

Ciné-Concerts
Mardi / Dienstag / Tuesday
04.02.2014 20:00
Grand Auditorium

Ensemble Kontraste
Frank Strobel direction

Film: *Die Büchse der Pandora (Loulou)* (1929)

Georg Wilhelm Pabst réalisation

Joseph Fleisler, Ladislaus Vajda, Georg Wilhelm Pabst scénario

Louise Brooks, Fritz Kortner, Franz Lederer... acteurs

Peer Raben musique (1997)

133' sans entracte / ohne Pause

Coproduction Cinémathèque de la Ville de Luxembourg et
Philharmonie Luxembourg



Un mariage d'époques

Loulou et Peer Raben

Laurent Jullier

Loulou est le film idéal pour faire l'expérience du choc des temporalités. Son année de réalisation – 1929, quand le cinéma muet jetait ses derniers feux – devrait pourtant, de nos jours, le condamner au purgatoire des «vieux films». Il devrait émerger au rang de ces grands classiques que l'on acclame machinalement, en se souvenant à peine de les avoir vus, témoignages exotiques d'un passé qui n'a plus grand-chose à nous dire. Or il n'en est rien. *Loulou* n'a rien à faire dans ce purgatoire, ne serait-ce que parce qu'il vieillit bien mieux que ses contemporains. Sa «puissance de retombée», comme disait Roland Barthes de ces œuvres qui survivent parce qu'elles parlent différemment aux générations qui se succèdent, a en effet de quoi lui assurer un succès et une actualité durables. Assister à sa projection accompagnée par une partition contemporaine – Peer Raben l'a écrite en 1997 – n'a donc a priori rien d'anachronique. Un film qui traverse les époques sans se rider peut bien emprunter à la nôtre des atours inconnus de la sienne; d'autant que cette partition-là s'ingénie à souligner dans le film tout ce qui, en lui, a encore des chances de nous parler et de nous surprendre.

Une héroïne insaisissable

Bien sûr, le charme de Louise Brooks a sa part de responsabilité dans la résistance de *Loulou* au vieillissement. Si sa coupe de cheveux et ses robes relèvent de l'archétype de la «flapper», comme il est convenu d'appeler ces jeunes femmes «libres» des années 1920, sa beauté, son jeu retenu et son sourire désarmant ne symbolisent en rien les années folles. La mise en scène n'y est pas pour rien. Relevant du courant allemand de la Nouvelle Objectivité (Neue Sächlichkeit), le film n'a pas le cachet expressionniste

qui enferme nombre de ses contemporains dans leur temps. La désinvolture avec laquelle Pabst traite la topographie des scènes lui donne en outre une couleur moderniste – ainsi, le flottement des directions de regard des comédiens, d’un plan à l’autre, a pris avec le temps quelque chose de rafraîchissant. Ce phénomène est comparable à celui qu’Ernst Gombrich, le grand historien de l’art, a décrit en ce qui concerne la peinture: même si les madones du 12^e siècle sont moins conformes à la nature que celles des tableaux pompiers du 19^e, nous trouvons désormais plus de charme aux premières, sans doute parce que Picasso et Cézanne sont passés par là. De même, nous apprécions le montage et les raccords de Pabst parce que le Free Cinema et la Nouvelle Vague sont passés par là.

En outre, l’histoire que raconte *Loulou* joue elle aussi le rôle d’antidote à l’obsolescence programmée des vieux films. Certes, on peut en faire une lecture peu amène à l’égard de l’égalité des sexes: la descente aux enfers de Loulou – comme dans tant de films de cette époque dont l’héroïne est une «flapper» – prend volontiers valeur d’avertissement à toutes les jeunes femmes qui voudraient n’en faire qu’à leur tête. Passe encore qu’elles se coupent les cheveux, mais qu’elles choisissent leurs amants avant d’en changer quand bon leur semble, pas question. «Voilà ce qui va vous arriver, mesdemoiselles», semble alors dire le film en organisant l’inéluctabilité du triomphe de la «domination masculine». De surcroît, son titre original est *La Boîte de Pandore*, et la tradition dresse de Pandore le portrait d’une femme fatale: sous la plume de Ronsard, en 1552 déjà, Apollon a «façonné ses yeux» avant que Mars ne lui «donne sa fière cruauté»...

Pourtant c’est à son corps défendant que Loulou joue parfois le rôle de la croqueuse d’hommes. Pabst avait d’ailleurs auditionné Marlene Dietrich pour le rôle; mais celle qui gagnerait la gloire l’année suivante avec *L’Ange bleu* de Josef von Sternberg avait par trop sexualisé sa proposition d’interprétation. Tandis qu’on cherchera en vain des œillades et des mines langoureuses chez Louise Brooks, qui insiste plutôt sur le côté ludique du jeu de la séduction.

Ce qui scandalise les hommes attirés par Loulou, en vérité, c'est moins son émancipation que l'imprévisibilité et la liberté dont elle fait preuve dans la gestion de ses ressources. Non seulement Loulou entreprend systématiquement de séduire tous ceux – et toutes celles – qui passent à sa portée; mais elle est à ses heures la Robin des Bois de l'amour. Comme dit la demoiselle de l'Armée du Salut à la fin du film sans savoir que la remarque s'applique aussi à l'héroïne, «nous ne prenons que pour donner aux autres». C'est ce que fait Loulou, qui redistribue le champagne et les caresses. Or ses protecteurs successifs voudraient la voir se conformer au rôle de cocotte, lequel suppose un échange de services strictement réglé. Ils pensent acheter son corps sans comprendre qu'ils subventionnent en réalité sa générosité, et la jalousie leur fait croire qu'elle mord la main qui la nourrit quand elle fait bénéficier l'un des richesses de l'autre. Ce qui tue le Dr Schön, ce ne sont pas les caprices ni la frivolité de Loulou; c'est le refus de comprendre que personne n'a l'exclusivité de ses faveurs.

La chasse aux clichés

Peer Raben, de son vrai nom Wilhelm Rabenbauer (1940–2007), est connu pour avoir composé la musique de la plupart des trente films du réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder (1945–1982), de *L'Amour est plus froid que la mort* jusqu'à *Querelle*. Tous deux s'étaient rencontrés à Munich en 1966, où Raben, d'origine bavaroise, mettait en scène du théâtre «underground». Ils allaient très vite se poser la même question: comment sortir de ce ghetto en proposant au «grand public» des œuvres «défamiliarisantes» sans pour autant qu'il les rejette? Fassbinder vénérât les mélodrames hollywoodiens de Douglas Sirk, mais en tant qu'homosexuel gravitant dans le monde du cinéma d'avant-garde, n'avait pas très envie de reconduire dans ses films les normes capitalistes et hétérosexuelles. Raben, dans la même situation, n'avait pas l'intention de reprendre les clichés des chansons de variété, mais n'entendait pas non aller vers le dodécaphonisme ni le rock bruitiste. Ils se posaient les mêmes questions que Bertolt Brecht et Kurt Weill au moment où tous deux commençaient à travailler ensemble, en 1927, à *L'Opéra*

de quat'sous. La réponse, entre autres incarnations, s'entendrait bien des années plus tard dans la partition de *Loulou*. Et elle partage certaines solutions harmoniques avec la musique de Weill, qu'appréciait par ailleurs Alban Berg, l'auteur de l'adaptation de *Loulou* en opéra (voir encadré), mais que dédaignait Arnold Schönberg parce qu'elle faisait trop de compromis.

Avec Fassbinder, Raben a volontiers joué la carte de l'ironie discrète. La *Sérénade pour Henriette* de *Veronika Voss* commence comme du Raymond Lefèvre avant de glisser à mi-course vers la distance qui caractérise un Nino Rota; le *Concerto* (pour violon) de *Lola* est presque une copie des mélodies sentimentales qu'écrivait Georges Delerue dans les années 1970, mais des soulignements de bois exagérés évoquent bientôt un kitsch volontaire; quant à l'*Ouverture* de *Lili Marleen*, elle pastiche quantité de styles pour finir par celui de Bernard Herrmann. Raben est cependant tout à fait capable de perdre cette distance brechtienne à l'égard des jolies mélodies, puisqu'il a écrit des airs tout à fait mainstream pour Ingrid Caven, ou encore le célèbre et «deleruesque» *Concerto Alevta* pour *The Hand*, le segment du film collectif *Eros* réalisé par Wong Kar Wai en 2004. De même le thème de *La Troisième Génération*, un Fassbinder de 1979, n'a-t-il d'ironique que son titre: *Blues für Franz*, alors que son apparition mélancolique, jouée au saxophone, nous convainc de ce qu'il ne doit rien au blues.

Rien de tout cela, ou presque, ne se retrouve pourtant dans *Loulou*. Le sujet a certes de quoi rappeler le monde de Fassbinder: une Allemagne torturée où affleure le grotesque, une héroïne bisexuelle qu'on juge trop vite... Mais Peer Raben n'y reconduira pas les solutions musicales qui l'ont fait connaître. Sa partition n'utilise ici l'ironie du pastiche qu'à une occasion, lorsqu'il associe le personnage de Charlotte, lors de chacune de ses apparitions, à la mélodie du *Cygne* extraite du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, alors que ses gestes et son profil sont loin d'avoir la grâce de ceux de Loulou. Quant aux mélodies que propose la partition, elles ne sont pas de celles que le commun des mortels pourrait siffloter en sortant de la séance. En substance, on

y entend deux conflits. Le premier oppose la tonalité et l'atonalité, tant et si bien que la partition se trouve plus proche de Stravinski et de Bartók que de Georges Delerue et de Nino Rota. Le second, lui, oppose les rythmes métronomiques, qui installent la scène dans une continuité doucement berçante, aux rythmes irréguliers qui soulignent les ruptures émotionnelles et narratives dans le flux du récit. Cette guerre menée sur deux fronts reflète en vérité la façon dont le personnage de Loulou se débat avec le monde qui l'entoure, cherchant l'harmonie en la trouvant parfois brièvement mais sans jamais s'y installer au point de pouvoir dire qu'elle connaît enfin un bonheur sans histoires. Seuls les orchestres apparaissant à l'écran ont droit à quelques instants de musique « facile », tonale et tranquillement métronomique, avant certes que la « guerre » ne reprenne.

Quant au lien de synchronie entre l'action et la partition, il est subtilement organisé. Parfois la tension harmonique est le miroir de la tension entre les personnages et un crescendo dynamique suit le crescendo d'une dispute. Parfois, même, perce un délicat effet de « mickeymousing », comme il est convenu d'appeler la ponctuation systématique des gestes chère aux dessins animés de l'Âge d'Or – par exemple lorsque Loulou pose négligemment la main sur le clavier d'un piano, ou qu'un glissando gerschwinien de clarinette s'amuse à imiter la sirène des pompiers. Mais d'autres fois, la musique a surtout pour fonction d'émettre un commentaire. Tout le finale, à ce titre, est une sorte de compromis entre la distanciation et le classique effet d'annonce: bien loin de pousser le spectateur à s'apitoyer sur le sort d'une Loulou s'étiolant au contact de la lie de l'humanité, la musique prend de l'avance en nous installant progressivement au creux de la paix qu'elle trouvera bientôt. Se glisse même, doucement, un peu de distance critique qui rappelle l'époque Fassbinder, lorsqu'un tranquille motif de bourrée ralentie accompagne la scène tragique où Loulou, dans une sous-pente sombre où s'engouffre un vent glacé, s'échine à couper un quignon de pain immangeable à la lueur vacillante d'une lampe à pétrole exténuée.

Les adaptations de Loulou

Loulou a commencé son existence en 1894, sous la forme d'une très sulfureuse pièce de théâtre, jamais jouée du vivant de son auteur, Frank Wedekind (1864–1918), précurseur de l'expressionnisme. Très tôt coupée en deux (*L'Esprit de la terre*, 1895, et *La Boîte de Pandore*, 1905), elle n'a été montée in extenso au théâtre qu'en 1988 sous la houlette de Peter Zadek. Loulou y est une fillette que son père bat, viole et prostitue avant qu'un pédophile fortuné ne la lui soustraie! Et puis il y a l'opéra, bien sûr. Alban Berg (1885–1935) a tiré de la *Loulou* de Wedekind un opéra dodécaphonique inachevé, dont la première a eu lieu en 1937. Avant Schön, Loulou y a deux autres maris: le premier meurt d'une crise cardiaque en la surprenant avec un amant, et le second se suicide en apprenant que son père l'a abusée quand elle avait douze ans... Le prologue se déroule dans un cirque où Loulou est présentée sous les traits du serpent de la ménagerie, et Berg a prévu de projeter un petit film à l'entracte, dans lequel on voit Loulou passer au tribunal, puis s'inoculer volontairement le bacille du choléra! La version de Pabst est donc moins tapageuse, mais elle y gagne en ambiguïté – ne pas savoir exactement, en tant que spectateur, comment Loulou a été élevée, ni ne se voir proposer de causes à son comportement, entretient plus sûrement l'intérêt psychologique. Notons que le film a tout de même eu des ennuis avec la censure: une version française faisait d'Alwa le secrétaire de Schön au lieu de son fils, et une version américaine voyait Loulou s'engager à la fin dans l'Armée du Salut...

L'instrumentarium choisi par Peer Raben reflète cette délicatesse du rapport aux images. Si le piano, que le spectateur d'aujourd'hui associe au cliché des séances de cinéma muet, est bien présent, jamais il ne prendra la couleur bastringue qui va avec ce cliché. De même, les cordes vont rester tout au long du film à distance prudente des torrents néoromantiques submergeant les scènes d'amour ou de drame – cet autre passage obligé de la musique de film, toujours présent, lui, à notre époque. Elles seront bien plutôt dominées par les vents et les bois, qui convoient moins volontiers ce genre d'images. Et n'oublions pas le xylophone, une autre réminiscence, peut-être, du *Carnaval des animaux*, et en tous cas un instrument prisé par Richard Strauss, Debussy, Bartók et Stravinsky, donc une invitation supplémentaire à entendre ici leurs échos.

Résultat, la partition de Peer Raben produit, tout comme le film qu'elle intègre, **un choc de temporalités**. Les solutions harmoniques qu'elle propose, ainsi que sa palette de timbres, appartiennent à la modernité du début du premier tiers du 20^e siècle, à l'image de la mise en scène de Pabst. Mais quelques passages au parfum de pastiche et un rapport complexe à la bande-image, fait d'une attention constante à ne pas tomber dans l'illustration systématique ni dans ce qu'il est convenu d'appeler depuis un quart de siècle «l'effet-clip», lui assurent sa contemporanéité. Tant et si bien que ce choc des époques se résout en un mariage harmonieux et plus riche, comme il se doit, que la somme des parties considérées séparément.

«Deutsche Qualitäts-Filmarbeit»

Pabsts Lulu-Film

Georg Herzberg (1929)

Deutsche Qualitäts-Filmarbeit. Ein nicht alltägliches Einsetzen von Kapital und Künstlerschaffen. Jenseits aller Kritik muss dieser Film gewertet werden als erfreuliche Tat, als Ansporn, als Kampfansage gegenüber dem Mittelfilm-Einerlei. [...] In augenscheinlich glücklicher Zusammenarbeit mit dem Regisseur wird mit einem Minimum an Titeln ein klarer, prägnanter Bildstil «geschrieben». [...] Pabst hat nie die unselige deutsche Filmmode des übertriebenen langen Ausspielens mitgemacht, er huldigte nie der Theorie, dass nur da wahre Filmkunst ist, wo Langeweile dominiert. Er sorgt für Bewegung, er beherrscht die Kunst des Untermalens durch Details und Zwischenschnitte. [...]

Zwei Faktoren machen den Film zu einem Kunstwerk: die geniale Kamera-Leistung von Günter Krampf und die glänzende Darstellung. Pabst holt aus einem sorgfältig zusammengestellten Ensemble Wirkungen heraus, die wahre Filmkunst sind, die in dieser Form die Bühne nicht nachzuahmen vermag. Da ist die seit Monaten vieldiskutierte Lulu der Louise Brooks. Die passivste Rolle des Films. Pabst läßt seinen Film um diese Frau spielen, läßt um sie herum Tragödien geschehen und Menschen zugrunde gehen. Sie steht da, lächelnd, in kindlicher Freude am Sinnengenuß. Zuweilen wird sie etwas unwillig, wie ein Schulmädchel, dem irgendetwas schiefgegangen ist. Pabst macht aus der Lulu keinen Vamp, den man hassen soll, sondern eine Frau, die nichts für ihre Wirkung auf die Männer kann. In diesem Sinne ist die Brooks eine glänzende Interpretin, und es ist wirklich schwer unter den deutschen Darstellerinnen jemand zu finden, der an ihre Stelle hätte gesetzt werden können. [...]



Screenshot: *Die Büchse der Pandora*

Auch Fritz Kortner macht mit des Regisseurs Hilfe seine schwierige Rolle begreiflich. [...] Da ist dieser Schön, allmächtiger Chefredakteur, mit erstklassigen Beziehungen, ein Willensmensch, der nicht etwa blind sich seiner Leidenschaft hingibt, sondern der genau um die Gefahr weiß, der sich freimachen will und doch nicht kann, der wissend an Lulu zugrunde geht. Kortner, wohlthuend zurückgehalten, bringt in seinem Zusammenspiel mit der Brooks die stärksten Effekte des Films. So die Kullissenszenen, wo er inmitten staubigen Bühnengerümpels ihrem Körper für immer erliegt. Im Formen seines Abgangs erreichen Manuscript und Regie eine Höchstleistung: Kortner küßt mit erlöschender Kraft seine Mörderin, seine letzten Hirnregungen sind das Wissen, daß sein Sohn sein Schicksal teilen wird.»

Film-Kurier, 11. Jg., N° 37 (11.02.1929)
(«Der große Abend der Süd-Film: Der Lulu-Film»)

The man behind the music in Fassbinder's movies

Peer Raben

Ronald Bergan (2007)

Film history has thrown up many composers who have become inextricably linked with particular directors, the most notable teamings being Alfred Hitchcock and Bernard Herrmann, Federico Fellini and Nino Rota, Sergio Leone and Ennio Morricone – and Rainer Werner Fassbinder and Peer Raben, who has died of cancer, aged 66.

Raben composed the scores for almost all of Fassbinder's 30 features, from the first, *Love is Colder Than Death* (1969) to the last, *Querelle* (1982). In addition, he produced four of Fassbinder's early films and directed several of the German director's plays. Known to his intimates as Willi (he was born Wilhelm Rabenbauer in Bavaria), Raben was also Fassbinder's lover for a while.

The two men first met in Munich in 1966, when Raben was directing plays for the Action Theatre, a small avant-garde group which was described by Fassbinder's biographer Robert Katz as «off-off, under-underground». Raben disliked Fassbinder at first. «In walks this person claiming to be an actor,» he recalled. «I want to work with you!» he said. It sounded like an order.»

However, Raben was soon part of a threesome in a one-room apartment owned by secretary-turned-actor Irm Hermann. In fact, most of the time it was Raben and Fassbinder who shared the bed, while the devoted Irm slept on the concrete floor.

Raben managed to get enough money together to produce Fassbinder's debut feature and three further films, for which he would



Screenshot: *Die Büchse der Pandora*

compose the music and play bit parts. When the company rented a large house in the suburbs of Munich in 1970, Fassbinder and his new love, Gunther Kaufmann, had the master bedroom, while Raben was confined to what had been a broom cupboard. Fassbinder later kicked Raben out of the house, when the former was landed with a heavy tax bill due to his accountant-producer's incompetence. Yet, Raben stuck to Fassbinder, such was the loyalty of the director's cohorts, and Fassbinder realised how important was the composer's music to his films.

C Jerry Kutner, a contributor to the *Bright Lights Film Journal*, wrote recently, «How to describe Raben's music? It was as bitter-sweet as a hurdy-gurdy played on a street corner in Lang's Berlin, or as melancholy as a tango in a Parisian brothel. He was modern, but only in the sense that early 20th-century composers like Stravinsky, Bartók and Kurt Weill are considered modern.»

Raben, who had studied music at various institutions and worked at several state theatres prior to his coming to cinema, not only contributed his own original compositions but was also instrumental in choosing the pre-existing music used in Fassbinder's films. Fassbinder mostly had rather set ideas on the scores, and the placing of Raben's music within a film was a collaborative venture, with decisions being made at the mixing stage.

Raben's conscious kitsch and mock-dramatic music perfectly complemented Fassbinder's harsh and ironic evocations of postwar Germany. The use of both non-diegetic (Raben) and diegetic (i.e. Beethoven, Mozart, Mahler) works wonderfully in films such as *The Marriage of Maria Braun* (1978). In *Lili Marleen* (1980), the title song is repeated ad nauseam on purpose in many different guises throughout the film.

Unfortunately, their last collaboration, *Querelle*, despite the striking stylised studio sets and the eerie electronic score, saw neither man at their best, with Raben providing Jeanne Moreau with a monotonous song entitled «*Each Man Kills the Thing He Loves*», with lyrics by Oscar Wilde. (Raben actually wrote better cabaret songs for Ingrid Caven, Fassbinder's short-term wife.)

After Fassbinder's death in 1982, at the age of 37 from alcohol and drug abuse, Raben continued to contribute to films, although his best work was for the iconoclastic theatre director Peter Zadek in Hamburg and Berlin. Then came his encounter with Wong Kai-Wai.

As the Chinese director told Mark Perenson, of *Cinemascope* magazine, «A few years ago, when I was doing promotion in Germany for *In the Mood for Love*, I mentioned that there was one person I wanted to meet very much, the composer for Fassbinder's films. So Peer Raben came to Hamburg and we had dinner together. [...] I mentioned to him that I had some music in my mind from a Fassbinder film and asked if he could do a new version of it, and three months later he sent me a CD. It's from *Querelle*.»



Screenshot: *Die Büchse der Pandora*

The music was used in Wong's *2046*. Raben then supplied the haunting and nostalgic score for Wong's episode in the three-part film *Eros* (2004). It is sad to contemplate what might have been another fruitful cinematic partnership.

This obituary first appeared in *The Guardian* on 15 March 2007 (www.theguardian.com/news/2007/mar/15/guardianobituaries.obituaries). Reprinted with permission.



Ensemble Kontraste

manière d'aller à la rencontre des jeunes sans adopter l'attitude des musiciens d'avant-garde, lui ont valu plusieurs prix. Il a reçu en 1999 le prix Wolfram-von-Eschenbach, en 2000 le Förderpreis de l'Ernst-von-Siemens Kulturstiftung, le Kultur-Förderpreis de la Ville de Nuremberg en 2004, le Friedrich-Baur-Preis de l'Akademie der Schönen Künste en 2007, le Kulturpreis de l'E.ON Bayern AG en 2010.

|||||

Ensemble Kontraste

1990 in Nürnberg gegründet, setzte das Ensemble Kontraste (eK) von Beginn auf konzeptionelle Programme, unabhängig vom jeweils herrschenden Musikdiktat des Mainstream. Modern geblieben ist dabei die Idee der variablen Besetzungen. Sie ermöglicht die Auseinandersetzung mit Kammermusik unterschiedlichster Stilistik und Gattung – und ist aktueller denn je. Das Ensemble spielt 60 bis 80 Konzerte im Jahr und verfügt über einen selbstbestimmten Mitgliederstamm, der Name ist Programm geblieben. Die engsten Medienpartner sind der Bayerische Rundfunk und die Fernsehanstalten ZDF/arte. Das Rückgrat des Ensembles bildet die Konzertreihe in der Nürnberger Tafelhalle. Auf der steten Suche nach einem intensiven Konzerterlebnis, für Musiker wie Publikum, entwickelte das eK eine lebendige Vielfalt, die ihresgleichen sucht. Kammermusik, Schauspiel, Puppentheater, Kindertheater, Videokunst, Literatur, StummFilmMusik und Kammer-oper führten das eK von der

Metropolregion Nürnberg durch ganz Europa. Es erhielt Einladungen zu Festivals, wie den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen, den Schwetzingen Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, dem Chopin-Festival Warschau oder dem Musikfest Nara in Japan. Für seine undogmatische Arbeitsweise, Altem mit Respekt und Neuem ohne Avantgarde-Attitüde zu begegnen, wurde er mehrfach mit Preisen ausgezeichnet. 1999 erhielt er den Wolfram-von-Eschenbach Preis, 2000 den Förderpreis der Ernst-von-Siemens Kulturstiftung, 2004 den Kultur-Förderpreis der Stadt Nürnberg, 2007 den Friedrich-Baur-Preis der Akademie der Schönen Künste und 2010 Kulturpreis der E.ON Bayern AG.

|||||
Frank Strobel direction

Frank Strobel est l'un des chefs d'orchestre les plus polyvalents de sa génération, qui plus est un chef d'orchestre et expert de la musique de film de réputation internationale. Il naît en 1966 d'un universitaire spécialiste des médias et d'une critique de cinéma. Frank Strobel grandit à Munich où ses parents tiennent un cinéma. C'est de son enfance que date son intérêt pour la musique de films. Plus tard, il s'illustre dans des créations et reprises d'œuvres de Sergueï Prokofiev, Alfred Schnittke, Franz Schreker et Siegfried Wagner, qui donnent lieu à de nombreux enregistrements sur CD. Il est l'arrangeur autorisé et éditeur des œuvres du compositeur Alfred Schnittke (1934–1998) qu'il a assisté dans la notation des dernières œuvres de sa vie. En 1992, à l'Alte Oper Frankfurt, Frank Strobel dirige la création de la musique écrite par ce compositeur pour le film muet soviétique *Les Derniers Jours de Saint-Petersbourg*. Les nombreuses musiques de film composées par Schnittke ont été publiées sous forme de suites de concert arrangées par Strobel. Les trois concertos pour piano de Schnittke interprétés par la pianiste Ewa Kupiec sous sa direction sont également sortis en CD. Frank Strobel est très engagé dans la création, par le biais de ciné-concerts, de partitions originales accompagnant des films muets d'une importance historique. Il a enregistré avec orchestre diverses musiques de film; citons entre

autres *Faust* et *Der letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau), *La Ligne générale* (Sergueï Eisenstein) et *Die Büchse der Pandora* (Georg Wilhelm Pabst) – la plupart pour ZDF/Arte –, mais il a aussi accompagné de nombreuses créations de classiques de Fritz Lang, dont *Metropolis* et *Die Nibelungen*. La création très remarquée de la reconstitution de la musique originale de Prokofiev du film *Alexandre Nevski* d'Eisenstein a eu lieu sous sa direction, à Moscou et à Berlin. L'enregistrement sur CD a reçu le Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Frank Strobel a été particulièrement impliqué dans la commande passée par la Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung des restaurations des classiques que sont *Metropolis* et *Die Nibelungen* de Fritz Lang et de la reconstitution des partitions de Gottfried Huppertz. C'est lors de la Berlinale que Frank Strobel a dirigé la version définitivement restaurée de *Metropolis* (2010), une première attendue alors avec impatience. Il y dirige aussi la reprise de la version restaurée d'*Octobre* d'Eisenstein en 2012. Strobel a dirigé un grand nombre d'orchestres, dans le monde entier, en accompagnement de la version restaurée du film de Robert Wiene, *Der Rosenkavalier*, dans la musique originale de Richard Strauss composée pour ce film; entretemps, la première à la tête de la Sächsische Staatskapelle Dresden est parue en DVD. Depuis plusieurs années, Frank Strobel dirige des orchestres dans des enregistrements de musiques accompagnant des longs métrages contemporains, comme *Gloomy Sunday*, *Buddenbrooks* ou encore *Die Päpstin*. Il travaille aussi comme partenaire musical auprès d'interprètes tels Udo Lindenberg, Dominique Horwitz et The King's Singers. Des collaborations artistiques étroites lient Frank Strobel et le Finnish Radio Symphony Orchestra, le hr-Sinfonieorchester de Francfort, le London Symphony Orchestra, le MDR Sinfonieorchester de Leipzig, la NDR Radiophilharmonie de Hannover, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre philharmonique de Monte Carlo, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, l'Oslo Philharmonic Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB), le Sydney Symphony Orchestra, le WDR Rundfunkorchester, la Kölner Philharmonie, le Tivoli Symphony Orchestra de Copenhague et le Wiener Konzerthaus.



Frank Strobel
(photo: Thomas Rabsch)

Lors de la saison 2013/14, Frank Strobel dirigera le London Symphony Orchestra afin de célébrer le 60^e anniversaire du compositeur de musique de films Patrick Doyle. Il dirigera l'Orchestre national de Lyon dans la musique de *Fantasia* de Walt Disney à la Salle Pleyel, la première suisse de *Metropolis* avec le Basel Sinfonietta et, à l'occasion d'autres projections de *Metropolis*, le MDR Sinfonieorchester au Gewandhaus Leipzig et la Orchestra della Toscana au Cortona Contemporary Music Festival. Il sera de nouveau invité à diriger le Tivoli Symphony Orchestra dans la musique de *Harry Potter* et des programmes hollywoodiens, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin en accompagnement du ballet *Roméo et Juliette* (musique de Prokofiev) filmé par Lev Arnstham, l'Iceland Symphony et la NDR Radiophilharmonie dans un programme autour de *Love Story*, l'hr-Sinfonieorchester de Francfort dans la musique de *Matrix*, le WDR Rundfunkorchester dans le cadre d'une diffusion par ZDF/Arte de *Das Blumenwunder*, la Staatskapelle Weimar et le Tonkünst-

ler-Orchester Niederösterreich dans la musique du film *Der Rosenkavalier*, l'Orchestre national de Lille dans un programme consacré à Williams et Spielberg, le Staatstheater Nürnberg en accompagnement de *The Circus* et, pour finir, il dirigera la Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz en accompagnement du film *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer. Il s'est rendu au cinéma Le Grand Rex de Paris en début de saison afin de diriger l'Orchestre de Paris dans un programme Williams et Spielberg, a dirigé la Orquesta Nacional de España dans le programme «Heros», le Hong Kong Philharmonic en accompagnement de *City Lights*, le Gürzenich-Orchester Köln et la Staatskapelle Berlin dans la musique de *Der Rosenkavalier*. Enfin, il se rendra au Festival Maribor pour y diriger l'Orchestre de la Komische Oper Berlin dans la musique d'accompagnement de *Der letzte Mann* de Murnau. Frank Strobel a été directeur musical du Filmorchester Babelsberg jusqu'en 1998. Depuis 2000, il est directeur artistique de la Europäische Filmphilharmonie qu'il a lui-même cofondée. Depuis plusieurs années, il supervise les programmes de films muets des chaînes ZDF et Arte.

|||||
Frank Strobel Leitung

Frank Strobel ist einer der vielseitigsten Dirigenten seiner Generation und ein international renommierter Dirigent und Experte im Bereich der Filmmusik. Der 1966 geborene Sohn eines Medienwissenschaftlers und einer Filmjournalistin wuchs in München auf, wo die Eltern ein Kino betrieben. Hier wurde sein Interesse besonders an der Filmmusik geweckt. Außerdem hat er mit Erst- und Wiederaufführungen von Werken Prokofjews, Schnittkes, Schrekers und Siegfried Wagners, aus denen zahlreiche CD-Ersteinspielungen hervorgingen, auf sich aufmerksam gemacht. Er ist autorisierter Bearbeiter und Herausgeber von Werken Alfred Schnittkes, dem er in dessen letzten Lebensjahren bei der Notation seiner Werke half. 1992 dirigierte Frank Strobel in der Alten Oper Frankfurt die Uraufführung seiner Stummfilmmusik zu *Die letzten Tage von St. Petersburg*. Zahlreiche Filmmusiken Schnittkes wurden in Strobels Bearbeitung als Konzert-

suiten veröffentlicht; zudem erschienen auf CD die drei Klavierkonzerte in der Einspielung mit der Pianistin Ewa Kupiec. In Filmkonzerten setzt sich Frank Strobel immer wieder für die Aufführung filmgeschichtlich bedeutender Stummfilme und Originalpartituren ein, hat unterschiedliche Filmmusiken, u.a. für *Faust* und *Der letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau), *Die Generalin* (Sergej Eisenstein) und *Die Büchse der Pandora* (Georg Wilhelm Pabst) – zumeist für ZDF/Arte – mit Orchester eingespielt und zahlreiche Aufführungen der Klassiker von Fritz Lang, *Metropolis* und *Die Nibelungen*, begleitet. In Moskau und Berlin fand die vielbeachtete Erstaufführung der rekonstruierten Originalmusik von Prokofjew zu Eisensteins *Alexander Newski* mit Film statt. Die CD-Aufnahme wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. An der von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Auftrag gegebenen Rekonstruktion der Filmfassungen von Fritz Langs Klassikern *Metropolis* und *Die Nibelungen* und den Partituren von Gottfried Huppertz war er maßgeblich mitbeteiligt. Bei der Berlinale dirigierte Frank Strobel die endgültig restaurierte *Metropolis*-Fassung (2010), die dort ihre mit Spannung erwartete Premiere hatte, sowie die Wiederaufführung der restaurierten Fassung von *Oktober* (2012). Mit einer Reihe von internationalen Orchestern führte Strobel den restaurierten *Rosenkavalier*-Film von Robert Wiene mit der Originalmusik von Richard Strauss auf; die Premiere mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden ist inzwischen als DVD verfügbar. Seit vielen Jahren leitet Frank Strobel auch die Einspielung von Orchestermusiken zu aktuellen Spielfilmen, u.a. *Gloomy Sunday*, *Buddenbrooks* und zuletzt *Die Päpstin*, und arbeitet andererseits auch als musikalischer Partner mit Interpreten wie Udo Lindenberg, Dominique Horwitz und den Kings Singers. Enge künstlerische Beziehungen verbinden Frank Strobel mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB), dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt, dem MDR Sinfonieorchester Leipzig, der NDR Radiophilharmonie Hannover, dem WDR Rundfunkorchester und der Kölner Philharmonie, mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre National de Lyon, dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg, dem Oslo Philharmonic Orchestra,

dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Sydney Symphony Orchestra, dem Tivoli Kopenhagen und dem Wiener Konzerthaus. In der Saison 2013/14 kehrt Frank Strobel ans Pult des London Symphony Orchestra zurück, um den Filmmusikkomponisten Patrick Doyle zum 60. Geburtstag zu ehren. In der Pariser Salle Pleyel wird er mit dem Orchestre National de Lyon Disney's *Fantasia* aufführen. Zudem wird er die Schweizer Premiere von *Metropolis* mit der Basel Sinfonietta und weitere Aufführungen von *Metropolis* im Gewandhaus Leipzig mit dem MDR Sinfonieorchester Leipzig und beim Cortona Festival mit dem Orchestra della Toscana leiten. Andere Wiedereinladungen führen ihn zum Tivoli Orchestra mit *Harry Potter*- und Hollywood-Programmen, zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin mit dem Arnstham-Prokofjew-Film *Romeo und Julia*, zum Iceland Symphony und zum NDR Radiophilharmonie Hannover mit einem *Love Story*-Programm, zum hr-Sinfonieorchester Frankfurt mit *Matrix*, zum WDR Rundfunkorchester mit einer ZDF-Arte-Aufnahme von *Das Blumenwunder*, zur Staatskapelle Weimar und zum Tonkünstler-Orchester Niederösterreich mit *Der Rosenkavalier*, zum Orchestre National de Lille mit einem Williams- und Spielberg-Programm, ans Staatstheater Nürnberg mit *The Circus* und zur Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz mit dem Film *Jeanne d'Arc*. Debüts führen ihn ins altehrwürdige Pariser Kino Le Grand Rex mit dem Orchestre de Paris und einem Williams- und Spielberg-Programm, zum Orquesta Nacional de España mit einem «Heros»-Programm, zum Hong Kong Philharmonic mit *City Lights*, zum Gürzenich-Orchester Köln und zur Staatskapelle Berlin mit *Der Rosenkavalier* und zum Maribor Festival mit dem Orchester der Komischen Oper Berlin mit *Der letzte Mann*. Bis 1998 war Frank Strobel Chefdirigent des Filmorchesters Babelsberg. Seit 2000 ist er der künstlerische Leiter der Europäischen Filmphilharmonie, die er mitbegründete. Seit vielen Jahren berät er das Stummfilmprogramm von ZDF/Arte.

||||| CINÉ-CONCERTS

Prochain concert du cycle «Ciné-Concerts»
Nächstes Konzert in der Reihe «Ciné-Concerts»
Next concert in the series «Ciné-Concerts»

Samedi / Samstag / Saturday 22.03.2014 20:00

Grand Auditorium

«Live Cinema»

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Carl Davis direction

Film: *Orphans of the Storm*

(Les deux orphelines / Zwei Waisen im Sturm) (1921)

D.W. Griffith réalisation

Adolphe d'Ennery & Eugène Cormon (d'après leur nouvelle

Les deux orphelines), **D.W. Griffith** scénario

Lillian Gish, Dorothy Gish, Joseph Schildkraut... acteurs

John Lanchbery musique (2002)



La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

 your comments are welcome on www.facebook.com/philharmonie

Partenaire officiel:



Impressum

© Etablissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2014
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Fr. Faber
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture