



FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**

SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

LES CONCERTOS DÉCONCERTANTS

DE MARC MONNET

Dans le paysage français, l'esthétique musicale de Marc Monnet est radicalement différente de celle de bon nombre de ses exacts contemporains. Son approche échappe en effet pour une grande part aux questions qui animent alors les autres compositeurs nés comme lui autour de 1945, au sujet de la musique sérielle d'une part (Jacques Lenot, Patrick Marcland...) et de la musique spectrale d'autre part (Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey...). Cela tient bien sûr à la personnalité même du compositeur. Les références de Marc Monnet sont autres. Sa réflexion sur la musique est d'abord nourrie par une attention soutenue à la création en général et plus particulièrement dans les domaines du théâtre, du cinéma, des arts plastiques et de la photographie, donc le plus souvent hors du monde purement musical. Dans chacun de ces arts, le compositeur s'est attaché à la qualité propre d'œuvres judicieusement choisies qu'il juge pour elles-mêmes, plutôt qu'aux courants et aux tendances esthétiques générales. Sa musique s'est construite à partir de chocs provoqués par la rencontre avec certaines œuvres de créateurs tels

que Merce Cunningham, Jean-Luc Godard ou Antonin Artaud. Ainsi Marc Monnet semble-t-il s'être construit par lui-même, en définissant son propre rapport à l'héritage grâce à des choix et à des décisions mûrement réfléchis. Dans ces choix, il est avant tout attiré par les idées et les sensations nouvelles, pour peu qu'elles soient sérieuses. Fondamentalement tourné vers la modernité, il se tient néanmoins éloigné de la complexité des avant-gardes de l'après-guerre, sans pour autant ne jamais abandonner l'esprit d'expérimentation qui caractérise cette époque, et rejetant donc en bloc l'évolution vers un style plus simple installé depuis les années 1990. Sa musique échappe ainsi à l'impératif d'une efficacité immédiate, autant qu'aux contraintes superficielles de l'écriture pour elle-même. Pour clore ce bref portrait et entrer plus précisément dans l'atelier du créateur, il faut enfin mentionner que dans sa vie sociale de compositeur autant que dans son travail compositionnel, Marc Monnet s'est toujours efforcé de vouloir échapper aux déterminations extérieures, qu'elles soient sociologiques, esthétiques ou morales.

Face à l'œuvre nouvelle en chantier, il refuse donc de prédéterminer la composition et rassemble tous ses efforts pour tenter de conserver au sein même de son travail cette fraîcheur de la découverte et de la surprise. « La page blanche ouvre une nouvelle page blanche ». Il n'a ainsi jamais recours à des structures ou à des éléments de discours préformés ou préparés en amont de la composition. De la même manière, il refuse de s'inscrire dans ce qu'il nomme « une logique d'écriture ». Il cherche plutôt à engendrer une « libre fantaisie de l'invention ». En

fait, l'expérience réelle de « composer » commence chez lui par un sentiment de plaisir sonore et de félicité de l'invention qui apparaît d'abord, sans la notion de sa cause. Volontairement non rationnel et non linéaire, son discours musical engendre ensuite une contiguïté de matériaux n'impliquant aucune relation de cause à effet. Il s'agit bien plus d'une suite de réactions, d'une succession d'explosions, d'une alternance de chocs où le rapport établi entre les événements est davantage celui de l'opposition, de la contradiction, de l'éloignement, voire de l'enchaînement du coq à l'âne. Ce qu'il advient des différents éléments en jeu ne répond donc pas aux techniques classiques du développement ou de la variation, pas plus qu'à leur répétition. De là découle un premier élément de style : une discontinuité et une fragmentation du discours d'où naît une dynamique particulière. Le résultat peut être inconfortable pour le public car le compositeur ménage toujours l'inattendu et ne favorise jamais la répétition, ni même le repérage ou l'identification facile des matériaux. C'est que Marc Monnet rejette l'idée d'une écoute passive fondée sur la reconnaissance de schèmes connus : il croit en la surprise, avant tout parce qu'elle est favorable à l'éveil de l'écoute.

Préserver une liberté de l'invention musicale dans la forme ne contredit en rien l'existence de gestes récurrents, caractéristiques du style du compositeur. On peut par exemple relever un goût prononcé pour une certaine exubérance, pour le déploiement assumé de la virtuosité instrumentale, en même temps que l'attrait pour des moments presque vides, très épurés, où règne une économie des moyens

parfaitement maîtrisée. Si une prédilection pour le registre grave est évidente dans la gestion des différents plans orchestraux, celui-ci est souvent contrecarré par des rayons lumineux qui fusent au gré de l'utilisation soliste des instruments à vent. C'est que Marc Monnet cultive les extrêmes au sein de tous les paramètres musicaux (tempo, registration, nuance, timbre, phrasé...). Par ailleurs, il évite le pathos et préfère une observation fine du matériau musical en soi, presque à la loupe. Et cette observation peut même parfois tourner à l'obsession, à une forme d'entêtement à vouloir exploiter la matière jusqu'au bout. Jusqu'au-boutiste, sa musique l'est également dans la vitesse d'exécution, souvent maximale, au point de délayer, bien sûr sous le contrôle du compositeur. S'il laisse parfois jaillir une violence inouïe de la matière musicale (en provoquant par exemple des chocs sonores de matériaux hétéroclites), celle-ci peut également se trouver totalement contenue : le compositeur sait ménager l'attente où gronde avec mystère la prochaine salve déchaînée. Son autre terrain de jeu est sans conteste celui de l'ironie : Marc Monnet joue avec les références historiques autant qu'il les tord. D'abord lyriques, les lignes mélodiques se mettent à grincer ; les harmonies pleines passent par le filtre des clusters ; le son instrumental est court-circuité par le bruit ; le système tempéré est perturbé par l'emploi de sirènes, d'appeaux ou par la mise en place d'un dispositif autre comme l'électronique. L'idée est bien de créer des zones de décalage par rapport aux gestes hérités ou tout simplement par rapport aux paramètres de stabilité de l'écoute. Le langage de Marc Monnet évolue en sein du total chromatique

priviliégiant les intervalles dissonants et dans un tel contexte l'utilisation d'intervalles consonnants peut également sonner comme un élément perturbateur. Dans son écriture, c'est d'ailleurs d'avantage l'intervalle mélodique qui guide le discours plutôt que l'ossature harmonique. Le compositeur s'amuse avec les intervalles et le registre ludique est sans conteste l'une des caractéristiques de son style. Mais de quel jeu s'agit-il ? La comparaison avec le cirque et l'alternance des différents numéros qui composent ce type de spectacle est peut-être celle qui conviendrait le mieux : comme au cirque, Marc Monnet aime jouer avec le feu, il prend des risques comme le funambule sur son fil. Ainsi quand le compositeur s'amuse, règne tout de même toujours l'intranquillité. Heureusement, chaque numéro de prestige repose sur une grande technicité et une totale maîtrise de l'écriture. Jamais ménagée, l'écoute est donc toujours maintenue en éveil. Marc Monnet aime ainsi travailler à une certaine théâtralité du déroulement de la musique dans le temps et l'espace où le geste occupe une place de premier plan à la fois dans la composition et dans l'exécution.

Dans le domaine de la musique pour soliste et ensemble ou orchestre, Marc Monnet évite soigneusement l'appellation de Concerto. Il la rejette même de son vocabulaire car elle véhicule à la fois formellement et idéologiquement une vision toute faite : son histoire (la confrontation d'un soliste à la masse orchestrale) est déjà porteuse d'une forme (l'alternance entre les protagonistes répartie en trois mouvements – vif-lent-vif – sans oublier le passage soliste cadentiel). De manière implicite, le Concerto dicte donc à la fois un projet musical et sociétal déterminé (la

survalorisation du soliste, dominateur par rapport au collectif ou en lutte pour être entendu) duquel le compositeur entend se détacher. En abordant ce genre, il réfléchit à la place de l'individu dans le monde et entend livrer son idéal, abandonnant sciemment la relation « concertante » entre le soliste et l'orchestre. Le compositeur opte plutôt pour un rapport « d'inclusion » : il recherche une relation « intégrée », sans volonté de domination ou de préférence, l'individu se trouvant donc *dans* le collectif dont il n'est pas séparé a priori. Pour cela, il élabore une dramaturgie instrumentale où l'individualité des voix se déploie à l'intérieur d'un tissu de relations multiples toujours changeant.

La première expérience dans ce domaine est *Bosse, crâne rasé, nez crochu* (1998-2000), une pièce pour piano solo et ensemble (de 19 instruments) avec électronique en temps réel, avec trois intermèdes pour deux pianos (commande de l'Ircam-Centre Pompidou), créée le 20 décembre 2000 par Hidéki Nagano (piano solo), Michael Wendeborg (2^e piano pour les intermèdes) et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pierre-André Valade. L'œuvre fait alterner cinq mouvements et trois intermèdes, les matériaux de ces derniers n'ayant absolument rien à voir avec ceux des premiers (*Tulipes, 1^{er} mouvement, 2^e mouvement, Acrobates, 3^e mouvement, Chatouillement, 4^e mouvement et 5^e mouvement*). Les intermèdes sont donc joués par deux pianistes, un deuxième soliste venant offrir un point de vue, singulier et perturbateur. En pleine maîtrise de son esprit critique, Marc Monnet a en effet toujours été attiré par les singularités : l'observation de ce qui ou de celui

qui « ne tourne pas rond » l'intrigue autant qu'elle l'inspire. Il voit donc bien le collectif comme une somme de singularités et non comme une masse homogène. Viennent ensuite trois grandes œuvres pour soliste et orchestre dont les titres renvoient au terme de « mouvement », un terme que le compositeur réserve au sein des quatre-vingts œuvres que comporte son catalogue, à cette configuration spécifique qui allie un soliste à l'orchestre. *Mouvements, autres mouvements* (2006) pour cor solo et ensemble, est créé le 24 février 2006 à la Cité de la musique (Paris) par Jean-Christophe Vervoitte et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Susanna Mälkki. Pour cette œuvre, Marc Monnet aurait souhaité que le soliste puisse rester assis à son poste de corniste, sans trôner au devant de la scène. Si ce souhait n'a pu être réalisé, la partition quant à elle propose une première désintégration du genre, qui fut déstabilisante pour les interprètes autant que pour le public.

Composé en 2009-2010, *Sans mouvement, sans monde* en quatre mouvements avec esquisses et ersatz pour violoncelle et orchestre (commande de Radio-France et de l'Orchestre Philharmonique de Liège) est créé le 17 septembre 2010 à la salle Pleyel (Paris) par Marc Coppey (violoncelle) et l'Orchestre Philharmonique de Radio-France sous la direction de Elisha Inbal. La partition se présente comme une trajectoire en dix étapes aux proportions très inégales (la plus brève ne dépasse pas la minute tandis que la plus longue atteint les dix minutes) et organisées sans aucune recherche de progression (croissante ou décroissante). *Ersatz (1) « avant tout »*, ouvre l'œuvre sans la présence du

violoncelle, dans le registre extrêmement grave des sonorités du contrebasson, du pupitre des contrebasses et de la main gauche du pianiste jouant dans la dernière octave de son instrument. Ce grondement originel est ponctué par une machine à souffle et des coups de tam-tam avant que n'éclate un chaos criard confié au tutti orchestral où dominent les cuivres. *Esquisse (1)* «souffle» offre une première rupture avec l'emploi des violons dans l'extrême aigu de leur registre, tandis que le glas du piano et du tam-tam dans le grave ouvre un large espace à cette nouvelle configuration. Suspendu à son registre aigu, le violoncelle émerge pour la première fois : mais il n'est pas seul dans cette première présentation et apparaît fusionné avec le pupitre d'alto, également perché dans l'aigu, au point de ne former plus qu'un seul timbre avec le violoncelle. Vif et essentiellement rythmique, le *Premier mouvement* (avec en exergue une phrase de Groucho Marx «Bienheureux les fêlés, car ils doivent laisser entrer la lumière») repose sur des échanges extrêmement rapides entre les pupitres de l'orchestre duquel émerge à nouveau le violoncelle, avec une mélodie lyrique, avant que ne s'installe un nouveau duo entre ce dernier et le xylophone. Après la fin abrupte de cette étape, l'*Esquisse (2)* présente le violoncelle (muni de motifs chromatiques ascendants) en échanges morcelés, cette fois avec la flûte (munie de motifs chromatiques descendants). Le *Deuxième mouvement* (accompagné d'un vers de Stéphane Mallarmé «Victorieusement fui le suicide beau») s'ouvre par des arpèges véhéments au piano. Dans une disposition à nouveau inédite, le violoncelle est pris

dans la masse orchestrale où un jeu d'échanges de motifs s'installe avant qu'il ne se déploie dans une ligne ascendante, aigue et tendue. Situé au centre de l'œuvre, l'*Intermède solo* offre la clé de voûte (mais en creux...) de l'ensemble de la partition. Central, il aurait pu être l'espace de la cadence virtuose habituellement dédiée au soliste. Mais le compositeur opte pour un mouvement lent, sans démonstration aucune. A nu, le violoncelle oscille sur une tierce mineure ascendante (*ré#-fa#*), présentée mélodiquement, puis harmoniquement, avant que le *ré#* ne soit confronté au ré bécarré de la corde à vide. Le style est complètement épuré. Quelques sursauts en doubles cordes amènent un cri obsédant sur le mi aigu avant que la ligne mélodique ne s'effondre à nouveau en retrouvant le *ré#* grave initial. On entre finalement dans *Ersatz (2)* sans s'en rendre compte, en suivant le violoncelle toujours seul. Cette étape renoue avec l'extrême grave initial, mais cette fois, le violoncelle participe au discours, accompagné de la clarinette et du trombone. Le *Troisième mouvement* (qui cite en exergue une phrase d'Antonin Artaud : « à coups de queue et de kékette, à coups de sexe et de péché ») est le plus tendu. Le violoncelle est bloqué dans l'aigu de son registre sur une oscillation du demi-ton *la-sib* (en glissant entre les deux notes), tandis que l'orchestre évolue à l'extrême sur une tenue grave. Très brève, *Ersatz (3)* est la partie la plus virtuose pour le violoncelle qui évolue comme dans une grande cadence dans l'esprit *scherzando* en compagnonnage avec quelques instruments de l'orchestre traités eux aussi en solistes (flûtes, clarinette basse, trombone). Le *Quatrième*

mouvement (Himmel und Erde) est le plus long et le plus théâtral. Il comprend trois grands moments (vif-lent-vif) et pourrait former une pièce autonome, détachée du reste de la partition. Comme en réminiscence, on retrouve la matière grave initiale, mais c'est avec un rythme presque guerrier, auquel le violoncelle ne participe pas, que l'orchestre ferme la marche. In extremis, le violoncelle aura le dernier mot : un motif ascendant à nu.

Mouvement, Imprévus et...pour orchestre, violon et autres machins (commande du Ministère de la Culture et de la Communication pour le Festival Musica de Strasbourg) est créé le 20 septembre 2013 à Strasbourg (Palais de la musique et des congrès, salle Erasme) par Tedi Papavrami (violon) et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, sous la direction de François-Xavier Roth. Marc Monnet cite en exergue de la partition un texte du poète Charles Pennequin (né en 1965) qu'il aime beaucoup ; s'il est un stimulant émotionnel pour son propre travail, il est placé au devant de la partition uniquement pour lui-même. Le compositeur n'évoque jamais le trajet des correspondances entre ce texte et sa musique, car il ne s'agit en rien d'une illustration. C'est le sentiment que ce texte éveille en lui qui se transforme ensuite en son propre travail musical. Composée en seul tenant, sans interruption, cette œuvre prend le contrepied de *Sans mouvement, sans monde* en plusieurs endroits. Contrairement au violoncelliste de l'œuvre précédente, le violoniste est ici placé au premier plan : il joue de manière quasi-permanente et assume une virtuosité extrême, presque excessive. Le compositeur explore

en effet dans cette partition l'expression qui peut émaner de la démonstration d'une technicité inouïe. Doté d'un pupitre de percussion très fourni, l'effectif orchestral (avec les bois et les cuivres par quatre) est augmenté d'une collection complète d'appeaux joués par les instrumentistes (vaneau, lièvre, merle, ramier, bec figue, chevreuil, perdrix grise, courlis, coq de bruyère, scotch duck, lapin). Un piano est sollicité « avec une plaque métallique à mettre sur les cordes », tandis que le compositeur demande également aux musiciens de réaliser à plusieurs endroits de la partition des « effets bruités », tels que les sons éoliens (souffle de l'instrumentiste sans production de son), l'utilisation du bec de la clarinette et de l'embouchure de la trompette, ou encore le chant du musicien produit en même temps que ses sons instrumentaux. Il ne s'agit en rien pour le compositeur d'utiliser le bruit pour le bruit et de fuir devant le paramètre des hauteurs et leur ordonnancement. Marc Monnet cherche plutôt encore à surprendre et à créer l'inattendu avec ces sonorités non-traditionnelles associées à l'orchestre. Et de ces « cris d'oiseaux » mariés aux instruments naît également une certaine poésie sonore qui teinte *Mouvement, Imprévis et...* d'une couleur singulière.

Omniprésent tout au long de l'œuvre, c'est le violon qui ouvre et ferme la partition, en soliste. Lorsque l'orchestre le rejoint après son introduction, c'est avec un matériau musical très différencié : alors que le violon est caractérisé par des intervalles distendus, l'orchestre présente des notes répétées sur un motif rythmique très marqué. Ces deux caractères se retrouveront au cours de l'œuvre. Marc Monnet

continue d'explorer dans *Mouvement, Imprévu* et... l'écriture en dialogue qu'il a initiée depuis *Bosse, crâne rasé, nez crochu*. Un premier dialogue naît entre le violon et la clarinette à partir de la même matière ; un deuxième associe le vibraphone au soliste ; plus loin, ce sera un duo avec le piano ; et vers le milieu de l'œuvre un échange avec la trompette. Dans ces dialogues, l'autre musicien devient en quelque sorte alors soliste lui aussi. Un très beau passage, noté par le compositeur sur la partition « *étrange, mystérieux* », est réalisé en demandant aux clarinettes et aux cornistes de chanter simultanément en jouant leur partie, tandis que le violon interprète des lignes descendantes très expressives. Plusieurs fois, les instruments de l'orchestre (flûte, clarinette, trompette) jouent en solistes, sans le violon. Toutes les configurations sont ainsi explorées dans les répartitions de la prise de parole. Vers la fin de l'œuvre, un passage suspendu où le violon dans son registre suraigu est porté par la main gauche du piano dans l'extrême grave, évoque une des couleurs principales de *Sans mouvement, sans monde*. La partition s'achève dans un tempo lent, antinomique avec tout ce qui précède. C'est une fin très douce et apaisée, presque sereine, ce qui est plutôt rare chez le compositeur. Le violon finit seul, avec un motif ascendant, dans le registre suraigu, pour aboutir sur la note *sol* qui est demandée in extremis en « *son écrasé* », comme dans un élan coupé... La virtuosité poussée à l'extrême dans cette partition est encore augmentée par la présence de ce mouvement lent terminal qui nécessite de la part de l'interprète un contrôle tout spécial.

Mouvement, imprévu, et... pour orchestre, violon et autres machins

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Tedi Papavrami, violon

François-Xavier Roth, direction

Texte en exergue de la partition :

on n'est pas des bosons de Higgs dans la perf

on a affaire à des masses

à des reculs

à des résistances

le public est comme inerte et nous-même

avons à soulever le couvercle

avec en-dessous la parole

la parole libre

le chant

l'air

le quelque chose qui continue

hors d'haleine

et dans un vrai déséquilibre

à tourner

creuser

s'enfoncer

prendre tout ce qu'on trouve et s'il n'y a rien

prendre le rien

l'empêchement de parler

le bafouillage

le blocage

l'incapacité

la grimace

la foulure

la crampe instantanée

prendre tout ça et le retourner en courage

courage à montrer la peur

la faiblesse

le trou

la faillite de soi

tout ça le théâtre n'en veut pas

le théâtre et l'art et la mort n'en veulent pas

bosons et neutrinos

trucs qui passent à travers tout

éléments du Qi et souffle du pneûma

tout ça est vrai et pourtant contredit par

une table

un verre d'eau

des estrades

la lumière

et la diplomatie des lieux

CHARLES PENNEQUIN

Sans mouvement, sans monde

en quatre mouvements avec esquisses et ersatz pour violoncelle et orchestre

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Marc Coppey, violoncelle

Christian Arming, direction

1/ Ersatz (1) (avant tout)

2/ Esquisse (1) (souffle)

3/ Premier mouvement « Bienheureux les fêlés, car ils doivent laisser entrer la lumière » (Groucho Marx)

4/ Esquisse (2)

5/ Deuxième mouvement « Victorieusement fui le suicide beau » (Stéphane Mallarmé)

6/ Intermède solo

7/ Ersatz (2)

8/ Troisième mouvement « à coups de queue et de kéchette, à coups de sexe et de péché » (Antonin Artaud)

9/ Ersatz (3)

10/ Quatrième mouvement (Himmel und Erde)

Autre CD de Marc Monnet disponible chez Outhere : *Bosse, crâne rasé, nez crochu ; Épaule cousue, bouche ouverte, cœur fendu ; Imaginary travel.* (ZZT100403.2)

MARC MONNET

L'apprentissage – jamais dissimulé – de Marc Monnet auprès de Maurizio Kagel à la Musikhochschule de Cologne n'en fait pourtant pas un « fils de Kagel ». Tout juste, à ses côtés, acheva-t-il de se convaincre que « l'œuvre d'art » est monstrueusement impure, et que l'Histoire (de la musique) est trop lourde pour ne pas s'en esclaffer (elle ne parvient décidément pas à l'obséder). Là où ses confrères composent en musique et critiquent par la plume littéraire, il associe sa création à une attitude critique aussi aigüe qu'amusée (le titre de ses « pièces » en témoigne).

Dans la cinquantaine d'œuvres achevées à ce jour, il est donc inutile de chercher le droit fil de ce qui serait un catalogue. Tout juste l'attitude préalable à la composition tient-elle lieu de plus petit commun dénominateur : « Chaque œuvre naît de la façon – singulière, donc non répliquable – dont le matériau s'organise à moi, la plupart du temps par à-coups, de manière discontinue. A chaque instant se pose la question : que faire de ce qui, incongru, survient ? »

Austère ou exubérante, tragique ou franchement ironique, chaque partition de Marc Monnet développe sa propre dialectique entre son existence sonore et l'espace – acoustique, humain et social – dans lequel elle est projetée. Dans un ensemble où les pièces scéniques sont pourtant minoritaires, chaque œuvre secrète son matériau et ses dispositifs sonores, sa théâtralité gestuelle et spatiale, ainsi que sa relation à ses interprètes et auditeurs. Tout juste dénote-t-on une particulière dilection pour les registres graves.

S'il refuse d'enseigner, Marc Monnet rencontre fréquemment des publics divers lors de résidences dans des institutions culturelles. Mais cette vie « civile » n'est d'aucun secours pour dresser le portrait musical d'un compositeur abhorrant la veine autobiographique et soucieux d'éliminer toutes les scories qui empêchent l'auditeur – jamais ménagé – de découvrir la poésie et le projet de chaque œuvre. Si toutefois la manie du portrait musical persistait, tâchez de rassembler cette production vertueusement disséminée et, peut-être, constituerez-vous un kaléidoscope quelque peu fidèle... Mais le plus captivant est encore de se jeter dans chaque partition, unique, imprévue et imprévisible.

Monnet a fondé en 1986 la compagnie de théâtre Caput mortuum pour répondre au besoin de repenser le théâtre musical. Pour la scène, il a composé *Inventions* (1986), *Commentaire d'inventions, sur un texte de lui-même* (1987), *Probe pour voix et système MIDI* (1989), *Fragments pour 5 interprètes vocalisateurs-acteurs-gesticulateurs, 2 sopranos et système en temps réel* (1993), ainsi que des pièces pour danseurs comme *Ballets roses* (1982), *Epaule cousue, bouche ouverte, coeur fendu*, pour contre-ténor, violon, deux pianos et ensemble (2009-2010), ballet de Jean-Christophe Maillot issu de la pièce du même nom pour ensemble et dispositif électronique (2008). En 2000-2004, il a composé *Pan*, opéra pour voix d'acteurs, chœur, orchestre et dispositif électronique.

Le catalogue contient également une bonne part de musique soliste et de chambre : des pièces pour piano *La joie du gaz devant les croisées* en 1980 aux plus récentes *En pièces* (2007) créée par François-Fédéric Guy et *En pièces, deuxième livre* (2009-2010), une série de *Fantaisies* pour instrument à cordes solo, de nombreux trios et sept quatuors à cordes, le huitième ayant été écrit en 2015. Un concerto pour violoncelle *Sans mouvement, sans monde* a été créé par Marc Coppey en septembre 2010 et un concerto pour violon *Mouvements, imprévis et...* créé en 2014 par Tedi Papavrami dans le cadre du festival Musica avec le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg sous la direction de F.-X. Roth. Marc Monnet dirige depuis 2003 le Festival Printemps des Arts de Monte-Carlo.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE

Christian Arming, Directeur musical

Fondé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège ou OPRL (97 musiciens) est reconnu pour son identité, forte et reconnaissable dans le concert européen, liée à une position artistique et géographique singulière : au carrefour des univers germanique et latin, comme en témoigne l'histoire millénaire de Liège, il cultive la densité des orchestres germaniques et la transparence des phalanges françaises. Il se distingue par son engagement, sa curiosité pour tous les répertoires et des choix audacieux à l'égard de tous les publics. En plus de 50 ans d'existence, l'OPRL a démontré son ouverture à tous les répertoires, en se distinguant dans la musique française et contemporaine (avec plus de 90 créations à son actif, dont des œuvres de Berio, Xenakis, Piazzolla, Takemitsu, Boesmans, Dusapin, Mantovani...). Il a enregistré plus de 80 disques, la plupart largement récompensés par la presse internationale. Il part régulièrement en tournée (neuf tournées depuis 1999, en Espagne, en Amérique du Sud, au Musikverein de Vienne, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, etc.). Aujourd'hui, l'OPRL donne plus de 80 concerts par an, dont la moitié à Liège. Depuis 2000, il gère également la Salle Philharmonique de Liège, élargissant l'offre de concerts à la musique baroque, aux musiques du monde, à la musique de chambre, aux grands récitals pour piano ou orgue.

SALLE PHILHARMONIQUE DE LIÈGE

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la Salle Philharmonique de Liège est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888), restauré de 2002 à 2005, et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques (Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha...) à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

MUSIQ'3

Radio de musique classique du service public belge francophone (RTBF), Musiq'3 se positionne comme une radio actuelle et moderne, en proposant une approche dynamique, conviviale et ouverte à tous. La diversité de ses programmes permet à chacun(e) de trouver ce qu'elle ou il cherche, mélomane, musicien(ne) ou curieux(se), et fait la promesse de nombreuses découvertes.

Depuis 2011, Musiq'3 organise son propre Festival à Bruxelles, l'occasion de rencontrer son public et les artistes qu'elle diffuse. Trois jours de fête avec des concerts qui s'enchaînent toutes les heures sur plusieurs scènes autour d'une thématique annuelle, pour plus de 30 heures de direct radio et de nombreuses captations TV.

Musiq'3, c'est aussi une présence en télévision, grâce à son rendez-vous hebdomadaire du vendredi soir en prime time sur La Trois, et la couverture télévisée des grands événements classiques nationaux et internationaux, tel que le Concours Reine Elisabeth.

A travers ses programmes et de nombreux partenariats, l'équipe de Musiq'3 met tout en œuvre pour offrir au plus grand nombre la musique classique sur un plateau d'argent, afin qu'il se l'approprie tout en se faisant plaisir.

Musiq'3, changez d'airs !

www.musiq3.be

CHRISTIAN ARMING

Christian Arming est le directeur musical de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège depuis septembre 2011. Né en 1971 à Vienne, il a grandi à Hambourg. Disciple de Leopold Hager, il collabore étroitement, de 1992 à 1998, avec Seiji Ozawa et dirige l'Orchestre Symphonique de Boston à Tanglewood et le New Japan Philharmonic à Tokyo. À Vienne, Christian Arming avoue sa chance d'avoir pu entendre chaque semaine des orchestres à la sonorité typiquement viennoise, mondialement réputés dans le grand répertoire germanique, mais aussi découvrir les apports de Nikolaus Harnoncourt dans l'interprétation de la musique plus ancienne. À Liège, il met l'accent sur le répertoire d'Europe centrale, profite de la tradition que cultive l'OPRL dans le domaine de la musique contemporaine, transmet sa connaissance de la musique slave et enrichit le répertoire français cher à l'Orchestre. En 1995, à 24 ans, il est le plus jeune chef nommé à la tête de l'Orchestre Philharmonique Janáček d'Ostrava (1995-2002). Il est ensuite directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Lucerne (2001-2004) et, de 2003 à 2013, du New Japan Philharmonic (Tokyo), où il succède à Seiji Ozawa. Christian Arming a dirigé plus de 50 orchestres dans le monde entier. Il est également très demandé à l'opéra. Avec l'OPRL, il a enregistré des œuvres de Franck (Fuga Libera), Saint-Saëns (3 CD ; Zig-Zag Territoires/Outhere), Gouvy (Palazzetto Bru Zane) et Wagner (Naïve).

MARC COPPEY

Marc Coppey attire l'attention du monde musical en remportant à 18 ans les deux plus hautes récompenses du concours Bach de Leipzig - le premier prix et le prix spécial de la meilleure interprétation de Bach -, lorsqu'il est remarqué par Yehudi Menuhin.

Il fait alors ses débuts à Moscou puis à Paris dans le trio de Tchaïkovski avec Yehudi Menuhin et Victoria Postnikova, à l'occasion d'un concert filmé par Bruno Monsaingeon. Rostropovitch l'invite au Festival d'Evian et, dès lors, sa carrière internationale de soliste se déploie avec les plus grands orchestres sous la direction d'Eliahu Inbal, Rafael Frühbeck de Burgos, Yan-Pascal Tortelier, Emmanuel Krivine, Alan Gilbert, Christian Arming, Lionel Bringuier, Alain Altinoglu, Michel Plasson...

Son parcours, marqué par un grand éclectisme, le distingue. Passionné par la musique de chambre, il explore le répertoire avec Maria-João Pires, Stephen Kovacevich, Nicholas Angelich, Michel Beroff, Kun-Woo Paik, Michel Dalberto, Peter Laul, François-Frédéric Guy...

Il est aussi le violoncelliste du Quatuor Ysaÿe pendant cinq ans. Il se produit sur les grandes scènes internationales de Londres, Berlin, New-York... ainsi que dans les grands festivals.

Le répertoire de Marc Coppey illustre sa grande curiosité : s'il donne fréquemment l'intégrale des *Suites* de Bach et le grand répertoire concertant, il fait aussi connaître bon nombre d'œuvres plus rares. Il joue en première audition des pièces d'Auerbach, Bertrand, Christian, Durieux, Fedele, Fénelon, Hurel, Jarrell, Krawczyk, Lenot (concerto), Leroux, Mantovani, Monnet (concerto), Pauset, Pécou, Reverdy,

Tanguy (1^{er} concerto), Verrières et assure la création française des concertos de Carter, Mantovani et Tüür.

En mars 2015, Marc Coppey donne en première audition à la Philharmonie de Paris une dizaine d'œuvres pour violoncelle solo des plus grands compositeurs d'aujourd'hui en hommage à Pierre Boulez à l'occasion de son 90ème anniversaire. Ce programme fait l'objet d'un enregistrement qui sort en janvier 2017 sur le label Megadisc.

Marc Coppey a enregistré des œuvres de Bach, Beethoven, Debussy, Emmanuel, Fauré, Grieg, Strauss, Dohnanyi pour les labels Auvidis, Decca, Harmonia Mundi et K617, *le Quintette* de Schubert avec le Quatuor Prazak pour le label Praga. En 2016, son enregistrement des concertos de Haydn, et un concerto de C. P. E. Bach, avec les Solistes de Zagreb sort sur le label Audite. Pour ce même label il enregistre prochainement le concerto de Dvorak avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, sous la direction de Kirill Karabits, puis une intégrale des sonates de Beethoven enregistrée en concert à la Philharmonie de Saint Pétersbourg avec le pianiste Peter Laul.

SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

L'Orchestre symphonique de la SWR de Baden-Baden & Freiburg a été fondé en 1946 afin de défendre principalement la musique de l'époque. Les inspirateurs de ces activités furent les chefs attirés de l'orchestre, Hans Rosbaud, Ernest Bour, Michael Gielen, Sylvain Cambreling et François-Xavier Roth. Ils ont dirigé et formé un orchestre qui, pendant presque sept décennies, a su faire face à des défis considérables et qui en a gagné une flexibilité et une souveraineté exorbitantes. Mais l'orchestre ne se trouvait pas seulement « au milieu de la culture européenne », comme l'a dit Sylvain Cambreling, chef d'orchestre pendant une douzaine d'années, pour ce qui est de la musique contemporaine. Depuis ses débuts le SWR Sinfonieorchester était le pôle d'attraction pour de nombreux chefs d'orchestre et solistes internationaux, il agissait comme ambassadeur de la musique en Allemagne tout comme à l'étranger. La liste des chefs invités comprend Ernest Ansermet, Ferenc Fricsay, Nikolaus Harnoncourt, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, Leopold Stokowski et George Szell, entre autres. Pierre Boulez a commencé sa carrière comme chef avec cet orchestra en 1958 et l'a dirigé régulièrement jusqu'en 2008. Parmi les solistes qui ont travaillé régulièrement avec l'orchestre se trouvent Henryk Szeryng, Friedrich Gulda, Yo Yo Ma et Alfred Brendel. L'orchestre a été invité constamment aux festivals les plus importants, à Salzbourg, Berlin, Édimbourg, au festival Musica de Strasbourg, au Festival d'Automne à Paris, au Festival de Lucerne, entre autres. Des tournées l'ont mené à Vienne, Bruxelles, Londres, à Tokyo et au Carnegie Hall de

New York. Depuis leur renaissance en 1950, les Donaueschinger Musiktage et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden et Freiburg ont été des partenaires indissociables. L'orchestre y a créé environ cinq cents oeuvres, parmi lesquelles celles de Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Helmut Lachenmann et Wolfgang Rihm. Le SWR Sinfonieorchester a été, de tous temps, un partenaire attentif aux compositeurs d'aujourd'hui. Il a enregistré et publié plus de six cents oeuvres représentant trois siècles de musique.

Cet orchestre faisait l'objet d'une fusion, depuis la saison 2016-2017, avec l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart. Le nouvel orchestre, SWR Symphonieorchester, est implanté à Stuttgart.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

François-Xavier Roth (né à Paris en 1971) est l'un des chefs les plus charismatiques et entreprenants de sa génération. Depuis 2015, il est Directeur Musical à Cologne, réunissant la direction artistique de l'Opéra et de l'orchestre du Gürzenich. En 2003, il crée Les Siècles, orchestre d'un genre nouveau qui joue un répertoire contrasté et haut en couleurs et mêle souvent dans un même concert des instruments modernes et d'époque.

Proposant des programmes inventifs et modernes, sa direction incisive et inspirante est reconnue internationalement. Il travaille régulièrement avec les plus grands orchestres : l'Orchestre Philharmonique de Berlin et la Staatskapelle de Berlin, le Royal Concertgebouw, le Boston Symphony et la Tonhalle de Zurich. Avec le London Symphony Orchestra, il explore pendant deux saisons l'héritage musical de la période post-romantique.

Avec Les Siècles, il a donné des concerts en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et au Japon. Pour célébrer le centenaire de l'œuvre de Stravinski, ils interprètent le *Sacre du Printemps* sur instruments d'époque, aux BBC Proms, au Alte Oper de Francfort, puis avec la compagnie Pina Bausch et Dominique Brun. L'enregistrement mondialement acclamé de cette pièce a été récompensé par le Prix du German Record Critics en 2016.

Pour sa seconde saison à l'Opéra de Cologne, il propose les deux opéras de Ravel : *L'enfant et les sortilèges* et *l'Heure Espagnole*, une reprise et une tournée de *Benvenuto Cellini* de Berlioz et *Les Noces de Figaro* de Mozart. Avec le Gürzenich

Orchester, il poursuit son projet avec le compositeur Philippe Manoury, l'orchestre lui ayant commandé une trilogie de pièces. Il est également parti en tournée avec l'orchestre en Asie en Février 2017.

En tant que chef titulaire du SWR Sinfonieorchester Freiburg & Baden-Baden (de 2011 à 2016), il a dirigé plusieurs fois l'orchestre à Londres (BBC Proms), Hambourg et dans les festivals de Lucerne et Berlin. Ils ont joué et enregistré un cycle de poèmes symphoniques de Richard Strauss ainsi que des créations de Yann Robin, Georg-Friedrich Haas et Simon Steen-Anderson. Ils ont aussi collaboré avec les compositeurs Wolfgang Rihm, Jörg Widmann et Helmut Lachenmann.

La pédagogie occupe une part importante dans le travail de François-Xavier Roth. Il dirige l'étonnant LSO Panufnik Composers Scheme et, avec les Siècles et le Festival Berlioz, fonde le Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, orchestre-académie ayant sa propre collection d'instruments d'époque. Roth et Les Siècles ont conçu *Presto!*, leur propre série télévisée sur France 2, ayant attiré chaque semaine plus de 3 millions de téléspectateurs. Le programme jeunesse *Ohrenauf!* de l'orchestre du Gürzenich a récemment reçu un Junge Ohren Production Award.

TEDI PAPA VRAMI

Arrivé très jeune en France, Tedi Papavrami découvrait un pays et une culture qui lui étaient totalement étrangers. Sa curiosité naturelle et son besoin d'approprier la langue française pour pouvoir faire de ce pays le sien, une grande solitude aussi au départ, l'ont poussé à dévorer les livres, toujours en français : Stendhal, Proust, Flaubert, Dostoïevski, Tchekhov, Kafka...

Une curiosité dépassant les frontières, alliée à des exigences intellectuelles et artistiques, lui permettant de franchir la distance entre son domaine d'origine et d'autres horizons, singularisent cet interprète rare dans le monde musical. C'est donc tout naturellement qu'en 2000, après la disparition du traducteur albanais Jusuf Vrioni, il reprendra le flambeau de la traduction de l'œuvre d'Ismail Kadaré, qu'il avait connu enfant, en Albanie. Cette échappée dans le monde littéraire devient aussi pour lui un moyen « d'exister professionnellement pour la première fois en dehors du violon ». En 2013 elle se poursuit à travers l'écriture de *Fugue pour Violon Seul* aux éditions Robert Laffont. Unanimement salué par la presse, ce récit autobiographique, raconte son parcours d'enfant prodige en Albanie et son passage à l'Ouest, vers la liberté. Cette diversification n'aurait probablement pas été possible sans une précocité et une concentration singulières sur le violon, dès ses jeunes années. L'instrument, qui depuis toujours a fait partie de sa vie lui est transmis à l'âge de 5 ans par son père, brillant professeur, ayant développé au fil d'une longue expérience pédagogique, l'art d'enseigner le violon aux jeunes enfants.

Nous sommes en 1982. L'Albanie est un pays volontairement coupé du monde, dans lequel, par un extraordinaire hasard, le flûtiste Alain Marion, de passage pour un concert, remarque le jeune virtuose et le fait inviter à Paris en qualité de boursier du gouvernement français. Il y devient l'élève de Pierre Amoyal au Conservatoire National Supérieur de Paris. Des apparitions dans des émissions de télévision populaires de cette époque, comme *Le Grand Echiquier* ponctueront cette période ainsi que de nombreux concerts.

A la fin de son parcours d'étudiant à l'âge de 15 ans, c'est seul que Tedi poursuivra son développement musical et instrumental. Peu avant, avec ses parents il fuit le régime communiste en vigueur en Albanie pour s'installer avec eux en France : Des sanctions très lourdes s'exerceront en représailles sur le reste de la famille demeurée en Albanie, et ce, jusqu'à la chute du régime communiste en 1991. Tedi et ses parents quittent Paris, afin de ne pas se trouver à portée des fonctionnaires de l'ambassade d'Albanie à leur recherche et s'installent à proximité de Bordeaux, où l'aide d'amis proches leur permettra de s'établir.

A la faveur de plusieurs prix, Tedi entame à partir des années 1990 une carrière de soliste et de musicien de chambre. Il a collaboré depuis en tant que soliste avec des chefs d'orchestre tels que K. Sanderling, A. Papano, A. Jordan, E. Krivine, M. Honeck, F.-X. Roth, Th. Fischer, G. Varga, M. Aeschenbacher... En musique de chambre, il a été durant 9 ans membre du Quatuor Schumann : formation avec piano. Il s'est produit en concert avec des partenaires tels que Philippe Bianconi, Nelson Goerner, Maria Joao Pires, Martha Argerich, Garry Hofmann, Marc Coppey, Paul Meyer ou Lawrence Power. Depuis 2011 il poursuit un travail autour des Sonates et Trios avec piano de Beethoven en compagnie

du violoncelliste Xavier Phillips et du pianiste François-Frédéric Guy avec lequel il se produit très régulièrement.

Son dernier disque des 6 sonates pour violon seul d'Eugène Ysaÿe et la sonate pour deux violons du même compositeur, en compagnie du violoniste Svetlin Roussev, reçoit simultanément en juin 2014 les distinctions diapason d'or et choc des revues Diapason et Classica. En juillet 2014 il a gravé le 2^e *Concerto* pour violon et orchestre de Béla Bartók en compagnie de Emmanuel Krivine et de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, enregistrement qui paraîtra en 2015.

Désormais installé à Genève en Suisse, Tedi occupe un poste de professeur de violon à la H.E.M. depuis septembre 2008. Il joue actuellement sur le Stradivarius de 1727 «Le Reynier», prêt de la fondation LVMH.

LE PRINTEMPS DES ARTS REÇOIT
LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT
PRINCIER.

*Mouvement, imprévu, et... pour orchestre, violon et autres machins
Enregistré en live à Strasbourg, Palais de la Musique et des Congrès
Le 20 septembre 2013, dans le cadre du Festival Musica,
festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg.
Ingénieur du son: Wolfgang Rein
Directeur artistique: Bernhard Mangold-Märkel
Mixage: François Eckert*

*Sans mouvement, sans monde pour violoncelle et orchestre
Enregistré en live à la Salle Philharmonique de Liège
Le 16 décembre 2011 par Musiq 3.
Prise de son, direction artistique, montage: Isis Gunzburger
et Laurent Graulus
Mixage: François Eckert*

Photos: Olivier Roller. Graphisme: Atelier Champion
Partitions: Editions Salabert

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO



Martin Maurel Sella

Banque Privée • Monaco

Mémoire d'Exceptions

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**

UNDER THE PRESIDENCY OF
H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

MARC MONNET'S

DISCONCERTING CONCERTOS

Marc Monnet's musical aesthetic is radically different from that of many of his contemporaries on the French scene. To a large extent, his approach shies away from the stances taken by other composers born around 1945, whether serial music (Jacques Lenot, Patrick Marcland) or spectral music (Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey). This is, naturally, tied to the composer's own personality. Marc Monnet's references are different. His attitude to music stems from his appreciation of art as a whole, and theatre, film, fine art and photography in particular, positioning him more often than not away from a purely musical environment. In each of these art forms, the composer is concerned with the quality inherent to each of the carefully selected works, pieces he chooses for their own intrinsic value, unmoved by aesthetic trends and fashion. His music is based on stimulation triggered by the discovery of works of art from creative minds such as Merce Cunningham, Jean-Luc Godard and Antonin Artaud. In this sense, Marc Monnet is a self-taught artist, defining his own relationship to art

history through the choices and decisions he mulls over. These choices reflect an attraction to new feelings and ideas, as long as they have meaning. Deeply rooted in modern art, he nevertheless distances himself from the complexity of the post-war avant-gardists, without abandoning the era's characteristic taste for experimentation, thus rejecting the shift towards a simpler style that has been under-way since the nineties. His music shrugs off demands for immediate effectiveness, as well as superficial constraints imposed on the writing process itself. To conclude this brief portrait, and to pave the way for a more in-depth look at the artist's working methods, it is worth mentioning that in both his private and professional life, Marc Monnet has always strived to break free from external determining factors, whether sociological, aesthetic or moral.

With each new work in progress, he rejects the act of defining the composition ahead of time, doing everything in his power to preserve the freshness of new discovery and surprise within his work. "A blank page gives way to a new blank page." In doing so, he never draws on preformed or pre-prepared structures or rhetoric. In the same way, he refuses to submit to what he terms "a particular approach to writing". Instead, he strives to generate "the fantastical freedom of invention". The composer's experience starts within himself, in the pleasure found in sound and the joy of invention, without any fixed idea of where it might lead. Consciously non-rational and non-linear, his musical style then gives way to a patchwork of materials with no inherent cause and effect relationship. The

experience, then, is more a series of reactions, a succession of explosions, an alternating between jolts in which the relationship formed between events is more akin to opposition, contradiction, distancing, the joining together of the improbable. The result of all these different elements does not match nor seek to repeat the product of classical development or variation techniques. And so one of Monnet's major stylistic thrusts emerges: a discontinuity and fragmentation of rhetoric, from which a particular kind of dynamic is born. The result can be uncomfortable for the audience, as the composer always creates the unexpected, never prioritising repetition or ease of identifying and categorising materials. Marc Monnet rejects passive listening based on recognition of known frameworks: he believes in the element of surprise, precisely because the latter stimulates conscious listening.

Preserving the freedom of musical invention in terms of form does not stop the composer from unleashing his characteristic, recurring techniques. As an example, listeners may notice a pronounced preference for a certain exuberance, the confident unfurling of instrumental virtuosity, as well as an attraction to moments that seem almost empty, pure, imbued with the carefully measured use of perfectly mastered means. A preference for the lower range is obvious in how the different orchestral arrangements are managed, often counteracted by bursts of light that radiate out through wind instrument solos. Indeed, Marc Monnet nurtures a sense of the extreme across the musical board (tempo,

register, nuance, timbre, phrase). He avoids pathos, preferring instead a finely-tuned observation of music as a material in itself. This observation sometimes turns to obsession, a kind of stubbornness in seeking to exploit material to the bitter end. This hard-line approach is reflected in the speed at which his music is played, often pushed to its limits, to the point of seeming out of control, while always remaining within the composer's control. While unprecedented violence sometimes seems to surge out of his music (causing clashes of sound to erupt out of a motley mix of music), the music can sometimes seem entirely contained: the composer knows how to forge a waiting period in which anticipation of the next unbridled section rumbles in the distance. Another characteristic trait is his sense of irony: Marc Monnet plays around with and warps historical references. Initially highly lyrical, melodies start to grate, full, voluptuous harmonies are filtered through clusters, the sounds of the instruments are short-circuited by noise, the tempo is disrupted by sirens, bird calls or other devices, such as electronics. The idea is to create moments that jar with the traditional, or simply with the listener's 'safe space'. Marc Monnet's language develops amidst an overall chromatic space where dissonant intervals are prioritised, and in such a context, the use of consonant intervals can ring out like a disruption. His writing is structured around melodic intervals more than a harmonic backbone. The composer enjoys playing around with intervals and a playful register is undoubtedly one of his hallmarks. But a playfulness with respect to which game? We might draw comparisons with

the circus and the different acts that make up this type of performance: just as in a circus, Marc Monnet takes risks, playing with fire and walking the tightrope. Even when the composer is having fun, tranquillity never dominates. Luckily for us, each act is anchored in great technical skill and flawless mastery of composition. Never left to rest on their laurels, listeners are required to remain watchful with every twist and turn. Marc Monnet also enjoys incorporating a theatrical component into how his music unfurls in time and space, in which the musical act and gesture takes pride of place both in the composition and the execution.

When it comes to writing for soloists and ensembles or orchestras, Marc Monnet is careful to avoid the term 'concerto'. He even goes as far as to remove it entirely from his vocabulary, as it describes a pre-set vision, both formally and ideologically: its story (a soloist confronting an orchestral mass) already structures a set form (alternating between protagonists broken down into three movements - fast/slow/fast - as well as the soloist's cadential part). Thus, the term 'concerto' implies a pre-determined musical and social aspect (the over-valuing of the soloist, who dominates over the ensemble or fights to be heard) that the composer strives to break away from. By covering this genre, he reflects on the position occupied by the individual in relation to the world, and attempts to convey his ideals, knowingly abandoning the 'concertante' relationship between soloist and orchestra. Instead, the composer opts for an inclusive relationship, attempting to create an 'integrated' bond free from domination or preference,

where the individual is contained within the collective, and not separated from the very start. To do so, he concocts an instrumental dramaturgy in which the individuality of the voices bloom within an ever-changing fabric woven from different relationships.

His first experiment of this type was *Bosse, crâne rasé, nez crochu* (1998-2000), a piece for the solo piano and ensemble (19 instruments) with real-time electronics, three interludes for two pianos (commissioned by the Ircam-Centre Pompidou), performed on 20 December 2000 by Hidéki Nagano (piano solo), Michael Wendeborg (second piano for the interludes) and the Ensemble intercontemporain, conducted by Pierre-André Valade. The piece comprises five movements and three interludes, with the latter's material having nothing to do with the first (*Tulipes, 1^{er} mouvement, 2^e mouvement, Acrobates, 3^e mouvement, Chatouillement, 4^e mouvement and 5^e mouvement*). The interludes are played by two pianists, with a second soloist arriving to offer up a different, unique, disruptive point of view. Ever the critical mind, Marc Monnet has always been drawn to uniqueness and singularity, with the off-beat and quirky attracting and inspiring him. He sees the group as the sum total of its unique parts, not as a homogeneous mass. Next came three major works for soloists and orchestras, the titles of which serve as a nod to the term 'movement': a term the composer uses for the 80 works in his repertoire, for the specific configuration that links a soloist to the orchestra. *Mouvements, autres mouvements* (2006) for horn solo and

ensemble was performed on 24 February 2006 at the Cité de la musique (Paris) by Jean-Christophe Vervoitte and the Ensemble intercontemporain, conducted by Susanna Mälkki. For this piece, Marc Monnet wanted the soloist to be able to remain seated, without parading at the front of the stage. Although this vision was unable to be fulfilled, the music featured the first disintegrated effect of its kind, which was as disconcerting for the musicians as it was for the audience.

Composed in 2009-2010, *Sans mouvement, sans monde* in four movements with *esquisses* and *ersatz* for the cello and orchestra (commissioned by Radio-France and the Liege Philharmonic Orchestra) was performed on 17 September 2010 in the Salle Pleyel room (Paris) by Marc Coppey (cello) and the Radio-France Philharmonic Orchestra, conducted by Elisha Inbal. The music featured a 10-stage trajectory with wildly varying proportions (the shortest no longer than minute, and the longest reaching ten minutes), structured with no sense of progression (increasing or decreasing). *Ersatz (1) "avant tout"* opens the piece minus the cello, in the very low register of the sounds produced by the contrabassoon, in the double bass section and with the pianist's left hand playing in the last octave. This original rumbling sensation is punctuated by a wind machine and tom-tom beats, leading up to a screeching chaos generated by the entire orchestra, led by the brass section. *Esquisse (1) "souffle"* breaks away from using violins at the very highest end of their register, while the low-pitched tolling of the piano and tom-tom widens the scope for this new configuration.

Clinging to the higher end of its register, the cello emerges for the first time: yet it is not alone in this first introduction, and appears to be fused to the similarly high-pitched viola section, to the extent that both merge to form a single timbre. Quick-footed and essentially rhythmic, the *Premier mouvement* (with emphasis on a Groucho Marx quote, “Blessed are the cracked, for they shall let in the light”), is based on quick-fire exchanges between the orchestra’s different sections, from which the cello emerges once again in a burst of lyrical melody, before forming a new pairing with the xylophone. As this stage comes to an abrupt end, *Esquisse (2)* brings us the cello (with a series of ascending chromatic motifs) in a fragmented series of exchanges with the flute (descending chromatic motifs). The *Deuxième mouvement* (accompanied by a line from Stéphane Mallarmé “Victorieusement fui le suicide beau”) opens with some explosive arpeggios on the piano. Featuring once again in an unprecedented arrangement, the cello is swept up in the orchestral noise, where a series of motif exchanges take place before unravelling into a high-pitched, tense, ascending line. Nestled in the centre of the piece, the *Intermède solo* is the (hollow) apex of the entire work. This central component serves as a space formed of virtuoso tempo habitually given over to the soloist. Yet in this case the composer opts for slow movement, free from ostentation. Laid bare, the cello oscillates on an ascending minor third (D#, F#), presented melodically and then harmonically, before the D# is confronted with the natural D of the open strings. The style here is pure and clean. A few

double-stopped jumps lead up to a wailing in E sharp before the melody melts away, returning to the low, opening D#. Finally, we stumble into *Ersatz (2)* without noticing, following the lonely path of the cello. This stage marks a return to the initial lowness, but this time the cello is an active participant in the exchange, accompanied by the clarinet and trombone. The *Troisième mouvement* (featuring a quote from Antonin Artaud: “à coups de queue et de kékette, à coups de sexe et de péché”) is the tensest of them all. The cello here is stuck at the high end of its register, wavering along a la-ti half-tone (sliding between the two notes), while the orchestra plays at the extreme other end in the low register. The very brief *Ersatz (3)* is the most virtuoso part of them all for the cello, with the instrument evolving as if in a grand, *scherzando*-style cadence alongside a handful of the orchestra’s other instruments, also given solo treatment (flutes, bass clarinet, trombone). The *Quatrième mouvement (Himmel und Erde)* is the longest and most theatrical. It includes three main movements (fast/slow/fast) and would work as a stand-alone piece, away from the rest of the work. Like a musical memory, the opening low material is here, but with an almost war-like pace, in which the cello is absent and the orchestra takes up the rear. Ultimately, the cello is given the last word in an ascending, pared-back motif.

Mouvement, Imprévu et... for orchestra, violin and others (commissioned by the French Ministry of Culture and Communication for the Musica Festival in Strasbourg) was performed on 20 September 2013 in Strasbourg (Palais de la

musique et des congrès, Salle Erasme room) by Tedi Papavrami (violin) and the SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, conducted by François-Xavier Roth. Marc Monnet uses the music to showcase an extract of writings by a favourite poet, Charles Pennequin (born in 1965). Although a source of emotional stimulation for his own work, the extract is displayed on the front of the sheet music as a work of art in and of itself. The composer never refers to the exchanges between the writing and his music, because it ought not to serve as an illustration. Rather, the text awoke an emotion in him, that was then transformed into his own musical work. Composed as a single, continuous, uninterrupted piece, it contrasts with *Sans mouvement, sans monde* in several places. Unlike the cellist of the previous work, the violinist here is pushed into the spotlight, required to play almost continuously throughout, and embracing extreme, almost excessive, virtuosity. In this work, the composer is effectively exploring the expression that may arise from unprecedented technical skill. Equipped with a generous percussion section, the orchestra (with wood and brass by four) is heightened by a comprehensive collection of bird and animal cries played by the musicians (peewit, rabbit, blackbird, wood pigeon, ortolan, deer, partridge, curlew, wood grouse, scotch duck and rabbit). The piano is used “with a metallic plate to be fixed to the strings”, while the composer also asked that the musicians create ‘sound effects’ such as wind noises (with the musicians blowing without producing any music), using the mouthpieces on the clarinets and trumpets, or

the musicians singing at the same time as using their instruments. This isn't the composer using sound for the sake of it, or of shying away from the demands of technical order. Instead, Marc Monnet attempts yet again to surprise and create the unexpected with sounds and noises not traditionally associated with the orchestra. And from these "bird and animal cries" paired with the instruments, a form of sound-based poetry is born, colouring *Mouvement, Imprévus et...* with a unique palette of hues. The omnipresent, ubiquitous violin opens and closes the piece alone. When the orchestra rushes to join it after its introduction, a highly-differentiated material emerges: while the violin is characterised by distended intervals, the orchestra brings forth notes repeated along a very pronounced rhythmic pattern. These two traits return again and again throughout the work. In *Mouvement, Imprévus et...*, Marc Monnet continues the dialogue-based composing technique he first used in *Bosse, crâne rasé, nez crochu*. An initial conversation opens between the violin and the clarinet, drawing on the same material. A second pairs the vibraphone with the soloist, later on with the piano, and the middle of the piece sees an exchange with the trumpet. In these dialogues, the other musician is transformed into a kind of soloist, too. A beautiful section, described by the composer as "strange, mysterious", is created by the clarinet players and horn players singing as they play, while the violin performs some highly expressive descending lines. On numerous occasions, the orchestra instruments (flute, clarinet, trumpet) play solo, without the violin. Thus, all the

many different combinations are explored through the way in which expression is allocated. Towards the end of the piece, a suspended section in which the violin at the top end of its high range is supported by the pianist's left hand in the lower range, evokes one of *Sans mouvement, sans monde's* underlying themes. The piece closes at a slow pace that contradicts everything that came before. A very gentle, soothing, almost tranquil finish: something of a rarity for the composer. The violin ends alone in an ascending, very high-pitched pattern, finishing on a difficult, 'flattened' G, as if shot down mid-air. The virtuosity here is pushed to the extreme, heightened by the presence of the long finish movement that demands unprecedented control from the musician.

CORINNE SCHNEIDER

*THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL
RECEIVES THE SUPPORT OF THE
PRINCELY GOVERNMENT*

*Mouvement, imprévu, et... pour orchestre, violon
et autres machins*

*Live recorded at Strasbourg, Palais de la Musique et des Congrès
The 20th of September 2013, at Musica Festival, festival
international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg.*

Sound recording: Wolfgang Rein

Artistic direction: Bernhard Mangold-Märkel

Mixing: François Eckert

Sans mouvement, sans monde pour violoncelle et orchestre

Live recorded at the Philharmonic Room of Liège

The 16th of December 2011, by Musiq'3

*Recording, engineer, editing: Isis Gunzburger
et Laurent Graulus*

Mixing: François Eckert

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO



Martin Maurel Sella

Banque Privée • Monaco

Mémoire d'Exceptions

Photos: Olivier Roller. Graphic design: Atelier Champion

Score: Editions Salabert

COLLECTION

PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO

12 AVENUE D'OSTENDE

98000 MONACO

TÉL +377 93 25 58 04

WWW.PRINTEMPSDESARTS.MC

OPRL
Orchestre
Philharmonique
Royal de Liège



Salle Philharmonique
de Liège



SWR >>