Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Mardi 14 janvier 2014
Ensemble intercontemporain
Pablo Heras-Casado | Susan Graham

Dans le cadre du cycle **La nuit** du 11 au 14 janvier

Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

Cycle La nuit

Des ténèbres fantastiques du romantisme à la nature bruissante des nocturnes de Bartók ou à la lune hypnotique des Pink Floyd, la nuit a bien des visages. Elle balance entre la lumière naturelle des étoiles et l'éclairage artificiel des hallucinations.

On connaît Charles Vanel comme l'inoubliable acteur qu'il fut (pensons à son rôle mythique dans *Le Salaire de la peur* en 1953), mais on ne sait guère qu'il a réalisé un unique long-métrage : *Dans la nuit* (1929), un film muet à la fois réaliste et onirique, tenant du documentaire et du fantastique, quelque part entre Lang, Renoir et Murnau. On reste fasciné notamment par le masque qui dissimule le visage d'un homme défiguré, annonçant *Les Yeux sans visage* de Franju trente ans plus tard. À la demande de Bertrand Tavernier, Louis Scavias a signé une bande originale pour cette vieille pellicule restaurée en 2002. « Au cinéma le découpage est chirurgical, il faut savoir sentir très vite », déclare le clarinettiste, qui convoque aussi l'accordéon, le violoncelle ou le violon pour servir les ambiances et le montage serré de Vanel. *Dans la nuit*, dit-il, est presque comme « un clip d'aujourd'hui ».

Parmi les albums-concepts qui ont fait l'histoire du rock, il faut compter celui que les Pink Floyd ont composé en 1973 : *Dark Side of the Moon*, dont le titre faisait signe vers la folie (celle des « lunatiques ») plutôt que vers l'astronomie. Sous la direction de Thierry Balasse, neuf musiciens se sont attelés à la tâche de reconstituer sur scène ce monument musical dans toutes ses nuances. Et, pour commencer, ils sont allés, comme les « baroqueux », à la recherche des instruments d'époque, depuis les synthétiseurs analogiques (comme le VCS 3 ou le Synthi 2) jusqu'à la caisse enregistreuse qui scande le célèbre *Money*. Mais il importait aussi que tout le travail aboutisse au concert *live* : « La scène nous permet de donner à entendre la richesse des timbres », explique Thierry Balasse, tout en insistant sur « l'ambiance de studio » qui doit y régner.

Le pianiste hongrois Dénes Várjon, qui fut notamment l'élève de György Kurtág et d'András Schiff, propose un programme dédié à la nuit, conduisant pas à pas l'auditeur depuis les *Nocturnes* de Chopin vers l'impressionnante page que constituent les *Musiques nocturnes* du quatrième mouvement de la suite *En plein air* de Bartók (1926). On y entend se superposer comme des stridulations d'insectes, des cris d'oiseaux ou des froissements d'ailes, sur fond desquels se dégage une lointaine mélodie. Là où Bartók s'inspire d'une nature onirique et de la musique populaire hongroise de son temps, Ravel, avec son *Gaspard de la nuit* (1909), va puiser dans le Moyen-Âge de légende des poèmes d'Aloysius Bertrand : après le conte initial de l'*Ondine*, le crépusculaire *Gibet* et les mauvais présages du gnome de *Scarbo* tendent vers le diabolique. Schumann et Janáček complètent ce récital sur un ton plus lyrique.

Si son titre fait allusion à la célèbre *Petite musique de nuit* de Mozart, la *Piccola musica notturna* de Luigi Dallapiccola, écrite en 1954 en réponse à une commande du chef d'orchestre Hermann Scherchen, s'inspire du poème d'Antonio Machado, *Nuit d'été*, que la partition porte en épigraphe : « C'est une belle nuit d'été. Les hautes maisons ont leurs fenêtres ouvertes sur la vaste place... » Dans le décor nocturne de ce « vieux village », le poète se décrit « déambulant tout seul, comme un fantôme ». Il arrive que la nuit soit aussi le théâtre de l'errance que mettent en scène les *Lieder eines fahrendes Gesellen* de Mahler. C'est le cas dans le quatrième et dernier chant (*Les Deux Yeux bleus*), où le mot *Nacht* ramène la sombre tonalité mineure qu'un bref passage en *ut* majeur avait un instant occultée.

SAMEDI 11 JANVIER – 20H
DIMANCHE 12 JANVIER – 15H
CINÉ-CONCERT

Dans la nuit

Film muet de **Charles Vanel**
Musique de **Louis Sclavis**

Louis Sclavis, clarinette
Vincent Courtois, violoncelle
Dominique Pifarély, violon
Vincent Peirani, accordéon
François Merville, batterie

DIMANCHE 12 JANVIER – 11H
CAFÉ MUSIQUE

Portrait de Louis Sclavis par **Alex Dutilh**

DIMANCHE 12 JANVIER – 17H30

La Face cachée de la Lune

Spectacle de **Thierry Balasse**
Conception, direction musicale et
artistique de **Thierry Balasse**
avec la complicité de **Laurent Dailleau**
et **Yves Godin**

Yves Godin, scénographie, lumières
Étienne Bultingaire, son
Compagnie Inouïe
Thierry Balasse, synthétiseurs
Yannick Boudruche, chant
Elisabeth Gilly, chant
Éric Löhner, guitare

Cécile Maisonhaute, piano,
synthétiseur et chant
Benoît Meurant, synthétiseurs

Julien Padovani, chant, orgue
Hammond et piano électrique
Olivier Lété, guitare basse
Éric Groleau, batterie
Étienne Bultingaire, sonorisation en
salle
Julien Reboux, sonorisation sur scène
Nicolas Barrot, régie générale, régie
lumière

LUNDI 13 JANVIER 2014 – 20H

Frédéric Chopin

Nocturne op. 48 n° 1

Leoš Janáček

Sur un sentier recouvert (Bonne nuit, Nos soirées)

Frédéric Chopin

Nocturne op. 27 n° 1

Robert Schumann
Fantasiestücke op. 12

Maurice Ravel

Gaspard de la nuit

Béla Bartók

En plein air

Dénes Várjon, piano

MARDI 14 JANVIER – 20H

Luigi Dallapiccola

Piccola musica notturna

Bruno Maderna

Serenata n° 2

Arnold Schönberg

Lied der Waldtaube

Yves Chauris

Un minimum de monde visible (création)

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

(transcription de Eberhard Kloke)

Ensemble intercontemporain

Pablo Heras-Casado, direction
Susan Graham, mezzo-soprano

Avant-concert à 19h à la Médiathèque.

MARDI 14 JANVIER 2014 – 20H

Salle des concerts

Luigi Dallapiccola

Piccola musica notturna

Bruno Maderna

Serenata n°2

Arnold Schönberg

Lied der Waldtaube

entracte

Yves Chauris

Un minimum de monde visible

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Ensemble intercontemporain

Pablo Heras-Casado, direction

Susan Graham, mezzo-soprano

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Fin du concert vers 22h.

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Piccola musica notturna, pour ensemble de chambre

Composition : 1954-1961.

Commande : Hermann Scherchen pour le neuvième Congrès de la « Fédération Internationale des Jeunes Musicales ».

Dédicace : « Aux amis du Queens College, ces sons nocturnes, évoqués avec nostalgie ».

Créations : Version pour orchestre : 7 juin 1954, Hanovre, Festival Jeunes Musicales, sous la direction de Hjalmar Schatz ; Version pour ensemble : 25 mars 1961, New York, Flushing, Charles S. Golden Auditorium, sous la direction de Frederik Prausnitz.

Effectif : flûte, hautbois, clarinette en sib, célesta, harpe, violon, alto, violoncelle

Édition : Ars Viva.

Durée : environ 7 minutes.

La *Piccola musica notturna* avait été commandée à Dallapiccola par Hermann Scherchen pour le neuvième Congrès de la « Fédération Internationale des Jeunes Musicales » à Hanovre : « ... j'acceptai cette proposition qui m'offrait l'occasion de manifester au Maître ma gratitude pour l'intérêt qu'il avait porté à ma musique depuis qu'il avait dirigé les Tre Laudi en 1937 ». (L. Dallapiccola, notice du Festival de Venise, 1967).

De même que la première version pour grand orchestre, celle-ci porte en épigraphe le poème *Noche De Verano (Nuit d'été)* du poète espagnol Antonio Machado (1875-1939) auquel Luigi Dallapiccola avait déjà eu recours dans ses *Quattro Liriche di Antonio Machado* en 1948. Le titre de la pièce se réfère donc à cet univers sans que la musique ne revête un caractère directement illustratif.

Nuit d'été

« C'est une belle nuit d'été.
Les hautes maisons
ont leurs fenêtres
ouvertes sur la vaste place.
Sur l'ample rectangle désert
des bancs de pierre,
des fusains et des acacias
dessinent symétriquement
leurs ombres noires sur le sable blanc.
Au zénith, la lune
et sur la tour
la sphère de l'horloge
illuminée.
Moi dans ce vieux village
déambulant tout seul, comme un fantôme. »

(Traduction de Sylvie Léger et Bernard Sesé, éditions Gallimard, NRF, 1973)

L'appartenance de cette œuvre au dodécaphonisme est à la fois réelle et distante : le compositeur s'attachait, en ce début des années 1950, à résoudre certains problèmes structurels de la musique dodécaphonique - il avait choisi ici une série contenant tous les intervalles inférieurs à l'octave, comme l'ont parfois fait Berg et Nono entre autres -, mais il maintenait dans la *Piccola musica notturna*, plus que dans les *Goethe-Lieder* (1953) par exemple, un lien avec des sonorités et des harmonies plutôt familières (quintes augmentées, sixtes, tierces).

La dialectique de cette œuvre repose sur des contrastes entre contrepoint (souvent canonique) et « blocs » verticaux d'où émergent des repères thématiques, l'ensemble étant très raffiné sur le plan des timbres. En très peu de temps, et avec des moyens relativement simples, le compositeur déploie une perspective formelle laissée presque inachevée, dont les « échos » dépassent, dans notre imaginaire du moins, l'extinction de la dernière note...

Pierre Michel

Bruno Maderna (1920-1973)

Serenata n°2, pour onze instruments

Composition : 1954-1957.

Création : le 5 avril 1957 à Mönchengladbach.

Effectif : flûte/flûte piccolo, clarinette en sib, clarinette basse, cor en fa, trompette en ut, percussion, piano/glockenspiel à clavier, harpe, violon, alto, contrebasse à 5 cordes.

Éditeur : Suvini Zerboni.

Durée : environ 12 minutes.

Après la Seconde Guerre mondiale, le jeune Maderna s'avère marqué par Bartók, Stravinski, un néo-classicisme alliant l'énergie et les rythmes du jazz. Il se tourne ensuite, sous l'impulsion de ses aînés Malipiero et Dallapiccola, vers la musique dodécaphonique, qu'il pratique sans aucun systématisme. Maderna se souviendra plus tard du blanc-seing que constituait pour lui la lecture publique d'une lettre de Schönberg lors d'un congrès de musicologie à Milan, recommandant de se garder de tout « fanatisme » dans l'écriture. La technique sérielle, dira-t-il lui-même plus tard, « nous la manipulons avec autant de naturel et de liberté, nous la vivons avec autant de force que les Franco-Flamands vivaient leurs propres principes d'expression. »

La *Serenata* illustre cette approche. La gestation en fut assez labyrinthique : une première version de 1954, éditée en Allemagne, reprenant elle-même une pièce de 1946 et révisée à nouveau (retranchement de cinquante-huit mesures), pour être exécutée en 1956 sous le titre définitif et publiée l'année suivante en Italie. Les onze musiciens jouent en fait de treize instruments : tout tourne autour du chiffre douze, que la série fondamentale de l'œuvre évite de son côté : dix hauteurs sont énoncées d'abord, complétées quelques mesures plus tard par la onzième, alors qu'un *si* bémol manque à l'appel : en un jeu qui rappelle une contrainte à la Péc, il ne sera utilisé que dans la seconde partie de l'œuvre. La série elle-même apparaît sous forme d'une mélodie

aux intervalles faciles à chanter (pas de triton, pas de septième majeure), jouée par un piccolo bucolique qui produit un curieux effet d'écho avec la « Scène aux champs » de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, par vagues, soupirs, retombées. S'ensuivent sept variations enchaînées (un motif annonce à la fin de chacun la matière de la suivante). La série est d'abord disséminée, soumise ensuite à une accélération rythmique et à des alternances et superpositions de groupes de quatre et de trois impulsions, culminant dans un *Allegro di danza* (variations 1 à 4). Puis la musique change entièrement de caractère, au moment où entre également le *si* bémol évité : textures denses, gestes plus dramatiques et trémolos (variations 5 à 7), le tout se raréfiant et se disloquant à mesure, en un mouvement qui est donc inverse de la première partie. Le dernier instantané montre des sortes de « mélodies bloquées », épelant une seule hauteur, en une sorte de balbutiement lyrique.

Martin Kaltenecker

Arnold Schönberg (1874-1951)

Lied der Waldtaube, extrait des *Gurrelieder*, pour mezzo-soprano et orchestre de chambre

Composition : 1922.

Création : le 30 janvier 1923 à Copenhague, Dansk Filharmonisk Selskap, par Marya Freund, le Quatuor Breuning-Bache, des membres de la Königliche Kapelle Christian Christiansen, sous la direction d'Arnold Schönberg.

Effectif : mezzo-soprano - flûte/flûte piccolo, hautbois, cor anglais, clarinette en *la*, clarinette en *la*/clarinette en *mib*, clarinette basse, basson, contrebasson, 2 cors en *fa*, piano, harmonium, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 12 minutes.

Le *Lied der Waldtaube* fut sans aucun doute une des pages les plus appréciées de Schönberg de son vivant. Elle conclut la première partie des *Gurrelieder* dont la composition s'étend de 1900 à 1911. Initialement conçu avec piano, ce cycle devient l'œuvre la plus gigantesque du compositeur. Elle nécessite, en effet, cinq solistes : un récitant, un chœur d'hommes à trois voix, un chœur mixte à huit voix et un effectif orchestral monumental (huit flûtes, sept clarinettes, sept trompettes...). Pendant près de deux heures, les textes du poète danois Jens Peter Jacobsen (1847-1885) choisis par Schönberg retracent la légendaire rencontre amoureuse du puissant et vieux roi Waldemar, rebelle qui ne craint ni Dieu ni le Diable, avec la jeune et ravissante Tove. Victime de la jalousie de la reine, Tove meurt. Waldemar est alors condamné à errer et à pourchasser éternellement la vision inaccessible de la bien-aimée, ayant osé se révolter contre Dieu qui lui a ôté la dernière chance de connaître enfin le bonheur. Thématique éminemment wagnérienne, dont l'ombre plane également sur l'écriture musicale et sur la qualité du traitement orchestral. Prenant place juste après le dialogue amoureux du couple, le *Lied der Waldtaube* est le sommet émotionnel du cycle.

Au cours de cette lamentation, l'oiseau donne le récit de la mort de Tove et témoigne de l'affliction de Waldemar qui commence à se transformer en un être démoniaque et à se révolter contre Dieu. En 1922, Schönberg transforme cette lamentation en une partition autonome dont il arrange l'orchestration pour un ensemble de chambre constitué de dix-sept instruments. Claire et évidente, la nouvelle disposition met *a posteriori* en évidence toute la modernité de l'écriture de 1900 basée sur un système d'*ostinato* et de relais entre les timbres, déjà très proche du principe de la « Klangfarbenmelodie » (mélodie de timbres) opérée dans les *Cinq pièces pour orchestre, op. 16* de 1909.

Corinne Schneider

Yves Chauris (1980)

Un minimum de monde visible, pour ensemble de vingt-quatre musiciens

Composition : 2013.

Dédicace : à Pablo Heras-Casado et aux musiciens de l'Ensemble intercontemporain.

Création : le 11 janvier 2013, au Concertgebouw d'Amsterdam, par l'Ensemble intercontemporain dirigé par Pablo Heras-Casado.

Effectif : 2 flûtes, flûte/flûte piccolo/flûte basse, hautbois/cor anglais/flûte à coulisse/appeaux, 2 clarinettes, clarinette en sib/clarinette basse/ clarinette contrebasse, basson/contrebasson/flûte à coulisse, 2 cors en *fa*, 2 trompettes, 2 trombones, 3 percussions, piano, harpe, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.

Édition : Inédit.

Durée : environ 20 minutes.

(...) porque era un minimo de mundo visible (...)

Jorge Luis Borges

L'idée de la pièce est née lors de ma résidence à la Villa Kujoyama au Japon, en 2011.

Précisées sous l'ère Edo, deux des cinq routes historiques Gokaidō relient Tōkyō à Kyōto selon deux tracés distincts : le Tōkaidō longe le littoral alors que le Nakasendō chemine à travers les montagnes. Témoins d'une époque, Hiroshige, Eisen et Hokusai ont immortalisé ces routes dans des séries d'estampes *ukiyo-e*, permettant de visualiser les routes telles que les empruntaient les voyageurs au XIX^e siècle. Organisées à cette époque en étapes et relais, elles ont aujourd'hui véritablement explosé en axes gigantesques drainant un trafic étourdissant.

L'organisation formelle de la pièce est régie par ces deux dimensions : l'étape et le parcours.

L'incessant jeu de combinaisons et d'imbrications de petites entités musicales dessine une grande trajectoire qui surplombe la fragmentation.

La confrontation de témoins poétiques avec le contexte actuel, la résonance de leurs traces est ici métaphore. Si j'ai choisi de n'utiliser aucun élément directement issu de la tradition musicale

japonaise, la dialectique est exprimée par le « niveau de survivance » d'un langage archaïque mélodique, filtré, diffracté, décanté et perçu au travers d'un discours implacable et corrosif. D'une cohabitation fragile jusqu'à son phagocytage et sa disparition.

Yves Chauris

Gustav Mahler (1860-1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen, pour mezzo-soprano et orchestre de chambre (transcription d'Eberhard Kloke)

Composition : 1883-1885.

Création : le 16 mars 1896 à Berlin, sous la direction du compositeur.

Effectif : mezzo-soprano, flûte/piccolo, hautbois/cor anglais, clarinette en sib/clarinette basse, basson, cor en *fa*, percussion, harmonium, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Édition : Peters.

Durée : environ 25 minutes.

Le thème de l'errance et celui du voyageur ont nourri tout le Romantisme musical allemand. Après Schubert et Wagner, Mahler s'en empare pour écrire ce qui sera le premier grand cycle de mélodies de sa carrière, mais aussi le premier ensemble de *lieder* avec orchestre de l'histoire de la musique. Les textes qu'il utilise sont de sa plume et s'inspirent librement du recueil *Le Cor merveilleux de l'enfant*. La matière de la dernière chanson sera « réutilisée » dans la *Première Symphonie*. Ce qui domine ici – et nous dirions déjà en considérant le travail du compositeur dans son ensemble –, c'est le trouble sentiment du doux-amer. Le Voyageur contemple sa propre vie comme s'il s'agissait de celle d'un étranger. Toujours, le texte, et les inflexions vocales qui lui donnent vie, se tiennent dans un entre-deux d'où sont bannis l'enthousiasme autant que le désespoir. L'idée de l'impuissance (celle sur laquelle heureusement l'œuvre d'art peut se construire) traverse tout le cycle. Elle installe le chanteur, et conséquemment l'auditeur, dans la position délicieusement inconfortable du spectateur de soi-même. L'éveil du printemps, célébré à l'envi par le Romantisme, est alors décrit comme une fête étrange à laquelle l'être humain ne peut plus désormais participer.

Dominique Druhen

Arnold Schönberg*Lied der Waldtaube*

Tauben von Gurre! Sorge quält mich,
vom Weg über die Insel her!
Kommet! Lauschet!
tot ist Tove! Nacht auf ihrem Auge,
das der Tag des Königs war!
Still ist ihr Herz,
doch des Königs Herz schlägt wild,
tot und doch wild!

Seltsam gleichend einem Boot auf der Woge,
wenn der, zu dess Empfang
die Planken huldigend sich gekrümmt
Des Schiffes Steuerer tot liegt,
verstrickt in der Tiefe Tang.
Keiner bringt, ihnen Botschaft,
unwegsam der Weg.

Wie zwei Ströme waren ihre Gedanken,
Ströme gleitend Seit' an Seite.
Wo strömen nun Toves Gedanken?
Die des Königs winden sich seltsam dahin,
suchen nach denen Toves,
finden sie nicht.
Weit flog ich, Klage sucht' ich fand gar viel!
Den Sarg sah ich auf Königs Schultern,
Henning stützt' ihn;
Finster war die Nacht,
eine einzige Fackel brannte am Weg;
die Königin hielt sie, noch auf dem Söller,
Rachebegierigen Sinns.
Tränen, die sie nicht weinen wollte,
funkelten im Auge.
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!
Den König sah ich, mit dem Sarge fuhrer,
im Bauernwams.
Sein Streitross, das oft zum Sieg ihn getragen, zog den
Sarg.

Arnold Schönberg*Chant du ramier*

Ô ramier de Gurre, sur le chemin à travers l'île,
le chagrin me tourmente!
Venez! Écoutez! Tove est morte!
La nuit a fermé les yeux de Tove,
ces yeux qui étaient la lumière du roi!
Son cœur est muet.
Mais le cœur du roi bat sauvagement,
cœur mort, mais sauvage!

Étrangement, comme un bateau
poussé à la côte et vers lequel
des mains se tendraient pour l'accueillir.
Mais le pilote n'est pas là.
Il gît, mort, au fond de la mer parmi les algues.
Personne ne peut plus l'accueillir.
Le chemin est coupé.

Leurs pensées étaient comme
deux fleuves coulant côte à côte.
Où coulent maintenant les pensées de Tove?
Celles du roi se traînent
et cherchent en vain celles de Tove.
J'ai volé au loin, cherchant la souffrance,
et j'en ai trouvé beaucoup!
J'ai vu le cercueil, sur les épaules du roi,
qu'Henning¹ soutenait;
obscur était la nuit.
Seul un flambeau brûlait sur le chemin,
la reine le tenait, en haut sur le rempart
et son cœur brûlait de vengeance.
Des larmes qui ne voulaient pas couler
brillaient dans ses yeux,
J'ai volé au loin, cherchant la souffrance,
et j'en ai trouvé beaucoup! J'ai vu le roi,
vêtu en paysan, accompagnant le cercueil
Son coursier qui si souvent l'a porté à la victoire, a tiré le
cercueil.

1. Frère de Tove

Wild starrte des Königs Auge,
suchte nach einem Blick!
Seltsam lauschte des Königs Herz nach einem Wort,
Henning sprach zum König,
aber noch immer suchte er nach Wort und Blick!

Der König öffnet Toves Sarg,
starrt und lauscht mit bebenden Lippen,
Tove ist stumm!
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!
Wollt' ein Mönch am Seile ziehen,
Abendsegen läuten;
doch er sah den Wagenlenker
und vernahm die Trauerbotschaft:

Sonne sank indeß, die Glocke
Gradgeläute tönte.
weit flog ich, Klage sucht' ich und den Tod!
Helwigs Falke war's, der grausam
Gurres Taube zerriß!

Texte de *Jens Peter Jacobsen*

Traduit du danois en allemand par *Robert Franz Arnold*

© Universal Edition

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Fröhliche Hochzeit macht,
Hab' ich meinen traurigen Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
Dunkles Kämmerlein!
Weine! Wein! Um meinen Schatz!
Um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Blümlein blau!
Verdorre nicht, verdorre nicht!
Vöglein süß! Vöglein süß!
Du singst auf grüner Heide!

Son œil luisait sauvagement, cherchant
le regard aimé,
Et son cœur attendait la parole aimée.
Henning lui parlait,
mais le roi cherchait toujours Le Regard et La Parole.

Le roi ouvre le cercueil de Tove.
Les lèvres tremblantes, il regarde, il écoute.
Tove est muette!
J'ai volé au loin, cherchant la souffrance, et j'en ai trouvé
beaucoup!
Un moine voulait sonner les cloches
pour une prière du soir
Mais il vit le cercueil et sut la nouvelle:

Le soleil se coucha,
tandis que la cloche sonnait le glas
J'ai volé au loin, cherchant la souffrance et la mort!
C'est le faucon d'Hellwig qui, sauvagement,
a dépecé le ramier de Gurre!

Traduction de *Georgette Rostand* pour le livret des *Gurrelieder*
(Orchestre de Paris, mars 1977)

Gustav Mahler

Chants d'un compagnon errant

Quand ma bien-aimée célèbre ses noces

Quand ma bien-aimée célèbre ses noces,
célèbre joyeusement ses noces,
c'est pour moi une sombre journée!
Je vais dans ma chambrette,
dans ma chambrette obscure
et pleure ma bien-aimée,
ma bien-aimée chérie!

Petite fleur! petite fleur!
ne te fane pas! ne te fane pas!
Gentil petit oiseau! gentil petit oiseau!
tu chantes sur la verte bruyère!

Ach! Wie ist die Welt so schön!
Ziküth! Ziküth!
Singet nicht! Blühet nicht!
Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh',
Denk ich an mein Leide!
An mein Leide!

Ging heut' morgen übers Feld

Ging heut' morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
«Ei, du! Gelt?
Guten Morgen! Ei gelt? Du!
Wird's nicht eine schöne Welt?
Zink! Zink!
Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!»

Auch die Glockenblum' am Feld
Hat mir lustig, guter Ding'
Mit den Glöckchen, klinge, kling,
Klinge, kling,
Ihren Morgengruß geschellt:
Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling!
Schöne Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt!
Heia!

Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein
Blum' und Vogel, Groß und Klein!
«Guten Tag!»
Ist's nicht eine schöne Welt?
Ei, du! Gelt?
«Schöne Welt!»
Nun fängt auch mein Glück wohl an?!
Nein! Nein!

Ah! que le monde est beau!
Tsicut!
Ne chantez pas, ne fleurissez pas!
Le printemps est bien passé!
C'en est fini des chants!
Le soir, en allant dormir,
je songe à ma douleur,
à ma douleur!

Ce matin je suis allé à travers champs

Ce matin je suis allé à travers champs,
la rosée était encore suspendue aux brins d'herbe;
le joyeux pinson me lança:
«hé toi, là! bonjour!
Hé toi, là! n'est-ce pas vrai?
Le monde n'est-il pas beau?
Claironne-le!
Joliment et lestement!
Ah! comme j'aime le monde!»

La campanule elle aussi, dans les champs,
m'a gaiement adressé, de bonne humeur,
en faisant sonner ses clochettes,
drelin, drelin,
son salut matinal:
«Le monde n'est-il pas beau?
Drelin, drelin!
Quelle chose magnifique!
Comme j'aime le monde!
Ohé!»

Et voilà que dans la lumière du soleil
le monde se mit à resplendir;
Toutes choses prirent voix et couleur
dans la lumière du soleil!
Fleurs et oiseaux, grands et petits!
Bonjour, bonjour!
Le monde n'est-il pas beau?
Hé toi là?
n'est-ce pas que le monde est beau?
Mon bonheur va-t-il lui aussi naître?
Non! non!

Das ich mein'
Mir nimmer, nimmer blühen kann!

Ich hab' ein glühend Messer

Ich hab' ein glühend Messer in meiner Brust,
O weh! O weh! Das schneid'tso tief
In jede Freud' und jede Lust,
So tief, so tief!
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh',
Nimmer hält er Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief!
O weh! O weh!
Wenn ich in den Himmel seh,
Seh ich zwei blaue Augen steh'n!
O weh! O weh!
Wenn ich im gelben Felde geh,
Seh' ich von fern das blonde Haar im Winde
weh'n!
O weh! O weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! O weh!
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr,
Könnt nimmer, nimmer die Augen aufmachen!

Je sais bien
que pour moi jamais il ne pourra fleurir!

J'ai un couteau brûlant

J'ai un couteau brûlant dans la poitrine,
Malheur! ô malheur! Il transperce si profondément
chaque joie et chaque plaisir!
si profondément, si profondément!
Ah, quel hôte cruel n'est-il pas!
Jamais il ne se repose,
jamais il n'a de répit.
Ni de jour, ni de nuit quand j'aimerais dormir.
Malheur! ô malheur!
Lorsque je porte mon regard vers le ciel,
j'y vois deux yeux bleus!
Malheur! ô malheur!
Lorsque je vais à travers les champs doré,
déjà de loin je vois les cheveux blonds onduler
dans le vent!
Malheur! ô malheur!
Lorsque de mon rêve en sursaut je m'éveille
et que j'entends résonner son rire argentin,
malheur! ô malheur!
Je voudrais être étendu sur la noire civière,
sans pouvoir jamais rouvrir les yeux!

Die zwei blauen Augen

Die zwei Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da mußst' ich Abschied nehmen
Vom allerliebsten Platz!
O Augen, blau!
Warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen!
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
In stiller Nacht wohl über die dunkle Heide.
Ade! Ade!
Mein Gesell war Liebe' und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles!
Lieb' und Leid!
Und Welt unt Traum!

Les deux yeux bleus

Les deux yeux bleus de ma bien-aimée,
ils m'ont envoyé de par le vaste monde.
Il m'a fallu prendre congé
du lieu qui m'était cher entre tous.
Yeux d'azur!
pourquoi avez-vous porté votre regard sur moi ?
Je n'en ai maintenant que chagrin et tourment
éternels!
Je suis sorti dans la nuit silencieuse,
dans la nuit silencieuse à travers la sombre bruyère.
Nul ne m'a dit, adieu, adieu !
J'avais pour compagnons l'amour et la douleur!

Au bord de la route s'éleva un tilleul,
et là, pour la première fois, j'ai trouvé le repos
dans le sommeil !
Sous le tilleul, qui sur moi
faisait tomber la neige de ses fleurs,
je n'ai plus rien su des peines de l'existence,
tout, tout était de nouveau en ordre !
Tout! tout!
Amour et douleur!
Et monde et rêve!

Traduction Jacques Fournier © 1982

Biographies des compositeurs

Luigi Dallapiccola

Né en 1904 à Pisino, ville d'Istrie sous contrôle de l'empire austro-hongrois à cette époque (aujourd'hui Pazin en Croatie), Luigi Dallapiccola commence très jeune le piano dans sa ville natale, puis l'écriture dès l'âge de dix ans. Ce n'est pourtant qu'après la guerre, à Trieste, qu'il pourra poursuivre ses études de piano et d'harmonie avec Antonio Illersberg, qui lui transmet son enthousiasme pour la musique ancienne italienne, en particulier Monteverdi, dont Dallapiccola adaptera pour la scène moderne, en 1941-1942, l'opéra *Il ritorno d'Ulisse in Patria*. En effet, pendant la Première Guerre, sa famille, suspectée d'irrédentisme, sera comme de nombreuses autres déplacée et cantonnée à Graz durant deux années. Là, l'audition des opéras de Mozart et de Wagner sera, selon le compositeur, et à l'égal des œuvres lyriques de Puccini sur lesquelles il écrira plus tard plusieurs articles, déterminante dans son choix de devenir musicien. En 1921, il découvre tour à tour le *Traité d'harmonie* de Schönberg et la musique de Debussy : deux événements qui le décident à partir à Florence poursuivre son apprentissage du piano et surtout de la composition avec Roberto Casiraghi puis Vito Frazzi. En 1924, il est très impressionné par sa première audition du *Pierrot lunaire* dirigé par Schönberg lui-même qu'il rencontre à cette occasion. Il attendra 1949 pour adresser directement un hommage à Schönberg en lui

dédicant ses *Tre poemi*, mais l'influence de la seconde École de Vienne marquera progressivement son travail de compositeur au cours des années trente. Durant ces années, Dallapiccola poursuit une carrière de pianiste et d'enseignant, parallèlement à l'écriture de ses premières œuvres. Il donne des récitals dans différentes villes d'Europe en compagnie du violoniste Sandro Materassi avec lequel il devient un fervent défenseur de la musique nouvelle et pour qui il écrira les *Tartiniana* (en 1951 et 1956). À partir de 1931, il enseigne le piano à Florence où il sera aussi, à partir de 1940, professeur de composition. Il y formera de nombreux compositeurs parmi lesquels Luciano Berio. Il sera plus tard nommé « Accademico » di Santa Cecilia à Rome. Ses voyages, qu'il tente de poursuivre pendant les premières années de la guerre, lui permettent de rencontrer Berg, Webern, Milhaud, Poulenc et au-delà des cercles musicaux, Antoine de Saint-Exupéry qui accepte l'utilisation de son roman *Vol de nuit* pour le livret de sa première œuvre scénique, *Volo di Notte*, créé en 1939 dans une atmosphère de confusion générale. Malgré ses contacts, la position singulière qu'occupe Dallapiccola dans le XX^e siècle s'explique néanmoins par un relatif isolement sur le plan esthétique : ni la vie musicale italienne, dominée par le néoclassicisme, ni les circonstances politiques en Allemagne ne favorisent alors la diffusion et la connaissance théorique des œuvres atonales. Aussi l'attrait qu'exerce sur lui le

dodécaphonisme, à travers les œuvres d'Alban Berg et surtout d'Anton Webern dont il entend le *Konzert* opus 24 en 1935 à Prague, le conduit à une exploration très personnelle des potentialités de la technique des douze sons, sans que son style ne connaisse de rupture radicale. La fréquentation de la littérature moderne (Proust, Joyce) nourrit également, selon les dires du compositeur lui-même, sa réflexion sur l'évolution de la musique. Les derniers des « néo-madrigaux » *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* (1933-1936) et les *Tre Laudi* (1937) témoignent des premiers essais sériels. La période d'« imprégnation progressive » s'approfondit avec les *Canti di prigionia* (1938-1941) au sein desquels le vocabulaire nouveau s'intègre à un univers fortement diatonique, où la suggestion tonale reste très présente, quand, parallèlement, les principes de l'écriture polyphonique sérielle s'affinent – canons complexes, contrepoints stratifiés. Le lyrisme et le dramatisme de ces textes de condamnés donnent à l'œuvre une force immédiate, une expressivité poignante ; ils témoignent d'un appel profondément humaniste à l'heure même où le gouvernement fasciste, pour lequel Dallapiccola marqua quelques sympathies à ses débuts, engage irrémédiablement l'Italie dans un processus de rapprochement avec l'Allemagne nazie. Les *Liriche greche* (1942-1945) seront la première œuvre entièrement dodécaphonique, alors que le ballet *Marsia* (1942-1943), composé à la même période,

relève d'un pur style diatonique. Né pendant la guerre, *Il Prigioniero* (1944-1948), opéra court qui renvoie à *Erwartung* de Schönberg, témoigne finalement de manière solennelle de la détresse humaine face aux atrocités de la guerre. Il est écrit pour grand orchestre, chœurs, orgue, cuivres et un carillon placé en coulisse, et utilise de plus des haut-parleurs pour donner au son toute sa puissance. Après la guerre, Dallapiccola cultivera un style plus dépouillé, parfois austère, souvent transparent, qui rompt avec le caractère passionné et profondément lyrique de ses œuvres antérieures. À partir de *Quaderno musicale di Annalibera jusqu'à Commiato* (1972), sa dernière œuvre, ses pièces sont strictement sérielles, marquées par le style webernien autant que par les écrits esthétiques de Ferruccio Busoni – dont Dallapiccola assure une nouvelle édition en 1954 – à l'image des *Cinque canti* (1956) ou de son dernier grand opéra d'après Homère, *Ulysse* (1959-1968). Il participe au périodique Florentin *Il mondo* et s'engage pour la réhabilitation des compositeurs italiens à l'étranger, notamment à travers leur réadmission à l'ISM. Avec la reprise des échanges artistiques internationaux, ses œuvres commencent à être jouées à l'étranger. Mexico lui offre son premier concert monographique. En 1951, Koussevitzky invite le compositeur à donner des cours à Tanglewood, ce qui augure d'une reconnaissance américaine importante : *Due liriche di Anacreonte*, puis *Il Prigioniero* sont représentés

à New York ; Dallapiccola rencontre Varèse à plusieurs reprises, enseigne la composition plusieurs semestres au Queens College de New-york à partir de 1956. En 1953 sont créés les *Goethe-Lieder* et Dallapiccola est nommé à la Bayerische Akademie der Schönen Künste de Munich. Le compositeur meurt à Florence en 1975, après avoir rassemblé ses conférences et écrits dans l'ouvrage *Appunti, incontri, meditazioni*.

Bruno Maderna

Né à Venise en 1920, Bruno Maderna étudie la composition avec Alessandro Bustini au Conservatoire de Rome, puis avec Gian Francesco Malipiero à Venise, la direction d'orchestre avec Antonio Guarnieri à Sienne et commence très tôt une carrière de chef d'orchestre. La rencontre avec Herman Scherchen, en 1948, fut décisive, Maderna se consacrant dès lors essentiellement à la création de la musique de son temps. Présent à Darmstadt dès 1951, il diversifia ses activités entre l'enseignement (Darmstadt, où il s'installa en 1963, Milan, Salzbourg, Tanglewood), la direction et la composition (il créa le Studio de phonologie de la RAI à Milan, en 1954, avec Luciano Berio). Sa production compte des œuvres théâtrales (*Hyperion, Satyricon*), un grand nombre de partitions orchestrales, de la musique sur bande et plusieurs œuvres importantes de musique de chambre. Bruno Maderna est mort à Darmstadt en 1973.

Arnold Schönberg

Compositeur autrichien, Arnold Schönberg (1874-1951) est ensuite naturalisé Américain. Après ses premières leçons de violon et de violoncelle, il compose en s'inscrivant dans la lignée du chromatisme wagnérien et du symphonisme brahmisien, tandis que Zemlinsky l'initie aux règles du contrepoint : *La Nuit transfigurée, Pelléas et Mélisande, les Gurrelieder...* De retour à Vienne où l'attendent Berg et Webern, après un premier séjour berlinois (1901-1903), il étudie la théorie musicale et commence à peindre : période de suspension de la tonalité et de maturation pantonale jalonnée par la *Symphonie de chambre op. 9*, le *Quatuor à cordes op.10*, les *Pièces pour piano op. 11*, les *Cinq pièces pour orchestre op. 16* avec leur *Klangfarbenmelodie...* Nommé Privatdozent (chargé de cours) à l'Académie de musique de Vienne, il retourne à Berlin (1911-1914), où naît le *Pierrot lunaire*, première partition à intégrer le *Sprechgesang*. Il fonde en 1918 la Société d'exécutions musicales privées et parfait, dès 1923, sa technique du dodécaphonisme sériel : la *Sérénade op. 24*, les *Variations pour orchestre op.31, Moïse et Aaron...* Succédant à Busoni à l'Académie des Arts de Berlin (1925-1933), il est contraint de quitter l'Allemagne pour Paris, puis pour Boston et New York. Installé à Los Angeles, où il donne des leçons à titre privé, il est nommé professeur à l'université de Los Angeles en 1936, avant d'ultimes conférences à Chicago et Princeton :

le *Concerto pour piano*, le *Trio à cordes*, *Un survivant de Varsovie...* Auteur d'ouvrages théoriques fondamentaux, Arnold Schönberg s'est défini comme « un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire ».

Yves Chauris

Né en 1980, Yves Chauris est diplômé du Conservatoire de Paris où il obtient en 2005 les premiers prix de composition, analyse et orchestration. Son travail est tôt remarqué : il reçoit plusieurs aides et distinctions, notamment la bourse Jean-Walter Zellidja, décernée par l'Académie Française, ainsi que le prix Fondation Francis et Mica Salabert 2005 et le prix Pierre Cardin pour la composition musicale en 2008. Son concerto pour piano et ensemble *...solitude, récif, étoile...* est créé en 2003 par Jean-Frédéric Neuburger, et repris en 2008 par l'Orchestre National d'Île-de-France puis en 2010 par le BBC National Orchestra of Wales sous la direction de François-Xavier Roth. Il écrit en 2010 son premier quatuor à cordes *I hear bodies* pour le Quatuor Diotima, puis en 2012 son second quatuor à cordes *Shakkei* pour le Quatuor Tana et le spectacle *Siwa* du chorégraphe Michel Kelemenis. *Un minimum de monde visible* est créé en janvier 2014 par l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pablo Heras-Casado, au Concertgebouw d'Amsterdam, avant d'être repris à Paris, Bordeaux et Anvers. De septembre 2008 à juillet 2010, Yves Chauris est membre de la section artistique de la Casa de Velázquez à Madrid ; en 2011, il est

en résidence à la Villa Kujoyama au Japon. Il collabore en septembre 2012 avec le designer José Lévy pour le vernissage de l'exposition Judogi. Il travaille actuellement sur une œuvre pour l'ensemble Sillages et sur une commande du SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg pour le Festival de Donaueschingen 2015.

Gustav Mahler

Né en 1860 dans une famille modeste de confession juive, Mahler passe les premières années de sa vie en Bohême, d'abord à Kaliste puis à Jihlava (Iglau en allemand), où il reçoit ses premières impressions musicales (chansons de rue, fanfares de la caserne proche... dont on retrouvera des traces dans son œuvre) et découvre le piano, instrument pour lequel il révèle rapidement un vrai talent. Après une scolarité sans éclat, il se présente au Conservatoire de Vienne, où il est admis en 1875 dans la classe du pianiste Julius Epstein. Malgré quelques remous, à l'occasion desquels son camarade Hugo Wolf est expulsé de l'institution, Mahler achève sa formation (piano puis composition et harmonie, notamment auprès de Robert Fuchs) en 1878. Il découvre Wagner, qui le frappe surtout pour ses talents de musicien, et prend fait et cause pour Bruckner, alors inconnu du monde musical viennois ; sa première œuvre de grande envergure, *Das klagende Lied*, portera la trace de ces influences tout en manifestant un ton déjà très personnel. Après un passage rapide à l'Université de Vienne et quelques leçons de piano, Mahler commence sa carrière de chef

d'orchestre. C'est pour cette activité qu'il sera, de son vivant, le plus connu, et elle prendra dans sa vie une place non négligeable, l'empêchant selon lui d'être plus qu'un « compositeur d'été ». Mahler fait ses premières armes dans la direction d'opéra dans la petite ville de Ljubljana (alors Laibach), en Slovénie, dès 1881, puis, après quelques mois en tant que chef de chœur au Carltheater de Vienne, officie à Olomouc (Olmütz), en Moravie, à partir de janvier 1883. Période difficile sur le plan des relations humaines, le séjour permet au compositeur d'interpréter les opéras les plus récents, mais aussi de diriger sa propre musique pour la première fois, et de commencer ce qui deviendra les *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Il démissionne en 1885 et, après un remplacement bienvenu à Prague, prend son poste à l'Opéra de Leipzig. Il y dirige notamment, suite à la maladie d'Arthur Nikisch, l'intégrale de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner, mais aussi crée l'opéra inachevé de Weber, *Die drei Pintos*. Comme souvent, des frictions le poussent à mettre fin à l'engagement, et, alors qu'il vient d'achever la *Première Symphonie* (créée sans grand succès en 1889), il part pour Budapest à l'automne 1888, où sa tâche est rendue difficile par les tensions entre partisans de la magyrisation et tenants d'un répertoire germanique. En même temps, Mahler travaille à ses mises en musique du recueil populaire *Des Knaben Wunderhorn*, et revisite la *Première Symphonie*. En 1891, après un *Don Giovanni* triomphal

à Budapest, il poursuit son activité sous des cieux hanséatiques, créant au Stadttheater de Hambourg de nombreux opéras et dirigeant des productions remarquées (Wagner, Tchaïkovski, Verdi, Smetana...). Il consacre désormais ses étés à la composition : *Deuxième* et *Troisième Symphonies*. Récemment converti au catholicisme, le compositeur est nommé à la Hofoper de Vienne, alors fortement antisémite, en 1897. Malgré de nombreux triomphes, l'atmosphère est délétère et son autoritarisme fait là aussi gronder la révolte dans les rangs de l'orchestre et des chanteurs. Après un début peu productif, cette période s'avère féconde sur le plan de la composition (*Symphonies n° 4 à 8*, *Rückert-Lieder* et *Kindertotenlieder*), et les occasions d'entendre la musique du compositeur se font plus fréquentes, à Vienne (*Deuxième Symphonie* en 1899, *Kindertotenlieder* en 1905...) comme ailleurs. Du point de vue personnel, c'est l'époque du mariage (1902) avec la talentueuse Alma Schindler, élève de Zemlinsky, par laquelle il rencontre nombre d'artistes talentueux, tels Klimt ou Schönberg. La mort de leur fille aînée, en 1907, et la nouvelle de la maladie cardiaque de Mahler jettent un voile sombre sur les derniers moments passés sur le Vieux Continent, avant le départ pour New York, où Mahler prend les rênes du Metropolitan Opera (janvier 1908). Il partage désormais son temps entre l'Europe, l'été (composition de la *Neuvième Symphonie* en 1909, création triomphale de la *Huitième* à Munich en 1910), et ses obligations

américaines. Gravement malade, il quitte New York en avril 1911 et meurt le 18 mai d'une endocardite, peu après son retour à Vienne.

Biographies des interprètes

Pablo Heras-Casado

Pablo Heras-Casado mène une carrière d'une variété hors du commun, maîtrisant aussi bien le grand répertoire symphonique et opératique que la musique ancienne sur instruments d'époque ou les partitions contemporaines d'avant-garde. En 2011, il a été nommé chef permanent de l'Orchestra of St. Luke's de New York, débutant un mandat de quatre ans comprenant une saison annuelle de concerts au Carnegie Hall. En 2013-2014, Pablo Heras-Casado débute avec le New York Philharmonic, le Philadelphia Orchestra, le London Symphony Orchestra et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig ainsi qu'au Metropolitan Opera de New York où il dirige *Rigoletto* de Verdi. Il retrouve le Carnegie Hall et le Festival de Caramoor à la tête de l'Orchestra of St. Luke's et dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven pour les concerts du Nouvel An de la Staatskapelle de Berlin. Autres temps forts de cette saison, on citera ses retrouvailles avec le San Francisco Symphony, l'Orchestre Philharmonique de Munich, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et l'Ensemble intercontemporain. Il se produit également en tournée avec le Freiburger Barockorchester

et est invité pour diriger une série de concerts et de représentations d'opéra au Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg. Au cours des dernières saisons, le chef d'orchestre espagnol a collaboré avec des institutions aussi réputées que l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de la radio bavaroise, le Los Angeles Philharmonic, les orchestres symphoniques de Boston et de Chicago ainsi que le Cleveland Orchestra. Il a également été réinvité par le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Rome, l'Orchestre National d'Espagne et le Teatro Real de Madrid. En 2012-2013, il s'est produit pour la première fois à la Deutsche Oper de Berlin et à l'Alte Oper de Francfort, 2012 marquant par ailleurs ses débuts au Festival de Salzbourg. En septembre 2013, Harmonia Mundi a fait paraître son enregistrement des *Symphonies n° 3 et 4* de Schubert avec le Freiburger Barockorchester. Suivra en 2014 un second album, cette fois-ci avec l'Orchestre Symphonique de la radio bavaroise dans la *Symphonie n° 2 « Lobgesang »* de Mendelssohn. Entre-temps, Archiv Produktion/ Deutsche Grammophon – qui l'a récemment nommé Ambassadeur Archiv – a annoncé la sortie d'un album consacré au célèbre castrat Farinelli. On notera encore à l'automne 2013 la parution d'un disque chez Sony d'airs pour baryton de Verdi avec Plácido Domingo et l'Orchestra de la Comunitat Valenciana. Également reconnu pour son travail en matière de musique contemporaine, Pablo

Heras-Casado a été lauréat en 2007 du forum des chefs d'orchestre du Festival de Lucerne. Au cours de l'été 2013, il a retrouvé l'Académie de ce festival qu'il a codirigée pour la troisième fois sur invitation personnelle de Pierre Boulez. Titulaire de la Médaille d'Honneur de la Fondation Rodriguez Acosta, Pablo Heras-Casado a reçu en février 2012 la Médaille d'Or du Mérite du Conseil de Grenade, sa ville natale, dont il est également Ambassadeur d'Honneur. Son DVD de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Kurt Weill, enregistré au Teatro Real et paru en 2011, a obtenu le Diapason d'Or.

Susan Graham

Lauréate du Grammy Award, Susan Graham s'est hissée au rang de star internationale dès les premières années de sa carrière. Son répertoire opératique couvre quatre siècles, allant du rôle-titre du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi à la Sœur Helen Prejean dans *Dead Man Talking* de Jake Heggie, rôle spécialement écrit pour elle. En récital, ses goûts sont tout aussi variés ; sa dernière parution, *Virgins, Vixens & Viragos*, rassemble des pièces de quatorze compositeurs de Purcell à Sondheim. Se plaçant parmi les principaux interprètes actuels du répertoire vocal français, la mezzo-soprano texane s'est vue remettre de la part du gouvernement français le titre de Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres. Susan Graham s'est taillée très tôt un succès dans des rôles de travesti tels que Chérubin des *Noces de Figaro* de Mozart, avant de maîtriser des partitions plus virtuoses de ce compositeur ainsi que

le rôle-titre d'*Ariodante* et de *Xerxes* de Haendel. Elle a triomphé dans les rôles phares de mezzo chez Strauss, Octavian (*Le Chevalier à la rose*) et le Compositeur (*Ariane à Naxos*). Ceci l'a fait remarquer des principales maisons d'opéra du monde, comme celles de New York (Metropolitan Opera), Chicago, San Francisco, Londres (Covent Garden), Paris, Munich, Milan (La Scala), Salzbourg et Vienne. Sur la scène du Met, elle a incarné les premiers rôles féminins lors de la création de *The Great Gatsby* de John Harbison et de *An American Tragedy* de Tobias Picker. Nommée « Lynn Wyatt Great Artist » par le Houston Grand Opera, elle a lancé la nouvelle saison dans le rôle du Prince Orlovsky (*La Chauve-souris*), avant de rejoindre un plateau de stars incluant Plácido Domingo pour une reprise de *The Enchanted Island*, pastiche baroque déjà très applaudi au Met. Son succès dans *Béatrice et Bénédict* de Berlioz à Lyon et dans *Chérubin* de Massenet à Covent Garden a permis à la mezzo de s'affirmer plus encore dans le répertoire français, en collaboration avec d'éminentes personnalités telles que les chefs Sir Colin Davis, Charles Dutoit, James Levine et Seiji Ozawa. De nouvelles productions de Gluck (*Iphigénie en Tauride*), Berlioz (*La Damnation de Faust*), Massenet (*Werther*) et Offenbach (*La Belle Hélène, La Grande Duchesse de Gêrolstein*) ont été montées pour elle à New York, Londres, Paris, Chicago, San Francisco et Santa Fe, pour ne citer que ces métropoles. Plus récemment, elle s'est particulièrement distinguée sur la scène du Met dans *Les Troyens* de

Berlioz, production retransmise par les cinémas du monde entier dans le cadre de la série « *Live in HD* ». Sa prédilection pour la musique française a mené Susan Graham à se produire régulièrement avec le New York Philharmonic, le Boston Symphony, l'Orchestre de Paris, le London Symphony et bien d'autres. En 2013-2014, elle rejoint Bernard Haitink et le Boston Symphony dans *Shéhérazade* de Ravel à Boston et au Carnegie Hall de New York, collaborant également avec l'Ensemble intercontemporain lors d'une tournée européenne. Pour sa première tournée de récitals en duo, la mezzo a récemment fait équipe avec la soprano Renée Fleming pour des concerts dans six grandes salles des États-Unis. Couvrant un répertoire aussi vaste que recherché, sa discographie comprend des oratorios et des cycles de mélodies de Berlioz, Ravel et Chausson, ainsi que des albums solistes dont un disque dédié à Ives qui lui a valu le Grammy. La liste de ses récompenses comprend également le titre de Chanteuse de l'Année attribué par Musical America ainsi que le Prix Opera News.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble.

Placés sous la direction musicale du compositeur et chef d'orchestre Matthias Pintscher ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire. En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles techniques de génération du son. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. L'Ensemble intercontemporain a été reconnu

« Ambassadeur culturel européen » en 2012 par la Commission Européenne.

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Hautbois

Didier Pateau
Philippe Grauvogel

Clarinettes

Alain Damiens
Jérôme Comte

Clarinette basse

Alain Billard

Bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

Cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

Trompette

Clément Saunier

Trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

Percussions

Gilles Durot
Samuel Favre
Victor Hanna

Piano

Sébastien Vichard

Harpe

Frédérique Cambreling

Violons

Jeanne-Marie Conquer
Hae-Sun Kang

Altos

Odile Auboin
Grégoire Simon

Violoncelles

Pierre Strauch
Eric-Maria Couturier

Contrebasse

Nicolas Crosse

Musiciens supplémentaires

Trompette

Nicolas Heumber

Piano

Géraldine Dutroncy

Et aussi...

> CONCERTS

SAMEDI 18 JANVIER 2014, 15H

Marco Stroppa

Spirali *

George Crumb

Black Angels

György Ligeti

Quatuor n° 1 « Métamorphoses nocturnes »

Wolfgang Amadeus Mozart

Adagio pour glassharmonica K. 356

Quatuor Béla

Serge Lemouton, réalisation informatique musicale Ircam*

Ce concert s'inscrit dans le cadre de la 6^e Biennale de quatuors à cordes, du 18 au 26 janvier à la Cité de la musique.

MARDI 25 MARS 2014, 20H

Karlheinz Stockhausen

Momente

Ensemble intercontemporain

WDR Rundfunkchor Köln

Peter Eötvös, direction

Julia Bauer, soprano

Thierry Coduys, projection du son

VENDREDI 16 MAI 2014, 20H

Wenchen Qin

The Sun Shadow VIII (création)

Jukka Tiensuu

Œuvre nouvelle, pour sheng et ensemble (création)

Shuya Xu

San

Peter Eötvös

Chinese Opera

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher, direction

Wu Wei, sheng

Sophie Cherrier, flûte

Victor Hanna, percussions

Philippe Grauvogel, hautbois

Jérôme Comte, clarinette

> COLLÈGE

LES JEUDIS À 15H30

Le quatuor à cordes

> CONCERT ÉDUCATIF

SAMEDI 17 MAI 2014, 11H

Peter Eötvös

Chinese Opera

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher, direction

Clément Lebrun, présentation

> SALLE PLEYEL

VENDREDI 24 JANVIER 2014, 20H

Arnold Schönberg

Pierrot lunaire

Richard Strauss

Don Juan

Salomé (Danse des sept voiles)

Orchestre Philharmonique de Radio

France

Markko Franck, direction

Barbara Sukowa, sprechgesang

DIMANCHE 26 JANVIER 2014, 16H

Gioacchino Rossini

Ouverture du Voyage à Reims

Wolfgang Amadeus Mozart

Airs de La Flûte enchantée

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Kaija Saariaho

Forty Heartbeats

Igor Stravinski

L'Oiseau de feu

Orchestre National d'Île-de-France

Enrique Mazzola, direction

Markus Werba, baryton

Olivier Bellamy, présentation

> MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons...

> Sur le site internet <http://mediatheque.cite-musique.fr>

... d'écouter un extrait audio dans les « Concerts » :

Piccola musica notturna de **Luigi**

Dallapiccola par le Chamber Orchestra

of Europe et **Heinz Holliger** (direction),

enregistré à la Cité de la musique en

2004 • *Serenata n°2* de **Bruno Maderna**

par l'**Ensemble intercontemporain** et

Peter Rundel (direction), enregistré à la

Cité de la musique en 2008

(Les concerts sont accessibles dans leur intégralité à la Médiathèque de la Cité de la musique.)

> À LA MÉDIATHÈQUE

... de regarder avec la partition :

Lied der Waldbaube (version pour

orchestre de chambre) d'**Arnold**

Schönberg par **Petra Lang** (mezzo-

soprano), l'**Orchestre des jeunes**

Gustav Mahler et **Pierre Boulez**

(direction), enregistré à la Cité de la

musique en juillet 2000 • *Lieder eines*

fahrenden Gesellen de **Gustav Mahler**

par **Wolfgang Holzmair** (baryton),

l'**Ensemble intercontemporain** et

Pierre Boulez (direction) enregistré à la

Cité de la musique en juin 1998

... de regarder :

Une aventure musicale : l'Ensemble

intercontemporain par **Michel Follin** et

Philippe Olivier