

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

Mercredi 5 novembre
Ensemble intercontemporain

Dans le cadre du cycle **1945**
Du jeudi 30 octobre au jeudi 6 novembre 2008

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 1945

DU JEUDI 30 OCTOBRE AU JEUDI 6 NOVEMBRE

1945, « *Année zéro* » selon Rossellini, dont le jeune héros Edmund Kohler est condamné à choisir entre renaître ou mourir. Année de la victoire surtout. Victoire des bombes dont plusieurs milliers de tonnes sont larguées sur Berlin et sur Dresde, tandis que deux suffisent à raser Hiroshima et Nagasaki. Victoire de la justice avec l'épuration et le début des grands procès. En juin, l'Allemagne est divisée en quatre zones, Berlin en quatre secteurs, et l'unité scellée par la Charte des Nations unies. D'un côté, défilés et bals ; de l'autre, ruines et désolation. L'Allemagne et le Japon ont capitulé, mais le couvre-feu perdure. Fauché par une balle américaine alors qu'il fume une cigarette, Anton Webern laisse une œuvre fabuleuse qui marquera profondément les jeunes générations de l'après-guerre.

Il est des années exceptionnelles dans l'histoire, plus propices que d'autres peut-être à la création et aux scandales. Ainsi 1913, année du *Sacre du printemps* de Stravinski, de *Jeux* de Debussy et des *Altenberg-Lieder* de Berg, de *L'Art des bruits* de Russolo et des *Bagatelles* op. 9 de Webern. L'année précédente fut celle du *Pierrot lunaire* de Schönberg, et de *Daphnis* et *Chloé* de Ravel...

1945 : dans l'ouvrage de Norbert Dufourcq, Marcelle Benoît et Bernard Gagnepain, *Les Grandes Dates de l'histoire de la musique* (P.U.F. 1969), rien à signaler. Fin d'une époque ou année charnière ? Richard Strauss pleure sa ville natale. En hommage à Munich et à son vieux théâtre détruit, il abandonne les orchestrations resplendissantes pour destiner ses *Métamorphoses* aux seuls instruments à cordes. L'œuvre est sombre : « *Comment songerais-je à rire alors que c'est la musique allemande qui est morte ?* »

Rien à signaler sinon la disparition, le 26 septembre à New York, de Béla Bartók dans le plus total dénuement. En exil depuis douze ans, Arnold Schönberg se débat vainement contre les difficultés quotidiennes, donne des leçons particulières, honore quelques commandes occasionnelles, mais croit toujours « *aux droits de la plus petite minorité* ». Répondant à une proposition d'un magazine américain, il évoque « *la théorie, la technique, l'esthétique et l'éthique de la composition musicale* », se défend contre les critiques, mais est fier de demeurer fidèle à ses engagements. Au même moment, Stravinski s'apprête à changer de nationalité, à devenir citoyen américain, et à signer un contrat favorable avec les éditions Boosey & Hawkes. Puis à délaïsser les voies sérielles pour s'aventurer dans le néoclassicisme...

Les uns regardent en arrière, les autres prennent la relève. Karlheinz Stockhausen a dix-sept ans. Son père a été abattu sur le front de l'Est, sa mère, victime des pratiques nazies au sein des hôpitaux psychiatriques. Sur ces trous béants dans les corps et dans les âmes, sur ces ruines encore fumantes se dresseront bientôt de nouveaux édifices. Construire pour se reconstruire : des décombres de Darmstadt – de cet amas de cultures et de pierres qui fut autrefois le décor de la Sécession – jaillira la formidable dynamique des *Ferienkurse* (1946), symbole de la reconstruction culturelle de l'Allemagne et de l'Europe tout entière grâce à Wolfgang Steinecke.

Si certains musiciens regrettent le passé, d'autres clament leur besoin de table rase. Pour expier peut-être. Ou pour en finir, à Paris et selon Dominique Jameux, avec la « *frivolité* » du groupe des Six (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Tailleferre) et « *l'humanisme tiède* » du groupe Jeune France (Baudrier, Jolivet, Lesur, Messiaen). Une nouvelle génération s'impose, prometteuse : Bruno Maderna a vingt-cinq ans, Luigi Nono en a vingt et un, Luciano Berio et Pierre Boulez vingt. Boulez dont on retiendra moins un premier prix obtenu au conservatoire que douze brèves pièces pour piano, « *notations* » longtemps oubliées au fond d'un tiroir mais dont on percevra l'importance trois décennies plus tard à travers leur orchestration.

Le sérialisme devient une arme ; ses revendications sont le reflet de nouvelles aspirations, exigent et servent à la fois la liberté la plus absolue, portent la parole des mouvements collectifs comme des volontés individuelles. Réflexion sur les notions d'automatisme et de choix, il devient un modèle de décision et d'existence, alors que l'avant-garde italienne lutte contre toutes les formes de dictature : Luigi Dallapiccola avec *Le Prisonnier* (1949), Bruno Maderna avec *L'Étude pour Le Procès de Franz Kafka* (1950), Luigi Nono avec *L'Épitaphe à Federico Garcia Lorca* (1952-1953), *La Victoire de Guernica* (1954) ou *Il Canto sospeso*, d'après des lettres de résistants condamnés à mort (1955-1956).

1945 : rien à signaler, mais tout est à suivre. Le 11 juillet, les yeux verts de Vivien Leigh et le regard envoûtant de Clark Gable se croisent sur les écrans français, six ans après leur rencontre américaine. *Autant en emporte le vent*...

François-Gildas Tual

JEUDI 30 OCTOBRE – 20H

Igor Stravinski

Concerto pour orchestre à cordes

Arnold Schönberg

Trio à cordes

Béla Bartók

Sonate pour violon seul

Richard Strauss

Métamorphoses

Les Dissonances

David Grimal, violon et direction

Ayako Tanaka, violon

Lise Berthaud, alto

François Salque, violoncelle

VENDREDI 31 OCTOBRE – 20H

Dmitri Chostakovitch

Quatuor à cordes n° 3

Bohuslav Martinů

Quatuor à cordes n° 2

Dmitri Chostakovitch

Quatuor à cordes n° 2

Quatuor Párkányi

István Párkányi, violon

Heinz Oberdorfer, violon

Ferdinand Erbllich, alto

Michael Müller, violoncelle

MARDI 4 NOVEMBRE – 20H

Ciné-concert

Allemagne année zéro

Film de **Roberto Rossellini**

Evan Parker, saxophones ténor
et soprano

John Edwards, contrebasse

Chris Corsano, batterie, percussions

MERCREDI 5 NOVEMBRE – 20H

L'esprit de Darmstadt

Karlheinz Stockhausen

Kontra-Punkte, pour dix instruments

Mark Andre

... es... , pour ensemble de chambre

Bruno Maderna

Serenata n° 2, pour onze instruments

Helmut Lachenmann

Mouvement (- vor der Erstarrung)

Ensemble intercontemporain

Peter Rundel, direction

JEUDI 6 NOVEMBRE – 20H

*Hommage à Karlheinz
Stockhausen*

Karlheinz Stockhausen

Laub und Regen, pour clarinette
et alto

Tierkreis, pour clarinette, flûte et
piccolo, trompette et piano

In Freundschaft, pour basson

Bijou, pour flûte en sol, clarinette
basse et bande

**Solistes de l'Ensemble
intercontemporain**

MERCREDI 5 NOVEMBRE – 20H

Salle des concerts

Karlheinz Stockhausen

Kontra-Punkte

Mark Andre

...es...

entracte

Bruno Maderna

Serenata n° 2

Helmut Lachenmann

Movement (- vor der Erstarrung)

Ensemble intercontemporain

Peter Rundel, direction

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Fin du concert vers 21h50.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Kontra-Punkte, pour dix instruments

Composition : 1952-1953.

Création : le 26 mai 1953 à Cologne par des membres du WDR Sinfonie-Orchester sous la direction de Hermann Scherchen.

Dédicace : *Doris Gedwidmet* [Dédié à Doris].

Effectif : flûte, clarinette en *si* bémol, clarinette basse, basson, trompette en *ut*, trombone ténor-basse, piano, harpe, violon, violoncelle.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 14 minutes.

Kontra-Punkte (Contre-points) a été composé entre 1952 et 1953. C'est officiellement l'opus 1 dans le catalogue des œuvres de Stockhausen, qui avait précédemment produit des partitions de chambre comme *Kreuzspiel* et *Formel*. *Kontra-Punkte*, pièce d'une durée d'un quart d'heure, a été écrite pour flûte, clarinette, clarinette basse, basson, trompette, trombone, piano, harpe, violon et violoncelle. Cet effectif instrumental est une sorte d'orchestre en réduction comme Schönberg l'avait fait dans sa première *Symphonie de chambre*. Le titre de l'œuvre de Stockhausen se réfère autant au concept de pointillisme (*Punkte* = points musicaux) qu'à la notion de contrepoint. Il s'agit surtout de contrepoint des paramètres musicaux (hauteurs de sons, dynamiques et rythmes). La force de transformation, pour reprendre l'expression du compositeur, va s'imposer à travers les déplacements de registres des instruments et les renouvellements des combinaisons de timbres. Cette pièce est placée sous le signe du chiffre 6. On peut y trouver six groupes de timbres ainsi qu'une échelle de six *tempi* qui progresse de 120 à 200 à la noire. Sur le plan instrumental, le rôle soliste du piano est l'aspect le plus évident. On peut penser à la relation du piano et de l'ensemble instrumental dans le *Concerto op. 24* d'Anton Webern. Dans *Kontra-Punkte*, le piano devient prépondérant dans la phase finale. C'est en présentant cette œuvre que Stockhausen a donné une définition pour qualifier sa musique : « *des formes différentes sous la même lumière qui pénètre le tout.* » *Kontra-Punkte* a été créé à Cologne le 26 mai 1953 sous la direction de Hermann Scherchen, grand défenseur de la nouvelle musique, avec le compositeur au piano. L'œuvre a été jouée dans le cadre du premier concert du Studio de musique électronique de Cologne.

Michel Rigoni

Mark Andre (1964)

... es..., pour ensemble (vingt solistes)

Composition : 2007-2008.

Création : le 27 avril 2008 à Witten par le Klangforum Wien dirigé par Johannes Kalitzhe.

Commande : *Kompositionsauftrag vom West Deutscher Rundfunk (WDR) für die Wittener Musiktage, mit herzlichem Dank an die Solisten und an Sven Hartberger vom KlangForum Wien* [Commande de la WDR pour les Musiktage de Witten, avec de chaleureux remerciements aux solistes et à Sven Hartberg du Klangforum de Vienne].

Dédicace : *für Harry Vogt* [Pour Harry Vogt].

Effectif : flûte, hautbois, clarinette basse, contrebasson, cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone ténor-basse, tuba, 2 percussions, 2 pianos, harpe, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.

Éditeur : Peters.

Durée : environ 21 minutes.

La « musique concrète instrumentale » théorisée jadis par Lachenmann, auprès de qui Andre étudia après avoir suivi entre autres l'enseignement de Grisey, est mise en œuvre dans ... es... (« il » ou « ça ») d'une manière tout à fait personnelle. On y retrouve tout un arsenal de techniques qui tirent des instruments des bruits subtils et contrôlés : chez les vents, inspiration/expiration dans l'embouchure, souffle avec la bouche qui s'éloigne plus ou moins de celle-ci, coups sur l'instrument, chant, chuchotements ou simple son soufflé, qui doit parfois imiter un son « asthmatique » ou « geignant » ; pour les cordes, divers degrés de pression, jeu avec l'ongle ou le bout des doigts ; quant aux percussionnistes, ils manipulent également feuilles d'aluminium, balles en caoutchouc et appareils radio. Cet orchestre augmenté permet au compositeur d'imaginer des dosages toujours différents d'accords (avec une prédominance pour les intervalles de quarte, triton, quinte et seconde), de *clusters* (souvent dans des registres extrêmes, où l'on se rapproche d'une simple « touche » sonore) et d'agrégats bruitistes toujours différemment mélangés et réagencés. Andre parle à propos de ... es... d'un travail sur « *les frontières entre différentes familles de matériaux* », de « *passages entre des lieux sonores, qui forment une sorte de typologie de sons, sans représenter pour autant une stylistique ou un langage* ».

Toute la première partie de la pièce creuse ces dosages, à travers une relative simplification de l'élément rythmique : c'est une succession infinie d'« accords » (harmoniques/inharmoniques) dont l'aspect change continuellement, mais qui se présentent la plupart du temps comme d'immenses *sforzati* simultanés de certains sous-ensembles des instruments ou de leur totalité. Ces événements, séparés ou tenus parfois longuement (jusqu'à quatorze secondes d'immobilité et de tension) se prolongent de temps à autre par des tenues, plus ou moins bruitées ; mais jamais aucune continuité ne s'installe, les sons semblent se lover, se replier avant l'arrivée de la prochaine irruption cinglante. Ce n'est que dans la dernière partie que s'installe une étrange agitation, fuite et fourmillement dans des feuillages secs, produisant un événement formel tout autre, sur laquelle l'œuvre s'achève.

Martin Kaltenecker

Bruno Maderna (1920-1973)

Serenata n°2, pour 11 instruments

Composition : 1957.

Création : le 5 avril 1957 à Mönchengladbach.

Effectif : flûte/flûte piccolo, clarinette en *si* bémol, 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 sa 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 Pirec, 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

Helmut Lachenmann (1935)

Mouvement (- vor der Erstarrung), pour ensemble

Composition : 1982-1984.

Création : le 12 novembre 1984 à Paris, Théâtre du Rond-Point, par l'Ensemble intercontemporain, direction Peter Eötvös.

Commande : Ensemble intercontemporain.

Effectif : flûte/flûte piccolo, flûte en *sol*/flûte piccolo, clarinette en *si* bémol, clarinette en *si* bémol/clarinette basse, clarinette basse, 2 trompettes en *ut*, 3 percussions, *Klingelspiele*/violon, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse à 5 cordes.

Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Durée : environ 21 minutes.

La musique de Helmut Lachenmann met en crise les conventions et les habitudes d'écoute avec une radicalité sans précédent. Chez lui, rien ne va de soi. L'œuvre est tout à la fois une analyse implacable de ce qui s'est sédimenté dans le matériau et dans la pratique musicale, et une expérience inouïe – une sorte d'illumination –, à travers laquelle plus rien ne peut être comme avant. La mémoire voudrait être sauvée, sans pourtant sacrifier aux citations littérales ou à la reprise des éléments traditionnels en tant que tels ; en même temps, l'œuvre tente une percée au-delà du connu. De là naît un déchirement subjectif, alors que des processus apparemment rationalisés donnent l'illusion d'une objectivation du matériau. Mais le sujet, brisé, n'entonne plus la fanfare héroïque d'un moi resté intact, et la musique renonce à l'accord parfait défraîchi du consensus social. En rejetant les formes conventionnelles de beauté (qu'il désigne lui-même sous le terme de « *son philharmonique* ») et une signification musicale abâtardie, Lachenmann en dénonce la réification.

Mouvement (- vor der Erstarrung) retrace d'une façon sismographique ce double mouvement de construction et de destruction, d'analyse et d'invention. Ce sont d'abord des bribes sonores, comme les dernières convulsions d'un insecte posé sur le dos, et qui s'agite dans le vide : *vor der Erstarrung*, avant d'être figé par la mort. Les formes perçues – des rythmes pointés, des triolets, ainsi que quelques intervalles comme la tierce mineure – apparaissent comme des figures fantomatiques, comme les ruines d'un discours musical conventionnel. Toute la première partie de l'œuvre dévoile pourtant, derrière ces formes élémentaires et brisées, ces contours sonores décharnés, une vie intense faite de frottements, de grincements, d'effets de souffle, de bruits divers et de titillements. Les trois « *Klingelspiele* », claviers-jouets disposés à l'intérieur de l'orchestre, vibronnent, figures à la fois purement sonores qui influencent le jeu instrumental et élément programmatique. Ce matériau apparemment sans aura constitue la face cachée du « beau son ». En rendant audible cet aspect du monde sonore (comme Klee demandait à la peinture de « rendre visible »), Lachenmann dévoile toute une expressivité insoupçonnée, parfois même pathétique, qui rend presque banale l'apparition progressive de formes sonores plus conventionnelles, fondées sur la plénitude du son. Car cette machine grippée, un peu après le milieu de la pièce, retrouve soudain son élan, et développe de façon enjouée ses rythmes et ses

intervalles entendus jusque-là de façon fragmentaire. La réalité de structures musicales étranges, énigmatiques, qui fonctionnaient comme de mystérieux signaux, révèle soudain une forme de trivialité. L'écoute se retourne contre ce qu'elle appelait de ses vœux, et la satisfaction éprouvée à suivre un discours musical « normal » s'accompagne d'une distanciation critique. C'est alors qu'on peut reconnaître, à côté d'autres éléments empruntés, le fantôme d'une célèbre chanson viennoise, « *O du lieber Augustin* », à travers laquelle Schönberg avait déjà transcrit ironiquement son désespoir dans le *Quatuor à cordes* op. 10 avec soprano.

La partie finale, où cet emballement éphémère se détruit à nouveau, est, selon les mots de l'auteur, « *suggérée par la fracture structurelle du son* ».

À travers le mouvement de l'œuvre, qui conduit du son à peine audible jusqu'à des textures virtuoses, d'une musique figée jusqu'à des moments d'exubérance, le compositeur sollicite tantôt une écoute capable de descendre à l'intérieur du son et d'arpenter des territoires inconnus en construisant au fur et à mesure ses propres critères, tantôt de se laisser emporter par un discours qui offre des repères évidents et une continuité rythmique simple. Les sons inhabituels de l'œuvre ne sont pas un ensemble anarchique de bruits anecdotiques, ou de simples gestes ; ce ne sont pas non plus des événements isolés : ils sont subsumés par des phrases musicales qui ne masquent ni leur fragilité, ni leurs moments de rupture, mais au contraire les exhibent ; le silence y joue un rôle essentiel. C'est à travers cette expérience du négatif que l'œuvre se réalise comme une forme à part entière et s'incarne, objectivement, dans une expression subjective. C'est à sa limite que le mouvement prend conscience de ce qu'il est.

Philippe Albèra

Biographies des compositeurs

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.

Karlheinz Stockhausen

Né en 1928, Karlheinz Stockhausen étudie le piano, la musicologie, la philologie et la philosophie au Conservatoire et à l'Université de Cologne, avant de participer en 1951 aux cours d'été de Darmstadt, où il enseigne de 1953 à 1974. Membre fondateur du Studio de Musique Électronique de Cologne en 1953, il suit les cours de phonétique de Werner Meyer-Eppler à l'Université

de Bonn (1954-1956), tout en dirigeant la revue *Die Reihe* (1954-1959). Professeur aux Kurse für neue Musik de Cologne (1963-1968), à l'Université de Pennsylvanie (1965), à l'Université de Californie (1966-1967), et à la Staatliche Hochschule für Musik de Cologne (1971-1977), Stockhausen poursuit une intense activité d'interprète, de théoricien et de conférencier. Du 14 mars au 14 septembre 1970, lors de l'Exposition universelle à Osaka, une vingtaine de solistes interprètent quotidiennement ses œuvres. Entre 1977 et 2003, il compose un cycle de sept opéras, *Licht*, sur les sept jours de la semaine. À partir de 2003 jusqu'à sa mort en décembre 2007, il travaille au cycle *Klang*, sur les 24 heures du jour (dont 21 sont achevées). Son catalogue compte au total plus de 350 œuvres.

Mark Andre

Né en 1964, Mark Andre étudie au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il obtient les premiers prix de composition, contrepoint, harmonie, analyse et recherche musicale. Il reçoit une bourse d'études du ministère des Affaires étrangères qui lui permet de se perfectionner de 1993 à 1996 avec Helmut Lachenmann à la Hochschule für Musik de Stuttgart. Parallèlement, il achève des études de musicologie à l'École Normale Supérieure de Paris et au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours, avec une thèse sur l'Arts Subtilior, l'un des fondements de sa réflexion esthétique. Par ailleurs, il suit des master-classes de Brian Ferneyhough à la Fondation Royaumont. Compositeur en résidence à

l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart en 1996, il reçoit, la même année, le prix Kranichsteiner (Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt). Il étudie la musique électronique avec André Richard dans le cadre d'une résidence à la Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR à Fribourg et remporte un prix international à Stuttgart pour *Le Trou noir univers*, pour orchestre, solistes et électronique (1992-1993). Mark Andre est compositeur en résidence à la SWR et de la ville de Baden-Baden de 1997 à 1998, de la Villa Médicis de Rome en 2001 et de l'Opéra de Francfort. Pendant la biennale de musique de Munich et du Staatstheater de Mainz de 2004, est créé *Musiktheater-Passion in drei Teilen ... 22, 13...*, repris à l'Opéra Bastille de Paris dans le cadre du Festival d'Automne en septembre 2004. En 2005, Mark Andre est en résidence au DAAD Künstlerprogramm de Berlin. Il est lauréat du prix de composition Christoph et Stefan Kaske. Il reçoit des commandes des festivals européens les plus importants, comme ceux de Donaueschingen et de Witten. Il écrit pour l'Ensemble Modern, l'Ensemble Recherche, le Klangforum de Vienne, Les Percussions de Strasbourg, etc. Depuis 1997, il enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire National de Région de Strasbourg et à la Musikhochschule de Francfort. Par ailleurs, il est chef permanent de l'ensemble Zementwerk de Stuttgart. Mark Andre a reçu de nombreux prix de composition internationaux pour

Fatal, Un-fini I et II, Le Trou noir univers, Le Loin et le profond. Il reçoit le Förderpreis 2002 de la Fondation Ernst-von-Siemens pour la musique et, en 2007, le Giga-Hertz-Preis du ZKM et du Studio Freiburg. En septembre 2007, la Salle Pleyel a accueilli la création de la pièce pour orchestre ... *auf... II.*

© Ircam - Centre Pompidou, 2007

Helmut Lachenmann

Né en 1935, Helmut Lachenmann étudie le piano (avec Jürgen Uhde) et la théorie et la composition (avec Johann Nepomuk David) au Conservatoire de Stuttgart de 1955 à 1958. Pendant deux ans, il poursuit ses études à Venise, auprès de Luigi Nono, qui aura une influence déterminante sur lui, et revient en Allemagne en 1961. Après un stage au Studio électronique de Gand et un premier prix (celui de la ville de Munich) en 1965, il enseigne à la Musikhochschule de Stuttgart (1966-1970), à Ludwigsburg (1970-1976), et est nommé professeur de composition à Hanovre (1976-1981) puis à Stuttgart (1981-1999). Parmi les très nombreuses invitations à donner des séminaires de composition, citons Darmstadt (plusieurs fois depuis 1972), Bâle (1972-1973), le Brésil (1978 et 1982), Toronto (1982), Buenos Aires, Santiago du Chili et Tokyo (1984), Blonay (1988), Akyoshida, Japon (1993), Viitasaari, Finlande (1998), Acanthes (1999), New York, Juilliard School (2001). Lachenmann a reçu le Prix Bach de la Ville de Hambourg (1972), le Prix de la Fondation Ernst von Siemens (1997) et le Prix de la

Royal Philharmonic Society pour le quatuor à cordes *Grido* (2004). Il a été membre du Wissenschaftskolleg zu Berlin (2001/2002), compositeur en résidence au Festival de Lucerne (2005). Il est membre des académies des beaux-arts de Berlin, Hambourg, Leipzig, Mannheim, Munich et de Belgique. Parmi ses œuvres les plus récentes, citons *Schreiben* pour orchestre (2003-2005), *Concertini* pour grand ensemble (2005), ... *got lost...* pour soprano, piano et ensemble (2007-2008).

Biographies des interprètes

Peter Rundel

Né en 1958 à Friedrichshafen (Allemagne), Peter Rundel étudie le violon avec Igor Ozim et Ramy Shevelov à Cologne, à Hanovre et à New York (où il a par la suite également suivi l'enseignement du compositeur Jack Brimberg), et la direction avec Michael Gielen et Peter Eötvös. De 1984 à 1996, il est violoniste à l'Ensemble Modern, auquel il demeure étroitement associé en tant que chef. Collaborateur de l'Ensemble Recherche, de l'Ensemble Resonanz, de l'Ensemble Asko et du Klangforum de Vienne depuis de nombreuses années, il dirige aussi régulièrement l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble Ictus et l'ensemble musikFabrik de Cologne en tant que chef invité. Peter Rundel se produit avec l'Orchestre de la Radio Bavaoise, l'Orchestre Symphonique Allemand, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin, l'Orchestre Symphonique

de la Radio de Stuttgart, l'Orchestre Symphonique de la WDR de Cologne, l'Orchestre de l'ORF de Vienne, l'Orchestre National de la RAI de Turin et les orchestres des radios de Baden Baden, de Francfort et de la Sarre. Plus récemment, il dirigé l'Orchestre National de Madrid, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre National de Porto et le Philharmonia de Londres. Peter Rundel a été directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique Royal de Flandre (dont il a partagé le poste de chef principal avec Philippe Herreweghe de 1998 à 2001) et de la Kammerakademie de Potsdam (1999-2001). Il est actuellement directeur artistique de la Taschenoper de Vienne (depuis 1999) et de l'Ensemble Remix de Porto (depuis 2005). Il a collaboré avec les metteurs en scène Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Reinhild Hoffmann, Joachim Schlömer, et a dirigé des productions d'opéra à la Staatsoper de Bavière, au Festival de Vienne, à la Deutsche Oper de Berlin et au Festival de Bregenz. Peter Rundel a été récompensé à plusieurs reprises pour ses enregistrements de musique du XX^e siècle. Il a notamment reçu le prestigieux Prix de la Critique de disques allemande pour *Prometeo* de Luigi Nono (EMI), pour les œuvres pour ensemble et orchestre de Hanspeter Kyburz (Kairos), pour *City Life* de Steve Reich (BMG) et, en août 2007, pour les concertos pour trombone de Berio, Xenakis et Turnage avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo et Christian Lindberg. Il s'est vu attribuer le Grand

Prix du Disque pour les œuvres complètes de Jean Barraqué (jpc) et son enregistrement de *Surrogate Cities* de Heiner Goebbels (ECM) a été nommé aux Grammy Awards. En 2007-2008, il a dirigé *Blood on the Floor* de Mark Anthony Turnage en tant que directeur de l'Ensemble Remix.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, 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 de Susanna Mälkki, 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 et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. 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. En résidence à la Cité de la musique 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 intercontemporain reçoit également le soutien de la Ville de Paris.*

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Clarinettes

Alain Damiens
Jérôme Comte

Basson

Paul Riveaux

Cor

Jean-Christophe Vervoitte

Trompettes

Jean-Jacques Gaudon
Antoine Curé

Trombone

Benny Sluchin

Tuba

Arnaud Boukhitine

Percussions

Michel Cerutti
Gilles Durot
Samuel Favre

Pianos

Dimitri Vassilakis
Sébastien Vichard

Harpe

Frédérique Cambreling

Violons

Jeanne-Marie Conquer
Diégo Tosi

Altos

Odile Auboin
Christophe Desjardins

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Contrebasse

Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

Hautbois

Maryse Steiner

Clarinette basse

Rémi Delangle

Et aussi...

> CONCERTS

MARDI 25 NOVEMBRE, 20H

Karlheinz Stockhausen

Harmonien

Hoffnung

Olga Neuwirth

Hooloomooloo

Lost Highway suite

Ensemble Musikfabrik

Marco Blaauw, trompette

Stefan Asbury, direction

Markus Noisternig, réalisation
informatique musicale

Ircam, ingénierie sonore

VENDREDI 28 NOVEMBRE, 20H

Wolfgang Rihm

Gesungene Zeit

Miroslav Srnka

My Life Without Me (commande de

l'Ensemble intercontemporain, création)

Luciano Berio

Recital I (for Cathy)

Ensemble intercontemporain

David Robertson, direction

Claron McFadden, soprano

Measha Bruegggerosman,

mezzo-soprano

Jeanne-Marie Conquer, violon

VENDREDI 2 JANVIER, 20H

Ferenc Farkas

Cinq danses hongroises

Anton Reicha

Quintette

György Ligeti

Six Bagatelles

Pavel Haas Quartet

Quintette op. 10

Josef Bohuslav Foerster

Quintette en ré majeur op. 95

Quintette Aquilon

Sabine Raynaud, flûte

Claire Sirjacobs, hautbois

Stéphanie Corre, clarinette

Gaëlle Habert, basson

Marianne Tilquin, cor

DIMANCHE 4 JANVIER, 20H

Joseph Haydn

Quatuor à cordes op. 74 n° 3

Alban Berg

Quatuor à cordes n° 3

Franz Schubert

Quatuor à cordes n° 14 « La Jeune fille et la mort »

Minetti Quartet

Maria Ehmer, violon

Anna Knopp, violon

Markus Huber, alto

Leonhard Roczek, violoncelle

DIMANCHE 18 JANVIER, 16H30

Claude Debussy

Sonate pour violon et piano

Sonate pour violoncelle et piano

Sonate pour flûte, alto et harpe

Olivier Messiaen

Quatuor pour la fin du temps

Olivier Charlier, violon

Sabine Toutain, alto

Anne Gastinel, violoncelle

Juliette Hurel, flûte

Florent Héau, clarinette

Michel Béroff, piano

Christine Icart, harpe

MARDI 20 JANVIER, 20H

Veli-Matti Puumala

Seeds of Time

Alban Berg

Lulu Suite

Ensemble intercontemporain

Orchestre du Conservatoire de Paris

Susanna Mälkki, direction

Hendrickje van Kerckhove, soprano

Hidéki Nagano, piano

> ÉDITIONS

Musiques du XX^e siècle. Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle

Collectif • 1492 pages • 2003 • 55 €

> MÉDIATHÈQUE

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

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

... de consulter en ligne dans les « Dossiers pédagogiques » :

La musique allemande après 1945 dans les « Repères musicologiques »

... de lire :

Karlheinz Stockhausen de **Michel Rigoni** • Avec **Helmut Lachenmann** de **Martin Kaltenecker** • **Bruno Maderna** de **Nicola Verzina**

... d'écouter en suivant la partition :

Mouvement (-vor der Erstarrung) de **Helmut Lachenmann** par l'Ensemble intercontemporain dirigé par **Jonathan Nott**, concert enregistré à la Cité de la musique en octobre 2002

... de lire la partition :

Kontra-Punkte de **Karlheinz Stockhausen** • *Serenata n° 2 pour onze instruments* de **Bruno Maderna**

> FORUM

SAMEDI 28 FÉVRIER, 15H

La naissance des avant-gardes

15h : table ronde animée par **Marcella Lista**, historienne de l'art Avec la participation de **Philippe Albèra**, musicologue, **Pascal Rousseau**, historien de l'art et **Daniel Doebbels**, écrivain et chorégraphe

17h30 : Concert

Hugues Leclère, piano Gaveau 1910 (prêt du Musée d'Orsay au Musée de la musique)

Œuvres de **Claude Debussy**, **Erik Satie**, **Ferruccio Busoni**, **Béla Bartók**, **Gabriel Fauré**, **Arnold Schönberg...**