

BÉLA BARTÓK GYÖRGY KURTÁG MARK ANDRE

Orchestre Symphonique du SWR
Baden-Baden et Freiburg
Sylvain Cambreling, direction



CITÉ DE LA MUSIQUE | 15 NOVEMBRE 2009



38^e édition



cit^e
de
la musique

BÉLA BARTÓK GYÖRGY KURTÁG MARK ANDRE

Béla Bartók

Deux Images, opus 10 (1910)

I. *En pleine fleur*

II. *Danse villageoise*

György Kurtág

Nouveaux Messages

pour orchestre, opus 34/a

Création de la version 2009

Commande du Festival d'Automne

à Paris, de l'Orchestre

Symphonique du SWR et du

Concertgebouw de Bruges.

entracte

Mark Andre

...auf...

triptyque pour grand orchestre

et *live-electronics* (2005 – 2007)

Création en France du triptyque

Experimentalstudio du SWR

Réalisation *live-electronics*,

Joachim Haas,

Gregorio Karman et Sven Kestel

Orchestre Symphonique du SWR

Baden-Baden et Freiburg

Sylvain Cambreling, direction

Durée : 1h40 plus entracte

Coproduction Cité de la musique ;

Festival d'Automne à Paris

En collaboration avec

l'Orchestre Symphonique du SWR

Avec le concours de la Sacem



Partenaire de la Cité de la musique et
du Festival d'Automne à Paris

Béla Bartók

Deux Images, op. 10 Sz 46

I. *En pleine fleur*

II. *Danse villageoise*

Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais,

3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors,

4 trompettes, 3 trombones, tuba, célesta,

deux harpes, percussions, cordes

Création : 25 février 1913, Budapest,

Orchestre philharmonique de Budapest,

sous la direction d'István Kerner

Éditeur : EMB

Durée : 18'

Sous un même genre, celui de l'« image », où résonne le souvenir de Debussy, de ses *Images* pour piano – il ne pouvait connaître celles pour orchestre, entreprises en 1905, mais achevées en 1912 seulement –, Bartók regroupe, en cette dernière œuvre de jeunesse, deux scènes : la première, d'une nature luxuriante, aux tons symbolistes, une nature sans homme, telle que la représentera aussi le ballet *Le Prince des Bois* ; la seconde, de village, comme lieu idéal de notre vie, de notre travail, de nos fêtes et de nos joies.

Les lignes d'*En pleine fleur* suscitent, par leur fluidité, leur lenteur et la transparence de l'orchestration, un caractère prégnant de méditation, auquel contribuent l'économie des timbres, l'épure raffinée des doublures, ainsi que la profondeur des plans instrumentaux. Bartók s'y écarte de l'influence de Richard Strauss, qui avait animé son poème symphonique *Kossuth*, et donc de la veine allemande de ses premières œuvres. Paradoxalement, c'est par Debussy, découvert grâce à Kodály en 1907, que Bartók revient à la spécificité de la Hongrie : « Quant à nous, Hongrois, nous pouvons trouver un intérêt particulier à la structure mélodique debussyste, dans la mesure où nous y voyons l'influence de la musique populaire d'Europe centrale : nous pouvons y observer des tournures pentatoniques qui existent aussi dans les vieux chants populaires hongrois, surtout chez les

Sicules », dira-t-il en 1918, à la mort du compositeur français. Le debussyste d'*En pleine fleur* se teinte alors de modes pentatoniques, de gammes par tons insistant sur l'intervalle de triton, d'harmonies non fonctionnelles comme autant de taches de couleurs, de rythmes inégaux et d'une lumière partout présente qui, « tout autant que la ténèbre, cache des pièges : les volumes peuvent s'y dissoudre, l'énergie s'y évaporer » (Serge Moreux).

La seconde image, *Danse villageoise*, vive, énonce une gaieté collective, presque fruste, en un rondo à la sève populaire. Si un intermède lent, évoquant délicatement le thème d'*En pleine fleur*, la traverse, dominant surtout unissons, accents vigoureux, nuances marquées, nets contours et éclats de la coda. « Quand les peuples s'entretiennent sur ordre et que le monde semble être un champ de bataille entre des peuples qui ne désireraient que de s'étrangler mutuellement, il est temps peut-être de faire remarquer que je n'ai trouvé chez les paysans aucune trace de haine féroce à l'égard d'autres peuples. Eux cohabitent pacifiquement, chacun parlant sa langue, suivant ses coutumes et ses traditions, et considérant comme naturel que son voisin d'une autre langue fasse de même. Les paysans vivent en paix, la xénophobie n'est répandue que dans les classes supérieures », écrira Bartók dès 1917. Dans son œuvre, les musiques de village ne traduisent donc aucune nostalgie de la terre, mais reflètent un système social en voie de disparition, promis au naufrage mais luttant encore contre l'aliénation de l'homme moderne et exprimant, selon György Lukács, l'essence de la vie du peuple hongrois.

Laurent Feneyrou

György Kurtág

Nouveaux Messages pour orchestre op. 34/a, version 2009

I. *Merran's Dream* (1998 – 1999, révision en 2009), pour grand orchestre

II. *Schatten* (2000), dédié à Elmar Weingarten

III. *...aus tiefer Not... – Un message à Madeleine Santchi* (1999)

IV. *Les Adieux (in Janáček Manier)* (1999, révision en 2009), dédié à Ute et Egon von Westerholt ; *in memoriam* Egon von Westerholt

V. *Üzenet Peskó Zoltánnak* (1998)

VI. *Schatten (Double)* (2009)

VII. *Merran's Dream* (1998, révision en 2009), pour cordes

Effectif : piccolo, 2 flûtes, flûte en *sol*, flûte basse, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes, clarinette basse, clarinette contrebasse, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, célesta, cymbalum, harpe, piano avec sourdine, piano, percussions, cordes (dont 3 violons solos, alto solo, 2 violoncelles solos, contrebasse solo)

Création : I : 13 novembre 1998, Cologne, Orchestre de la WDR, direction Zoltán

Peskó ; VII : 11 avril 1999, Budapest, Orchestre de chambre Hegyvidéki Budapest, direction Géza Gémesi ;

II-III-IV-V : 24 janvier 2000, Berlin, Orchestre philharmonique de Berlin, direction Zoltán Peskó

Éditeur : EMB

Durée : 17'

Sept fragments constituent les *Nouveaux Messages* de György Kurtág. *Merran's Dream*, sous-titré « Caliban découvre-reconstruit le rêve de Miranda », en référence à *La Tempête* de Shakespeare, dépose des intervalles de tierces et des broderies dolentes. Depuis des instruments à vent par deux, à la nuance ténue, l'effectif orchestral croît, de plus en plus expressif, et culmine dans un large geste, *fortissimo*. Alors l'intervalle de tierce se fait mélodique, descendant, traverse les pupitres, au-dessus d'un *vibrato* lent, *ppppp*, « sans contact », des cordes, puis se resserre encore en une ultime

seconde. Le dernier des *Messages* renouera avec le premier, mais n'en conservera que l'essence, aux seules cordes en sourdine.

Dans les vingt et une mesures de *Schatten*, au tempo rapide (*Presto*), les timbres graves des contrebasses (avec sourdine en métal), clarinette contrebasse et contrebasson dessinent des lignes le plus souvent descendantes, parfois inversées, reprises presque en écho, voire brisées par des silences. Les timbales anticipent ou prolongent un son, le doublent ou prélèvent certaines notes dans les lignes dont les intervalles s'élargissent peu à peu. Lors d'un épisode « menaçant », le temps semble à l'arrêt. Puis le menaçant s'agite. Entrent les cors et le tuba, *fortissimo*. Et les lignes reprennent, jusqu'au presque rien. L'avant-dernier mouvement des *Messages*, *Schatten (Double)*, reprendra ces mêmes lignes, toujours liées et articulées, les développera sur quarante-neuf mesures, non sans obstination, et en étendra l'instrumentation.

...aus tiefer Not... ne compte que onze mesures. Son geste initial, *fortissimo*, est un unisson, un *do* dièse donné par les cuivres, accentué par les percussions, puis repris par le cymbalum, la harpe, le piano et le marimba, dans la résonance. S'ouvre ensuite une profondeur de champ, entre lignes descendantes des voix graves (authentiques ombres sonores), fragiles violons et violoncelles en harmonique, vents aigus mystérieux, au son à peine donné, *dolcissimo*, « transfiguré » (*verklärt*, tout comme la *Nuit* de Schoenberg).

Les Adieux est le fragment le plus long. Ses cinquante-sept mesures portent nombre d'indications, alternant au début le *stentato*, qui dénote le grêle ou le fluët, et le *calando*, du verbe *calare*, baisser, diminuer, descendre ou détoner. Mais Kurtág écrit aussi « *quasi senza tempo* », « grave », « dou- loureux », « presque résolu »... Deux

groupes dialoguent : l'orchestre et les sept cordes solistes, en *scordatura*, avec des sourdines de métal, et dont l'écriture, minutieuse, est un doux balancement, un presque-rien, *parlando*. Tel un deuil, le message, aux états d'âme d'abord d'une sidérante mobilité, s'estompe, s'efface et se perd. Agité, « avec élan et violence », sinon « avec bravoure », *Üzenet Peskó Zoltánnak* (*Message à Zoltán Peskó*) est caractéristique de la virtuosité rythmique de Kurtág, de son découpage de déjà brèves cellules, qu'n'interrompt qu'un épisode calme, avant une dernière ponctuation.

L'intensité de ces messages et leur concision sont autant d'appels, d'adresses, et nous lancent des énigmes, désignent une absence, un rêve, une ombre ou un deuil, en une forme concentrée à un si haut degré qu'elle ne saurait supporter un trop long développement. « Le sens le plus profond des formes est le suivant : mener au grand instant d'un grand mutisme (*Verstummen*) et figurer la variété de la vie qui s'y précipite comme si elle ne se hâtait qu'en vue de tels instants », écrivait au début du siècle György Lukács, dessinant autour du silence le murmure de l'existence. Multipliant brèches et césures, la musique de Kurtág incline à un même renoncement. Toujours, le musicien s'empare de l'essence, une essence nue, aux contours d'une terrible précision, et dont résonnent ses mouvements anguleux. Et Kurtág de citer Attila József : « Les structures de branches dépouillées soutiennent l'air vide. » Alors le jeu de la soustraction reflète un monde disloqué, entre un genre et un état, entre une forme et un destin. Nous y éprouvons la concentration tout autant que ce qui est concentré, et quelque chose s'y serre, d'un esseulement, d'une inquiétude, d'un lachisme érigé en principe esthétique.

LF

...auf...

triptyque pour grand orchestre et live-electronics (2005 – 2007)

Effectif : 4 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, contrebasson, 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, 2 harpes, 2 pianos, percussions, cordes

Création du triptyque : 28 mars 2009, Berlin, Orchestre symphonique du SWR, direction Sylvain Cambreling
Durée : 50'

...auf... I (2005 – 2006)

Création : 14 décembre 2007, Munich, Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise, sous la direction de Johannes Kalitzke. Commande de Musica viva
Dédié à Achim Heidenreich
Création française
Durée : 12'

...auf... II (2005 – 2007)

Création : 26 septembre 2007, Baden-Baden, Ensemble Modern Orchestra, sous la direction de Pierre Boulez
Commande de l'Ensemble Modern Orchestra
Dédié à Pierre Boulez
Durée : 16'

...auf... III (2005 – 2007), pour grand orchestre et live-electronics

Création : 21 octobre 2007, Donaueschingen, Orchestre Symphonique du SWR, sous la direction de Sylvain Cambreling
Commande du SWR pour les Donaueschinger Musiktage
Dédié à Sylvain Cambreling et Gerard Mortier, et en remerciement à Armin Köhler
Durée : 22'

Souvent, Mark Andre donne pour titre à ses œuvres un mot – et plus souvent encore, une préposition ou un adverbe allemands. Il en est ainsi avec *ab* (à partir de), *in* (dans, en), *durch* (par, durant, à travers)... Réduire la lettre autorise toutes les résonances, et principalement les directions spatiales et temporelles du sens. Dans cette orientation de l'espace et du temps, il nous est impossible de distinguer le son, le geste de celui qui le produit, le concept qui l'anime et la tonalité affective qu'il suscite. « Ces types de préposition sont presque des cimetières sémantiques, à la fois ouverts et incomplets, et renvoient à des espaces latents béants, importants. » Le mot en somme n'est qu'une trace, une ruine de sa provenance. Ainsi, *...zu...* (...à...), titre d'un trio à cordes de 2004, renvoie à une formule traversant *L'Apocalypse* de saint Jean : « *von Ewigkeit zu Ewigkeit* » (« pour les siècles des siècles »).

Les trois pans du triptyque *...auf...*, dont le dernier introduit l'électronique en temps réel, reconduisent ce que l'on pourrait considérer comme trois niveaux de lecture (mais bien d'autres encore se dessineraient aisément) : l'expression du geste, le système ou l'organisation de la pensée, leur dépassement spirituel. « La préposition et l'adverbe allemands *auf* renvoient à l'idée de seuil, à une forme de transition, de passage : dans des verbes composés comme *aufgeben* (renoncer), *aufhören* (cesser), *aufheben* (abolir ou garder). Dans cette pièce j'ai voulu évoquer la notion de seuil entre des espaces et des familles sonores, un seuil qui possède aussi sa composante existentielle et métaphysique. »

Ainsi donc, le matériau se modifie, et ses états deviennent de plus en plus fragiles, friables, fébriles. Le passage et l'intermédiaire lui confèrent une manière d'être organique, traversée de naissances, de croissances et de dépérissements, de renaissances,

d'autres croissances et de nouvelles pertes d'énergie, jusqu'à la brisure ultime. La force de l'œuvre de Mark Andre tient à ce qu'elle se constitue tout entière dans son déploiement, de son commencement à sa fin, de l'*alpha* à l'*oméga*. Elle ne suppose pas un plan, une forme, qui précéderait le matériau et que ledit matériau devrait suivre inexorablement. Suspendue à son devenir, dont nous faisons l'expérience au moment même de l'écoute, elle crée son propre univers, fait d'éruptions, de surgissements, d'émergences, et où les modes de jeu, différenciés, multiplient les niveaux entre souffle et son, les éloignements de l'embouchure, les types de pression sur les cordes ou les mouvements d'archet. Dans *...auf... III*, l'idée de seuil se retrouve dans le son en soi, ni purement instrumental, ni seulement électronique, mais intermédiaire. Sa transformation en temps réel opère selon un procédé dit de « convolution », qui dénote un pliage par lequel sont appliquées à l'attaque du son, à son impulsion, des caractéristiques de son extinction. L'*alpha* y rejoint l'*oméga*, le commencement sa fin, dans l'instant, le temps aboli, miroir de l'éternité.

Dans *auf* résonne le terme *Aufhebung*, la « synthèse » chère à la dialectique, qui tout à la fois conserve et supprime, abroge et sublime. Comme Helmut Lachenmann, dont il fut jadis l'élève, Mark Andre voit dans le moment de la négation ou du silence l'essence même de la dialectique, quand l'arbre abattu n'est pas encore fait table ou papier. Une telle pensée affecte ici l'organisation du son, divisé en trois catégories à travers lesquelles l'œuvre voyage et décrit un itinéraire dense, subtil, complexe, sans demeure ni arrêt, mais en tensions et résolutions : le son harmonique, aux paramètres rigoureusement agencés (surtout la hauteur et le rythme, ou la « mise en temporalité »), et qui relèvent d'abord d'algorithmes ; le son inharmonique,

Au seuil de l'audible

à l'instar de la cloche ; et le bruit. Peu à peu, les deux dernières catégories remettent en cause la construction, l'ordonnement des paramètres, tel qu'il est donné à l'origine. ...auf... enfin renvoie à la Résurrection, au corps glorieux, à la rédemption des péchés et à la libération de la mort, que rapportent les évangiles des saints Luc, Marc et Jean. Loin de tout dogmatisme religieux, un tel triptyque ne serait que le « transitoire d'attaque métaphysique » de la Résurrection (*Auferstehung*), presque rien, à peine l'impulsion d'un son immense à venir. Pourtant, si son titre ne conserve de *Aufhebung* (synthèse) et de *Auferstehung* (Résurrection) que la particule initiale, c'est que Mark Andre n'œuvre ni en philosophe, ni en théologien, ni seulement en croyant – pas plus que ses algorithmes ne s'adressent exclusivement aux mathématiciens –, mais qu'il désigne, en musicien, par la transparence et l'édification du discours, un mouvement basal de l'existence de chacun.

LF

...auf... de répétitions en concerts

Amsterdam, 20 avril 2008. Dans les premières mesures de ...auf... II, la sonnerie d'un téléphone portable. Pierre Boulez (dédicataire de ce mouvement) n'hésite pas, stoppe l'orchestre. Silence. Silence encore. Puis il reprend. Mark Andre assume : « On voit le chef battre la mesure, alors on tend l'oreille et on se rend compte que ça a commencé : on entend les impacts à la limite de l'audible. » Dans l'espace tenu des intensités où se tient le dialogue d'*incipit* des deux pianos préparés, seul le silence permet en effet aux glissandos des cordes d'annoncer l'entrée du premier pupitre de violons, quintuple *piano*.

C'est dans ce registre que Mark Andre, qui se préoccupe moins d'inventer un langage que de construire un monde, installe les trois mouvements de ...auf... Le soin méticuleux avec lequel ce compositeur atypique – qui se souvient comme d'une autre vie de ce trajet de mathématicien qui le fit intégrer l'École normale supérieure de la rue d'Ulm – compose ses partitions témoigne de ce goût pour l'asymptote, de ce goût pour l'infinitésimal dont Sylvain Cambreling nous assure qu'il « exige du chef un investissement sans concession pour analyser, comprendre, transmettre le moindre détail d'écriture ».

La matière de ses compositions, Mark Andre la puise dans sa quête intérieure, dans sa compétence de Prix de Rome, dans ses amitiés. De là, un goût pour les chemins de traverse et pour le partage. Il fallait le voir bondir de pupitre en pupitre durant les répétitions de Freiburg. Chaque musicien sollicitait son exégèse du protocole notationnel de ...auf... : dix pages d'une notation inédite qui renvoie chacun à ses certitudes solfégiques. Pour produire l'incertain, Mark Andre note le geste du musicien, non le son, note l'action, non son résultat, l'*actio* et non l'*actum*.

Réponses, transitoires d'attaque, nouvelles réponses, sons acoustiques, sons électroniques... L'extrême richesse des impulsions et le processus continu de transformation font émerger des états fébriles, les états d'un matériau suspendu dans la situation d'écoute, non stabilisé, fluctuant, ouvert. Cette fragilité se construit. Chaque transformation intervient « à l'instant T , pas avant, ni après, d'une façon conséquente et, en tout cas, rigoureuse », comme dans ...auf... III, où l'innovation technologique des convolutions en temps réel ne vaut pas pour elle-même, mais ne fait sens que dans la quête de cette fragilité érigée en principe existentiel.

À Freiburg, Christian Ostertag, premier violon de l'Orchestre Symphonique du SWR, a rendu hommage au compositeur : « En réalité, la concentration est extrême. C'est une énergie féroce qui est exigée de nous pour approcher l'inaudible. Jamais nous n'avons exploré un matériau avec une telle intensité. Dans ...auf..., notre engagement est total. » Et c'est précisément dans cette infime vibration de la corde, du métal et du souffle, que Mark Andre crée ces modes de transformations qui renouvellent notre écoute du monde. En suscitant l'extrême tension des corps en présence, il nous conduit au seuil de l'audible : là où tout commence, où tout s'efface.

Non, décidément, Mark Andre ne joue pas. L'effacement est sa façon de resplendir.

Denis Laborde

Biographies

Béla Bartók

Né le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós, Béla Bartók reçoit, enfant, des cours de piano de sa mère et s'essaie à la composition. À Pozsony, il étudie le piano et l'harmonie avec László Erkel et Anton Hyrtl, avant d'entrer en 1899 à l'Académie de musique de Budapest, dans les classes de János Koessler (composition) et d'István Thomán (piano), un élève de Liszt. Il rencontre Zoltán Kodály, avec qui il participe au Directorium musical de la République des Conseils (1919) et recueille, en ethnomusicologue, les musiques populaires d'Europe centrale – il étudiera aussi les musiques turques et arabes. De 1907 à 1934, Bartók enseigne le piano à l'Académie de musique de Budapest et donne des concerts à travers l'Europe, les États-Unis et l'Union soviétique, tout en composant des œuvres majeures, remarquées notamment par Schoenberg, qui en programme certaines au Verein für musikalische Privataufführungen. Membre de l'Académie hongroise des sciences, sur proposition d'Ernö Dohnányi, Bartók s'oppose à l'avènement du fascisme et du nazisme, avec lequel pactise l'amiral Miklós Horthy, et interdit la diffusion de son œuvre sur les radios allemandes et italiennes. Peu après la mort de sa mère, il fait, le 8 août 1940, ses adieux à l'Europe lors d'un concert à Budapest, puis embarque en décembre pour les États-Unis, « un saut dans l'incertitude pour éviter la certitude du pire ». Malgré un accueil chaleureux – l'Université Columbia le nomme doctor *honoris causa* –, le public et les critiques américains se détournent de lui, avant un tardif regain d'intérêt, en 1943. Atteint d'une leucémie, Bartók donne, le 21 janvier 1943, un dernier concert, mais son état de santé se dégrade encore. Il meurt le 26 septembre 1945, à New York.

György Kurtág

Né le 19 février 1926 à Lugos (Lugoj, Roumanie), György Kurtág reçoit ses premiers cours de musique de sa mère, puis étudie le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits à Timisoara. Il s'installe à Budapest en 1946 et entre à l'Académie de musique, dans les classes de Pál Kadosa (piano), Leo Weiner (musique de chambre), Sándor Veress, Pál Járdányi et Ferenc Farkas (composition), où il a notamment pour condisciple György Ligeti. En 1957–1958, il travaille à Paris avec Marianne Stein, s'y initie aux techniques sérielles à travers les concerts du Domaine musical et suit les cours de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen au Conservatoire. Assistant de Pál Kadosa, il est ensuite nommé professeur à l'École secondaire de musique Béla-Bartók de Budapest (1958–1963). Répétiteur de la Philharmonie hongroise (1960–1968), il enseigne le piano, puis la musique de chambre, à l'Académie de musique Franz-Liszt (1967–1986). Lauréat de distinctions nationales (Prix Erkel et Prix Kossuth) et internationales (Prix Ernest von Siemens, Prix Hölderlin, Prix de la Ville de Tübingen), Officier des Arts et des Lettres, membre de l'American Academy of Arts and Letters, Kurtág poursuit une œuvre de pédagogue, notamment au séminaire Bartók à Szombathely et au Wissenschaftskolleg de Berlin, et donne régulièrement des masterclasses.

Mark Andre

Né le 10 mai 1964 à Paris, Mark Andre étudie au CNSMDP, dont il est titulaire des premiers prix de composition, contrepoint, harmonie, analyse et recherche musicale, ainsi qu'à l'École normale supérieure, où il soutient en 1994 un mémoire de DEA sur *Le Compossible musical de l'Ars subtilior*. Boursier Lavoisier du ministère des Affaires étrangères, il suit de 1993 à 1996 l'enseignement de Helmut Lachenmann à la Hochschule für Musik de Stuttgart, où il obtient un diplôme de perfectionnement en composition. Il

étudie ensuite l'électronique musicale avec André Richard au Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel du SWR à Freiburg. Lauréat de nombreux prix internationaux (Kranichsteiner Musikpreis Darmstadt, Ville de Stuttgart, Fondation Siemens, Fondation Kaske, Akademie der Künste de Berlin...), Mark Andre est en résidence à l'Akademie Schloss Solitude (1995), au SWR (1997), à la Villa Médicis à Rome (1998-2000), à l'Opéra de Francfort (2001), au DAAD de Berlin (2005), et enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire de Strasbourg et à la Musikhochschule de Francfort, puis la composition à la Hochschule für Musik de Dresde. Depuis 2005, il vit à Berlin. Ses œuvres sont désormais éditées par C.F. Peters à Francfort.

Sylvain Cambreling

Né en 1948 à Amiens, Sylvain Cambreling poursuit ses études musicales au Conservatoire de Paris. En 1971, il est tromboniste à l'Orchestre symphonique de Lyon et à l'Opéra de Lyon, dont il devient l'adjoint du directeur musical entre 1975 et 1981. En 1976, Pierre Boulez l'engage comme premier chef invité de l'Ensemble intercontemporain. En 1981, Gerard Mortier le nomme directeur musical du Théâtre Royal de La Monnaie où, dix années durant, il participe à de nouvelles productions signées Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann, Peter Mussbach et Herbert Wernicke. Sylvain Cambreling est invité au Metropolitan Opera (1985, 1989), à La Scala de Milan (1984) et à l'Opéra de Vienne (1991). En 1992, il dirige à l'Opéra national de Paris-Bastille *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, mis en scène par Peter Sellars. Entre 1985 et 2000, il dirige au Festival de Salzbourg, et participe à la production de *Pelléas et Mélisande* avec l'Orchestre Philharmonia (mise en scène Robert Wilson), *Katia Kabanova* (mise en scène Christoph Marthaler), *La Damnation de Faust* et *Les Troyens* de Berlioz, *Cronaca del luogo* de Luciano Berio. En

2002, il dirige *Don Giovanni* au Metropolitan Opera de New York. Sylvain Cambreling dirige la plupart des grandes formations symphoniques internationales.

Entre 1993 et 1997, Sylvain Cambreling a été intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort. Il engage là une collaboration artistique avec Christoph Marthaler, co-signant avec lui *Pelléas et Mélisande* (1994), *Luisa Miller* (1996), *Fidelio* (1997), et plus tard *Les Noces de Figaro* (2001), *Katia Kabanova* (2004), *La Traviata* (2007).

La saison dernière à l'Opéra national de Paris, Sylvain Cambreling a dirigé la création de *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans, ainsi que *Wozzeck* et *Fidelio*.

Le répertoire de Sylvain Cambreling s'étend de l'époque baroque à la musique d'aujourd'hui ; il comprend plus de soixante-dix opéras et quatre cents œuvres orchestrales. Sylvain Cambreling est chef invité du Klangforum de Vienne et, depuis 1999, chef principal de l'Orchestre Symphonique du SWR de Baden-Baden et Freiburg. Sylvain Cambreling est lauréat du Grand Prix européen des chefs d'orchestre.

Orchestre Symphonique du SWR, Baden-Baden & Freiburg

Le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden et Freiburg met l'accent de nos jours sur de nouveaux axes de travail, innovant aussi bien dans le domaine des invitations d'artistes que dans celui de la programmation des œuvres. Ainsi, au cours de la saison 2008/2009 deux cents jeunes venus de Freiburg, Offenbourg, Lörrach et Karlsruhe ont été associés à l'orchestre pour créer *Der Schrei*, qui a reçu plusieurs récompenses. Pierre Boulez a dirigé l'orchestre à Donaueschingen et à Vienne, Alfred Brendel a donné les derniers concerts de sa carrière en décembre 2008 avec l'orchestre de la SWR et la Philharmonie de Berlin a été le lieu de la première mondiale mémorable du triptyque de Mark Andre... *auf*... Depuis leur renaissance en

1950, les Donaueschinger Musiktage et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden et Freiburg sont des partenaires indissociables. L'orchestre y a créé environ quatre cents œuvres, parmi lesquelles celles de Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti et Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Helmut Lachenmann et Wolfgang Rihm. Le SWR Sinfonieorchester demeure un partenaire attentif pour les compositeurs d'aujourd'hui.

L'orchestre se trouve "au coeur de la culture européenne", selon son chef Sylvain Cambreling.

Depuis sa création en 1946, le SWR Sinfonieorchester attire chefs d'orchestre et solistes internationaux, il agit comme ambassadeur de la musique en Allemagne tout comme à l'étranger, de Salzbourg à Lucerne, Hambourg et Madrid, Berlin et New York. Le SWR Sinfonieorchester a enregistré et publié plus de six cents œuvres représentant trois siècles de musique.

Les inspirateurs de ces activités furent et sont toujours les chefs attirés de l'orchestre, Hans Rosbaud, Ernest Bour, Michael Gielen et aujourd'hui Sylvain Cambreling qui dirige l'orchestre depuis 1999. Avec six décennies d'une politique d'ouverture déterminée, cet orchestre possède aujourd'hui une flexibilité et une souveraineté remarquables.

Experimentalstudio du SWR

Le Studio expérimental de la Radio de Freiburg cherche à réaliser la synthèse des arts acoustiques et des technologies de pointe. Il s'appuie pour cela sur le traitement électronique en temps réel, c'est-à-dire sur une technique qui consiste à enrichir les sons produits par les musiciens en les traitant par différents effets et en les déplaçant dans l'espace grâce à un système de haut-parleurs et de contrôles. Le Studio expérimental se considère comme un lien entre l'idée compositionnelle et la réalisation technique de cette idée. Chaque année, des com-

positeurs et musiciens se voient offrir des bourses pour y réaliser leurs œuvres dans un dialogue créatif avec l'équipe technique (documentalistes musicaux, designers sonores, ingénieurs du son, réalisateurs sonores). Après trente-cinq années de présence sur la scène musicale internationale, l'Experimentalstudio est reconnu pour sa participation à la réalisation en concert des compositions utilisant l'électronique en direct.

Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cristobal Halffter, Vinko Globokar et Emmanuel Nunes ont créé des œuvres marquantes au Studio expérimental. Luigi Nono y a, quant à lui, produit la plupart des œuvres de sa dernière période. Depuis sa création, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*, œuvre majeure de notre temps, a été réalisée en concert par l'Experimentalstudio et son ancien directeur artistique, André Richard, à plus de cinquante reprises. La nouvelle génération de compositeurs ayant produit des œuvres avec ces moyens techniques est incarnée par Mark Andre, Chaya Czernowin et José María Sánchez-Verdú. L'Experimentalstudio a été récompensé par de nombreux prix. Depuis le 1^{er} octobre 2006, son directeur artistique est Detlef Heusinger.



Directeur général : Laurent Bayle
221, avenue Jean Jaurès
75019 Paris
www.cite-musique.fr



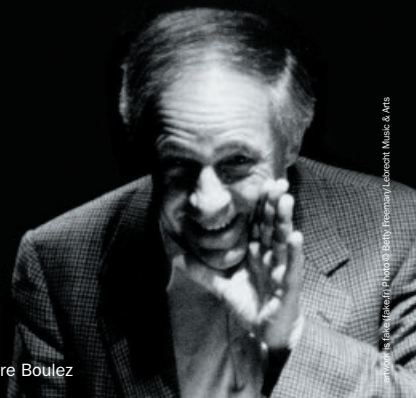
Président : Pierre Richard
Directeur général : Alain Crombecque
Directrice artistique
théâtre et danse : Marie Collin
Directrice artistique musique :
Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

France Musique partenaire du Festival d'Automne



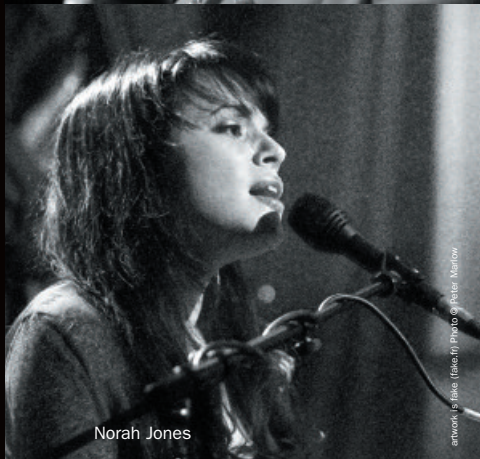
Ella Fitzgerald

arnock is, false (false, fn) Photo © ang images / istain bid



Pierre Boulez

arnock is, false (false, fn) Photo © Betty Freeman/Lenorett Music & Arts



Norah Jones

arnock is, false (false, fn) Photo © Peter Marcor



Mstislav Rostropovich

arnock is, false (false, fn) Photo © Sarah Maslov/Lenorett Music & Arts



91.7

France Musique, le plaisir

francemusique.com