962 gracias a *Répons*, una obra abierta de Henri Pousseur. Lo que entonces era una obra pionera se ha convertido en un acontecimiento capital, que desembocó en una progresiva institucionalización y en una victoria de estos surcadores sobre un terreno hostil, que han conquistado valerosamente. La historia de Musique(s) Nouvelle(s) es la más longeva de todos los *ensembles* contemporáneos de Europa. A lo largo de sus cuarenta y tres años de

Musiques Nouvelles est un ensemble modulable et nomade qui, depuis sa base monsoise, rayonne à une échelle européenne. Conversation entre Vienne et Bruxelles, avec Jean-Paul Dessy, qui précise ses engagements / enchantements.

Question.- À travers la longue et riche histoire de Musiques Nouvelles, marquée par les évolutions des musiques contemporaines mais aussi par la personnalité de ses divers directeurs artistiques, quel serait le fil rouge du projet global ?

Réponse.- L'esprit qui a présidé à la fondation de Musiques Nouvelles, et qui ne cesse de nous animer aujourd'hui, c'est le désir de favoriser l'émergence de nouveaux mondes sonores. Dans les années 60, les ensembles instrumentaux dédiés à la musique contemporaine n'existaient pratiquement pas. Musique Nouvelle (qui s'est d'abord écrit au singulier) est né effectivement, en 1962, à la faveur de *Répons*, une œuvre ouverte de Henri Pousseur. Ce qui était alors une œuvre de pionnier est devenu un acte capital qui a abouti à une progressive institutionnalisation et à une victoire de ces défricheurs, sur un terrain hostile qu'ils ont conquis courageusement. L'histoire de Musique(s) Nouvelle(s) est la plus longue histoire d'un ensemble contemporain en Europe. Au cours de ses quarante-trois ans d'existence, les enjeux ont forcément évolué. Quand je suis arrivé, il y a bientôt dix ans, il ne s'agissait nullement de vouloir faire table rase mais de mettre davantage l'accent sur des pratiques musicales et des champs stylistiques trop peu présents, à mon sens et à mon goût, dans le champ d'action de la musique contemporaine européenne institutionnalisée, notamment le minimalisme nord-américain et ses enfants, certaines musiques venues de l'Est, ou encore des personnalités inclassables comme Giacinto Scelsi... Nous avons bien entendu aussi une mission de service public, qui est d'assurer la défense et l'illustration des compositeurs de notre pays dont nous créons une dizaine d'œuvres chaque année. Au delà de cela, mes choix de directeur artistique sont animés par le souci d'explorer des territoires sonores, sinon exclusifs, au moins particuliers. Des choix qui singularisent l'ensemble Musiques Nouvelles. Ces dernières années, nous avons lancé avec nos partenaires de Transcultures la

existencia, los desafíos ineludiblemente han evolucionado. Cuando llegué hace casi diez años, no se trataba en absoluto de hacer tabla rasa sino de poner más acento sobre las prácticas musicales y sobre algunos campos estilísticos que, en mi opinión y para mi gusto, estaban insuficientemente representados, especialmente el minimalismo norteamericano y sus herederos, ciertas músicas llegadas del Este y otras personalidades inclasificables como Giacinto Scelsi... Por supuesto tenemos también una misión de servicio público, que es la de asegurar la defensa y la ilustración de los compositores de nuestro país, de los cuales estrenamos una decena de obras al año. Al margen de esto, mis decisiones como director artístico están motivadas por la inquietud de explorar territorios sonoros, si no exclusivos al menos particulares. Son elecciones que singularizan al Ensemble Musiques Nouvelles. Estos últimos años hemos lanzado junto con nuestros socios de Transcultures la serie "electro-contempo", que, como su propio nombre indica, recorre, gracias a residencias, conciertos y grabaciones, las músicas electrónicas "no-académicas" (las practicadas por Scanner, Fennesz, DJ Olive o incluso David Shea, músicos de la escena electro internacional con los que hemos trabajado estrechamente) y las músicas procedentes de la tradición clásica contemporánea pero abiertas a este tipo de aventuras. También tejemos vínculos con músicas más populares, no catalogadas como "contemporáneas". Es el caso de la producción esta temporada de *María de Buenos Aires*, ópera de Astor Piazzolla, o próximamente de *L'Opéra du pauvre*, de Léo Ferré. Esto tiene varias virtudes. En primer lugar la de variar los gustos de nuestro público y la de ampliarlo, pero también la de enriquecer la vida de nuestros músicos. Opino que si la vida de músico clásico permanece alejada de cualquier tipo de música popular corre el riesgo de secarse. Pero la espina dorsal de nuestro trabajo, la razón fundamental de nuestra existencia es, sin duda alguna, la creación musical. Hay que asegurarle las máximas condiciones posibles de independencia frente a imposiciones de cualquier tipo y, principalmente, preservarla de la hiper-estandarización

série "électro-contempo" qui, comme son nom l'indique, croise, à la faveur de résidences, de concerts et d'enregistrements, les musiques électroniques "non-académiques" (celles pratiquées par Scanner, Fennesz, DJ Olive ou encore David Shea, musiciens de la scène électro internationale avec lesquels nous avons travaillé étroitement) et les musiques provenant d'une tradition classique contemporaine mais ouvertes à ce type d'aventure. Nous tissons également des liens avec des musiques plus populaires, non labellisées "contemporaines", telles que la production, cette saison, de *María de Buenos Aires*, opéra d'Astor Piazzolla, ou encore prochainement *L'Opéra du pauvre* de Léo Ferré. Cela a plusieurs vertus : d'abord de varier les plaisirs de notre public fidèle et de l'élargir, mais aussi d'enrichir la vie de nos musiciens. Je postule que si une vie de musicien classique reste éloignée de toute musique populaire, elle risque de s'assécher. Mais l'épine dorsale de notre travail, la raison essentielle de notre existence, est, sans aucun doute, la création musicale. Il faut assurer les conditions de sa plus grande indépendance vis-à-vis des normes de tous ordres et singulièrement la préserver de l'hyper-standardisation commerciale et de la massification culturelle. C'est la mission la plus précieuse de Musiques Nouvelles. Nous parvenons à la développer grâce au dévouement, à la dévotion même, de nos musiciens, grâce à la complicité que nous établissons avec les compositeurs, grâce aussi au talent d'un public fidèle et friand de ce que nous lui offrons. Grâce enfin au soutien de nos sponsors, la communauté Wallonie-Bruxelles et la ville de Mons qui nous héberge. Musiques Nouvelles donne annuellement une quarantaine de concerts et nous ne sommes pas peu fiers de proposer parmi ceux-ci plus d'une vingtaine de créations écrites pour Musiques Nouvelles.

Q.- Comment opérez-vous vos choix artistiques tant en tant que musicien, compositeur et directeur artistique de Musiques Nouvelles ?

R.- Mes choix de programmation sont à la fois des choix de chef d'orchestre, de compositeur, de violoncelliste et de mélomane et ces quatre facettes ne se recoupent pas nécessairement. Je me rends compte que lorsque j'écoute une musique ou que je lis une partition en tant que chef d'orchestre, je suis, tel un

comercial y de la masificación cultural. Esta es la misión más valiosa de Musiques Nouvelles. Conseguimos desarrollarla gracias a la dedicación, e incluso devoción, de nuestros músicos, a la complicidad que establecemos con los compositores, y también gracias al talento de un público fiel y apasionado por todo lo que les ofrecemos. Finalmente tenemos que agradecer el apoyo de nuestros patrocinadores, la comunidad de Wallonie-Bruxelles y la ciudad de Mons, que nos acoge. Musiques Nouvelles ofrece anualmente una cuarentena de conciertos y estamos muy orgullosos de presentar entre ellos más de una veintena de estrenos de obras escritas para nosotros.

P.- ¿Cómo adopta las decisiones artísticas siendo a la vez músico, compositor y director artístico de Musiques Nouvelles?

R.- Mis elecciones de programación son a la vez decisiones de director de orquesta, de compositor, de violonchelista y de melómano, y estas cuatro facetas no tienen por qué coincidir. Me he dado cuenta que cuando escucho una música o leo una partitura como director de orquesta me convierto en un abogado; busco causas que defender, causas radicales, singulares, ambiciosas. Como violonchelista, me pongo más en la piel de mis músicos y analizo el enriquecimiento y el placer que tal o cual pieza podría aportarles. En mi opinión es fundamental que la actividad de los músicos de Musiques Nouvelles sea apreciada por ellos y que esto ilumine sus vidas. En tanto que melómano, tengo mis flechazos como cualquiera que ame la música. Quiero cultivar una escucha inocente, a veces ingenua, con el fin de permanecer abierto al encantamiento. La cuarta faceta de mi escucha y de mi búsqueda es la de compositor, y ahí soy extremadamente selectivo. Me sitúo en la búsqueda de la fraternidad sonora, de las afinidades electivas. Por encima de estas cuatro facetas está la ley de las obligaciones: la mayoría de los conciertos deben realizarse con socios y coproductores. Es la bella ley de la entente necesaria, del compromiso a veces. Las colaboraciones que desarrollamos comienzan también a emanciparse de la red de música contemporánea *stricto sensu* y a extenderse de manera trans-

avocat, à la recherche de causes à défendre, des causes radicales, singulières, ambitieuses. Comme violoncelliste, je me mets davantage dans la peau de mes musiciens et je suis dans l'enrichissement et le plaisir que telle ou telle pièce pourrait leur apporter. Il est, à mes yeux, capital que l'activité des musiciens de Musiques Nouvelles leur soit très précieuse et que cela illumine leur vie. En tant que mélomane, j'ai mes coups de foudre comme quiconque aime la musique. Je veux cultiver une écoute innocente, naïve parfois, afin de rester disponible à l'émerveillement. La quatrième facette de mon écoute et de ma recherche est celle du compositeur et là, je suis extrêmement sélectif. Je suis dans la recherche de la fraternité sonore, des affinités électives. Au delà de ces quatre facettes, il y a la loi des contraintes : la plupart des concerts doivent se faire avec des partenaires et des coproducteurs. C'est la belle loi de la nécessaire entente, du compromis parfois. Les partenariats que nous développons commencent aussi à s'affranchir du réseau de la musique contemporaine *stricto sensu* et à s'étendre, de façon transdisciplinaire, vers les scènes de théâtre, de la danse, des arts plastiques.

Q.- Quelles sont, selon votre expérience multiple, les conditions pour que l'interprétation puisse se libérer aujourd'hui ?

R.- La première graine que nous posons, exception faite de quelques concerts par an où intervient l'improvisation, réside dans le choix du compositeur que nous allons jouer ou faire débiter. Le travail le plus important est de cultiver le jardin dans lequel cette graine sonore pourra grandir, mais aussi de cultiver le désir des musiciens, leur curiosité, de façon à ce qu'ils soient dans le meilleur état d'esprit pour faire grandir cette nouvelle espèce sonore. La beauté, le plaisir et la force du travail avec Musiques Nouvelles viennent aussi du fait que je cherche à libérer les musiciens de tout ce qui fait la torpeur des orchestres institutionnels, pour œuvrer dans l'enthousiasme et la dévotion. La posture du chef d'orchestre est ici aux antipodes de celle du chef d'orchestre d'une formation conventionnelle qui est confronté la plupart du temps à la gestion du rapport de force avec et entre ses musiciens. La joie dans notre travail est aussi le fruit du grand nombre de créations sonores que nous réalisons. Les musiciens accouchent d'une

disciplinar hacia las escenas del teatro, la danza y las artes plásticas.

P.- Desde su múltiple experiencia, ¿cuáles son en la actualidad las condiciones en las que la interpretación puede liberarse?

R.- La primera semilla que ponemos, a excepción de algunos conciertos al año donde interviene la improvisación, reside en la elección del compositor que vamos a interpretar o a estrenar... El trabajo más importante está en cultivar el jardín en el que esta semilla sonora podrá crecer pero también en cultivar los deseos de los músicos, su curiosidad, de forma que estén en el mejor estado anímico posible para hacer crecer esta nueva especie sonora. La belleza, la alegría y la fuerza del trabajo de Musiques Nouvelles vienen también del hecho de que busco liberar a los músicos de todo lo que produce el torpor de las orquestas institucionales para poder trabajar en el entusiasmo y en la devoción. El papel del director de orquesta está aquí en las antípodas del que tiene el director de orquesta de una formación convencional, enfrentado la mayor parte del tiempo a resolver las relaciones de fuerza con y entre sus músicos. El placer en nuestro trabajo también es fruto del gran número de estrenos que realizamos. ¡Nuestros músicos dan a luz una nueva obra veinte veces al año! Nos encontramos en la invención de una obra en el sentido en que llamamos "inventor" al descubridor de tesoros. El tesoro está ahí, es en el acto de ponerlo al día cuando aparece con toda su riqueza. Se trata entonces de un trabajo emancipador que da vida a una música y sentido a nuestras vidas. Es todo lo contrario de la práctica musical dominante, donde se da vueltas miméticamente sobre lo mismo que muchos otros.

P.- A las nuevas exigencias de interpretación para músicos capaces de librarse de ataduras se corresponden nuevas formas de escritura pero también nuevos dispositivos y actitudes escénicas. Usted ha inventado recientemente el término "comprovisación" para describir modos de colaboración, especialmente con músicos electrónicos...

R.- Aspiro a que los músicos de Musiques Nouvelles sean también capaces de improvisar. Esta



Ensemble Musiques Nouvelles, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris. ©EMN

nouvelle œuvre vingt fois par an ! Nous sommes dans l'invention d'une partition, au sens où on appelle "inventeur", un découvreur de trésor ; le trésor est là et c'est dans l'acte de le mettre à jour qu'il apparaît dans toute sa richesse. Il s'agit donc d'un travail émancipateur qui donne vie à une musique, et sens à nos vies. C'est tout le contraire de la pratique musicale dominante où l'on ressasse ce que beaucoup d'autres ressassent mimétiquement.

Q.- Aux nouvelles exigences d'interprétation pour des musiciens capables de s'émanciper des carcans, correspondent de nouvelles formes d'écriture mais aussi de dispositifs et d'attitudes scéniques. Vous avez récemment inventé le terme "comprovisation" pour décrire des modes de collaboration notamment avec des musiciens électroniques...

R.- Je souhaite que les musiciens de Musiques Nouvelles soient aussi capables d'improviser. Cette pratique rejaillit sur la capacité qu'aura ce musicien à enrichir un texte figé, à apporter une densité

práctica revierte sobre la capacidad que tendrá ese músico de enriquecer un texto fijo, de aportar una densidad personal, de darle vida como si lo inventara él mismo. No hay nada más bello que tener el sentimiento de que la música nace en el instante mismo en que lo escuchamos. Hacer vivir este sentimiento al público sólo puede conseguirse con músicos que tengan la capacidad de regenerar la música a cada momento gracias a su implicación total.

P.- Para un Centro de producción y de difusión musical y un *ensemble* abiertos a la pluralidad de los mundos sonoros, ¿cuáles son en su opinión los principales desafíos actuales en términos de representación y de transmisión de estos universos musicales?

R.- Asumir el destino de un *ensemble* supone también interrogarse sobre las condiciones de producción de la música de hoy en día. Se trata de renovar, de revivificar, de sacralizar el concierto —que sigue siendo la primera actividad de Musiques Nouvelles— encontrando propuestas estimulantes, especialmente en el plano escénico, a fin de que la música se desarrolle en toda en su fuerza. Hay que llevar al espectador hasta su capacidad de escucha más profunda. Es necesario que la música viva revele plenamente el suplemento de alma que ofrece en relación a la música en soporte. Es una liturgia sonora. Nada de lo que sucede en la escena de un concierto puede ser anecdótico, nada debería escapar a una exigencia de densidad, de dignidad, de manera que se cree una comunión con la asamblea. Es en lo más profundo de la intimidad de cada uno de los espectadores donde opera esta liturgia y donde alcanzamos ese instante de eternidad, esa experiencia vertiginosa del presente permanente que justifica toda vida de músico y de melómano. Por otro lado, elaboramos formas transdisciplinarias (*performances* audiovisuales, intervenciones dentro de dispositivos espaciales específicos, etc.) que hacen estallar el marco escénico desarrollando formas de “situación sonora” (instalación, entorno) que transmiten la música, los sonidos, donde no son necesariamente esperados y escuchados. A veces no hay nada más bello que una música que se

personnelle, à le rendre vivant comme s'il l'inventait lui-même. Il n'y a rien de plus beau que d'avoir le sentiment que la musique naît dans l'instant même où vous l'écoutez. Faire vivre ce sentiment au public, ne peut se faire qu'avec des musiciens qui ont la capacité de régénérer la musique à chaque instant par leur implication totale.

Q.- Pour un Centre de production et de diffusion musicale et un ensemble ouverts à la pluralité des mondes sonores quels sont selon vous les principaux enjeux actuels en terme de représentation et de transmission de ces univers musicaux ?

R.- Prendre en main le destin d'un ensemble, c'est aussi s'interroger sur les conditions de production de la musique d'aujourd'hui. Il s'agit de rénover, de revivifier, de sacraliser le concert — qui reste l'activité première de Musiques Nouvelles — en trouvant des propositions revigorantes, notamment sur le plan scénique, afin que la musique advienne dans toute sa force. Il faut emmener l'auditeur vers sa capacité d'écoute la plus profonde. Il faut que la musique vivante révèle pleinement le supplément d'âme qu'elle offre par rapport à la musique sur support. C'est une liturgie sonore. Rien de ce qui se passe sur la scène d'un concert ne peut être anecdotique, rien ne devrait échapper à une exigence de densité, de dignité, de façon à ce que s'opère une communion avec l'assemblée. C'est au plus profond de l'intimité de chacun des auditeurs que cette liturgie travaille et que l'on touche à cet instant d'éternité, à cette expérience vertigineuse du présent permanent qui justifie toute vie de musicien et de mélomane. Par ailleurs, nous élaborons des formes transdisciplinaires (*performances* audio-visuelles, interventions au sein de dispositifs spatiaux spécifiques, etc.) qui font éclater le cadre scénique en développant des formes de “situation sonore” (installation, environnement), qui diffusent la musique, les sons là où ils ne sont pas nécessairement attendus et entendus. Rien n'est parfois plus beau qu'une musique qui s'offre dans la virginité de l'inattendu.

Q.- Vous avez toujours défendu, tant au sein de Musiques Nouvelles que dans votre parcours musical personnel, une approche résolument ouverte, allant à l'encontre des diverses orthodoxies. Aujourd'hui, on peut remarquer, dans le champ des musiques

ofrece en la virginidad y en lo inesperado.

P.- Usted siempre ha defendido, tanto en Musiques Nouvelles como en su trayectoria musical personal, un enfoque decididamente abierto, yendo al encuentro de diversas ortodoxias. Hoy podemos señalar en el campo de la música clásica contemporánea el surgimiento, siguiendo un movimiento cíclico, de nuevas formas de ortodoxias que toman prestado las señas de la radicalidad de ayer para diluirlos en sistemas donde el sentido y la fuerza propios del lenguaje artístico se agotan...

R.- “Poco importa el frasco si tenemos la embriaguez”, decía Charles Baudelaire. Nunca ha habido, hay ni habrá una causalidad directa entre de una parte el estilo, lenguaje o estética y por otra la belleza, la fuerza, la sabiduría de una obra, cualquiera que sea y quienquiera que la reclame. Lo que me interesa no son las elecciones de escuela o de estética sino la fuerza específica de una obra. Mis elecciones nunca son luchas contra algo sino entusiasmos y convicciones por algo. Estoy a la búsqueda y a la escucha de músicas que sean el medio de algo que las sobrepase, a la búsqueda de músicas que no renuncien al poder de la música, a la capacidad de hacernos respirar lo más ampliamente que podamos.

Conversación recogida por Philippe Franck. Historiador del arte, programador cultural y crítico musical, Philippe Franck es director artístico de la asociación interdisciplinar Transcultures (Bruselas) y del festival de arte sonoro City Sonics (Mons, Maubeuge y Luxemburgo 2007). Escribe en distintas revistas musicales y culturales belgas y francesas e interviene regularmente en la nuevas prácticas sonoras y en las artes digitales de las Escuelas de arte belgas y francesas.

clásicas contemporáneas, que, según un movimiento cíclico, de nuevas formas de ortodoxia ont surgi en empruntant à la radicalité d’hier ses signes pour les diluer dans des systèmes où le sens et la force propres au langage artistique s’épuisent...

R.- “Peu importe le facon si on a l’ivresse”, disait Charles Baudelaire. Il n’y a jamais eu, il n’y a pas et n’y aura jamais de causalité directe entre, d’une part, un style, un langage, une esthétique et, d’autre part, la beauté, la force, la sagesse d’une œuvre, quelle qu’elle soit, qui s’en réclame. Ce qui m’intéresse, ce ne sont pas des choix d’école et d’esthétique mais la force spécifique d’une œuvre. Mes choix ne sont jamais des combats contre quelque chose, mais des enthousiasmes et des convictions pour. Je suis à la recherche et à l’écoute de musiques qui soient le médium de quelque chose qui les dépasse, à la recherche de musiques qui ne renoncent pas au pouvoir de la musique, à cette capacité à nous faire respirer au plus large de nous-mêmes.

Propos recueillis par Philippe Franck. Historien de l’art, concepteur culturel et critique musical, Philippe Franck est directeur artistique de l’association interdisciplinaire Transcultures (Bruxelles) et du festival d’art sonore City Sonics (Mons, Maubeuge et Luxembourg 2007). Il écrit dans diverses revues musicales et culturelles belges et françaises et intervient régulièrement sur les nouvelles pratiques sonores et les arts numériques dans des Écoles d’art belges et françaises.

Avanti! Adelante por una música sin fronteras

El país de los mil músicos

Si a menudo se le llama el país de los mil lagos, Finlandia podría también ser presentado como el país de los mil músicos. En Finlandia la más pequeña localidad posee su pequeño conservatorio de música y su coro titular sin hablar de las ciudades que cuentan con varios. Es perfectamente creíble que la tradición de los cantores de poemas a imagen de la epopeya nacional la *Kalevala*, muy viva hasta la independencia en 1917, no haya desaparecido. Digamos que ha elegido una forma más moderna, variada y organizada de manifestarse.

En un país de poca densidad de población (5,5 millones de habitantes en un país en el que la superficie es superior a la de Gran Bretaña) donde las distancias a recorrer son largas y entrecortadas por el agua, la tradición musical continúa atrayendo a adultos y jóvenes con la misma pasión. Finlandia, reputada por ser el país donde la gente se manda callar en dos lenguas (el sueco es también lengua oficial), se recuperan expresándose sin complejos a través de innumerables corales y teatros de aficionados. Incluso el coro del célebre Festival de Ópera de Savonlinna funciona con un grupo de cantantes aficionados seleccionados entre los más talentosos del país.

Hoy día, Finlandia posee una sólida y única red de establecimientos musicales copiados del esquema de sus vecinos, los suecos. Estos institutos públicos abiertos a todas las edades y talentos proponen el aprendizaje de varios instrumentos así como el canto coral. En verano se organizan cursos por todo el país, desde un nivel de iniciación al perfeccionamiento del profesional de orquesta. Tanto en el campo como en los barrios de grandes ciudades existen jardines de infancia musicales. Por otro lado, teniendo en cuenta que

Avanti! En avant pour une musique sans frontières

Le pays des mille musiciens

Si souvent appelé le pays des mille lacs, la Finlande pourrait tout aussi bien être présentée comme le pays des mille musiciens. En effet, en Finlande la plus petite bourgade possède son petit conservatoire de musique et son chœur attiré, sans parler des villes, qui en ont plusieurs. À croire que la tradition des chanteurs de poèmes à l'image de l'épopée nationale, le *Kalevala*, très vivante jusqu'à l'aube de l'indépendance en 1917, n'a pas disparue. Elle s'est juste choisie une forme d'expression plus moderne, variée et organisée.

Dans un pays de faible densité de la population (5,5 millions d'habitants dans un pays dont la superficie est supérieure à celle de la Grande Bretagne), où les distances à parcourir sont longues et coupées par des plans d'eau, la tradition musicale continue d'attirer les personnes âgées et les jeunes autour de la même passion. La Finlande, réputée pour être le pays où l'on fait taire les gens en deux langues (le suédois y étant aussi une langue officielle), se rattrape en s'exprimant sans complexes par le biais d'innombrables corales et théâtres d'amateurs. Même le chœur du célèbre festival d'opéra de Savonlinna fonctionne avec des chanteurs amateurs sélectionnés parmi les plus talentueux du pays.

Aujourd'hui, la Finlande possède un solide et unique réseau d'établissements musicaux dont elle a copié le schéma chez son voisin suédois. Ces institutions publiques ouvertes à tous les âges et à tous les talents proposent l'apprentissage d'instruments variés et du chant. Des stages d'été sont organisés partout dans le pays, allant du niveau débutant jusqu'au perfectionnement dans le cadre d'un grand orchestre. Des jardins d'enfants à profil musical ont été créés dans les campagnes comme dans les quartiers des grandes villes. Par ailleurs,



Susanna Mäikki. Foto/Photo: Heikki Tuuli. ©Avanti!

las jornadas escolares son muy cortas, los niños cuentan con tareas extraescolares para rellenar el tiempo de ocio de las tardes mientras los padres trabajan.

Una Orquesta fuera de normas

En lo más alto de este clima musical, para acoger a los más dotados, está la Academia Sibelius de Helsinki con sus cerca de 1.700 alumnos. Fundada en 1882 bajo el nombre de Instituto musical de Helsinki, el establecimiento privado se transforma en conservatorio nacional a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Desde ese momento, toma el nombre de su antiguo alumno y profesor, el compositor Jan Sibelius. Cuatro años más tarde se crea la sección de directores de orquesta, pero habrá que esperar una treintena de años para que la clase fuese dirigida por un profesor titular. Con el entusiasmo y la perseverancia de Jorma Panula, esta clase se convierte en un verdadero fenómeno cuya reputación es una referencia en el medio musical finlandés. En 1983, los directores Esa-Pekka Salonen y Jukka Pekka Saraste, junto con el flautista Olli Pohjola, todos compañeros de la clase de dirección, fundan la orquesta de cámara Avanti! Así es como nació una orquesta fuera de toda norma, sin prejuicios, dotada de una flexibilidad que las orquestas habituales, demasiado a menudo sujetas por presentar una música a la imagen del grupo de intérpretes, desconocían.

“Avanti! Puede proponer en el mismo concierto piezas musicales interpretadas por dos o por



Esa-Pekka Salonen y/et Markus Lindberg. ©Heikki Tuuli

compte tenu des journées scolaires très courtes, les enfants ont des emplois du temps chargés pour remplir leurs après-midi d'oisiveté pendant que les parents travaillent.

Un orchestre hors normes

Au sommet de ce climat musical, pour accueillir les plus doués, il y a l'Académie Sibelius, à Helsinki, avec ses quelques 1 700 étudiants. Fondé en 1882 sous l'appellation Institut musical de Helsinki, l'établissement privé devient un conservatoire national à l'aube de la seconde guerre mondiale. À ce moment-là, il prend le nom de son ancien élève et professeur, le compositeur Jan Sibelius. Quatre ans plus tard y est créée une classe de direction d'orchestre, mais il faudra attendre encore une trentaine d'années pour que cette classe soit dirigée par un professeur titulaire. Grâce à l'enthousiasme et à la persévérance de Jorma Panula, cette classe devient un véritable phénomène, une référence de renom dans le milieu musical finlandais. En 1983, les chefs d'orchestre Esa-Pekka Salonen et Jukka-Pekka Saraste et le flûtiste Olli Pohjola, tous issus de cette classe, fondent l'orchestre de chambre Avanti! Ainsi est né un orchestre hors normes, sans préjugés, doté d'une souplesse que les orchestres habituels, trop souvent tenus de présenter une musique à l'image de l'ensemble des interprètes, ne connaissent pas.

“Avanti! peut proposer dans le même concert des pièces musicales interprétées par deux ou par vingt musiciens”, explique l'intendante de l'orchestre, Madame Hannele Markkula. “C'est un orchestre qui

veinte músicos”, explica la intendente de la orquesta, Hannele Markkula. “Es una orquesta que se forma según las necesidades de la música. Para cada ocasión son seleccionados los mejores músicos de diversas orquestas finlandesas. De esta forma estamos en condiciones de hacer programas interesantes e insólitos. Desde un principio, la ambición primordial de Avanti! fue interpretar músicas contemporáneas, habitualmente marginadas ya que son demasiado a menudo imposibles de asumir por una orquesta estándar”, continúa Markkula. Avanti! cambia de piel y de forma de un concierto a otro. El punto de partida es siempre la obra, la música. Además, Avanti! da prueba de una gran tolerancia musical, ya que no reniega de ningún estilo, ninguna época. Presta, sin embargo, una atención particular a la música contemporánea, especialmente la de los jóvenes compositores finlandeses, de los que se siente el portavoz responsable y privilegiado.

Funcionamiento administrativo

Avanti! no posee grupo instrumental, sólo su administración, que comprende una intendente y un director artístico, tiene una remuneración fija. Existe, de todos modos, los que se llama “músicos Avanti!”, un grupo de fieles que ocupan un puesto regular en las mejores orquestas del sur de Finlandia, que de año en año responden a la convocatoria. Desde su creación, Avanti! no ha cambiado de modo de funcionamiento. Un comité de administración de ocho personas, compuesto por cuatro músicos y cuatro no músicos, se reúne una vez por mes para trazar las grandes líneas a seguir. Todas las proposiciones formuladas por los propios músicos son igualmente tenidas en cuenta. Según Markkula, Avanti! funciona a la manera de un “concierto a la carta”.

La financiación de esta orquesta, que tiende a satisfacer los ambiciosos deseos de sus creadores e intérpretes, se basa en gran parte en una subvención del Estado (30%). La ciudad de Helsinki, que aporta los despachos y locales de la orquesta participa con un 5%, aproximadamente. La pequeña ciudad de Porvoo en las proximidades de la capital, que acoge desde hace 20 años el

s'adapte aux besoins de la musique. A chaque occasion sont sélectionnés les meilleurs musiciens des divers orchestres finlandais. Ainsi, nous sommes en mesure de composer des programmes intéressants et insolites”. Avanti!, poursuit-elle, “a depuis toujours l'ambition de jouer des musiques contemporaines, restées en marge car souvent injouables pour un orchestre standard”. Avanti! change de peau et de forme d'un concert à l'autre. Le point de départ reste l'œuvre, la musique. De plus, Avanti! fait preuve d'une grande ouverture, car il ne refuse aucun style, aucune époque. Il porte cependant une attention particulière à la musique contemporaine, notamment celle de jeunes auteurs finlandais, dont il se sent le porteparole responsable et privilégié.

Fonctionnement administratif

Avanti! ne possède pas une structure permanente ; seule son administration, formée d'une intendante et d'un directeur artistique, est rémunérée mensuellement. Il existe, toutefois, ce que l'on appelle “les musiciens Avanti!”, un groupe de fidèles qui occupent des postes de titulaires dans les meilleurs orchestres du sud de la Finlande, et qui répondent tous les ans à l'appel. Depuis sa création, Avanti! n'a pas changé de mode de fonctionnement. Un conseil d'administration composé de quatre musiciens et de quatre non musiciens se réunit une fois par mois pour décider des grandes orientations à suivre. Toutes les propositions formulées par les musiciens eux-mêmes sont également prises en compte. Selon Madame Markkula, Avanti! fonctionne à la manière d'un “concert à volonté”.

Le financement de cet orchestre, qui tend à satisfaire les ambitions de ses créateurs et de ses interprètes, est assuré en grande partie par une subvention de l'état (30%). La ville de Helsinki, qui fournit les locaux et les bureaux de l'orchestre, participe avec environ 5%. La petite ville de Porvoo, située dans la proximité de la capitale, qui accueille depuis vingt ans un Festival musical d'été proposé par Avanti!, contribue à cet événement. Le reste des fonds provient de diverses bourses culturelles, dont la Finlande possède un réseau non négligeable. Quant au parrainage, Madame Markkula estime qu'il n'est en Finlande qu'à ses débuts. Pour l'instant du moins, le sport est bien plus sponsorisé

Festival de música estival propuesto por Avanti! contribuye con el evento. El resto de los fondos provienen de diversas becas culturales, de las que Finlandia cuenta con una red nada desdeñable. En cuanto al patrocinio, Markkula estima que en Finlandia no ha hecho nada más que comenzar. Por el momento, el deporte cuenta con más patrocinio que la cultura, pero la situación cambia poco a poco. "A medida que los aficionados a la música en las empresas finlandesas comienzan a descubrir la importancia de este modo de financiación, comenzaremos a tener ayudas más importantes, ésta es la tendencia de hoy", explica Hannele Markkula de forma optimista.

Festival

El Suvisoitto (Festival de música estival) de Porvoo presenta cada año un resumen muy completo del perfil de Avanti! Se trata de una propuesta de una decena de conciertos propiamente dichos y de numerosas actividades musicales organizadas en la calle y las plazas públicas en colaboración con el ayuntamiento. En paralelo al festival, tiene lugar un seminario de composición musical dirigido por el antiguo fundador de la orquesta Esa-Pekka Salonen, que es reconocido en el mundo entero.

Dirección artística

Desde 1998, el clarinetista Kari Kriikku es el responsable de la dirección artística de Avanti! Forma parte del equipo desde 1983, desde que la orquesta dio su primer concierto en Helsinki. Recuerda que en el programa figuraban sobre todo obras de Ravel y Stravinsky. "Es verdad que Avanti! propone programas más audaces y modernos que las orquestas clásicas, de ahí su reputación de intérprete de música contemporánea, pero también hemos tocado siempre todo tipo de músicas, desde el comienzo, recuerda Kriikku. En su origen, Avanti! se situaba sobre todo dentro de un renacimiento de la música barroca en Finlandia y en el corazón de un gran debate sobre la autenticidad de la interpretación de esta música".

Según él, el clima musical finlandés era relativamente conservador en la época de la creación

que la cultura, mais la situation change peu à peu. "Au fur et à mesure que les amateurs de musique dans les entreprises finlandaises commencent à découvrir l'importance de ce mode de financement, nous aurons certainement des aides plus importantes, c'est la tendance aujourd'hui", explique Hannele Markkula confiante.

Festival

Le Suvisoitto (festival musical d'été) de Porvoo offre chaque année un aperçu très complet du profil de Avanti! Il propose une dizaine de concerts proprement dits et de nombreux événements musicaux variés organisés dans les rues et les places publiques, en collaboration avec la municipalité. En parallèle avec le festival a lieu un atelier de composition musicale dirigé par l'ancien fondateur de l'orchestre, Esa-Pekka Salonen, qui sillonne aujourd'hui le monde entier.

Direction artistique

Depuis 1998, le clarinetiste Kari Kriikku assure la direction artistique de Avanti! Il faisait déjà partie de l'équipe en 1983, lorsque l'orchestre a donné son premier concert à Helsinki. Il se rappelle qu'au programme figuraient notamment des œuvres de Ravel et de Stravinsky.

"Il est vrai, se souvient-il, que Avanti! propose des programmes plus audacieux et modernes que les orchestres classiques, d'où sa réputation d'interprète de musique contemporaine, mais nous avons toujours joué toutes sortes de musique, dès le départ. Avanti! a été notamment à l'origine d'une renaissance de la musique baroque en Finlande et au cœur d'une grande discussion sur l'authenticité de l'interprétation de cette musique". Selon Kari Kriikku, le climat musical finlandais était relativement conservateur à l'époque de la création de Avanti!, et le besoin d'un orchestre à l'esprit jeune était réel. Il estime que la souplesse exceptionnelle de l'orchestre constitue son point fort. "Nous choisissons les musiciens adéquats pour chaque représentation, alors que d'autres orchestres se soucient de trouver des œuvres pour répondre à leurs besoins. De plus, nous avons la chance de continuer à attirer les meilleurs musiciens finlandais, qui nous suivent avec enthousiasme".

Pour le directeur artistique de Avanti!, il est essentiel

de Avanti! y la necesidad de una orquesta de espíritu joven era real. Él considera que la flexibilidad excepcional de la orquesta constituye su punto fuerte. “Escogemos los músicos adecuados para cada concierto, mientras que otras orquestas se tienen que preocupar de buscar obras que se adapten a las necesidades de la orquesta. Además, tenemos la suerte de seguir atrayendo a los mejores músicos finlandeses, que nos siguen con entusiasmo”.

Para el director artístico de Avanti! es esencial tocar la música contemporánea finlandesa tanto en el extranjero como en Finlandia. Las obras de los compositores finlandeses como Kaija Saariaho y Magnus Lindberg, hoy día mundialmente conocidos, siempre han formado parte del repertorio de Avanti! Pero además, es igualmente importante dar a conocer la música contemporánea extranjera a los finlandeses, piensa Kari Kriiku. En cuanto a otros proyectos que hace suyos, menciona los espectáculos que reúnen música e imagen. En un futuro próximo, la orquesta va a recrear la música original compuesta antaño para los primeros documentales realizados en Finlandia.

Sitio a los jóvenes

Los directores de orquesta fundadores de Avanti!, Esa-Pekka Salonen y Jukka Pekka Saraste, se sienten mayores y dejan su plaza a los jóvenes. El relevo se prepara ya, nombres como Mikko Franck, Hannu Lintu, Susana Mälkki y Eeva Ollikainen, figuran en los programas de los conciertos. Entre la nueva generación, se encuentran dos mujeres, cosa relativamente inhabitual en el medio de los directores de orquesta. Nada sorprendente, en un país de gran tradición de equidad, que fue el primero en Europa en reconocer el derecho al voto de las mujeres (1905) y que hoy día se ve dirigido por una presidenta.

Por otra lado, la joven Susana Mälkki acaba de ser nombrada directora artística del Ensemble Intercontemporain de París. Es verdad que los artistas finlandeses frecuentan París desde la Edad Media...

Kristina Haataja, periodista.

de jugar de la música contemporánea finlandesa a l'étranger como en Finlande. Les œuvres de compositeurs finlandais comme Kaija Saariaho et Magnus Lindberg, aujourd'hui mondialement connus, ont toujours fait partie du répertoire de Avanti! Ceci étant, il est tout aussi important de faire connaître la musique contemporaine étrangère aux Finlandais, estime Kari Kriiku. Quant à d'autres projets qui lui tiennent à cœur, il mentionne les performances reliant musique et images. Dans un avenir proche, l'orchestre va recréer la musique authentique autrefois composée pour les premiers films documentaires réalisés en Finlande.

Place aux jeunes

Les chefs d'orchestre fondateurs de Avanti!, Esa-Pekka Salonen et Jukka-Pekka Saraste, ont atteint la force de l'âge et laissent aujourd'hui la place aux jeunes. La relève se prépare déjà, des noms comme Mikko Franck, Hannu Lintu, Susanna Mälkki et Eeva Ollikainen, figurent sur les programmes des concerts. Parmi la nouvelle génération, on retrouve deux femmes, chose relativement inhabituelle dans le milieu des chefs d'orchestre. Pas étonnant, somme toute, dans un pays de forte tradition égalitaire, qui a été le premier en Europe à accorder le droit de vote aux femmes (1905) et qui aujourd'hui est dirigé par une présidente.

Par ailleurs, la jeune Susanna Mälkki vient d'être nommée directrice artistique de l'ensemble Intercontemporain de Paris. Il est vrai que les artistes finlandais fréquentent la ville de Paris depuis le Moyen-Âge...

Kristina Haataja, journaliste.

La música contemporánea en España; historia de una difícil relación

Entrevista con José Ramón Encinar, director de la Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM)

José Ramón Encinar estudió con Federico Sopena y con Franco Donatoni en Italia, de quien fue asistente en la Academia Chigiana de 1976 a 1982. A su vuelta a España, en 1973, asumió la dirección del grupo de cámara Koan con el que realizó, durante más de veinte años, una amplia campaña de difusión de la música contemporánea, fundamentalmente en España. Encinar ha trabajado a su vez con la mayoría de las orquestas españolas, siendo Director Titular de algunas de ellas, tales como la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria entre 1982 y 1984, la Orquesta Sinfónica Portuguesa desde 1999 hasta 2001 y, actualmente (desde el 2000), de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Con estas orquestas su trabajo en la difusión de la música actual ha sido también permanente. En cuanto a su labor de composición, su obra no es extensa pero sí muy cuidada.

Pregunta.- Hablemos del Grupo Koan, ¿cómo surgió la idea de fundar un grupo de estas características?

Respuesta.- El Grupo Koan se formó en Juventudes Musicales, creo que en 1969, y fue fundado por Arturo Tamayo, su primer director. Cuando Tamayo marchó a estudiar a Alemania, el grupo se mantuvo en estado latente durante cierto tiempo, hasta que yo regresé de estudiar en Italia y me hice cargo de su dirección. El primer concierto que dimos juntos

La musique contemporaine en Espagne ; histoire d'une relation difficile

Entretien avec José Ramón Encinar, directeur de l'Orchestre de la Communauté de Madrid (ORCAM)

José Ramón Encinar a étudié en Italie avec Federico Sopena et avec Franco Donatoni, dont il a été assistant à l'Académie Chigiana de 1976 à 1982. À son retour en Espagne, en 1973, il a assumé la direction du Grupo Koan, un ensemble dédié à l'interprétation de la musique contemporaine, avec lequel il a effectué, pendant plus de vingt années, une vaste campagne de diffusion, fondamentalement en Espagne. Encinar a travaillé à son tour avec la majorité des orchestres espagnols, étant Directeur Titulaire de certains d'entre eux, comme l'Orchestre Philharmonique de Gran Canaria entre 1982 et 1984, l'Orchestre Symphonique portugais depuis 1999 jusqu'à l'année 2001 et, actuellement (depuis 2000), l'Orchestre et le Chœur de la Communauté de Madrid. Avec ces orchestres son travail dans la diffusion de la musique actuelle a été également permanent. Quant à son travail de composition, son œuvre n'est pas très étendue mais d'une grande intensité.

Question.- Parlons du Grupo Koan, comment est apparue l'idée de fonder un ensemble de ces caractéristiques ?

Réponse.- Le Grupo Koan s'est formé dans les Jeunesses Musicales, je crois que c'était en 1969, et il a été fondé par Arturo Tamayo, son premier directeur. Quand Tamayo est allé étudier en l'Allemagne, le groupe a été maintenu à l'état latent pendant un certain



José Ramón Encinar. ©Orcam

fue en febrero o marzo de 1973, y el último creo recordar que fue en 1992, por lo menos el último importante, un encargo con motivo del nombramiento de Madrid como Capital Europea de la Cultura.

P.- ¿Cuáles fueron sus componentes habituales?

R.- Se formó con instrumentistas jóvenes de las Juventudes Musicales. Por aquel entonces, esta organización suponía un caldo de cultivo interesante; era el momento en que estaban vinculados a Juventudes gente como Tomás Marco, Ricardo Bellés, Ramón Barce, que en mi opinión serían las tres personas fundamentales en ese mundo, y junto a ellos otra generación un poquito más joven que era la de Arturo Tamayo, José Luis Téllez, Ángel Luis Ramírez... Inicialmente se formó un quinteto de viento, llamado ya Koan, y poco después surgiría el grupo instrumental. Por él pasaron numerosas personas, aunque pocas han permanecido a lo largo de los veinte años, lógicamente. Del quinteto inicial permanecieron cuatro de ellos: Adolfo Garcés, Rafael Revert, Peregrín Caldés y Rafael Ángel.

temps, jusqu'à ce que je sois revenu de mes études en Italie et que j'en prenne la direction. Le premier concert que nous avons donné ensemble c'était en février ou mars 1973, et le dernier, du moins le dernier d'importance, je crois me rappeler que c'était en 1992, une commande à l'occasion de la nomination de Madrid comme Capitale Européenne de la Culture.

Q.- Qui en faisait parti habituellement ?

R.- Il était formé de jeunes instrumentistes provenant des Jeunesses Musicales. À cette époque, cette organisation représentait un bouillon de culture intéressant ; étaient liés aux Jeunesses des gens comme Tomás Marco, Ricardo Bellés, Ramón Barce qui, à mon avis, deviendront trois personnes fondamentales dans le monde musical, et avec eux une autre génération un peu plus jeune qui était celle d'Arturo Tamayo, José Luis Téllez, Ángel Luis Ramírez... Au début s'est formé un quintette à vent, déjà appelé Koan, et peu après apparaissait le groupe instrumental par lequel sont passées de nombreuses personnes, bien que peu d'entre elles, comme c'est logique, soient restées durant ces vingt années. De ce premier quintet quatre instrumentistes demeurent dans le groupe : Adolfo Garcés, Rafael Revert, Peregrín Caldés y Rafael Ángel.

Q.- Comment étaient-ils organisés pour les répétitions ? Ont-ils pu former un groupe de travail stable ?

R.- L'organisation pour les répétitions était un casse-tête, parce que les membres du Koan faisaient partie aussi d'autres formations ; certains appartenaient à l'harmonie Municipale (la plupart des instruments à vent), d'autres à l'Orchestre Symphonique de la Radio Télévision Espagnole (RTVE), quelques-uns à l'Orchestre National d'Espagne (ONE). Au début nous n'avions pas plus de répétitions que ce qui est nécessaire pour monter un programme. Ce qui s'est passé, c'est que notre activité s'est tellement accrue que certaines années, il nous arrivait d'avoir quatorze ou quinze concerts (fondamentalement à Madrid, mais aussi hors de la capitale, y compris, dans certains cas, hors d'Espagne). Trouver des horaires où nous pourrions tous être présent et trouver un local de répétition, cela supposait un véritable défi, parce que trouver des salles de répétition à Madrid était, et reste encore, un problème, bien que comparativement de moindre ampleur de nos jours. Avoir survécu

P.- ¿Cómo se organizaban para ensayar? ¿Pudieron conformar un grupo de trabajo estable?

R.- La organización para ensayar era un crucigrama, porque los miembros del Koan pertenecían a agrupaciones diversas a su vez; algunos pertenecían a la Banda Municipal (la mayor parte de los vientos), otros a la Orquesta Sinfónica de RTVE, algunos más a la Orquesta Nacional. Al principio, no teníamos ensayos fuera de lo que necesitábamos para consolidar un programa. Lo que ocurre es que nuestra actividad se fue incrementando hasta el punto de que hubo años en que llegamos a tener catorce o quince conciertos (fundamentalmente en Madrid, aunque también los teníamos fuera de la capital e incluso en algunas ocasiones fuera de España). Suponía un verdadero reto encontrar horas en que todos pudiéramos quedar y más aún el encontrar local de ensayo, porque las salas de ensayo en Madrid han sido, y siguen siendo, un problema, aunque hoy día de menor magnitud que por aquel entonces. Francamente, fue casi un milagro que sobrevivieramos tantos años.

P.- ¿Y cuándo se produjo la disolución del grupo? ¿Fue un final programado?

R.- No sé si después del 92 dimos algún otro concierto pero por aquel entonces ya se acercaba el final del Koan. Tuvimos aproximadamente veinte años de existencia. Este final no fue programado, simplemente poco a poco la dificultad de la gente para ensayar se incrementó, porque las orquestas ya tenían más movilidad y exigían más dedicación por parte de los instrumentistas que pertenecían a ellas. También colaboró el hecho de que empezaran a surgir cada vez más grupos dedicados a la música contemporánea, de modo que nos surgió competencia, y de que mi actividad como director fuera a más. Todos estos factores produjeron, poco a poco, la disolución del grupo.

P.- Se puede decir que el conjunto Koan fue pionero en España, ¿qué otros grupos surgieron en la misma época que se dedicaran a la interpretación de música contemporánea?

R.- Sí, la verdad, fuimos unos pioneros. Además, nunca tuvimos ningún tipo de subvención importante. Los conciertos que se tenían eran los que

tant d'années relève littéralement du miracle.

Q.- Quand la dissolution de l'ensemble s'est-elle produite ? A-t-elle été une fin programmée ?

R.- Je ne sais pas si après 1992 nous avons donné un autre concert mais la fin de Koan était alors proche. Nous avons eu approximativement vingt années d'existence. Cette fin n'a pas été programmée, simplement peu à peu les difficultés rencontrées pour les répétitions ont été en augmentant, parce que les orchestres étaient devenus plus mobiles et exigeaient un engagement plus important de la part de leurs instrumentistes. Ajoutons que ce qui a également agi, c'est le développement des groupes dédiés à la musique contemporaine, tant et si bien qu'une concurrence a surgi ; de plus, mon activité comme chef d'orchestre allait elle aussi en s'accroissant. Tous ces facteurs ont, peu à peu, contribué à la dissolution du groupe.

Q.- Peut-on dire que la formation Koan a été pionnière en Espagne et qu'à la même époque sont apparues d'autres ensembles qui se sont consacrés à l'interprétation de la musique contemporaine ?

R.- Oui. À la vérité nous avons été des pionniers. En outre, nous n'avons jamais reçu aucune sorte de subvention importante. Les concerts que nous avions étaient ceux que je trouvais. En ce qui concerne les autres groupes qui existaient alors en Espagne, citons-en deux de plus : avant le nôtre, existait le Conjunto Catalán de Músicas Contemporáneas, que dirigeait Constantin Simonovich (ce groupe s'est dissout, me semble-t-il, avec le départ de Simonovich) ; et, peu après nos débuts, est apparu à Barcelone l'ensemble Diabolus in Musica, que dirigeait Joan Guinjoan. Pendant de nombreuses années nous avons seulement été trois ensembles à nous consacrer à la musique contemporaine. Des années plus tard le Grupo Círculo voyait le jour et ensuite le Grupo Lim, et bien plus tard le Plural Ensemble et le Modus Novus, qui sont donc plus récents.

Q.- Ça a été difficile de vous ouvrir un chemin dans le panorama musical d'alors en interprétant ce type de musique ?

R.- Très. La plupart des ensembles étrangers, semblables à notre formation, étaient subventionnés, ce qui signifiait que leur continuité était garantie et qu'au moment de donner des concerts en dehors de leur

yo buscaba. Respecto a otros grupos que existían por aquel entonces en España se pueden citar dos más: anteriormente al nuestro existía el Conjunto Catalán de Música Contemporánea, que dirigía Constantin Simonovich (aquel grupo se disolvió yo creo que con la salida de Simonovich); y posteriormente a nuestro inicio surgió en Barcelona el grupo Diabolus in Musica, que dirigía Joan Guinjoan. Durante bastantes años fuimos sólo estos tres grupos los dedicados a la música contemporánea. Años después comenzarían su andadura también el Grupo Círculo y después el Grupo Lim, y ya muchísimos años después el Plural Ensemble y el Modus Novus, que es ya reciente.

P.- ¿Les costó mucho abrirse camino en el panorama musical de aquel entonces interpretando esta clase de música?

R.- Mucho, porque además la mayor parte de los grupos extranjeros similares al nuestro eran conjuntos subvencionados, y eso significaba que tenían una continuidad garantizada y que a la hora de hacer conciertos fuera de su sede habitual podían cobrar unos cachés relativamente pequeños. Aquel no era, obviamente, nuestro caso. No obstante, la verdad es que tuvimos mucha actividad fuera de España teniendo en cuenta cuál era el panorama entonces. Recuerdo que estuvimos en Portugal, en el Festival de Estoril, estuvimos también en Francia en varias ocasiones, por ejemplo en unas Jornadas de Música Contemporánea en Burdeos; en Italia también un par de veces, en las actividades de la Academia de España en Roma y en el Festival Música de Nuestro Tiempo en Milán; en Alemania más de una vez; en Holanda en el Festival Gaudeamus; en Inglaterra en el Festival Almeida de Londres... La verdad es que fue una actividad amplia en el extranjero, nada desdeñable teniendo en cuenta la escasez de medios de que disponíamos. Y aquí dentro de España estuvimos en muchos sitios: en Barcelona, Andalucía, San Sebastián, León, Santander, Zaragoza... Prácticamente en toda España.

P.- ¿Notaba diferencia de acogida en Europa respecto de España?

R.- Bueno, dependía mucho de a dónde íbamos. Cuando nos desplazábamos a Europa hay que

siège habituel ils pouvaient se permettre de percevoir des cachets relativement petits. Ce qui n'était, bien entendu, pas notre cas. Néanmoins, si l'on tient compte du panorama existant alors, en réalité, nous avons eu une grande activité hors d'Espagne. Je me rappelle que nous avons été au Portugal, au Festival d'Estoril, nous avons aussi été en France à plusieurs reprises, par exemple aux Journées de Musique Contemporaine de Bordeaux ; en Italie aussi, deux fois, dans le cadre des activités de l'Académie d'Espagne à Rome et dans celui du Festival Musique de Notre Temps de Milan ; en Allemagne plus d'une fois ; en Hollande dans le Festival Gaudeamus ; en Angleterre dans le Festival Almeida de Londres... Une vaste activité à l'étranger, en fait, et en rien négligeable surtout si l'on tient compte de la maigreur de nos ressources. En Espagne, nous avons été dans de nombreux lieux : Barcelone, Andalousie, Saint Sébastien, León, Santander, Saragosse... Pratiquement dans toute l'Espagne.

Q.- Observez-vous un changement en ce qui concerne l'accueil en Europe de l'Espagne ?

R.- Disons que ça dépendait beaucoup de là où nous nous rendions. Lorsque nous nous déplaçons en Europe nous allions toujours dans des festivals spécialisés en musique contemporaine dans lesquels les gens sont, logiquement, assez prédisposés. Quand nous jouions hors de Madrid, c'était la plupart du temps dans des saisons qui n'étaient pas, loin s'en faut, consacrées à musique contemporaine, laquelle faisait entendre alors son étrange voix, je me souviens de tout type de réactions. On ne peut pas généraliser ; ce qui est vrai, c'est qu'au fil du temps j'ai modifié un peu les règles à suivre en matière de programmation et nous avons conservé un critère que je défends aujourd'hui encore en ce qui concerne la programmation de musique contemporaine, et c'est de tout faire pour ne pas l'enfermer dans un ghetto qui ne profite à personne et, au contraire, ouvrir la programmation à tout type d'esthétiques. En ce sens avec Koan c'était beaucoup plus difficile qu'avec un orchestre, parce que le personnel instrumental était très limité et la musique à notre disposition plutôt réduite.

Q.- Une fois que la dissolution a été définitive et avec les perspectives que trace le recul du temps, quelles



Grupo Koan, homenaje *al*hommage à Goffredo Petrassi, 1982 (a la izquierda /à gauche, J.R. Encinar). ©Fundación Juan March

tener en cuenta que siempre lo hacíamos a festivales especializados en música contemporánea en los que la gente está, lógicamente, bastante más predispuesta. Cuando tocábamos fuera de Madrid muchas veces se nos incluía en temporadas que no estaban ni de lejos dedicadas a música contemporánea, sino que más bien ésta rara vez sonaba por allí, y recuerdo todo tipo de reacciones. No se puede generalizar, lo que sí es verdad es que a lo largo del tiempo fui variando un poco las pautas a seguir en cuanto a la programación y acabamos manteniendo un criterio que es el que hoy día defiendo en exclusiva en lo concerniente a la programación de música contemporánea, y es el de no mantener un gueto, que no beneficia a nadie, y abrir la programación a todo tipo de estéticas. En ese sentido con el Koan era mucho más difícil que con una orquesta, porque la plantilla instrumental era muy limitada y la música que estaba a nuestra disposición era más reducida.

conclusions tirez-vous de cette expérience ?

R.- Le bilan personnel a été très positif parce que j'ai beaucoup appris, tant en ce qui concerne l'organisation qu'en ce qui concerne les critères de programmation de la musique. La part négative est de nature plus collective ; je dois dire que ce qui me paraît injuste – et ça en dit long sur la mémoire collective – c'est l'oubli dans lequel le Grupo Koan a été maintenu, après vingt ans d'activités consacrées fondamentalement aux compositeurs espagnols, il n'a pas joui d'une reconnaissance, non pas celle des compositeurs qui en ont atteint une par eux-mêmes, mais celle des organismes et de ceux qui ont en leur pouvoir de constituer l'histoire de la réalité musicale de notre pays. Il y a un oubli important sur ce qu'a supposé le Grupo Koan, qui a effectué plus de cent premières avec des auteurs espagnols comme Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, de la génération suivante, David del Puerto, Jesús Rueda, José Manuel López López et de ma

P.- Después de su definitiva disolución, ¿qué conclusiones extraería, con la perspectiva que da el paso del tiempo, de aquella experiencia?

R.- El balance personal fue muy positivo porque aprendí mucho, tanto en lo que respecta a la organización como a criterios de programación de música. En la parte negativa, en un sentido ya más colectivo, debo decir que me parece injusto, y que dice muy poco de la memoria colectiva, el olvido al que se ha relegado al Grupo Koan, que después de veinte años de actividad dedicada fundamentalmente a los compositores españoles no haya un reconocimiento, no tanto de estos compositores, que sí lo han otorgado, cuanto de las entidades y de aquellos que tienen en sus manos hacer historia de la realidad musical de nuestro país. Hay un olvido importante de lo que supuso el Grupo Koan, que realizó más de cien estrenos de autores españoles como Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, de la siguiente generación como David del Puerto o Jesús Rueda y de mi propia generación como Alfredo Aracil, José Luis Turina, Jorge Fernández Guerra, José Manuel López López o Francisco Guerrero, además de bastantes más que fueron interpretados sin ser estreno. Es una injusticia histórica olvidar esta aportación.

P.- Pasemos ahora a tratar la actualidad musical desde la perspectiva compositiva, ¿considera que contamos hoy día una buena cantera de compositores? ¿Existe una difusión adecuada, dentro y fuera de España, y un reconocimiento ajustado a su labor?

R.- Radicalmente sí. Las últimas generaciones tienen una mayor formación de base ya desde los primeros años de andadura, y además se nota también que poco a poco la música española se ha ido abriendo camino en el resto de Europa. Prueba de ello es que hay varios nombres de compositores españoles que están presentes en las programaciones habituales europeas y que además son autores verdaderamente interesantes, con una variedad de posturas estéticas muy considerable; te puedo citar por ejemplo a David del Puerto, Jesús Rueda, Mauricio Sotelo, José María Sánchez Verdú, José Manuel López López... Creo que la composi-

génération Alfredo Aracil, José Luis Turina, Jorge Fernández Guerra, ou Francisco Guerrero, et bien d'autres qui, en dehors des premières, furent interprétés. C'est une injustice historique que d'oublier cette contribution.

Q.- Abordons maintenant l'actualité musicale dans la perspective compositionnelle, considérez-vous que nous disposons aujourd'hui d'un vivier de compositeurs ? Existe-t-il à l'intérieur et hors d'Espagne une diffusion adéquate ainsi qu'une reconnaissance proportionnelle à votre travail ?

R.- Oui, indiscutablement. Les dernières générations sont d'emblée dotées d'une plus grande formation et ce dès les premières années, parallèlement, on remarque que peu à peu la musique espagnole s'ouvre un chemin en Europe. La preuve en est qu'il y a plusieurs compositeurs espagnols qui sont présents dans les programmations européennes habituelles et qui sont, de surcroît, des auteurs véritablement intéressants, disposant d'une diversité esthétique considérable ; je puis te citer par exemple, David del Puerto, Jesús Rueda, Mauricio Sotelo, José María Sánchez Verdú, José Manuel López López... Je crois que la composition espagnole est parvenue à un moment superbe. Si nous parlons de la diffusion en Espagne il faut spécifier plus et distinguer entre musique contemporaine de chambre et musique contemporaine pour orchestre. En Europe, la musique contemporaine a, d'une façon générale, été pendant assez de temps très centrée sur les ensembles. Les raisons sont multiples : parce que le public intéressé par cette esthétique particulière est spécifique et minoritaire, parce que les productions sont moins coûteuses face à celles des concerts symphoniques, parce qu'une formation plus grande des musiciens est nécessaire pour aborder le répertoire contemporain (et cela est, logiquement, plus facile dans de petits groupes que dans de grands ensembles) et parce que la nécessité de répéter est plus abordable également dans le cas de ces formations plus petites. Alors que ce fait est évident en Europe, par rapport à l'Espagne il faut souligner que la musique de chambre, bien qu'elle aille mieux qu'avant, laisse encore beaucoup à désirer quant à la diffusion et à l'accueil de public. Or, concernant la divulgation de la musique symphonique, l'Espagne est, de nos jours, à un mo-

ción española está en un momento inmejorable. Si hablamos de la difusión dentro de España hay que especificar más y distinguir entre música contemporánea de cámara y música contemporánea para orquesta. En Europa, la música contemporánea, por lo general, ha estado durante bastante tiempo muy centrada en los conjuntos de cámara. Las razones son múltiples: porque el público interesado en esta particular estética es específico y minoritario, porque las producciones se abaratan frente a conciertos sinfónicos, porque se requiere una mayor formación para abordar un repertorio contemporáneo (y eso lógicamente se encuentra más fácilmente en pequeños grupos que en grandes conjuntos) y porque la necesidad de ensayo es más abordable también en estas formaciones menos numerosas. En Europa esto se ve claramente, pero aquí en España hay que hacer hincapié en que la música de cámara, aunque está mejor que antes, todavía deja mucho que desear en cuanto a difusión y acogida de público se refiere. Ahora bien, en cuanto a la divulgación de la música sinfónica, España está hoy día en un momento particularmente brillante, en contraposición a lo que ocurre en Europa. No hablo tanto de la calidad de las orquestas cuanto del número: mientras que la tendencia europea en general es a reducir el número de orquestas sinfónicas por país (así por ejemplo en Holanda, Italia...) España en cambio, por el estado de las autonomías, ha ido aumentando su número, y actualmente tenemos casi treinta orquestas, algunas de nivel aceptable, y otras de nivel francamente bueno. Gracias a esto la música contemporánea se está programando con cierta frecuencia. Hay que decir también que no con la periodicidad que sería deseable, pero es muy fácil hablar; no es lo mismo programar música de hoy en Madrid, que programarla en una ciudad que tenga un público menos acostumbrado a oír todo tipo de repertorio. En estos casos las necesidades de cada ciudad varían considerablemente: si en una ciudad oyen de pasucas a ramos una orquesta serán muchas más las lagunas a cubrir antes de presentar música contemporánea.

P.- En su carrera su interés ha evolucionado de grupos de cámara reducidos especializados en el

momento particularmente brillante, a lo opuesto de ce qui se produit en Europe. Je ne me réfère pas tant à la qualité des orchestres mais au nombre d'orchestres: tandis que la tendance européenne générale est de réduire la quantité d'orchestres symphoniques par pays (par exemple en Hollande, en Italie...) l'Espagne par contre, par l'existence des régions dites "autonomes", a augmenté son nombre d'orchestres, et nous avons actuellement presque trente orchestres dont le niveau est acceptable, et d'autres dont le niveau est franchement bon. Grâce à quoi la musique contemporaine est programmée assez souvent, même si ce n'est pas à la fréquence souhaitable. C'est très facile à dire, mais ce n'est pas la même chose de programmer de la musique d'aujourd'hui à Madrid, que de la programmer dans une ville qui a un public moins habitué à entendre toutes sortes de répertoires. Dans ce contexte les nécessités de chaque ville varient considérablement: si dans une ville un orchestre joue de loin en loin, les lacunes à combler seront plus nombreuses avant que de pouvoir proposer de la musique contemporaine.

Q.- Dans votre carrière votre intérêt a évolué allant des ensembles réduits spécialisés dans le répertoire contemporain, à la direction d'orchestres avec lesquelles, en plus de travailler un répertoire traditionnel, vous essayez de vous rapprocher de la musique actuelle; doit-on cette évolution à ce que vous venez d'exposer?

R.- Dans un certain sens oui; mais cette évolution n'a pas autant à voir avec mon activité de directeur sinon plutôt avec ma tâche et mon expérience de gestionnaire culturel, de programmeur. Je crois que si l'on se fonde sur le fait que la musique "cultivée", pour l'appeler d'une certaine manière, atteint une infime partie de la société (non pas à cause d'une quelconque difficulté, mais exclusivement à cause du confort intellectuel de cette société), je considère qu'il faut tenter de parvenir au plus grand nombre possible de personnes qui composent cette minorité. Et en ce sens ça me paraît une erreur d'insister sur un seul répertoire, excepté s'il est question de festivals spécialisés. Ça ne me paraît ni raisonnable, ni utile. La musique contemporaine a besoin d'être programmée avec les autres esthétiques, surtout pour forcer le public, dans une certaine mesure, à l'écouter, car en

repertorio contemporáneo a la dirección de orquestas con las que, aparte de trabajar un repertorio tradicional, intenta acercarse a la música actual. ¿Se debe esta evolución, quizá, a lo que nos acaba de exponer?

R.- Sí, en cierto sentido, pero esta evolución no tiene tanto que ver con mi actividad como director cuanto con mi labor y mi experiencia como gestor cultural, como programador. Yo creo que teniendo en cuenta que la música culta, por decirlo de alguna manera, llega a una minoría de la sociedad (no por dificultad sino exclusivamente por comodidad intelectual de esta sociedad), considero que dentro de esa minoría hay que tratar de que llegue al mayor número posible de gente. Y en ese sentido me parece un error insistir en un solo repertorio, salvo que se hable de festivales especializados. No me parece razonable ni útil. La música contemporánea necesita ser programada junto a otras estéticas, sobre todo para forzar al público, en cierta medida, a que la escuche, pues muchas veces no apreciamos las cosas simplemente por desconocerlas. Si programas, por ejemplo, música exclusivamente de Luis de Pablo, irán a escucharla sólo los interesados en esa música. Mientras que si programas una obra de Luis de Pablo junto con otras obras de repertorio, el público será mucho más heterogéneo: irá también gente interesada por el repertorio que, de paso, escuchará a Luis de Pablo. De este modo es probable que a alguno le acabe interesando su música después de conocerla. Desde la ORCAM he insistido siempre en que una programación no es un cajón de sastre, tiene que tener una lógica interna. A veces, ese criterio es sencillamente el que acabo de mencionar, la combinación de obras de repertorio con obras más actuales, pero en otras ocasiones hay más nexos de unión entre las obras programadas: una determinada temática musical, una relación particular entre los compositores... La cuestión es armar los programas con coherencia.

P.- Vemos que su política de fomento de la creación es también intensa; en los ciclos de cámara de Canal Música, por ejemplo, tal y como ha sugerido, inserta obras de encargo con otras más clásicas...

R.- Precisamente el público de la programación del Canal Música es bastante heterogéneo y está

fait, souvent, ce que nous n'apprécions pas c'est précisément ce que nous ne connaissons pas. Si tu programmes, par exemple, exclusivement la musique Luis Pablo, n'iront l'écouter que ceux qui sont intéressés par cette musique. Tandis que si tu programmes une œuvre de Luis Pablo avec d'autres œuvres de répertoire, le public sera beaucoup plus hétérogène : iront aussi des gens intéressés par ce répertoire qui, par la même occasion, écouteront Luis Pablo. De cette façon, il est probable que quelqu'un finisse par s'intéresser à sa musique après l'avoir ainsi découverte. Du point de vue de l'ORCAM, j'ai toujours insisté sur le fait qu'une programmation n'est pas le tirage au sort, il doit y avoir une logique interne. Parfois, ce critère est simplement celui que je viens de mentionner, la combinaison d'œuvres de répertoire avec des œuvres plus actuelles, mais, à d'autres occasions, les œuvres programmées sont unies entre elles : une thématique musicale déterminée, une relation particulière entre les compositeurs... La question est d'armer les programmes d'une cohérence.

Q.- Nous voyons que votre politique de promotion de la création est elle aussi intense ; dans les cycles de musique de chambre de Canal Música, programmés à l'Auditorium de la Fondation Canal de la Communauté de Madrid, par exemple, ainsi que vous le suggérez vous insérez des œuvres de commande avec d'autres plus classiques...

R.- Précisément le public de la programmation du Canal Música est assez hétérogène et est enchanté avec tous les types de musique qu'on lui offre. Mais ceci n'est pas habituel. Leur façon de fonctionner consiste, en l'occurrence, en ce que ce sont les musiciens de l'Orchestre et Choeur de la Communauté de Madrid qui font des propositions qui, après une sélection, sont parfois, si c'est nécessaire, légèrement modifiées, incluant les œuvres de commandes annuelles faites, à travers nous, par la Fondation Canal [www.fundacioncanal.com]. C'est en effet un des forums où l'on peut voir de la manière la plus évidente que la musique programmée avec sérieux et mesure peut, de multiples façons, produire davantage de répercussions que si on appliquait un critère exclusif.

Q.- Parlons de certaines de vos expériences avec les orchestres auxquels vous avez été impliqué en



La Orquesta de la Comunidad de Madrid en la sala de ensayo de su sede/au salle de répétition de sa siège à Madrid. ©ORCAM

encantado con todo tipo de música que se le ofrece. Pero esto no suele ser lo habitual. El modo de funcionar allí consiste generalmente en recibir propuestas de los músicos de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y proceder a una selección modificándolas a veces levemente, si se requiere, e incluyendo los encargos que anualmente la Fundación Canal [www.fundacioncanal.com] hace a través nuestro. Efectivamente es uno de los foros donde es más evidente que la música programada con un cierto criterio y dosificada, en muchos aspectos, puede tener mucha más resonancia que si se aplica un criterio excluyente.

P.- Háblenos de algunas de sus experiencias con las orquestas de las que ha sido titular en relación con la gestión, dirección y difusión de la música contemporánea.

R.- Bueno, lo primero que hay que tener en cuenta es que la primera experiencia, con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la tuve hace aproxi-

tant que gestionnaire, directeur et diffuseur de la musique contemporaine.

R.- Bon, la première des choses dont il faut tenir compte est que l'expérience initiale avec l'Orchestre Philharmonique de Gran Canaria, je l'ai faite lorsque j'avais approximativement 25 ans, donc mes points de vue ont changé considérablement. Avant j'étais évidemment inexpérimenté, il y avait beaucoup moins de répertoire et j'étais aussi plus radical dans mes propositions. Aujourd'hui, je n'agirai pas de cette façon, surtout parce que je crois que chaque ville, chaque pays et chaque orchestre a sa programmation idéale, et bien différente de toute autre. Dans les Îles Canaries nous présentons plusieurs œuvres contemporaines, et bien que je ne me repente pas de cette activité c'était, en vérité, une situation très précaire, parce qu'alors l'orchestre avait d'énormes problèmes, parmi lesquels les questions budgétaires et aussi le peu de constance de ses musiciens, puisque la majorité provenait de l'Europe de l'Est, et

madamente 25 años, así que mis puntos de vista han cambiado de manera considerable. Antes era, obviamente, más inexperto, tenía mucho menos repertorio y también era más radical en las propuestas. Hoy día no hubiera obrado de la misma manera, sobre todo porque creo que cada ciudad, cada país y cada orquesta tienen su programación ideal, bien diferente de cualquier otra. En Canarias presentamos varias obras contemporáneas, y aunque no me arrepiento de aquella actividad era, en verdad, muy precaria, porque entonces la orquesta tenía muchísimos problemas, entre ellos presupuestarios y también poca continuidad de sus músicos, ya que la mayoría eran del este, y en seguida saltaban a la península, tanto porque tenían un buen nivel como porque la situación económica de la orquesta a la que accedían era mucho mejor que la nuestra. Yo estuve dos temporadas. Al finalizar la primera, realmente no sabía qué orquesta iba a tener la temporada siguiente. En Canarias trabajamos bastante, que yo recuerde, el repertorio contemporáneo: tocamos Tomás Marco, *Elephants Ivres III y IV* de Luis de Pablo, un estreno absoluto de una obra de José Luis Turina... Pero dese cuenta de que le estoy hablando de la situación de Canarias hace veinte años; no existía entonces el Festival de Canarias, que ha sido un revulsivo enorme, y claro, había muy poquita actividad. Sí recuerdo que en ese apoyo de la música de hoy yo me puse en contacto con la Caja de Canarias, y que con motivo del estreno de algunas obras allí conseguí que se invitara a algunos compositores a dar una charla sobre su obra; estuvieron Luis de Pablo, Tomás Marco... Hicimos lo que pudimos. Respecto a mi actividad en Portugal tengo que decir también que no actuaría tampoco como lo hice, aunque es una experiencia bastante reciente. Creo que no tendría el mismo criterio pero por otros motivos; primero porque el público lisboeta es muy peculiar y también porque se dio una situación muy especial en mi incorporación a la orquesta. Un hecho decisivo fue el cambio de recinto para ensayar y dar los conciertos. La orquesta se trasladó del Centro Cultural de Belén a la nueva sede, el Teatro Camoes, que estaba relativamente lejos del centro de la ciudad y además en el extremo opuesto al Centro Cul-

ne tardarían pas a passer en Espagne, tant parce qu'ils avaient un bon niveau que parce que la situation économique de l'orchestre auquel ils accédaient était meilleur que la nôtre. J'en ai fait partie pendant deux saisons. À la fin de la première saison, je ne savais toujours pas quel orchestre j'allais avoir pour la suivante. Dans les Îles Canaries, nous avons pas mal travaillé, autant que je m'en souviens, le répertoire contemporain ; nous jouions Tomás Marco, *Elephants Ivres III y IV* de Luis de Pablo, une première d'une œuvre de José Luis Turina... Mais rendez-vous compte que je vous parle de la situation des Îles Canaries il y a de cela vingt ans ; le Festival des Îles Canaries n'existait alors pas encore, qui a agit comme un traitement de choc, et bien sûr, il y avait très peu d'activité. En revanche, je me souviens que dans ce soutien à la musique d'aujourd'hui, je me suis mis en contact avec la Caja de Canarias (Caisse d'Îles Canaries), et qu'à l'occasion de la première de certaines œuvres, j'ai obtenu que quelques compositeurs soient invités à donner une conférence sur leur travail ; c'était le cas de Luis de Pablo, Tomás Marco... Nous avons fait ce que nous avons pu. Quant à mon activité au Portugal, je dois aussi dire que, bien qu'il s'agisse d'une expérience plutôt récente, je n'agirais pas non plus aujourd'hui comme je l'ai fait alors. Je crois que je n'aurais pas le même critère mais pour d'autres motifs ; d'abord parce que le public de Lisbonne est très particulier et ensuite, mon incorporation à l'orchestre s'est produite dans des circonstances très spéciales. Un fait a été décisif c'est le changement de lieu de répétition et de concerts. L'orchestre fut transféré du Centre Culturel de Bethléem au nouveau siège, le Teatro Camoes, qui était relativement loin du centre de la ville et à l'opposé du Centre Culturel de Bethléem, où le public n'avait pas l'habitude de se rendre... Vu ces problèmes, ma programmation a peut-être été un peu exigeante. Ça a été une étape assez conflictuelle pour moi mais aussi fructueuse, puisque que c'est là que j'ai dû, après l'expérience plus spécifique de Koan, batailler pour planifier une programmation culturelle, bien je ne figurais pas réellement comme directeur artistique, mais j'avais carte blanche pour la programmation, exclusivement conditionnée par les difficultés économiques que nous avons.

Q.- On pourrait dire qu'en ce qui concerne votre

tural de Belén, con lo que el público no estaba acostumbrado a acudir allí.... Teniendo en cuenta estos problemas quizá mi programación fue un poco exigente. Fue una etapa bastante conflictiva para mí pero igualmente provechosa, porque es donde, después de la experiencia más específica del Koan, tuve que batallar con lo que era planificar una programación cultural ya que, aunque no figuraba realmente como director artístico, me daban carta blanca para la programación, sujeta exclusivamente a los problemas económicos, que también los había.

P.- ¿Se podría decir que en lo que se refiere a su experiencia como gestor y programador cultural ha aprendido que hay que circunscribirse muchísimo a las características concretas de la ciudad, de la orquesta, del público...?

R.- Exactamente, hoy en día en Madrid la programación que llevo a cabo como director artístico del coro y la orquesta, probablemente no la trasladaría a otra orquesta, ni siquiera a ninguna de las orquestas que hay en la misma ciudad. Y no hablo simplemente de la cuestión de contenido, sino de la concepción global. En la ORCAM, actualmente, lo que hago como norma general es tener en cuenta cuestiones como las que hemos comentado: combinar el repertorio más habitual para un público, digamos, estándar, con una atención señalada a la música de hoy, mayoritariamente española; prestar atención especial, tanto en lo que se refiere a compositores como a intérpretes, a la música iberoamericana, que yo creo que es una asignatura pendiente prácticamente en toda Europa, pero que España debe ser especialmente sensible a ello, y dar cabida a una presencia cuanto menos puntual de la música portuguesa, porque el desconocimiento que se tienen mutuamente estos dos países, España y Portugal, es brutal; no sé si hay un culpable, o quién será, pero está claro que así es salvo casos muy concretos. Esto en cuanto a la programación en sentido estricto se refiere, pero también hay que tener muy en cuenta otros aspectos como la formación de la propia orquesta: hay que ampliar repertorio, así como incidir en el que sea especialmente formativo, como es el período clásico, de ahí que recurramos con cierta frecuencia más a Haydn que a

experiencia como gestor y programador cultural vous avez appris qu'il faut s'en tenir sérieusement aux caractéristiques concrètes de la ville, de l'orchestre, du public... ?

R.- Précisément ; de nos jours à Madrid la programmation que je mène à bien comme directeur artistique du chœur et de l'orchestre, je ne la transférerais probablement pas à un autre orchestre, pas même à des orchestres qui sont dans la même ville. Et je ne parle pas simplement d'une question de contenu, mais de conception globale. Dans l'ORCAM, actuellement, ce que je fixe comme norme c'est que soit prises en compte des questions comme celles que nous avons commentées : combiner le répertoire le plus habituel pour un public, disons, standard, avec une attention particulière à la musique d'aujourd'hui, majoritairement espagnole ; prêter une attention spéciale à la musique latino-américaine, tant du point de vue des compositeurs que des interprètes, car c'est un des devoirs inaccompli dans pratiquement toute l'Europe, mais auquel l'Espagne doit être spécialement sensible, tout comme de prévoir la présence, tout au moins ponctuelle, de la musique portugaise, parce que l'indifférence mutuelle qu'entretiennent ces deux pays, l'Espagne et le Portugal, est brutale ; je ne sais pas s'il y a un coupable ni, s'il y en a un, qui cela peut-il être, mais il est clair que, à part quelques cas particuliers, il en est ainsi. Ceci quant à la programmation en sens strict du terme, mais il faut aussi tenir compte de bien d'autres aspects comme celui de la formation de l'orchestre lui-même : il faut étendre le répertoire et encourager celui qui est particulièrement formateur, comme l'est celui de l'époque classique. Il s'ensuit que nous recourons plus à Haydn qu'à Mozart. Sur le plan de l'interprétation nous devons accomplir une fonction sociale qui se réfère aux professionnels de la musique eux-mêmes ; il nous faut donner de l'importance aux interprètes espagnols, ce qui suppose s'occuper des quelques interprètes qui ont une renommée personnelle, et s'occuper aussi d'autres qui n'ont pas eu autant d'occasion de se présenter devant le public de Madrid, ainsi que donner une occasion à des personnes qui commencent à diriger, sans tomber dans des programmations qui se basent exclusivement sur des grands noms, pas plus qu'aux débutants car ce

Mozart. En el plano interpretativo tenemos que cumplir una función social, aquella que se refiere a los propios profesionales de la música; tenemos que dar cabida a intérpretes españoles, y eso conlleva atender a algunos intérpretes que tienen gloria y fama ganada ya personalmente, y atender también a otros que no han tenido tanta oportunidad de presentarse ante el público madrileño, así como dar una oportunidad a personas que están empezando a dirigir, sin caer en programaciones que se basen exclusivamente en grandes nombres, ni tampoco en principiantes, pues tampoco es esta la finalidad específica de la orquesta. Una vez establecidas estas consideraciones lo que suelo hacer es idear uno o dos hilos conductores para dar coherencia a la programación, y después incluyo una serie de obras españolas en las que evidentemente el primer criterio es la selección de calidad pero también, naturalmente, el dar voz y oportunidad de hacerse oír a los compositores.

P.- ¿Con qué instituciones suele colaborar la ORCAM en el fomento de la música contemporánea?

R.- La colaboración con diversas instituciones es constante. Aquellas con las que he tratado más habitualmente son el Círculo de Bellas Artes, la Residencia de Estudiantes, la Fundación Canal, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) y el Ayuntamiento de Madrid. En estas colaboraciones, en general, siempre me propongo abrir el campo estético; en los programas se intenta, por ejemplo, aunar obras de un compositor particular retratado junto con obras anteriores que le hubieran influido. Con el CDMC, por poner un ejemplo, cuando hay un estreno en particular, se realizan monográficos del autor en cuestión. Esto lo estamos haciendo con Tomás Marco, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Gonzalo de Olavide, Agustín González Acilu, Marisa Manchado... Para enero, en este caso con la Residencia de Estudiantes, hemos preparado un ciclo de Música Española de la generación de la República. Se tocarán obras de Rodolfo Halffter, precedidas por una mesa redonda que tratará su obra de cámara, al mismo tiempo que planteará cuestiones tales como si podemos hablar de una generación del 27

n'est pas là la finalité spécifique de l'orchestre. Une fois établies ces considérations ce que je fais généralement c'est concevoir un ou deux fils conducteurs pour donner cohérence à la programmation, et j'inclus ensuite une série d'œuvres espagnoles dans lesquelles évidemment le premier critère de sélection est la qualité mais aussi, naturellement, la possibilité donnée aux compositeurs de se faire entendre.

Q.- Avec quelles institutions collabore généralement l'ORCAM en ce qui concerne la promotion de la musique contemporaine ?

R.- La collaboration avec diverses institutions est constante. Celles avec lesquelles j'ai habituellement traité le plus sont le Círculo de Bellas Artes, la Residencia de Estudiantes, la Fundación Canal, le Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) et la Mairie de Madrid. Dans ces collaborations, je me propose toujours d'étendre le champ esthétique ; dans les programmes j'essaie de réunir les pièces musicales d'un compositeur particulier le plaçant au côtés d'œuvres antérieures qui l'auraient influencé. Avec le CDMC, pour donner un exemple, en particulier quand il y a une première, nous réalisons des monographies de l'auteur en question. C'est ce que nous faisons avec des personnalité telles que : Tomás Marco, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Gonzalo de Olavide, Agustín González Acilu, Marisa Manchado... Pour janvier, dans ce cas avec la Residencia de Estudiantes, nous avons préparé un cycle de Musique espagnole de la génération de la République espagnole. On jouera des pièces musicales de Rodolfo Halffter, précédées d'une table ronde qui traitera de son œuvre de chambre et, en même temps, se poseront des questions telles que, comment parler de la génération musicale des années 27, parallèle à celle de la littérature ou, si Rodolfo doit être considéré comme un musicien davantage mexicain qu'espagnol, dû à ses longues années d'exil.

Q.- Que pensez-vous de l'atmosphère musicale générale en Espagne ? Que dire de la musique de consommation et de sa diffusion actuelle ?

R.- Ça me préoccupe. En littérature on fait bien la différence entre la littérature cultivée et celle qui est populaire. En musique on souffre d'un harcèlement environnemental des musiques de consommation

musical, paralela a la de la literatura, o si Rodolfo debe ser considerado un músico más mexicano que español, por sus largos años de exilio.

P.- ¿Qué opina del ambiente musical general en España? ¿Qué diría de la música de consumo y su difusión actual?

R.- Me parece preocupante. En literatura, por ejemplo, se diferencia muy bien entre literatura culta y popular. En música se sufre un acoso ambiental de las músicas de consumo que, verdaderamente, envenena el gusto del público. Además, percibo que mucha música de consumo tiene voluntad de permanencia, veleidades de pasar a la historia, un hándicap del que no podemos evadimos y creo, sinceramente, que en este terreno tenemos la batalla perdida. La música de consumo está anclada en fórmulas que pertenecen a antaño, ni siquiera a ayer, a armonías del siglo XVIII y XIX. Lo que ocurre aquí es, obviamente, una confusión entre cultura, cultura y basura, pero decir esto supone hablar de algo que no es "políticamente correcto". Tampoco entiendo la sobrevaloración de algunos de los artistas españoles populares, por mucho que yo mismo los aprecie.

P.- ¿No cree que se da en pintura, por ejemplo, una discriminación similar de la pintura contemporánea entre el gran público?

R.- Depende mucho de la capa social de que hablemos, y no me refiero en sentido económico, sino cultural. El arte más engañosamente asequible resulta ser la literatura y posiblemente, dentro de ésta, la narrativa. Esto creo que se debe a que su instrumento es el lenguaje, con lo que una primera lectura, sencilla y rápida, es más fácil que en otras artes. En las artes visuales, pintura, escultura... se da socialmente una apreciación de las obras como objetos de compra-venta, lo que de algún modo influye en la opinión de la población que, aunque no tenga por qué valorarlas de principio, al comprobar el alto coste de sus obras acaba otorgándoles un valor. En la música, sin embargo, no se da ninguna de estas dos características, lo que la deja en una situación precaria respecto a una valoración social mayoritaria.

P.- ¿Cómo se puede fomentar en el sistema educativo el conocimiento y apreciación de la música contemporánea?

qui empoisonnent réellement le goût du public. De plus, je perçois que beaucoup de musiques de consommation ont une volonté de permanence, des vellétés de rentrer dans l'histoire, un handicap que nous ne pouvons pas éviter et je crois, sincèrement, que notre bataille en la matière est perdue. La musique de consommation est ancrée dans des formules qui appartiennent à avant-hier, pas même à hier, à des harmonies du XVIIIe et XIXe siècles. Ce qui arrive ici est, évidemment, une confusion entre cultures, petite culture et ordures, mais dire cela c'est parler de quelque chose qui n'est pas "politiquement correct". Je ne comprends pas non plus la survalorisation de certains artistes populaires espagnols même s'il peut m'arriver d'en apprécier certains.

Q.- Ne croyez-vous pas qu'en peinture, par exemple, il existe une discrimination semblable de la peinture contemporaine entre le grand public ?

R.- Ça dépend beaucoup de la couche sociale dont nous parlons, et je ne me réfère pas au sens économique, mais culturel. L'art le plus trompeusement abordable est la littérature et probablement celle qui est narrative. Ceci est, je crois, dû au fait que son instrument est le langage, donc une première lecture, simple et rapide, est plus facile que dans d'autres arts. Dans les arts visuels, à savoir, la peinture et la sculpture, on donne socialement une appréciation des œuvres comme objets de transaction, ce qui influence d'une certaine manière l'avis de la population qui, même si elle n'a pas, en principe, l'occasion de les évaluer, en constatant le haut coût de ces objets d'art, finit par leur accorder une valeur. La musique, toutefois, ne présente aucune de ces deux caractéristiques, ce qui la laisse dans une situation précaire en ce qui concerne l'évaluation sociale majoritaire.

Q.- Comment peut-on favoriser, dans le système éducatif, la connaissance et l'appréciation de la musique contemporaine ?

R.- Je crois que le problème n'est pas éducatif mais social, un manque d'intérêt généralisé envers cette forme de manifestation de la culture. Peut-être que ce manque pourrait être compensé par les intellectuels eux-mêmes si, dans les universités, on diffusait de la musique cultivée actuelle. Dans le cadre éducatif cité, je crois qu'il serait très utile de la promouvoir en partant de l'Histoire de l'art, parce que je considère

R.- Yo creo que el problema no es tanto educativo como social, una falta de interés generalizada hacia esta manifestación cultural. Quizá se podría paliar, entre los propios intelectuales, desde la universidad, si se hiciera una difusión de música culta actual. En el ámbito educativo anterior creo que sería muy útil promoverla desde la asignatura de arte porque considero que no se puede abordar la música de hoy sin un nexo de unión con la historia del arte. No creo que sea tan importante conocer la historia de la música clásica, sino más bien acudir a la música desde el mundo de hoy; por ejemplo, creo que quien observe un cuadro de Bacon podrá comprender mucho más fácilmente la correspondencia que tiene con cierta música contemporánea. O bien fijándonos en la arquitectura actual, ¿qué se está haciendo? ¿Y en música? Realmente todo responde a unas mismas inquietudes. Por otro lado yo siempre he considerado al modelo anglosajón como un ejemplo a seguir. En ese mundo se tiene acceso a la música enseñada, pero a un nivel no tanto teórico como práctico. Que la gente aprenda a tocar un instrumento, a un nivel normal y asequible, es lo mejor que se puede hacer para que la población en general valore la música. Es decir, que la música se experimente de forma viva y directa. Eso cambiaría muchas cosas; por ejemplo, aquí en España cuando hemos decidido plantear programaciones con conferencias previas que trataran ciertos aspectos del programa que se iba a escuchar, han resultado generalmente un fracaso, porque no iba nadie. En el mundo anglosajón, en cambio, se organizan incluso encuentros previos con la orquesta que va a tocar. Allí el público sí acude a este tipo de actos, pero yo creo que es porque su experiencia de la música es más directa y, además, porque esos conciertos funcionan como aglutinantes sociales; lo viven como algo tan suyo que los conciertos suponen para ellos una convocatoria social, una representación de su unión como colectivo. Podríamos decir que tienen un significado social muy importante del que aquí carecen.

Irene Fortea es licenciada en Filosofía y profesora de piano.

qu'on ne peut pas aborder la musique d'aujourd'hui sans un trait d'union avec l'histoire de l'art. Je ne crois pas que ce soit tellement important de connaître l'histoire de la musique classique, mais plutôt d'aller vers la musique à partir du monde d'aujourd'hui ; je crois que celui qui observe un tableau de Bacon pourra facilement comprendre beaucoup plus la correspondance qu'il a entre ses tableaux et une certaine musique contemporaine. Et si nous nous tournons vers l'architecture d'aujourd'hui : qu'est-ce qui est fait ? Et en musique ? Réellement tout se rapporte aux mêmes inquiétudes. D'autre part j'ai toujours considéré le modèle anglo-saxon comme un exemple à suivre. Dans leur monde on a accès à la musique directement, non pas d'un point de vue théorique, mais plutôt de praticien. Que les gens apprennent à jouer d'un instrument, à un niveau normal et abordable, c'est ce qu'on peut faire de mieux afin que la population puisse évaluer la musique. C'est-à-dire, que la musique s'expérimente de façon vivante et directe. Ceci changerait bien des choses ; par exemple ici, en Espagne, lorsque nous avons décidé de proposer des programmations avec des conférences préalables qui traiteraient certains des aspects du programme qui allait être écouté, la plupart du temps c'était un échec, personne ne venait. Par contre, dans le monde anglo-saxon, on organise même des rencontres préalables avec l'orchestre qui va jouer et le public prend part à ce type de rendez-vous. Je crois que c'est parce que son expérience de la musique est plus directe et, en outre, parce que ces concerts agissent comme des agglutinants sociaux ; ils le vivent comme quelque chose qui leur appartient et les concerts sont, pour eux, un rendez-vous social, une représentation de leur unité comme collectivité. On pourrait dire qu'ils ont un sens social très important qui nous fait ici défaut.

Irene Fortea est licenciée en Philosophie et professeur de piano.

Grup Instrumental de València

Música contemporánea en Valencia

Si hay una característica que define generalmente a la Comunidad Valenciana es la de ser una sociedad de raigambre musical, una especie de “reserva de occidente” de la música culta popular, cuyo elemento identificador por excelencia son las bandas de música. Desde esta perspectiva, más teórica que real, el desarrollo de un proyecto creativo y moderno, basado en la música de vanguardia, era impensable para una comunidad como la valenciana. No obstante, el carácter creativo de los valencianos ha llevado a menudo a abanderar proyectos arriesgados, transgresores y en algún caso incluso temerarios.

Esta inclinación a la aventura es lo que ha llevado al Grup Instrumental de València (GIV) a la posición que ocupa en este momento: ser el único grupo de interpretación de música contemporánea con una temporada estable de más de diez conciertos de abono, y con algo más de treinta programas anuales. Una orquesta adscrita a un programa de trabajo regulado por ley, y que cuenta con sede propia de producción y gestión administrativa. Esto sólo podía haber ocurrido en Valencia. ¿Por qué?

Mirando al pasado. Historia del GIV. Primera época

El antecedente más directo del Grup Instrumental de València es Actum, agrupación que se formó en los años setenta aprovechando la energía de un conjunto de músicos que, impulsados por las últimas oleadas del 68, mezclaron la lucha política anti-franquista por la libertad con las ideas de John Cage. Todos ellos se reunieron en torno a la figura carismática de Llorenç Barber que junto a Josep Lluís Berenguer dieron lugar a una corriente artística que se denominó Actum.

Sus conciertos reivindicaban implícitamente

Groupe Instrumental de València

Musique contemporaine à Valence

S'il y a une caractéristique qui définit globalement la Communauté valencienne c'est celle d'une société aux racines musicales, une sorte de "réserve pour l'occident" de la musique savante populaire, dont les éléments identifiants sont par excellence les groupes de musique. De ce point de vue, plus théorique que réel, le développement d'un projet créatif et moderne, fondé sur la musique d'avant-garde, était impensable pour une Communauté comme Valence. Cependant, le caractère créatif de Valence a souvent accueilli des projets risqués, transgresseurs, et dans certain cas y compris imprudents.

Cette inclination pour l'aventure a conduit le Grup Instrumental de València (GIV) [Groupe instrumental de Valence] à la position qu'il occupe à l'heure actuelle : être le seul groupe à interpréter la musique contemporaine avec une saison fixe de plus de dix concerts offerts aux abonnés, et plus de trente programmes annuels. Un orchestre assigné à un programme de travail réglé par loi, et qui dispose de son propre siège de production et de gestion administrative. Ceci ne pouvait arriver qu'à Valence. Pourquoi ?

Regard sur le passé. Histoire du GIV. Première époque

L'antécédent le plus direct du Grup Instrumental de Valence est Actum, formation qui s'est constituée dans les années 70 en profitant de l'énergie de quelques musiciens qui, propulsés par les dernières vagues de 68, ont mélangé la lutte politique anti-franquiste pour la liberté avec les idées de John Cage. Tous se sont réunis autour de la personnalité charismatique de Llorenç Barber, qui, avec Josep Lluís Berenguer, ont initié un courant artistique appelé Actum.

Leurs concerts revendiquaient implicitement une nouvelle manière de comprendre la musique. Ce



Grup Instrumental de València, XIX Festival Internacional de Música Contemporànea de Alicante, 2003. ©Xavier M. Miró/CDMC

una nueva manera de entender la música. Este movimiento se completaba con el festival Ensembles, que se organizó también a partir de los esfuerzos de este colectivo. Se podría decir que el GIV es un heredero directo de Actum aunque esto, posiblemente, sería simplificar demasiado.

La historia del GIV arranca en el periodo de "decadencia" de Actum, cuando entran a formar parte de él Joan y José Cerveró, en aquellos momentos estudiantes avanzados de música en sus respectivas especialidades de percusión y clarinete. A partir de aquí y junto a Josep Lluís Berenguer –nexo y *alma mater* del colectivo, que sin embargo abandonaría pronto la interpretación musical– se reúnen en Valencia un grupo de músicos y jóvenes compositores, todos ellos también intérpretes y entusiastas del ambiente cultural, con la intención de continuar y construir un grupo musical capaz de interpretar sus propias partituras.

A la experiencia de Joan Cerveró, que se convierte en el principal impulsor de este proyecto,

mouvement incluait le festival Ensembles, qui a également été organisé à partir des efforts de ce groupe. Bien que ce soit un tant soit peu simplificateur, on pourrait peut-être dire que le GIV est l'héritier direct d'Actum.

L'histoire du GIV démarre à l'époque de "décadence" d'Actum, lorsque Joan et José Cerveró, alors étudiants avancés en musique chacun dans leurs spécialités respectives de percussion et clarinette, intègrent le groupe. Depuis et avec Josep Lluís Berenguer –support et *alma mater* du groupe, qui toutefois abandonnera tôt l'interprétation musicale – un groupe musiciens et de jeunes compositeurs se réunissent à Valence, ils sont tous des interprètes, enthousiasmés par l'atmosphère culturelle, animés par l'intention de perpétuer et de construire un groupe musical capable d'interpréter leurs propres partitions.

À l'expérience de Joan Cerveró, devenu le principal promoteur de ce projet, s'ajoute dans un premier temps celle de Rafael Mira, Ramón Ramos, José A. Orts, José Miguel Peñarrocha et, comme théoricien et inconditionnel du projet, le musicologue Josep Ruvira. Ce nouveau groupe de musiciens a pris les

se unen primeramente Rafael Mira, Ramón Ramos, José A. Orts, José Miguel Peñarrocha y, como teórico e incondicional, el musicólogo Josep Ruvira. Este nuevo grupo de músicos tomó las riendas de la música valenciana de vanguardia, conformó las bases teóricas y técnicas de un nuevo periodo musical, y estimuló y proyectó la continuidad y mejora del festival Ensem (a partir de aquel momento y hasta 1994 bajo la organización de la Asociación Valenciana de Música Contemporánea creada por este colectivo y el GIV).

En 1991 gracias a una iniciativa de Josep Ruvira, a la sazón nombrado director del Área de Música del IVAECM¹, se propone la creación de un nuevo grupo formado con los intérpretes que se habían mantenido firmes en sus propuestas (Joan Cerveró, José Cerveró y el pianista Bartomeu Jaume). Un proyecto con nuevo nombre, una estructura totalmente profesional y un equipo de gestión propio, en el que Inmaculada Tomás asumió la producción y Jorge García el área de comunicación. La proyección del GIV requería la contratación de un director titular, puesto para el que fue elegido el pianista y director francés Jean Pierre Dupuy.

En este periodo se asientan las bases técnicas y teóricas del GIV actual. Fue la época de las primeras giras al extranjero y los primeros conciertos nacionales, en los que comenzó a cuajar un nuevo rigor interpretativo.

Desgraciadamente, tres años después, en 1993, el promotor institucional decide acabar con la actividad del grupo, declinando toda relación con los músicos y el proyecto. En estos tiempos de crisis lo único que mantuvo al GIV unido fue sin duda la confianza en el proyecto y el apoyo incondicional de los compositores que lo habían visto crecer, en especial Rafael Mira, José Antonio Orts y Ramón Ramos.

Tras este varapalo, el Grup decide continuar su actividad desde la autogestión, estableciendo como directores invitados a Manuel Galduf, cuyo apoyo y dedicación fue incansable, Carles Santos y José Ramón Encinar, entre otros. Poco después, en 1994, Joan Cerveró (que en aquellos momentos estaba realizando estudios de perfeccio-



Joan Cerveró. ©Grup Instrumental de València

nes de la musique valencienne d'avant-garde, conceptualisant les bases théoriques et techniques d'une nouvelle ère musicale, tout en stimulant et projetant autant la continuité que l'amélioration du festival Ensem (depuis lors et jusqu'en 1994 sous les auspices de l'Association Valencienne de Musique Contemporaine créée par les compositeurs du groupe et le GIV).

En 1991 Josep Ruvira, nommé pour l'occasion directeur du Secteur de Musique de l'IVAECM¹, propose la création d'un groupe formé par les interprètes qui avaient tenu ferme leurs propositions (Joan Cerveró, José Cerveró et le pianiste Bartomeu Jaume). Un projet avec un autre nom, une structure totalement professionnelle avec son équipe de gestion, au sein de laquelle la production est assumée par Inmaculada Tomás et le secteur de communication par Jorge García. L'embauche d'un directeur titulaire était nécessaire pour le rayonnement du GIV, et c'est le pianiste et directeur français, Jean Pierre Dupuy, qui est choisi.

C'est à cette époque que se sont consolidées les bases techniques et théoriques du GIV actuel. Ça a été le temps des premières tournées à l'étranger et des premiers concerts nationaux, au cours desquels

namiento de dirección de orquesta en Londres) asumió el puesto de Director Artístico y Musical del GIV, y se hizo cargo de su gestión.

El nuevo organigrama del GIV demandaba de sus intérpretes una implicación y perfeccionamiento total, así como un gran rigor en la elección del repertorio. Con un nuevo proyecto y una ineludible necesidad de comprometerse, el GIV emprende este periodo con varios retos: el inicio de su temporada en el Palau de la Música de València², la ampliación de su repertorio a otras disciplinas como el ballet, el teatro y el cine, y su adscripción a la programación del IVAM³, donde el GIV engarza verdaderamente su actividad con el mundo de la intelectualidad y las artes plásticas.

Estas ideas innovadoras hacen que el GIV pase a ser considerado un elemento imprescindible en la interpretación de música contemporánea en Valencia, así como una herramienta de difusión de cualquier actividad creativa, necesaria en una sociedad conservadora como la valenciana.

El Institut Valencià de la Música

Con la aprobación de la Ley Valenciana de la Música y la creación del Instituto Valenciano de la Música (IVM), la relación del Grup con las instituciones se refuerza, sin por ello dejar de ser un colectivo autónomo tanto artística como administrativamente. Es en este periodo cuando se introduce el término "tutelaje", con el que se define la relación del GIV con sus promotores.

En la actualidad, el GIV mantiene una relación de confianza, y sobre todo de desarrollo, de una función que viene determinada por una ley de obligado cumplimiento.

Organización, plantilla, infraestructura y financiación

El grupo es una plantilla estable de dieciocho solistas, cuya invariabilidad y trabajo en común se ha mantenido durante más de quince años. Esta consistencia viene determinada además por las tres series de abono que cubre el Grup: una en el Palau de la Música de València (con tres conciertos por temporada), otra en el IVAM (con cinco conciertos por temporada) y otra, de reciente crea-

s'est établi une autre rigueur quant à l'interprétation.

Malheureusement, trois ans plus tard, en 1993, le partenaire institutionnel décide de mettre un terme à l'activité du groupe, en rompant toute relation avec les musiciens et le projet. La confiance dans le projet et l'appui inconditionnel des compositeurs qui l'avaient vu croître, spécialement Rafael Mira, José Antonio Orts y Ramón Ramos ont sans doute été les seules choses qui aient maintenu les membres du GIV unis en ces temps de crise.

Après ce coup, le GIV décide de continuer son activité sous forme d'autogestion et reçoit, comme directeurs invités, Manuel Galduf, dont l'appui et le dévouement ont été inextinguibles, Carles Santos et José Ramón Encinar, entre autres. Peu après, en 1994, Joan Cerveró (qui effectuait alors, à Londres, des études de perfectionnement de direction d'orchestre) assume le poste de Directeur Artistique et Musical du GIV, et prend en charge sa gestion.

Le récent organigramme du GIV exigeait de ses interprètes une implication et une amélioration totale, ainsi qu'une grande rigueur en ce qui concerne les choix du répertoire. Avec un projet redéfini et une nécessité inéluctable de s'engager, le GIV entreprend cette période avec plusieurs défis : il débute sa saison dans le Palau de la Música de València², étend son répertoire à d'autres disciplines tels que le ballet, le théâtre et le cinéma, et s'inscrit dans la programmation de l'IVAM³, où le GIV insère véritablement son activité dans le monde intellectuel et des arts plastiques.

Ces idées innovatrices font qu'à Valence, le GIV est considéré par rapport à l'interprétation de la musique contemporaine comme un élément indispensable, ainsi que l'outil de diffusion de toute l'activité créatrice, nécessaire dans une société conservatrice comme l'est celle de cette ville.

L'Institut Valencià de la Música

Avec l'approbation de la Loi Valencienne sur la Musique et la création de l'Institut de Valence pour la Musique (IVM), la relation du Grup avec les institutions est renforcée, sans pour cela cesser d'être un groupe autonome tant artistiquement qu'administrativement. C'est alors qu'on introduira le terme de "tutelle" avec lequel on définit la relation du GIV avec ses partenaires.



Grup Instrumental de València, temporada/saison 2005-06 CDMC. Auditorio MNCARS de Madrid. ©GIV

ción, en el Teatro Talía con dos conciertos dedicados especialmente a la música española más contemporánea. A estas series, que se extienden a la ciudad de Castellón, hay que añadir que el GIV es a su vez residente del festival Ensemis.

El Grup tiene su local de ensayos, proporcionado por convenio con el IVM, en el IVAM – Centre del Carme⁴–, donde además de una sala de ensayos con material de percusión, piano, celesta y material electrónico, también posee un almacén para resguardar y mantener el material de trabajo: atriles, sillas, cajas de transportes y otros materiales de percusión.

La financiación del GIV se realiza por convenio principalmente con el IVM, de cuyos contratos proviene un 57% del presupuesto anual del Grup. La cantidad percibida en subvenciones de diferentes estamentos constituye menos de un 3% del total. El 40% restante proviene de diferentes colaboraciones, contratos y actividades que el GIV realiza en Valencia o en otras localidades.

Actuellement, le GIV maintient une relation de confiance, et surtout de développement, d'une fonction qui est déterminée dans la loi par une obligation de résultats.

Organisation, personnel, infrastructure et financement

Le groupe comprend un personnel fixe de 18 solistes, dont l'invariabilité et le travail en commun a duré plus de 15 ans. Cette cohésion est renforcée par les trois séries d'abonnements dont bénéficie le Grup : une qui procède du Palau de la Música de València (avec trois concerts par saison), une autre de l'Institut Valencien d'Art Moderne (IVAM) – avec cinq concerts par saison – et une autre, créées récemment, du Théâtre Talía avec deux concerts consacrés spécialement à la musique espagnole la plus contemporaine. À ces séries d'abonnement, qui atteignent la ville de Castellón, il faut ajouter que le GIV est à son tour résidant du Festival Ensemis.

L'IVM, de façon contractuelle, met à la disposition du Grup un local de répétition situé

Proyectos / Temporada de conciertos

El actual proyecto del GIV responde a las necesidades de mantener y consolidar una formación estable bien estructurada y ampliar su campo de acción y fidelización de público.

La temporada 2005-2006 mantiene sus principios fundacionales; proponer un repertorio diversificado y coherente, adaptado a las necesidades del grupo y especialmente a los conciertos de abono.

La confrontación de repertorio y las obras de repertorio básico del siglo XX, estrenos absolutos y primeras interpretaciones son las propuestas del GIV para esta temporada, donde se acometerán obras de autores como Stravinsky, Ligeti, Part, Cage, Satie, Lachenmann, Rihm, Birtwistle, Maxwell-Davies, entre otros; así como de compositores españoles como Rueda, del Puerto, Sotelo, Mira, Lazkano, de Pablo, Ramos, Ibarrondo, Camarero, etc.

El GIV también tiene previstos algunos proyectos especiales, eminentemente pedagógicos, como son continuar con la tercera edición del proyecto Oïda, curso de composición e interpretación de música contemporánea que se realiza bajo los auspicios de la Universidad de Valencia – Estudi General–. El GIV mantendrá también sus actuaciones en instituciones museísticas y sus conciertos de música contemporánea para niños y jóvenes, como el que llevará a cabo este diciembre en colaboración con el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM) y el Circo Gran Fele.

La ampliación del proyecto discográfico del GIV es otro de los retos para esta temporada y las siguientes. Las composiciones de Francisco Guerrero, Jesús Rueda, Mauricio Sotelo y un compendio de música española protagonizarán estas iniciativas.

Conclusión

El GIV ha sido galardonado este año con el Premio Nacional de Música 2005 en la modalidad de interpretación. La obtención de este importante premio es un estímulo para mantener y continuar con la ilusión en un proyecto que muchas veces

dans l'IVAM – Centre del Carme⁴ –, où en plus de la salle de répétition avec du matériel de percussion, piano, celesta et matériel électronique, il possède aussi un magasin pour protéger et maintenir le matériel de travail : pupitres, chaises, caisses de transports et instruments de percussion.

Le financement du GIV, principalement avec l'IVM, est contractuel et représente 57% du budget annuel du GIV. La quantité perçue à travers les différentes subventions représentent moins 3% du total. Les 40% restants proviennent de collaborations variées, des contrats et activités que le GIV effectue à Valence ou dans d'autres localités.

Projets/ Saison de concerts

Maintenir, consolider, et structurer cette formation dans la stabilité est l'actuel projet du GIV qui répond aux nécessités d'étendre son champ d'action et de fidéliser le public.

La saison 2005-2006 maintient ces principes constitutifs ; proposer un répertoire diversifié et cohérent, adapté aux nécessités du groupe et spécialement aux concerts des abonnés.

La confrontation de leur répertoire avec les œuvres du répertoire de base du XXe siècle, des premières de création et des premières interprétations sont les propositions du GIV pour cette saison, où seront attaquées des œuvres d'auteurs tels que Stravinsky, Ligeti, Part, Cage, Satie, Lachenmann, Rihm, Birtwistle, Maxwell-Davies, entre autres ; ainsi que les compositeurs espagnols tels que : Rueda, del Puerto, Sotelo, Mira, Lazkano, de Pablo, Ramos, Ibarrondo, Camarero, etc.

Le GIV a aussi prévu quelques projets spéciaux, éminemment pédagogiques, comme de continuer avec la troisième édition du projet Oïda, des cours de composition et d'interprétation de musique contemporaine effectués sous les auspices de l'Université de Valence – Estudi Général –. Le GIV maintiendra aussi ses activités dans des institutions musicologiques et ses concerts de musique contemporaine pour enfants et jeunes, comme celui qui est prévu pour décembre en collaboration avec le Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM) et le Cirque Grand Fele.

L'extension du projet discographique du GIV est

se realiza en soledad, no sin ello perder la esperanza y la confianza en una empresa que consideran válida y necesaria. Todos aquellos que han contribuido a que la música contemporánea esté presente en nuestros atriles y salas de conciertos son merecedores de este galardón. Es, sin duda alguna, un estímulo que servirá para que se escuche a los nuevos compositores y para que los amantes de la música contemporánea y de la cultura en general puedan seguir disfrutando de la música de su tiempo.

Grup Instrumental de València

un défi de plus pour cette saison et les suivantes. Les compositions de Francisco Guerrero, Jesús Rueda, Mauricio Sotelo et un compendium de musique espagnole font partie de ces initiatives.

Conclusion

Cette année, le GIV a été, pour l'interprétation, récompensé par le Prix National de Musique 2005. L'obtention de cet important prix est un stimulant qui permet de maintenir et de continuer avec motivation un projet réalisé souvent en solitaire, sans pour cela perdre l'espoir et la confiance dans une démarche considérée comme valable et nécessaire. Tous ceux qui ont contribué à ce que la musique contemporaine soit présente sur nos pupitres et dans nos salles de concerts méritent cette récompense. Elle représente, sans aucun doute, un stimulant qui contribue à l'écoute des nouveaux compositeurs et permet aux amateurs de musique contemporaine, et de la culture en général, de pouvoir continuer de jouir de la musique de leur époque.

Groupe Instrumental de València

¹ NdT: Área de Música del Instituto Valenciano de las Artes Escénicas, Cinematografía y Música. (IVAECM) (Département de musique de l'Institut Valencien pour les Arts de scène, cinématographiques et de musique).

² NdT: Palais de la Musique.

³ NdT : (Institut valencien d'Art Moderne).

⁴ NdT: Le Centre del Carme est un des espaces les plus emblématiques de la ville, lié, dès sa naissance, au projet de l'Institut Valencien d'Art Moderne, lequel, grâce à la qualité de ses projets, a acquis une notoriété internationale.



Academia de Música Contemporánea de la JONDE. Encuentro diciembre/Rencontre décembre 2005. ©JONDE

La Academia de Música Contemporánea de la Joven Orquesta Nacional de España

El carácter eminentemente pedagógico de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) no se vería satisfecho si entre sus objetivos no se incluyera una equilibrada atención a la creación musical contemporánea. De ese modo, la programación “ideal” de un encuentro de la orquesta contiene, junto a una obra sinfónica y un concierto con solista procedentes del repertorio tradicional, dos obras contemporáneas, de las que una se refiere al repertorio básico del siglo XX, mientras que la otra es forzosamente más actual, al procurarse que sea de un compositor vivo que, en la medida de lo posible, pueda asistir al encuentro durante varios días, a modo de profesor de análisis e interpretación de su propia obra, orientando el trabajo de las diferentes secciones y participando activamente en los ensayos, en estrecha coordinación con el director.

Es precisamente en este último caso cuando una orquesta joven encuentra pleno sentido a su existencia. Si en condiciones normales una obra de repertorio es trabajada de forma muy progresiva, tutelado el trabajo por profesores de cada una de las secciones antes de que el director invitado se encargue, ya en los *tutti*, de cuestiones de índole más interpretativa, en el caso de las obras contemporáneas programadas esa planificación resulta insoslayable, por cuanto ni mucha parte de los aspectos técnicos y musicales, ni en gran medida la escritura, resultan familiares a los jóvenes instrumentistas, que apenas han tenido contacto en sus estudios oficiales con otra música que no haya sido la del repertorio tradicional.

L'Académie de Musique Contemporaine du Jeune Orchestre National d'Espagne

Le Jeune Orchestre National d'Espagne (JONDE) [Joven Orquesta Nacional de España], qui a une vocation éminemment pédagogique, ne pourrait pas se déclarer satisfait si parmi ses objectifs ne figurait la promotion équilibrée de la création musicale contemporaine. Ainsi, la programmation “idéale” de l'orchestre lors de ses rencontres ponctuelles avec le public inclut, à côté d'une œuvre symphonique et d'un concerto du répertoire traditionnel, deux œuvres contemporaines. L'une d'entre elles fait partie du répertoire de base du XXe siècle, alors que l'autre est forcément plus récente, s'agissant de la création d'un compositeur vivant. Dans la mesure du possible celui-ci participe à la préparation qui dure plusieurs jours, en tant que professeur d'analyse et d'interprétation de sa propre œuvre. Il peut ainsi orienter le travail des différentes sections de l'orchestre, en prenant part activement aux répétitions, dans une étroite coordination avec le chef d'orchestre.

C'est ce genre de travail qui donne un sens profond à l'existence d'un jeune orchestre. Si dans des conditions normales une œuvre du répertoire est travaillée de façon très progressive, avec le soutien des professeurs d'instruments et avec chaque section séparément, avant que le chef d'orchestre invité ne prenne en charge les questions d'interprétation avec l'ensemble de l'orchestre, dans le cas des œuvres contemporaines cette planification s'avère indispensable. Car ni les aspects techniques, ni ceux musicaux, ni en grande partie l'écriture ne sont familiers aux jeunes instrumentistes qui au cours de leurs études régulières n'ont que très peu de contact avec une musique autre que celle du répertoire traditionnel.

Las orquestas profesionales, como es lógico, precinden de esa primera fase de trabajo tutelado, por lo que abordan con un margen de tiempo con frecuencia muy escaso los ensayos necesarios para cada nuevo programa semanal. Y si ello puede ser suficiente en el caso del repertorio sinfónico convencional, no lo es en absoluto para las obras contemporáneas, especialmente cuando se trata de estrenos absolutos o de obras que son tocadas por primera vez por la orquesta en cuestión. En este caso la obra programada es tan nueva para una joven orquesta como para una orquesta profesional, estribando la diferencia entre una y otra en la mayor rapidez de preparación que se le supone a esta última, en función de los mayores recursos y la mayor experiencia con que cuentan sus integrantes.

Pero, además de los instrumentistas y su mayor o menor capacidad para abordar el nuevo repertorio, conviene recordar que también el compositor participa, de forma más o menos activa, y muchas veces decisiva, en el trabajo de preparación de una nueva obra. A mi experiencia como compositor que se ha visto muchas veces en esa situación con orquestas profesionales, se une desde hace unos años la de director artístico de una joven orquesta, como la JONDE, en la que con mucha frecuencia se da cabida a obras nuevas en cuya preparación interviene el propio autor. Por ello puedo dar cuenta del grado de entusiasmo con que los compositores, sin excepción, se integran y viven a fondo esa experiencia tan distinta, en la que la obra se “lleva de la mano” desde que es puesta por primera vez en el atril para que cada profesor de sección empiece a desentrañar su parte, hasta que es interpretada con todos los honores en los conciertos que integran la gira final de cada encuentro.

Así, y con el mismo rigor con que en los últimos cinco años han sido trabajadas en la JONDE las sinfonías de Brahms, Mahler, Bruckner o Sibelius, o las más importantes obras de Strauss, Debussy, Stravinsky o Bartók, la orquesta ha acometido versiones ejemplares de algunas obras cumbre del repertorio básico del siglo XX, e incluso del contemporáneo más reciente. Baste recor-

Les orchestres professionnels, et c'est normal, se passent de cette première phase du travail de soutien. C'est pour cette raison qu'ils abordent avec une marge de temps souvent très faible les répétitions nécessaires pour chaque nouveau programme hebdomadaire. Mais si cela s'avère suffisant dans le cas du répertoire symphonique habituel, cela ne l'est absolument pas pour les œuvres contemporaines, en particulier lorsqu'il s'agit de créations ou d'œuvres qui sont jouées pour la première fois par l'orchestre en question. Dans ce cas l'œuvre programmée est tout aussi inédite pour un jeune orchestre que pour un orchestre professionnel ; la différence entre les deux se résume à une différence de rapidité en faveur de l'orchestre professionnel, qui a plus de moyens et plus d'expérience.

Mais, hormis les instrumentistes et leur capacité plus ou moins grande d'aborder un nouveau répertoire, il faut aussi rappeler que le compositeur participe de manière relativement active, et souvent décisive, au travail de préparation d'une nouvelle œuvre. À mon expérience de compositeur qui s'est souvent trouvé dans cette situation face à des orchestres professionnels s'ajoute depuis des années celle de directeur artistique d'un jeune orchestre, comme le JONDE, qui très souvent donne une chance à des œuvres nouvelles dans la préparation desquelles l'auteur intervient lui-même. C'est pourquoi je comprends l'enthousiasme avec lequel tous les compositeurs, sans exception, s'impliquent et vivent en profondeur cette expérience tellement particulière au cours de laquelle l'œuvre est “prise en main”, depuis le moment où elle est posée pour la première fois sur le pupitre pour permettre à chaque professeur d'instrument de commencer à se familiariser avec sa partie, jusqu'au moment où elle est interprétée, avec tous les honneurs, dans les concerts de la tournée qui clôt chaque rencontre.

Pendant les cinq dernières années, le JONDE a travaillé avec cette même rigueur les symphonies de Brahms, Mahler, Bruckner ou Sibelius, les plus importantes œuvres de Strauss, Debussy, Stravinsky ou Bartók. Il a également donné des versions exemplaires de quelques œuvres du répertoire de base de la musique du XXe siècle, et même du répertoire le plus récent. Il suffira de rappeler ici la *Seconde*



Academia de Música Contemporánea, Encuentro diciembre/Rencontre décembre 2005 (director/chef d'orchestre Juan José Olives. ©JONDE

dar aquí la *Segunda sinfonía de cámara* de Schoenberg, *La Ascensión* de Messiaen, la *Terceira Sinfonia* de Lutoslawski, *Les espaces acoustiques* de Gérard Grisey, o *Rituel in memoriam Bruno Maderna* de Pierre Boulez. Y junto a todo ello, han sido agraciados con la "lotería" de ser programados por la JONDE, y por tanto de convivir y trabajar con ella durante unos días, un importante número de compositores españoles de muy diferentes tendencias: Jordi Cervelló, Ángel Oliver, Ramón Lazkano, Joan Guinjoan, Alejandro Civilotti, Gabriel Erkoreka, Agustín Bertomeu, Josep Soler, Antón García Abril, Francisco Lara, Pilar Jurado y Roberto López, entre otros y siempre dentro de los cinco últimos años.

Academia de Música Contemporánea

Si bien los integrantes de la orquesta muestran a priori un cierto rechazo hacia la creación contem-

Symphonie de chambre de Schoenberg, *L'Ascension* de Messiaen, la *Troisième Symphonie* de Lutoslawski, les *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey, ou *Rituel in memoriam Bruno Maderna* de Pierre Boulez. En outre, pendant ces cinq années un important nombre de compositeurs espagnols de tendances très diverses ont eu la chance de "tirer le gros lot" : être programmés par le JONDE, par conséquent vivre et travailler plusieurs jours avec lui : Jordi Cervelló, Ángel Oliver, Ramón Lazkano, Joan Guinjoan, Alejandro Civilotti, Gabriel Erkoreka, Agustín Bertomeu, Josep Soler, Antón García Abril, Francisco Lara, Pilar Jurado et Roberto López, parmi d'autres.

L'Académie de Musique Contemporaine

Bien que les membres de l'orchestre manifestent a priori un certain rejet vis-à-vis de la création contemporaine, fruit sans doute d'une formation musicale entièrement orientée vers le répertoire classique et

poránea, fruto sin duda de una formación musical absolutamente escorada hacia el repertorio clásico y romántico, resulta tan gratificante como esperanzador comprobar cómo el contacto con el nuevo repertorio va ganando poco a poco adeptos entre nuestros jóvenes instrumentistas. No sólo el rechazo a la propuesta de programas en los que se incluyen nuevas obras es minoritario, sino que ante determinadas propuestas la reacción por parte de los músicos no ha podido ser más positiva. Una de ellas es la referida a la Academia de Música Contemporánea.

El origen de la Academia se sitúa a comienzos del año 2003, en que por iniciativa del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) del INAEM se propone la colaboración de la Joven Orquesta Nacional de España para la creación conjunta de un grupo de cámara, de entre 15 y 25 instrumentistas, que, formado inicialmente por jóvenes vinculados a la orquesta como miembros o ex miembros de la misma, deseen ampliar su formación en la interpretación del repertorio del siglo XX, y que a más largo plazo pueda servir de canteira para la creación de un grupo profesional que pueda suponer una alternativa estable a los actualmente existentes, básicamente integrados por instrumentistas de diferentes orquestas que esporádicamente desarrollan en paralelo una actividad secundaria centrada en dicho repertorio.

En su primer año de existencia se confía la dirección musical de la Academia a Arturo Tamayo, quedando la gestión organizativa a cargo del CDMC y ocupándose la JONDE de suministrar los instrumentistas y, en algunos casos, los propios instrumentos (arpa, celesta, percusión, contrabajos, etc.). La Academia de Música Contemporánea así constituida despierta desde el principio un notable interés, y la iniciativa queda confirmada tras el éxito de su concierto de presentación, en febrero de 2003, en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, y posteriores encuentros y conciertos en Madrid, Viena y Graz. Durante ese primer año colaboran con la Academia algunos profesores que también intervienen en los conciertos finales: es el caso de Salvador Espasa (flauta), Juanjo Guillem (percusión) o Giovanna Reitano (arpa).

romantique, c'est néanmoins aussi gratifiant que prometteur de voir que le contact avec le nouveau répertoire gagne peu à peu des adeptes parmi nos jeunes instrumentistes. Non seulement le rejet des propositions de programmes qui incluent de nouvelles œuvres est minoritaire, mais dans certains cas les réactions des musiciens sont plus que positives. L'une d'entre elles concerne l'Académie de Musique Contemporaine.

L'origine de l'Académie se situe au début de l'année 2003. Elle est née d'une initiative du Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) de l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), qui a proposé au JONDE de créer une formation de musique de chambre composée de 15-25 instrumentistes. Cette formation était composée initialement par de jeunes membres ou ex membres de l'orchestre qui souhaitaient parfaire leur formation d'interprètes du répertoire du XXe siècle. À plus long terme, et dans la perspective de la création d'un ensemble professionnel, ils représenteront un vivier et une alternative solide par rapport aux membres actuels. Ceux-ci sont pour l'essentiel des instrumentistes en provenance de différents orchestres, qui développent sporadiquement une activité parallèle secondaire, centrée sur ce répertoire.

Pendant sa première année d'existence, la direction musicale de l'Académie est confiée à Arturo Tamayo, la gestion de l'organisation générale restant à la charge du CDMC, et c'est le JONDE qui est chargé de fournir les instrumentistes et, dans certains cas, même les instruments (harpe, violoncelle, percussion, contrebasse, etc.). L'Académie de Musique Contemporaine, ainsi constituée, suscite dès le début un intérêt remarquable. L'initiative est confirmée après son succès lors du concert de présentation, en février 2003, dans la Salle de chambre de l'Auditorio Nacional de Música de Madrid, et lors des concerts qui auront lieu ultérieurement à Madrid, Vienne et Graz. Pendant cette première année collaborent avec l'Académie quelques enseignants qui interviennent aussi dans les concerts de fin de saisons : c'est le cas de Salvador Espasa (flûte), Juanjo Guillem (percussion), ou de Giovanna Reitano (harpe).

Le difficile répertoire programmé pour les différents concerts est réalisé avec une grande efficacité



Academia de Música Contemporánea. Encuentro diciembre/Rencontre décembre 2005 (a la derecha/à droite José Luis Turina).
©JONDE

El difícil repertorio programado para los diferentes conciertos es resuelto con gran eficacia por el grupo de profesores y alumnos, y todo hace prever su continuidad. Pero pronto se comprueba que el CDMC carece de la infraestructura organizativa necesaria para mantener la actividad de un grupo de esas características, y comienza a pensarse en la conveniencia de invertir los papeles con la JONDE, quedando ésta como gestora técnica y artística de la actividad formativa (a fin de cuentas, se trata de sus integrantes y de sus instrumentos), y el CDMC, en último extremo, como gestor de algunos de los conciertos de la gira final.

Así pues, a partir del año 2004 la Academia de Música Contemporánea pasa a constituir una de las actividades más relevantes de la JONDE, replanteándose su orientación siguiendo las mismas directrices que la orquesta, dándole una estructuración pedagógica en forma de encuen-

par le collectif d'enseignants et élèves, et tout laisse à penser que cela va continuer ainsi. Mais très vite on se rend compte du manque d'infrastructures organisationnelles du CDMC, nécessaires au maintien de l'activité d'un ensemble de ce type. On envisage alors la possibilité d'inverser les rôles avec le JONDE, qui continuerait à gérer les questions techniques et artistiques de l'activité de formation (car, après tout, il s'agit de ses membres et de ses instruments) ; le CDMC pourrait, le cas échéant, gérer certains concerts de la tournée de fin de saison.

C'est ainsi qu'en 2004 l'Académie de Musique Contemporaine imagine un des projets les plus significatifs du JONDE, qui remet en question son orientation tout en suivant celle de l'orchestre. Elle lui donne une structure pédagogique qui prend la forme de rencontres avec un chef d'orchestre spécialisé dans le répertoire programmé pour chaque occasion. Jusqu'à présent ont dirigé l'Académie, outre Arturo

tros didácticos, y encomendándose cada uno de ellos a un director distinto, especializado en el repertorio programado para cada ocasión. además de Arturo Tamayo, hasta ahora han dirigido la Academia, Beat Furrer, Tomás Garrido, Joan Cerveró, José Luis Estellés y Juan José Olives.

Desde entonces, la Academia se reúne un mínimo de dos veces por año, y en ambas ocasiones el repertorio es preparado en una primera fase de ensayos parciales y seccionales por un profesorado especializado, y en ensayos de conjunto en una fase posterior, a cargo del director contratado para cada ocasión. Una pequeña gira de dos o tres conciertos finales cierra cada encuentro.

El primero de los dos encuentros anuales se celebra en colaboración con el Campo de Composición que el Instituto de la Juventud (INJUVE) del Ministerio de Asuntos Sociales celebra cada mes de julio en Mollina (Málaga), y en el que participan un importante número de jóvenes compositores españoles e iberoamericanos, bajo la tutela de un equipo de profesores de composición de prestigio internacional. Para esta actividad se cuenta con un grupo profesional, que lleva a cabo la lectura e interpretación de las obras compuestas por los alumnos del curso, y con la Academia de Música Contemporánea, que asume la interpretación de un concierto integrado por obras de los profesores del curso.

El segundo encuentro anual se celebra en la primera quincena del mes de diciembre, y tiene como sede el Castillo-Palacio de Magalía (siglo XVI), situado en Las Navas del Marqués. En la edición de 2005 el encuentro ha sido dirigido por Juan José Olives, y ha estado integrado por obras de Franz Schrecker, David del Puerto, Sofia Gubaidulina y Anton Webern.

El repertorio programado hasta ahora para los encuentros y conciertos de la Academia abarca desde las obras más representativas del siglo XX (como la *Primera Sinfonía de Cámara* de Schoenberg, la *Historia del Soldado* de Stravinsky, *Octandre* de Varèse o *Anaktoria* de Xenakis) hasta obras muy recientes firmadas por Roman Haubenstock-Ramati, José María Sánchez Verdú, José García Román, Gonzalo de Olavide, Jorge Fer-

Tamayo : Beat Furrer, Tomás Garrido, Joan Cerveró, José Luis Estellés et Juan José Olives.

Depuis l'Académie réunit ses membres au moins deux fois par an, et à chaque occasion le répertoire est préparé par des enseignants spécialisés qui, dans un premier temps, conduisent des répétitions par pupitre et par sections. Ensuite ont lieu des répétitions d'ensemble sous la direction du chef engagé pour chaque occasion. Une petite tournée de deux ou trois concerts clôture chaque rencontre.

La première rencontre annuelle a lieu en collaboration avec le "Camp de Composition", manifestation organisée tous les mois de juillet à Mollina (Málaga) par l'Institut de la Jeunesse (INJUVE) et le Ministère des Affaires Sociales. Participent à cet événement de nombreux jeunes compositeurs espagnols et latino-américains, sous la direction d'une équipe de professeurs de composition de prestige international. Pour cette activité on a prévu la participation d'un ensemble de musiciens professionnels qui assurent le déchiffrement et l'interprétation des œuvres composées par les élèves du cours. Avec l'Académie de Musique Contemporaine, ils assument également l'exécution d'un programme de concert composé d'œuvres appartenant aux professeurs. La seconde rencontre annuelle a lieu dans la première quinzaine du mois de décembre, dans le calme du château-palais de Magalía (XVI^e siècle), situé dans les Navas del Marqués à Ávila. L'édition 2005 de la rencontre, dirigée par Juan José Olives, a programmé des œuvres de Franz Schrecker, David del Puerto, Sofia Gubaidulina et Anton Webern.

Le répertoire programmé jusqu'à présent lors des rencontres et des concerts de l'Académie s'étend des œuvres les plus représentatives du XX^e siècle (comme la *Première Symphonie de Chambre* de Schoenberg, l'*Histoire du Soldat* de Stravinsky, *Octandres* de Varèse ou *Anaktoria* de Xenakis) jusqu'à des œuvres très récentes signées par Roman Haubenstock-Ramati, José María Sánchez Verdú, José García Román, Gonzalo de Olavide, Jorge Fernández Guerra, Rafael Reina, Salvatore Sciarrino ou James Dillon. Il inclut également des compositeurs liés au JONDE en tant que résidents, tels que Xavier de Paz et le déjà cité David del Puerto.

Depuis sa prise en charge par le JONDE, l'Aca-

nández Guerra, Rafael Reina, Salvatore Sciarrino o James Dillon, y entre las que se incluyen algunas de compositores vinculados a la JONDE en calidad de residentes, como Xavier de Paz y el citado David del Puerto.

Desde su plena asunción por la JONDE, la Academia de Música Contemporánea se plantea como una actividad de carácter extraordinario, lo que significa que los jóvenes instrumentistas que participan en los diferentes encuentros lo hacen con carácter plenamente voluntario. A diferencia de las actividades puramente sinfónicas, en ésta son invitados a participar no solamente los actuales integrantes, sino también aquéllos que ya han dejado de serlo, y que pueden de este modo ampliar su formación en este repertorio, al mismo tiempo que siguen vinculados a la orquesta.

Lejos de lo que podría pensarse, hasta el momento no ha supuesto problema ninguno el contar con los instrumentistas necesarios para la realización de un encuentro de la Academia. Muy al contrario, el número de solicitantes para participar en los encuentros es tan alto (más de sesenta en la última edición, en la que el repertorio exigía un grupo máximo de veinticuatro intérpretes) que obliga a la necesaria selección. Ese hecho es consecuencia directa del contacto con la música contemporánea que toman durante su permanencia en la orquesta, y de las puertas que con ello se les abren para el conocimiento de un repertorio que, hasta ese momento, les es prácticamente desconocido. En ese sentido, la Academia de Música Contemporánea cumple un excelente papel, contribuyendo tanto al enriquecimiento de la formación de sus integrantes como a la difusión de un amplio repertorio que, en cualquier caso, es de obligado conocimiento para unos jóvenes que deben hacer suya la música de su tiempo.

José Luis Turina, Director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España.

démie de Musique Contemporaine est considérée comme une activité à caractère exceptionnel, ce qui signifie que les jeunes instrumentistes qui participent aux différentes rencontres, le font à titre volontaire. Ce n'est pas le cas des activités purement symphoniques, auxquelles sont invités à participer non seulement les actuels membres, mais aussi ceux qui ont cessé de l'être. Ces derniers peuvent ainsi se perfectionner dans ce répertoire et en même temps garder des liens avec l'orchestre.

Loin de ce qu'on pourrait penser, jusqu'à présent nous n'avons rencontré aucun problème pour avoir à disposition les instrumentistes nécessaires à la réalisation d'une activité de l'Académie. Bien au contraire, le nombre de personnes qui désirent participer à ces activités est tellement élevé (plus de soixante lors de la dernière édition, alors que le répertoire exigeait maximum vingt-quatre interprètes) que cela nous oblige à faire une sélection. C'est la conséquence directe du contact avec la musique contemporaine dont les jeunes musiciens ont bénéficié au cours de leur participation à l'orchestre. Ainsi, des portes leur ont été ouvertes qui débouchent sur la connaissance d'un répertoire qui, jusqu'à alors, leur était pratiquement inconnu. En ce sens, l'Académie de Musique Contemporaine accomplit un excellent travail, contribuant à l'enrichissement de la formation de ses membres aussi bien qu'à la diffusion d'un vaste répertoire qui, de toute façon, représente une connaissance obligatoire pour des jeunes qui doivent s'approprier la musique de leur temps.

José Luis Turina, Directeur artistique du Jeune Orchestre National d'Espagne.



Lorraine Vallancourt, directora del *chef d'orchestre* du Nouvel Ensemble Modern de Montréal. ©NEM

La alegría de hacer música contemporánea

Entrevista con Lorraine Vaillancourt

Directora artística del Nouvel Ensemble Moderne (NEM), que ella misma fundó en 1989, la pianista y directora de orquesta Lorraine Vaillancourt ha avalado la creación de gran cantidad de obras. También dirige el taller de música contemporánea de la Facultad de Música de la Universidad de Montreal, donde enseña desde 1974. La grabación bajo su dirección de la obra de Hugues Dufourt *Erewhon*, con el prestigioso ensemble alsaciano Les Percussions de Strasbourg, obtuvo en 2000 el Gran Premio Charles-Cros. Nombrada recientemente para el Consejo de Administración del Consejo de las artes y de las letras de Québec, Lorraine Vaillancourt ha contribuido asimismo a la fundación de la revista *Circuit*.

Pregunta.- Leyendo las críticas y los elogios publicados en la prensa dirigidas al Nouvel Ensemble Modern (NEM), me han llamado la atención ciertas palabras que se repiten constantemente a la hora de describir su particular manera de interpretar la música contemporánea: el *placer*, la *alegría* o incluso la *seducción*. ¿Cómo se explica esta alegría hoy en día, cuando la música se asocia más bien a la inaccesibilidad y a la dificultad?

Respuesta.- Pienso que en la actualidad no se da a los músicos la posibilidad de trabajar suficientemente esta música para que lleguen a amarla. Al principio, cuando fundé el ensemble¹, los músicos del NEM eran mi primer público. Ellos eran mi público precisamente porque esta música –que ponemos siempre en una especie de pedestal que supuestamente nadie comprende, difícil, demasiado intelectual y que solamente concierne a unos

La joie de faire de la musique contemporaine

Entretien avec Lorraine Vaillancourt

Directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) qu'elle a fondé en 1989, la pianiste et chef d'orchestre Lorraine Vaillancourt a assuré la création d'un grand nombre d'œuvres. Elle dirige également l'Atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 1974. Sous sa direction, l'enregistrement de l'œuvre de Hugues Dufourt, *Erewhon*, avec le prestigieux ensemble alsacien, Les Percussions de Strasbourg, a obtenu en 2000 le Grand Prix Charles-Cros. Membre du Conseil d'administration du Conseil des arts et des lettres du Québec, Lorraine Vaillancourt a également contribué à la fondation de la revue *Circuit*.

Question.- En lisant les critiques et les éloges publiés dans la presse à l'adresse du Nouvel Ensemble Modern (NEM), j'ai été frappée par certains mots qui reviennent constamment pour décrire votre manière particulière de jouer la musique contemporaine: le *plaisir*, la *joie* ou même la *séduction*. Comment s'explique cette joie aujourd'hui, quand cette musique est plutôt associée avec l'inaccessibilité et la difficulté?

Réponse.- Je pense que, de nos jours, on ne donne pas aux musiciens la chance de travailler suffisamment cette musique pour l'aimer. Au début, quand j'ai fondé l'ensemble¹, les musiciens du NEM étaient mon premier public. Ils étaient mon public justement parce que cette musique – qu'on met toujours sur une espèce de piédestal que, supposément, personne ne comprend, difficile, trop intellectuelle et qui concerne seulement quelques-uns – c'est la musique d'aujourd'hui, c'est la musique de

pocos— es la música de hoy, la música de nuestro tiempo. No es normal que se nos prive de escucharla y de amarla.

P.- ¿Quiénes son entonces los miembros de esta orquesta de cámara de quince músicos?²² ¿Cuál es su perfil? ¿Están especializados en la música contemporánea?

R.- Siempre han sido una “banda” muy agradable. Más de la mitad de ellos están aquí desde el principio y les sigue encantando hacer música juntos, incluso después de dieciséis años. Son unos músicos muy curiosos, muy abiertos, que todavía me sorprenden. Con bastante regularidad en la historia del NEM, hemos vivido aventuras completamente fuera de lo común. Por ejemplo, para celebrar el quince aniversario del ensemble, ofrecimos a nuestro público una obra de “teatro musical” firmada por Michel Smith, una aventura en la que los músicos se sentían vulnerables, empujados fuera de sus sendas habituales... Hace falta mucha generosidad para aceptar hacer este tipo de propuestas. Músicos muy buenos hay en todas partes del mundo. También existen *ensembles* donde hay verdaderamente una estrella en cada silla. Pero no se produce forzosamente “química” entre estos músicos. De esta forma, podemos escuchar unas interpretaciones brillantes, pero no siempre vivas. Para mí existe un aspecto importante en la música: compartir. La música que tocamos puede que sea exigente, pero el placer de hacerla juntos debe estar presente, y entonces la proyección de la música sobre el público será coherente.

P.- ¿Los músicos desarrollan otras actividades artísticas paralelas?

R.- Los músicos se dedican a muchas más actividades. Tocan en las grandes formaciones sinfónicas, hacen música de cámara, improvisación, enseñan. Es muy importante que tengan un repertorio tan amplio, pero evidentemente no es fácil administrarlo.

P.- ¿De qué naturaleza es esta dificultad?

R.- Después de dieciséis años de existencia del Ensemble, no tenemos todavía estabilidad financiera. Los músicos no tienen ni salario (siempre se les ha pagado por horas), ni seguro, ni las condi-

notre temps. Ce n'est pas normal qu'on soit privé de l'écouter et de l'aimer.

Q.- Qui sont donc les membres de cet orchestre de chambre de quinze musiciens?²² Quel est leur profil ? Sont-ils spécialisés dans la musique contemporaine ?

R.- C'est toujours une “bande” très agréable. Plus de la moitié d'entre eux y sont depuis le début et, même seize ans après, ils aiment encore faire de la musique ensemble. Ce sont des musiciens très curieux, très ouverts, et qui m'étonnent encore. Assez régulièrement dans l'histoire du NEM, on a vécu des aventures complètement hors normes. Par exemple, pour le quinzième anniversaire de l'ensemble, nous avons offert à notre public, un “théâtre musical” signé Michel Smith, une aventure dans laquelle les musiciens se retrouvaient plutôt vulnérables, poussés hors de leurs sentiers habituels... Il faut beaucoup de générosité pour accepter de faire cette démarche. De très bons musiciens, il y en a partout dans le monde. Des ensembles où il y a vraiment des vedettes sur chaque chaise existent aussi. Mais il n'y a pas nécessairement de “chimie” entre ces musiciens. Ainsi, on peut entendre des interprétations brillantes, mais pas toujours vivantes. Pour moi, il y a un aspect important dans la musique : partager. La musique que nous jouons est peut-être exigeante, mais le goût de la faire ensemble doit être présent, et la projection de cette musique vers le public sera alors conséquente.

Q.- Est-ce que les musiciens ont d'autres activités artistiques parallèles ?

R.- Les musiciens ont beaucoup d'autres activités. Ils jouent dans les grandes formations symphoniques, ils font de la musique de chambre, de l'improvisation, ils enseignent. C'est important qu'ils aient un répertoire aussi large, mais ce n'est évidemment pas facile à gérer !

Q.- De quelle nature est cette difficulté ?

R.- Après seize ans d'existence de l'Ensemble, il n'y a pas encore de stabilité financière. Les musiciens n'ont ni salaire (étant toujours payés à l'heure), ni assurances, ni les conditions de travail de certains collègues qui ont des postes permanents, dans des orchestres par exemple. C'est vraiment dommage, parce qu'une stabilité financière leur permettrait de réduire le nombre de leurs activités (plusieurs de ces activités, on s'en doute, sont purement “alimentaires”),

ciones de trabajo de ciertos colegas que disfrutan de puestos permanentes, por ejemplo en las orquestas. Es una verdadera pena, porque una estabilidad financiera les permitiría reducir su número de actividades (muchas de las cuales son sin duda puramente de "subsistencia"). Facilitaría considerablemente la planificación de la temporada y nos permitiría desarrollar algunos de nuestros proyectos, particularmente los pedagógicos (presencia en las escuelas y junto a jóvenes músicos).

P.- De todas maneras hacen mucho por la difusión: van a las escuelas, está el Fórum Internacional de Jóvenes Compositores, los seminarios para los alumnos de la Facultad de Música de la Universidad de Montreal... Hay excelentes respuestas por parte de los estudiantes de los ciclos superiores que, gracias a sus cursos, han podido acercarse a la música contemporánea, comprenderla y amarla... Los estudiantes estaban tan contentos de poder tocar al lado de los músicos del NEM...

R.- También realizamos, hace dos o tres años, una experiencia de un año en una escuela primaria. Jóvenes compositores trabajaron con los niños de diez años (una clase de 25) que han escrito una obra para el NEM, interpretada en la escuela a finales de curso.

P.- ¿Los niños tenían ya una idea preconcebida sobre la música contemporánea? ¿La aceptaban?

R.- Tenían una idea, ya que estaban en una escuela de música. Esto ya es un punto de partida. Estas actividades demandan mucha energía, mucho tiempo y, sin la estabilidad que he comentado, es difícil... Pero son experiencias muy importantes, ya que se trata del relevo del día de mañana. Los músicos jóvenes son muchas veces los más reticentes ante la música de hoy... Siguen recibiendo una formación generalmente tradicional que raramente les lleva a interesarse en la música de su tiempo. En lo que se refiere a los seminarios ofrecidos en la Facultad de Música, es una actividad que me da muchas satisfacciones y que me gustaría seguir desarrollando. Los estudiantes de los ciclos superiores que siguen este curso viven el fenómeno musical desde su interior, tienen un interés por aprender a tocar esta música.



Lorraine Vaillancourt, directora del *chef d'orchestre du Nouvel Ensemble Modern de Montréal*. ©NEM

faciliterait considérablement la planification de la saison et nous permettrait de développer certains de nos projets, pédagogiques en particulier (présence dans les écoles et auprès des jeunes musiciens).

Q.- Vous faites tout de même beaucoup pour la diffusion, vous allez dans les écoles, il y a le Forum international des jeunes compositeurs, les séminaires offerts aux étudiants de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal... Il y a d'excellents échos de la part des étudiants des cycles supérieurs qui, grâce à vos cours, ont pu s'approcher de la musique contemporaine, la comprendre et l'aimer... Les étudiants étaient tellement contents de pouvoir jouer à coté des musiciens du NEM...

R.- On a fait aussi, il y a deux ou trois ans, une expérience sur un an avec une école primaire. De jeunes compositeurs ont travaillé avec des enfants de dix ans (une classe de 25) qui ont écrit une œuvre pour le NEM, créée à l'école en fin d'année.

Q.- Est-ce que les enfants avaient déjà des idées

P.- Por otra parte, desde el año de su creación, en 1989, el NEM ha sido nombrado Ensemble "residente" en la Facultad de Música de la Universidad de Montreal...

R.- Si, está muy bien, tenemos varios espacios (oficinas, salas de ensayos, la sala de conciertos). Es también un ambiente muy rico: todos esos profesores y jóvenes compositores, musicólogos, compositores. Pero la Facultad de Música se ha desarrollado enormemente. Ahora hay muchos *ensembles* que necesitan ensayar, y los problemas de espacio se hacen notar de forma cruel. Además, el emplazamiento actual del NEM en la Facultad de Música (en la Universidad y, para colmo, "en lo más apartado") contribuye a dar esta imagen de "élite", de inaccesibilidad de la música actual. Buscamos un lugar céntrico, caluroso, distendido, donde pudiéramos ensayar correctamente, grabar, una sala de conciertos que *nos* convenga...

P.- ¿Quizás les haga falta un centro para la música contemporánea como el IRCAM de París?

R.- En todo caso un lugar de trabajo, de investigación y también de acogida.

P.- Usted organiza el Fórum Internacional de Jóvenes Compositores³. ¿Transmite esta alegría y este placer por la música a los jóvenes?

R.- Eso nos preocupa mucho. La generosidad de los músicos del NEM no es algo "secundario"; los músicos del NEM están siempre disponibles, sonrientes y atentos con estos compositores. Hemos comprendido que ahí había una fuerza. Fueron los demás los que nos revelaron esta imagen de nosotros mismos. Por el lado de la música joven, el Fórum ha tenido una gran influencia en la vida del NEM. Cuando decidí organizar el primer Fórum, no podía prever el impacto mundial que tendría este evento⁴. Estos jóvenes compositores, que venían desde todos los continentes (Australia, Europa, América del Norte y del Sur) y que elegíamos por su calidad y su coherencia musical, se han convertido en embajadores del Fórum del NEM. Hemos tenido gran cantidad de "regresos" desde todos los lugares del mundo.

P.- ¿Y cómo se desarrolla exactamente esta colaboración?

preconçues sur la musique contemporaine ? L'acceptaient-ils ?

R.- Ils en avaient une idée, puisqu'ils étaient dans une école de musique. C'est déjà un point de départ. Ces activités demandent beaucoup d'énergie, beaucoup de temps, et, sans la stabilité dont j'ai parlé, c'est difficile... Mais ce sont des expériences très importantes, puisque c'est la relève de demain. Les jeunes musiciens sont souvent les plus réticents devant cette musique d'aujourd'hui... ils reçoivent encore une formation généralement traditionnelle qui les amène rarement à s'intéresser à la musique de leur temps ! En ce qui concerne les séminaires offerts à la Faculté de Musique, c'est une activité qui me donne beaucoup de satisfaction et que j'aimerais développer encore. Les étudiants des cycles supérieurs qui suivent ce stage vivent le phénomène musical de l'intérieur, ils ont l'intérêt d'apprendre à jouer cette musique.

Q.- D'ailleurs, dès l'année de sa création, en 1989, le NEM a été nommé Ensemble "en résidence" à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal...

R.- Oui, et c'est très bien, nous avons plusieurs espaces (des bureaux, des salles de répétitions, la salle de concert). C'est aussi un milieu très riche : tous ces professeurs et ces jeunes compositeurs, musicologues, compositores... Mais la Faculté de Musique se développe énormément, il y a maintenant beaucoup d'ensembles qui ont besoin de répéter, et les problèmes d'espace se font cruellement sentir. De plus, l'emplacement actuel du NEM à la Faculté de Musique (à l'Université et, de surcroît, "en haut de la côte" !) contribue à cette image d'"élite", d'inaccessibilité de la musique actuelle. Nous cherchons un lieu central, chaleureux, convivial, où l'on pourrait répéter correctement, enregistrer, une salle de concert qui *nous* convienne...

Q.- Peut-être vous faut-il un centre pour la musique contemporaine comme l'IRCAM de Paris ?

R.- En tout cas, un lieu de travail, de recherche et aussi d'accueil

Q.- Vous organisez le Forum international des jeunes Compositeurs³. Cette joie et ce plaisir de la musique les transmettez-vous aux jeunes ?

R.- Cela nous préoccupe beaucoup. Cette générosité des musiciens du NEM, ce n'est pas une chose

R.- El Fórum es como una especie de laboratorio, o como un escaparate muy fiel para el compositor. Cuando a veces recibimos músicas que no están muy bien escritas, no intento corregir las faltas sino tocar, con un gran rigor, aquello que está escrito. De esta forma no intento mejorar las obras, simplemente para dorar la imagen del NEM, sino ofrecer a los compositores aquello que han escrito. Y esto, para ellos, tiene un valor inestimable ya que les permite “afinar la puntería”.

P.- Cada uno de estos jóvenes compositores realiza al menos una pieza para el NEM. Dispone así de un enorme repertorio de encargos y de piezas que le han dedicado...

R.- Es verdad que, después de quince o dieciséis años, hemos acumulado una gran cantidad de obras compuestas para el NEM.

P.- ¿Tiene usted algunas preferencias entre el repertorio “clásico” del siglo XX fijado por ejecuciones repetidas y la música de las generaciones más jóvenes?

R.- El punto de partida del NEM era tocar aquello que denomino el repertorio “clásico” del siglo XX: compositores que no estaban muertos, que ya estaban en los diccionarios, pero que no eran interpretados lo suficiente. Al principio, en los primeros años, agotamos los “grandes” de principios de siglo: Berg, Schoenberg, Webern, luego Berio, Xenakis, Tristan Murail, Varèse. Dimos un repaso a las obras que podíamos tocar. Ahora nuestra actividad se centra mucho en torno a compositores de cincuenta y sesenta años. Este año el tema de la temporada es la “Música Francófona”. Interpretaremos *Désintégrations*, de Tristan Murail, *Blake Songs*, del compositor belga Benoît Mernier, *Les Danses interrompues* et *Turbulences*, de Bruno Mantovani, *Dérive I*, de Pierre Boulez, *Antiphysis*, de Hugues Dufourt, y la pieza *Parts*, del suizo Hanspeter Kyburz. También vamos a tocar –junto con la compañía de danza Van Grimde Corps Secrets, en el Agora de la danse– *Vortex Temporum*, del francés Gérard Grisey.

P.- ¿Entonces no hace diferenciaciones entre un repertorio “histórico” del siglo XX y la música “contemporánea”?

R.- No. De hecho no se puede estar a la vez den-

“secundaria”; los músicos del NEM son siempre muy disponibles, sonrientes y atentos por rapport a ces compositeurs. Nous avons compris que c’était là une force. Et ce sont souvent les autres qui nous ont renvoyé cette image de nous-mêmes. Du côté de la jeune musique, le Forum a eu une grande influence sur la vie du NEM. Quand j’ai décidé de faire le premier Forum, je ne prévoyais pas l’impact mondial de cet événement⁴. Ces jeunes compositeurs, qui venaient de tous les continents (Australie, Europe, Amérique du Sud, Amérique du Nord) et qu’on choisissait pour leur qualité et leur cohérence musicales sont devenus les ambassadeurs du Forum du NEM. Nous avons eu énormément de “retours” de tous les pays du monde.

Q.- Et cette collaboration, comment se passe-t-elle justement ?

R.- Le Forum est comme un laboratoire, ou comme une vitrine très fidèle pour le compositeur. Si parfois on reçoit des musiques qui ne sont pas très bien écrites, je n’essaie pas de corriger les fautes, mais de jouer, avec une très grande rigueur, ce qui est écrit. Ainsi, je n’essaie pas de rendre les œuvres meilleures, seulement pour dorer l’image du NEM, mais je donne aux compositeurs ce qu’ils ont écrit. Et, pour eux, cela est d’une valeur inestimable, parce que ça leur permet de “réajuster le tir”.

Q.- Chacun de ces jeunes compositeurs réalise au moins une pièce pour le NEM. Vous avez ainsi un énorme répertoire de commandes et de pièces qui vous sont dédiées ...

R.- Il est vrai que, depuis quinze ou seize ans, on a effectivement accumulé une grande quantité d’œuvres composées pour les quinze musiciens du NEM.

Q.- Avez-vous des préférences entre un répertoire “classique” du XXe siècle, fixé par des exécutions répétées et la musique des générations plus jeunes ?

R.- Le point de départ du NEM c’était de jouer ce que je nomme le répertoire “classique” du XXe siècle : des compositeurs qui n’étaient pas morts, mais qui étaient déjà dans nos dictionnaires et qu’on ne jouait pas suffisamment. Au début, dans les premières années, on a épuisé les “grands” du début du siècle : Berg, Schoenberg, Webern, Varèse... ensuite Berio, Xenakis, Ligeti... On a fait un peu le tour des œuvres que nous pouvions jouer. Maintenant, notre activité

tro y fuera de la historia... Estamos haciendo nuestra propia historia. No hay retroceso, y no intento buscar ese retroceso. Aparte de todos los "neo lo que sea", que no me interesan, nuestro repertorio es abierto.

P.- Usted dijo: "A veces soy perfectamente consciente de estar viviendo una utopía pero, en una época en donde todo el mundo corre y se agita, ¿no sigue siendo necesario ir hasta el fondo de las cosas? Éste es en todo caso el objetivo del NEM, más que afirmarse como portador de una determinada tradición en el repertorio de este siglo"⁵. ¿Intenta usted hacer comprender al público este repertorio?

R.- Sí. Dije todo eso en los inicios del NEM, y lo sigo pensando ahora, porque la situación está peor que nunca. Subestimamos al público, desechamos todo aquello que sea un poco más exigente, buscamos la comodidad. Nos gusta recibir cosas que nos reconfortan en lo que somos. ¡Tenemos tendencia a olvidar que el Arte más grande debe merecerse!

P.- Este otoño⁶ han realizado un "concierto-proyección"; el NEM interpretó la música del compositor François Paris que acompañaba la proyección del filme mudo *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo. ¿Piensa usted que la música contemporánea "pasa" mejor a través de las imágenes de una película?

R.- Sin duda, ya que en muchos casos fue gracias al cine que la gente tuvo acceso a la música contemporánea en primer lugar (pero esta música se asociaba sobre todo a las películas de terror). Sin embargo esto es una trampa; hay mucha gente que puede aceptar la música contemporánea en una película, pero no en un concierto.

P.- También trabajan con la danza. ¿Piensa usted que es siempre la imagen en movimiento lo que facilita la percepción de la música contemporánea?

R.- ¡Es indudable que hoy en día somos muy "imagen"! Por lo tanto, el concierto es un fenómeno extraordinario, un ritual muy abstracto, donde primero compartimos el silencio, luego lo escuchamos... y nos hacemos nuestra propia película. Ah, ¡la ventaja de no tener "casi nada que ver"! Cuando estamos ante una obra nueva no sabemos nun-

tourne beaucoup autour des compositeurs de 50/60 ans. Cette année le thème de la saison est "Musique Francophonie". Nous jouerons *Désintégrations* de Tristan Murail, *Blake Songs* du compositeur belge Benoît Mernier, *Les Danses interrompues* et *Turbulences* de Bruno Mantovani, *Dérive I* de Pierre Boulez, *Antiphysis* d'Hugues Dufourt, ainsi que la pièce *Parts* du Suisse Hanspeter Kyburz. On va jouer aussi – avec la compagnie de danse Van Grimde Corps Secrets, à l'Agora de la danse – *Vortex Temporum* du français Gérard Grisey..

Q.- Finalmente, vous ne faites pas de différence entre un répertoire "historique" du XXe siècle et la musique "contemporaine" ?

R.- Non. En fait, on ne peut pas être à la fois dans l'histoire et à côté... On est en train de la faire, notre histoire. Donc, il n'y a pas de recul, et je n'essaie pas vraiment d'avoir ce recul. Mis à part tous les "néo quelque chose", qui ne m'intéressent pas, notre répertoire est ouvert.

Q.- Vous avez dit : "j'ai bien conscience parfois de vivre une utopie mais, à une époque où tout le monde court et s'agite, n'est-il pas encore nécessaire d'aller au fond des choses ? C'est en tout cas l'objectif du NEM que de s'affirmer comme porteur d'une certaine tradition dans le répertoire de ce siècle"⁵. Essayez-vous de faire comprendre au public ce répertoire ?

R.- Oui, j'ai dit ça au tout début du NEM, et je le pense encore, parce que la situation est pire que jamais. On sous-estime le public, on rejette tout ce qui est un peu exigeant, on cherche la facilité. On aime recevoir des choses qui nous confortent dans ce qu'on est. On a tendance à oublier que l'Art le plus grand se mérite !

Q.- Cet automne⁶, vous avez réalisé un "concert-projection" ; le NEM a joué la musique du compositeur François Paris, qui accompagnait la projection du film muet *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Pensez-vous que la musique contemporaine "passe" mieux à travers les images du film ?

R.- Sans doute, puisque dans beaucoup de cas, c'est grâce au film que les gens ont eu accès à la musique contemporaine (mais cette musique était plutôt associée à des films d'horreur). Mais, c'est un piège ; il y a effectivement beaucoup de gens pour qui la musique contemporaine peut passer très bien dans un film, mais pas dans un concert.



Nouvel Ensemble Modern. ©NEM

ca hasta donde nos van a llevar los compositores; hay que seguir la música paso a paso... es apasionante.

P.- La no linealidad del discurso musical contemporáneo es muy interesante. En el cine o en la música actual, como en la vida, la linealidad no existe.

R.- Existen todo tipo de emociones en la música contemporánea; hay tantas estéticas, tantas elecciones diferentes, que es imposible no encontrar nada que nos guste.

P.- ¿Cómo hace para garantizar la financiación de su ensemble? ¿Con subvenciones del sector privado o más bien con las del público?

R.- Es fundamentalmente público. El NEM está subvencionado por el Consejo de las Artes y de las Letras de Québec, el Consejo de las Artes de Canadá, el Fondo de Estabilización y de Consolidación de las artes y de la cultura en Québec, el Consejo de las Artes de Montreal y por el Ministerio de Asunto Exteriores y del comercio internacional.

Q.- Vous travaillez aussi avec la danse. Pensez-vous que c'est toujours l'image en mouvement qui facilite la perception de la musique contemporaine ?

R.- Il est sûr qu'aujourd'hui on est très "image" ! Pourtant, le concert est un phénomène extraordinaire, un rituel très abstrait, où l'on partage d'abord le silence, puis l'écoute... et on se fait son propre cinéma. Ah, l'avantage de n'avoir "presque rien à voir" ! Lorsqu'on est devant une œuvre nouvelle on ne sait jamais où les compositeurs vont nous amener ; il faut suivre la musique pas à pas... c'est passionnant.

Q.- La non linéarité du discours musical contemporain est très intéressante. Dans le film ou dans la musique actuelle, comme dans la vie, la linéarité n'existe pas.

R.- Et il y a toutes sortes d'émotions dans cette musique contemporaine ; il y a tellement d'esthétiques, de choix différents, que c'est impossible qu'on n'y trouve rien qui nous plaise.

Q.- Comment faites-vous pour assurer le financement de votre Ensemble ? Par des subventions du secteur privé ou plutôt du public ?

P.- ¿Contempla usted hacer coproducciones con sus socios internacionales? Tienen relaciones con la Fundación Royaumont, el GMEM de Marsella, el GRAME de Lyon.

R.- Sigue siendo difícil encontrar socios. Antes hay que compartir una visión artística, tener unas estructuras equivalentes, un modo de funcionamiento que se parezca. De otra forma la gestión de los proyectos por un lado se volvería demasiado pesada y por otro no sería satisfactoria. Si por el contrario todos estos elementos están bien encajados podemos redoblar el interés.

P.- Todavía tiene energía para realizar todos estos proyectos...

R.- Es la riqueza artística del proyecto la que me da esta energía. Hay todavía tantas... habrá siempre músicas apasionantes que hacer y que transmitir.

Luana Stan es musicóloga.

R.- C'est essentiellement public ; le NEM est subventionné par le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Fonds de Stabilisation et de Consolidation des arts et de la culture au Québec, le Conseil des Arts de Montréal et par le Ministère des Affaires étrangères et du commerce international.

Q.- Envisagez-vous des co-productions avec vos partenaires internationaux ? Vous avez des relations avec la Fondation Royaumont, le GMEM de Marseille, le GRAME de Lyon.

R.- Il est toujours difficile de trouver des partenaires. D'abord il faut partager une vision artistique, avoir des structures équivalentes, un mode de fonctionnement qui se ressemble, autrement la gestion des projets devient trop lourde d'un côté ou de l'autre et non satisfaisante. Par contre, si tous les éléments sont en place, on peut parfois doubler le plaisir !

Q.- Vous avez toujours cette énergie pour réaliser tous ces projets...

R.- C'est la richesse artistique du projet qui donne de l'énergie. Il y a encore tellement... il y aura toujours des musiques passionnantes à faire et à transmettre.

Luana Stan est musicologue.

¹ El 3 de mayo de 1989, el NEM daba su primer concierto en Montréal, seguido seis meses más tarde por un concierto en el Crenegie's Weill Recital Hall de New York.

² El NEM está compuesto por 15 músicos (1.1.2.1 – 1.1.1- pno – perc – 1.1.1.1.1)

³ Desde 1991, el Fórum internacional de jóvenes Compositores ha tenido lugar cada dos años. Durante un mes, jóvenes compositores de diversos países y continente son acogidos en Montreal (en el 2000 tuvo lugar en Australia y en 2006 la cita será en Amsterdam) para un stage con los músicos del NEM, bajo la dirección de Lorraine Vaillancourt. Sus obras son presentados en concierto y grabado en disco compacto al final de la estancia.

⁴ El Fórum 1991 ha conocido más de cincuenta radiodifusiones en una veintena de países.

⁵ Cita que se encuentra en la web

<http://www.nem.umontreal.ca/lenem/index.aspx>, consultada en octubre de 2005.

⁶ El 3 de octubre de 2005 en el Teatro Outremont de Montreal.

¹ Le 3 mai 1989, le NEM donnait son premier concert à Montréal, suivi, six mois plus tard, d'un concert au Carnegie's Weill Recital Hall de New York.

² Le NEM est composé de 15 musiciens (1.1.2.1 – 1.1.1- pno – perc – 1.1.1.1.1)

³ Depuis 1991, le Forum international des jeunes Compositeurs a eu lieu tous les deux ans. Durant un mois, sept jeunes compositeurs de divers pays et continents sont accueillis à Montréal (en 2000, le Forum a eu lieu en Australie et en 2006 il aura lieu à Amsterdam) pour un stage avec les musiciens du NEM, sous la direction de Lorraine Vaillancourt. Leurs œuvres sont présentées en concert et enregistrées sur disque compact à la fin du mois.

⁴ Le Forum 1991 a connu plus de cinquante radiodiffusions dans vingt pays.

⁵ Citation qui se trouve sur le site

<http://www.nem.umontreal.ca/lenem/index.aspx>, consulté en octobre 2005.

⁶ Le 3 octobre 2005, au Théâtre Outremont de Montréal.

Los ensembles en Internet

Les ensembles sur Internet



Ensemble l'itinéraire. Foto de archivo/photo d'archive. ©E. l'itinéraire. (www.bisbigliando.com/itineraire.htm)

A continuación, ofrecemos las direcciones en Internet de un amplio grupo de *ensembles* de música contemporánea donde encontrarán toda la información sobre sus grabaciones discográficas, así como, a menudo, adquirirlas a través de la red. Las direcciones han sido recopiladas en su mayoría de la página web: <http://www.newmusicnotation.com/newmusicensembles.html>, sede on-line de la editorial Shirling&Neuweise, cuyo objetivo es la creación gradual de una biblioteca digital de música contemporánea, a la que puedan acceder libremente los ensembles que lo deseen con el fin de escoger su repertorio, así como ser utilizada por distintas instituciones (bibliotecas, universidades, conservatorios...) para facilitar el acceso gratuito a la música contemporánea, promoviendo así su interpretación y difusión.

Nous vous proposons ci-après les adresses Internet d'un important nombre d'ensembles de musique contemporaine. Vous y trouverez toutes les informations relatives à leur discographie ainsi que des indications permettant de trouver leurs enregistrements sur le réseau. Cette liste a été pour l'essentiel compilée à partir du site: <http://www.newmusicnotation.com/newmusicensembles.html> de la maison d'édition Shirling & Neuweise, dont l'objectif est de créer à terme une bibliothèque numérique de musique contemporaine. Les ensembles pourraient accéder librement à cette base de données afin de choisir leur répertoire. Certaines institutions (bibliothèques, universités, conservatoires...) pourraient également y accéder gratuitement pour promouvoir l'interprétation et la diffusion de la musique contemporaine.



Ensemble 2e2m. (www.ensemble2e2m.com)



Ensemble l'Instant donné. (www.instantdonne.net)

AMORES GRUP DE PERCUSSIÓ, València
www.amoresgrupdepercussio.com

ARDITTI QUARTET, London
www.ownvoice.com/arditti quartet

ARRAYMUSIC, Toronto
www.arraymusic.com

ASPEKTE NEW MUSIC, Salsbourg
<http://www.aspekte-salzburg.at/>

AVANTI! KAMERIORKESTERI, Helsinki
www.avantimusic.fi

BIT20ENSEMBLE, Bergen
www.bit20ensemble.no

CONTEMPORARY MUSIC FORUM, Washington
www.contemporarymusicforum.org

CONTINUUM, Toronto
www.continuummusic.org

CONTINUUM ENSEMBLE, New York
www.continuum-ensemble-ny.org

COUNTERINDUCTION, New York
www.counterinduction.com

DIE REIHE, Wien
www.diereihe.at

ELISION ENSEMBLE, Brisbane
www.elision.org.au

ENSEMBLE ACCROCHE-NOTE, Strasbourg
www.accrochenote.com

ENSEMBLE ALEPH, Vitry sur Seine
<http://perso.wanadoo.fr/aleph>
TXT_ENSEMBLE_ALEPH.htm

ENSEMBLE AVENTURE, Freiburg
www.ensemble-aventure.de

ENSEMBLE CHRONOPHONIE, Freiburg
www.chronophonie.de

ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, Montréal
www.ecm.qc.ca

ENSEMBLE CONTRECHAMPS, Genève
www.contrechamps.ch/ensemble.html

ENSEMBLE COURT-CIRCUIT, Paris
www.court-circuit.fr

ENSEMBLE 2E2M, Paris
www.ensemble2e2m.com

ENSEMBLE EARPLAY, San Francisco
www.earplay.org



Kronos Quartet. (www.kronosquartet.org)



Ictus Ensemble. (www.ictus.be)

ENSEMBLE IN EXTREMIS, Strasbourg
<http://site.voila.fr/extremis>

ENSEMBLE L'INSTANT DONNÉ, Paris
www.instantdonne.net

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, Paris
www.ensembleinter.com

ENSEMBLE L'ITINÉRAIRE, Paris
www.bisbigliando.com/itineraire.htm

ENSEMBLE LINEA, Strasbourg
www.ensemble-linea.com

ENSEMBLE MODERN / ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA, Frankfurt
www.ensemblemodern.com

ENSEMBLE MUSIQUES NOUVELLES, Bruxelles
www.musiquesnouvelles.com

ENSEMBLE PHŒNIX, Basel
www.ensemble-phoenix.ch

ENSEMBLE RECHERCHE / TRIO RECHERCHE, Freiburg
www.ensemble-recherche.de

ENSEMBLE SURPLUS, Endingen
www.ensemble-surplus.de

ENSEMBLE ZWISCHENTÖNE, Berlin
www.ensemble-zwischentoene.de

ZWISCHENTÖNE, Berlin
www.ensemble-zwischentoene.de

FIBONACCI TRIO, Montréal
www.triofibonacci.com

GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA, València
www.grupinstrumental.com

ICTUS ENSEMBLE, Bruxelles
www.ictus.be

INTERENSEMBLE, Padova
www.interensemble.it

KAIROS QUARTETT, Berlin
www.kairosquartett.de

KLANGFORUM WIEN, Wien
www.klangforum.at

KORE ENSEMBLE, Montréal
www.ensemblekore.ca

KRONOS QUARTET, San Francisco
www.kronosquartet.org

LAND'S END CHAMBER ENSEMBLE, Calgary
www.landsendensemble.ca



Trio Arbós. (www.trioarbos.com)

LONDON SINFONIETTA, London
www.londonsinfonietta.org.uk

MUSIKFABRIK, Köln
www.musikfabriknrw.de

MUSICATREIZE, Marseille
www.musicatreize.org

NEW ENSEMBLE, Amsterdam
www.nieuw.ensemble.nl

NEW MUSIC CONCERTS ENSEMBLE, Toronto
www.interlog.com/~nmc/

NIEUW ENSEMBLE, Amsterdam
www.nieuw-ensemble.nl

NOUVEL ENSEMBLE MODERN, Montréal
www.nem.umontreal.ca

PERCUSSIONS DE STRASBOURG, Strasbourg
<http://www.bisbigliando.com/percussions.htm>

QUASAR, Montréal
www.quasar4.com

QUATUOR BOZZINI, Montréal
www.quatuorbozzini.ca

RESERVOIR, London
www.reservoir.org.uk

**SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE
DU QUÉBEC,** Montréal
www.smcq.qc.ca

SAX ENSEMBLE, Madrid
<http://www.sax-ensemble.org>

SPANISH BRASS LUUR METALLS, València
www.spanishbrass.com

SURPLUS, Freiburg
www.ensemble-surplus.de

**THE BEAM – BASEL ELECTRIC ART
MESSENGERS,** Basel
www.thebeam.ch

**TRIGGER – ENSEMBLE FÜR AKTUELLE
MUSIK,** Hamburg
www.triggermusik.de

TRÍO ARBÓS, Madrid
www.trioarbos.com

VANCOUVER NEW MUSIC, Vancouver
www.newmusic.org

La cultura pasa por aquí



| | | | | |
|--|------------------------------------|--|-----------------------|-------------------------------------|
| AV Monografías | El Ciervo | Ecología Política | Letras Libres | Renacimiento, Revista de Literatura |
| AV Proyectos | Clarín | El Ecologista | Libre Pensamiento | Revista HispanoCubana |
| Ábaco | Claves de Razón Práctica | Er, Revista de Filosofía | Litoral | Revista de Estudios Orteguianos |
| Academia | CLIJ | La Estafeta del Viento | Más Jazz | RevistAtlántica de Poesía |
| ADE-Teatro | Contrastes | Exit Express | Matador | Revista de Libros |
| Afers Internacionals | El Croquis | Exit, Imagen y cultura | Melómano | Revista de Occidente |
| Album | Cuadernos de la Academia | Experimenta | Mientras Tanto | Ritmo |
| Archipiélago | Cuadernos de Alzate | El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia | Le Monde Diplomatique | Scherzo |
| Arquitectura Viva | Cuadernos Escénicos | Foreign Policy | Nuestro Tiempo | Sistema |
| Archivos de la Filmoteca | Cuadernos Hispanoamericanos | Goldberg | Nueva Revista | Telos |
| Arte y parte | Cuadernos de Jazz | Grial | Ópera Actual | Temas para el Debate |
| Artecontexto | Cuadernos de Pensamiento Político. | Guaragua | La Página | A Trabe de Ouro |
| Aula, Historia Social | FAES | Historia, Antropología y Fuentes Orales | Papeles de la FIM | Tribuna Americana |
| L'Avenc | DCidob | Historial Social | Papers d'Art | Turia |
| Ayer | Debats | Ínsula | Pasajes | Utopías/Nuestra Bandera |
| Barcarola | Delibros | Intramuros | Política Exterior | El Viejo Topo |
| Boletín de la Institución Libre de Enseñanza | Dirigido | Lápiz, Revista Internacional de Arte | Por la Danza | Visual |
| Caleta | Doce Notas | Lateral | Primer Acto | Zona Abierta |
| Campo de Agramante | Doce Notas Preliminares | Leer | Quimera | |
| CD Compact | | Letra Internacional | Quodlibet | |
| | | | Quórum | |
| | | | El Rapto de Europa | |
| | | | Reales Sitios | |



**Asociación de
Revistas Culturales
de España**

Información y suscripciones:
revistasculturales.com
arce.es

C/ Covarrubias, 9 2.º dcha.
28010 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
info@arce.es

AUDITORIO

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Avance de programación enero - junio 2006

- 16 Enero 2006. 19:30h **ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
"Monográfico José María Sánchez Verdú"
- 23 Enero 2006. 19:30h **LONDON SINFONIETTA**
Carter, Birtwistle, Barreto, Davies
- 30 Enero 2006. 19:30h **CICLO RESIDENCIAS (I)**
[Plataforma de encuentro de grupos y solistas españoles]
- 6 Febrero 2006. 19:30h Giovanna **REITANO**, arpa.
"Monográfico Roman Haubenstock Ramati"
En colaboración con ARCO 2006 (Austria, país invitado)
- 13 Febrero 2006. 19:30h **Renaud y Gautier CAPUÇON**
Dutilleux, Gubaidulina, Klein, Shulhoff
- 20 Febrero 2006. 19:30h **ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
"En torno a Sofía Martínez"
- 27 Febrero 2006. 19:30h Junko **TAHARA**, voz y biwa; Carolina **DELUME** y Wim
HOOGEWERF, guitarras.
Ibarrondo, Luque, Martín y música tradicional japonesa
- 6 Marzo 2006. 19:30h **CUARTETO DIOTIMA** (Francia)
Dillon, Lévinas, Nunes, Sotelo
- 13 Marzo 2006. 19:30h **CICLO RESIDENCIAS (II)**
[Plataforma de encuentro de grupos y solistas españoles]
- 20 Marzo 2006. 19:30h **K.O. ENSEMBLE** (Alemania)
"Monográfico Mesias Maiguashca"
- 27 Marzo 2006. 19:30h **MODUS NOVUS** (España)
"Monográfico Benet Casablancas"
- 3 Abril 2006. 19:30h **ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN** (Francia)
"Bernhard **LANG**: Differenz/Wiederholung 2"
- 17 Abril 2006. 19:30h **NIEUW ENSEMBLE** (Holanda)
Del Puerto, Gimeno, Mochizuki, Dirksen, Carter, Barry
- 24 Abril 2006. 19:30h **MUSIQUES NOUVELLES & BLINDMAN** (Bélgica)
"Maximalistas", Sleichim, De Mey, Hus, Vermeersch, Dessy
- 8 Mayo 2006. 19:30h **ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID**
"Monográfico José García Román"
- 22 Mayo 2006. 19:30h **KRONOS QUARTET** (EEUU)
- 29 Mayo 2006. 19:30h **CICLO RESIDENCIAS (III)**
[Plataforma de encuentro de grupos y solistas españoles]
- 5 Junio 2006. 19:30h **TRIO MODUS** (España)
Mosquera, Bustamante, Torres, Webern, Schoenberg
- 12 Junio 2006. 19:30h **TALLER SONORO DE SEVILLA. ENSEMBLE VOCAL GILLES
BINCHOIS.** (España / Francia)
Machaut, Sánchez Verdú, Mendoza, López
- 19 Junio 2006. 19:30h **"JORNADAS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL"**
Wade **MATTHEWS**, clarinete bajo; Laurent **SASSI**, electrónica.
- 26 Junio 2006. 19:30h **"JORNADAS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL"**
Col·lectiu d'Improvissació IBA

El espacio de la **MÚSICA** de nuestro tiempo

ENTRADA LIBRE Ronda de Atocha esquina a Argumosa. Tel.917741072
Más información en <http://cdmc.mcu.es>.

Todos los datos sobre los centros de enseñanza musical y de danza de España. Edición en libro y CD por sólo 20 euros.

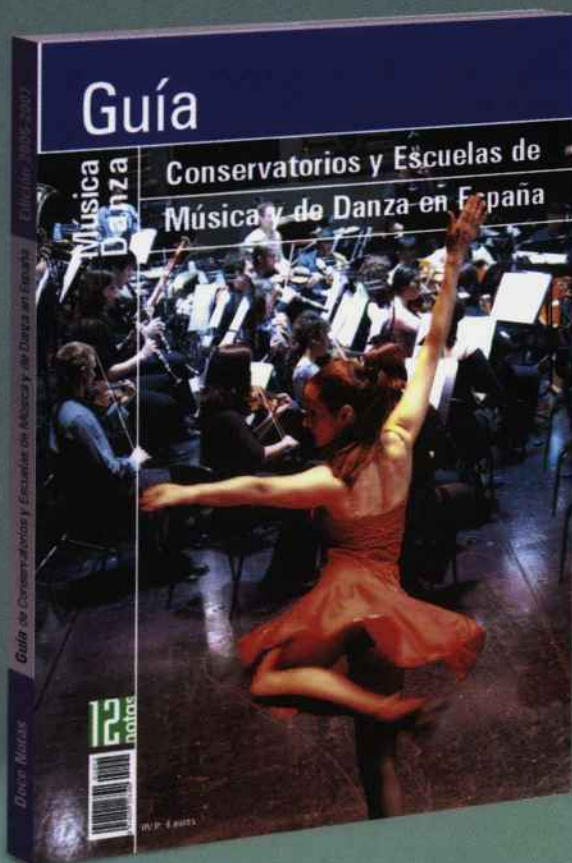
Un CD desde el que se pueden enviar e-mails, visitar páginas webs, imprimir etiquetas, hacer búsquedas selectivas por instrumentos, tipo de enseñanza, población, comunidad autónoma, distritos postales, etc.

Las especialidades impartidas

Los nombres de los directores

El número de alumnos y profesores

Cerca de 2.000 centros clasificados por Comunidades Autónomas



La Guía de Conservatorios y Escuelas de Música y de Danza en España es el único directorio que reúne la información de centros de enseñanza musical y de danza de todo el Estado. Cada Autonomía va encabezada con la información sobre el departamento educativo encargado de las enseñanzas de música y danza en cada gobierno autonómico (nombre del departamento, responsable, dirección, teléfono, e-mail, etc.).

Guía de Conservatorios y Escuelas de Música y de Danza en España Edición 2005-2007

Libro: 6 euros

Libro y CD: 20 euros

Solicítela por teléfono (34) 91 547 00 01, fax (34) 91 547 00 01 o por e-mail docenotas@ecua.es

www.docenotas.com