

cité de la musique

André Larquié
président
Brigitte Marger
directeur général

Ce programme, qui réunit deux noms illustres du renouveau de la musique italienne de l'après-guerre, Luigi Nono et Luigi Dallapiccola, à travers des œuvres allant du début des années 50 à la fin des années 80, est parcouru de références poétiques : Ingeborg Bachmann et Herman Melville pour Nono, Antonio Machado (auquel Nono se référera lui aussi dans deux œuvres en 1960 et 1963) et les poètes grecs pour Dallapiccola. Ces textes, tantôt intégralement chantés, tantôt approchés par bribes, ou encore seulement invoqués dans le silence des exergues, indiquent autant de voies de convergences entre les sensibilités des deux compositeurs. C'est à Ingo Metzmacher, qui dirigera ce soir l'Ensemble Intercontemporain, que revient l'initiative de ce programme Nono/Dallapiccola nous permettant d'entendre pour la première fois l'œuvre de Luigi Nono *Polifonica-Monodia-Ritmica* datée de 1951 dans sa version originale intégrale.

jeudi 27 mai - 20h

salle des concerts

Luigi Dallapiccola

Piccola musica notturna

(version pour ensemble de chambre, 1961)

durée : 7 minutes

Luigi Nono

Polifonica - Monodia - Ritmica

(version originale) durée : 20 minutes

Luigi Dallapiccola

Cinque Canti

(d'après des textes grecs anciens) durée : 12 minutes

entracte

Luigi Nono

Risonanze erranti a Massimo Cacciari

durée : 36 minutes

Ingo Metzmacher, direction

Suzanne Otto, contralto

Vincent Le Texier, baryton

Ensemble Intercontemporain

réalisation live-electronics : Experimental studio de la fondation Heinrich-Strobel du Südwestfunk (Freiburg im Brisgau)

concert enregistré par *Radio France*

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

Luigi Dallapiccola

Piccola musica notturna

création : le 7 juin 1954 à Hanovre, Festival Jeunesses Musicales, direction Hjalmar Schatz ; effectif : flûte ; hautbois, clarinette en si b, célesta, harpe, violon, alto, violoncelle ; éditeur : Schott/Ars Viva ; l'œuvre est dédiée « Aux amis du Queens College, ces sons nocturnes, évoqués avec nostalgie ».

La *Piccola Musica Notturna* avait été commandée à Dallapiccola par Hermann Scherchen pour le neuvième Congrès de la Fédération Internationale des Jeunesses 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 » (Luigi 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

Luigi Nono

*Polifonica - Monodia -
Ritmica*

création de la première version éditée : à Darmstadt le 10 juillet 1951 sous la direction de Hermann Scherchen ; effectif : flûte, clarinette en *si* b, clarinette basse, saxophone alto *mi* b, cor en *fa*, 4 percussions, piano ; éditeur : Schott/Ars Viva.

Cette œuvre, qui suit les *Variazioni canoniche sulla serie dell'opus 41 di Arnold Schoenberg* (1950), illustre le stade premier de l'adoption des principes sériels chez un Luigi Nono sans doute encore influencé par les *Tre Liriche Greche* (1948, pour soprano, chœur et instruments) de Bruno Maderna du point de vue du traitement de différentes cellules rythmiques.

Trois parties se succèdent :

Polifonica est composé d'une section lente et essentiellement contrapuntique puis d'un second volet rapide où les percussions soutiennent une écriture très rythmique ;

Monodia expose un jeu pratiquement ininterrompu sur la *Klangfarbenmelodie*, et une remarquable alternance entre monodie réelle (un seul instrument) et couleur composée de deux ou trois sonorités instrumentales ;

Ritmica, d'un mouvement modéré, est dominé par les percussions et se termine par un decrescendo final.

Le choix de l'ensemble instrumental peut faire penser aux sonorités voisines développées par Karlheinz Stockhausen la même année (1951) dans *Kreuzspiel* (hautbois, clarinette basse, piano et percussion)...

Polifonica-Monodia-Ritmica sera créé dans sa version originale, sans les coupures effectuées par Bruno Maderna qui ont été retenues pour l'édition de la partition. La première partie, *Polifonica* se voit ainsi rallongée considérablement entre sa section initiale, lente, et son *allegro*, introduit par les percussions seules. La version originale passe successivement d'un *adagio* à un *andante* (coupé par Maderna) puis à un *allegro*, lequel est encore complété de vingt-quatre mesures dans sa phase finale par rapport à l'édition courante. La seconde partie, *Monodia* avait été « amputée » d'une introduction de cymbales suspendues et surtout de tout un long passage de l'ensemble instrumental faisant suite au trio clarinette/clarinette-basse/cor du début. Quant à la troisième partie, *Ritmica*, elle n'avait pas été modifiée par Bruno Maderna.

La lettre du 2 juin 1951 à Hermann Scherchen relève l'état d'esprit de Nono à cette époque, qui n'est pas sans rapport avec celui des années 1975-80 si l'on pense aux « silences, chants » et « échos » :

A Hermann Scherchen
(Venise 2-6. 51, *Zattere*)

Très cher maître,
Je vous ai envoyé à Zurich une copie de la partition et les calques de ma musique pour Darmstadt :

Polifonica-Monodia-Ritmica. Dans ce travail j'ai essayé d'exprimer trois rapports avec la nature : Polifonica, construit sur un rythme nègre original au Catunda (1) m'a montré à Venise pendant votre cours, est une manière de s'approprier graduellement la nature. Dans Monodia, c'est une manière d'écouter directement les silences, les chants, les échos qui sont suggérés en elle et qui me poussent à participer à sa vie essentielle, clarifiant encore mieux en moi l'indestructible force-rythme qu'est la vie-histoire.

(Contrechamps, Luigi Nono, p. 36)

(1) Eunice Catunda (*Rio de Janeiro, 4 mars 1915). Pianiste et compositeur brésilienne, étudiante de Scherchen qui a créé ses *Cuatro cantos à morte* pour orchestre en 1949.

Jurg Stenzl

traduit de l'allemand par Carlo Russi

Luigi Dallapiccola

Cinque Canti

création à Washington le 30 novembre 1956 ; effectif : baryton, flûte, flûte en sol, clarinette en la, clarinette basse, piano, harpe, alto, violoncelle ; éditeur : Suvini Zerboni ; l'œuvre est dédiée « A Roger Sessions ».

Ce cycle renoue avec un goût ancien de Dallapiccola pour les poésies grecques de l'Antiquité dont un moment d'épanouissement s'était déjà concrétisé avec les *Liriche Greche* (1942-45), où les traductions italiennes étaient dues, comme dans les *Cinque Canti*, à l'écrivain Salvatore Quasimodo (Prix Nobel en 1959). Une fascination de plus en plus prononcée pour la musique d'Anton Webern depuis 1945 ainsi qu'une volonté d'explorer le dodécaphonisme sériel de façon rigoureuse et diversifiée ont amené Dallapiccola à une expression musicale plus « dure », plus proche des « avant-gardes » qu'auparavant depuis *Quaderno Musicale di Annalibera* (1952) et les *Canti di Liberazione* (1951-55). Le détail est donc très travaillé ici dans le sens d'une rigueur accrue — la série chantée au départ par le baryton se décompose en quatre

Cinque Canti

1. Aspettiamo la stella mattutina
dall'ala bianca che viaggia nelle tenebre,
primo annunzio del sole.
Jone di Ceo

2. Dorati uccelli dall'acuta voce, liberi
per il bosco solitario in cima ai rami di pino
confusamente si lamentano ; e chi comincia,
chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso
i monti :
e l'eco che non tace, amica dei deserti,
lo ripete dal fondo delle valli.
Anonimo

3. Acheronte
che tormenti reca agli uomini,
d'infinita fonti di lacrime e dolori ribolle.
Licimnio

4. Dormono le cime dei monti
e le vallate intorno,
i declivi e i burroni ;
dormono i serpenti, folti nella specie
che la terra nera alleva,
le fiere di selva, le varie forme di api,
i mostri nel fondo cupo del mare ;
dormono le generazioni
degli uccelli dalle lunghe ali.
Alcmane

5. Ardano, attraverso la notte, assai lungamente
le stelle lucentissime.
Ibico

Cinq Chants

Attendons l'étoile du matin
Aux ailes blanches, voyageuse des ténèbres,
Première messagère du soleil. (Ion de Chio)

Des oiseaux d'or à la voix perçante, libres
Dans la forêt solitaire, du haut des pins,
Font entendre leur plainte confuse ; les uns
entonnent,
Les autres hésitent ou lancent vers les
monts leur appel
Que l'écho qui jamais ne se tait, ami des
solitudes,
Répète du creux des vallons. (Anonyme)

Achéron
Bourreau qui apporte aux hommes
D'interminables fontaines de larmes et avive
sans cesse leurs tourments. (Licymnios)

Elles dorment, les cimes des montagnes
Et les vallées alentour,
Les pentes et les ravines ;
Ils dorment, les serpents, espèce grouillante
Qu'allait la terre noire,
Les bêtes sauvages, les abeilles de toutes
races,
Les monstres des noirs abysses de la mer ;
Elles dorment, les générations
D'oiseaux aux longues ailes. (Alcman)

Que flamboient, très longtemps, les astres
étincelants
A travers la nuit. (Ibycos)

traduction Claire Pedotti

groupes de trois sons qui ont une signification structurelle —, de même que la forme générale du cycle se réfère nettement à une idée de symétrie déjà perceptible dans la plupart des œuvres importantes depuis *Il Prigioniero* (1944-48). Cette orientation est tout d'abord remarquable dans le choix et la disposition des poèmes : une première lecture suffit pour relever les proportions équivalentes des poèmes 1, 3, 5 d'une part, 2 et 4 d'autre part. Le contenu de ces poèmes permet ensuite de faire des rapprochements entre le premier et le cinquième (qui traitent respectivement du lever du jour et de la lueur des étoiles dans la nuit) d'une part, et entre le second et le quatrième d'autre part (qui évoquent pour l'un l'éveil des animaux, pour l'autre leur sommeil). Ces quatre poèmes de la nature relatent pour ainsi dire le déroulement de la journée, du matin à la nuit, tandis que le troisième poème fait office de « chant du jour », au caractère très différent des autres. La forme symétrique, « en arche », se confirme musicalement par diverses relations entre les parties 1 et 5 (où la série est perceptible dans la partie vocale), 2 et 4 (la fin de la partie vocale de 2 est reprise en mouvement rétrograde au début de 4), et par la position centrale de la troisième, dont le texte imprégné par la douleur humaine est symbolisé musicalement par cinq apparitions successives de « blocs » sonores puissants intercalés entre des dimensions linéaires de la voix et de quelques tenues instrumentales, ceci de façon à susciter la forme de la croix (volontairement mise en évidence par le graphisme de la partition). Ce cas très particulier de symbolisme visuel et sonore a été évoqué par Dallapiccola dans ses *Fragments from conversations* où il a expliqué qu'il avait passé des heures à étudier le crucifix de la petite église de San Felice à Florence : « Ces sons dans la partie vocale — cinq plus cinq aux mots « Acheronte, Acheronte » — correspondent les uns aux autres comme deux bras attachés à la croix. »

Les *Cinque Canti*, riches en interprétations textuelles

diverses — parfois assez directement intelligibles, comme dans la deuxième partie en ce qui concerne les oiseaux — appartiennent à la phase de grande maturité du compositeur quant à son écriture rythmique si particulière (il parlait de « rythme flottant »), sa polyphonie riche en subtilités de timbre, et ils véhiculent souvent ce que Luigi Rognoni appelait une « énorme charge émotive ».

P. M.

Luigi Nono

Risonanze erranti a
Massimo Cacciari

création : le 15 mars 1986 à Cologne ; effectif : contralto, flûte basse/piccolo, tuba, 6 percussions, régie son ; éditeur : Ricordi.

Celui qui connaît les dernières poésies d'Ingeborg Bachmann (1926-1973) et jette ne serait-ce qu'un regard fugitif à ces fragments que Nono a utilisés dans *Risonanze erranti* se demandera, stupéfait : « Comment est-ce possible (Goethe/Dallapiccola ou Bachmann/Nono) ? » ; « La Poésie doit être exorbitante ou ne pas l'être du tout », écrivait Gottfried Benn. Mais comment un compositeur peut-il réduire une « poésie exorbitante », comme celle d'Ingeborg Bachmann, où il n'y a pas une syllabe de trop, à des bribes de vers, briser littéralement ce lyrisme ? Probablement le lecteur ne réagira pas différemment face au florilège tiré de sept poésies de Herman Melville (1819-1891) que le compositeur a combiné dans *Risonanze erranti* avec les fragments d'Ingeborg Bachmann.

Les fragments d'Ingeborg Bachmann et de Melville comme pur matériau linguistique ? Des fragments de poésies comme phonèmes pour une cantatrice ? A l'instar des fragments de Hölderlin, cités par Nono dans la partition du quatuor à cordes *Fragmente Stille, An Diotima* avec l'indication explicite qu'ils ne devront « en aucun cas être dits pendant l'exécution », les paroles de *Risonanze erranti* ont, elles aussi, un rapport double à la musique. Ce que les deux poètes et le compositeur

ont en commun se trouve en dehors de l'œuvre et en constitue en même temps le noyau. Cachées dans l'œuvre, ces paroles en sont les « résonances ». Durant les répétitions de *Risonanze erranti*, Nono ne cessait de rappeler à la cantatrice « *Remember me* » de Didon chez Purcell, « *O, che morte gradita* » de Gesualdo, les dernières phrases de Violetta Valéry dans *La Traviata* de Verdi « *Ah ! io ritorno a viver ! Oh Gioia !* » et le *Liebestod* (Chant de la mort) d'Iseult. Des situations limites, des passages qui, dans l'œuvre musicale, trouvent leurs « résonances ». Cela rappelle encore les vers de Dante (*Enfer III/72*) mis en musique par Luzzasco Luzzaschi en 1576 :

*Ouvi, sospiri, pianti et alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle
Perch'io al cominciar ne lagrimai.*

*Diverse lingue horribili favelle
Parole di dolore accenti d'ira
Voci alte e fioche e suon di manconelle.**

Plaintes, soupirs et clameurs et hauts cris
Résonnaient là, parmi l'air sans étoiles
Tant que, d'abord, je me pris à pleurer.

Langue de toute race et paroles horribles,
Mots de douleur et accents de colère,
Voix sourdes ou aiguës et bruits de mains frappés.

traduction Henri Lognon

Différentes expériences convergent comme « résonances » dans cette œuvre : le ^{xix}e siècle de la Guerre Civile Américaine (les poésies de Melville tirées de *Battle-Pieces*) et la période après décisive d'Ingeborg Bachmann. Mais aussi des résonances cachées de musique ancienne, comme « *Lay de plour* » de Guillaume de Machaut, « *Malor me bat* » d'Ockeghem,

et « *Adieu mes amours* » de Josquin.

A la suite de la grandiose deuxième « *azione scenica* » « *Al gran sole carico d'amore* » (1972/74), Nono a composé *...sofferte onde serene...* (1976), une pièce lyrique pour piano et bande dont le titre évoque déjà les poésies d'Ingeborg Bachmann et Herman Melville. Après le monumental *Prometeo* (1981/84), les *Risonanze erranti* présentent en effet une attitude analogue. Peu d'instruments, peu d'appareils également et de procédés *live electronics* pour créer et briser des sons continus. On assiste par contre à une différenciation extrême du chant et du tissu instrumental. A beaucoup d'égards — rapport musique instrumentale/texte, mais spécialement par la fragmentation du discours musical — les *Risonanze erranti* se rattachent au quatuor à cordes, le mot d'ordre étant le fragment. Non seulement fragments de poésie, mais aussi paysage de fragments musicaux. Ce qui a été dit à propos de la poétique d'Ingeborg Bachmann vaut aussi pour *Risonanze erranti* : «...incandescente et en même temps froide, enthousiaste et en même temps d'une pureté rationnelle » (Neumann).

« Comme ma chair dans les flammes ».

J. S.

traduit de l'allemand par Carlo Russi

Luigi Dallapiccola

Né dans la péninsule d'Istrie (sur l'Adriatique). Luigi Dallapiccola vécut tout d'abord les problèmes liés à la fin de l'Empire Austro-hongrois : son père considéré comme un directeur de gymnase « suspect » politiquement fut exilé avec sa famille à Graz pendant vingt mois en 1917-18. Etudiant la musique depuis 1912, il se rendit régulièrement à Trieste à partir de 1919 pour travailler l'harmonie et le piano, puis s'installa à Florence - sa ville d'adoption - en 1922 où il termina ses études dix ans plus tard (ses maîtres au Conservatoire Luigi Cherubini furent entre autres Ernesto Consolo pour le piano et Vito Frazzi pour l'harmonie, le contrepoint, la composition). Luigi Dallapiccola fut profondément marqué en tant que compositeur par différentes œuvres de la Seconde Ecole de Vienne entendues dans les années 20 et 30 (particulièrement le *Pierrot Lunaire* dirigé par Schoenberg en 1924 à Florence). Si ses premières pièces - écrites à la fin des années 30 - portent encore l'empreinte de l'ancien madrigal italien par exemple, le compositeur devait évoluer progressivement vers le dodécaphonisme et vers un certain humanisme musical provoqué par la tournure tragique des événements politiques. Ecrivant coup sur coup plusieurs pièces de protestation contre les dictatures (*Canti di Prigione*, 1938-41 ; *Il Prigioniero*, 1944-48). Il s'imposa aussi comme l'un des compositeurs

marquants de par sa synthèse très personnelle entre le dodécaphonisme et un certain lyrisme mélodique que l'on peut percevoir dans ses trois opéras, ses nombreuses œuvres vocales ou chorales et même dans ses pièces instrumentales et orchestrales. Luigi Dallapiccola a enseigné le piano complémentaire au Conservatoire Cherubini de Florence de 1934 à 1967 (il eut Sylvano Bussotti parmi ses élèves) - il mena d'ailleurs parallèlement une carrière de pianiste en duo avec le violoniste Sandro Materassi - et la composition principalement aux Etats-Unis lors de plusieurs invitations effectuées après 1950 par le Berkshire Music Center de Tanglewood (où il eut Luciano Berio comme étudiant), le Queens College de Flushing (New York) et l'Université de Californie (Berkeley). Dallapiccola fut membre de plusieurs académies artistiques (Berlin, Munich, New York, Londres) et remporta de nombreuses distinctions dont le Prix Arthur Honegger en 1972 à Paris. Sa musique, qu'il jouait ou dirigeait fréquemment lui-même, a été et reste défendue dans le monde entier par les plus grands interprètes (Bruno Canino, Gaspar Cassado, Anssi Karttunen) et chefs d'orchestre (Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Lorin Maazel, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Esa-Pekka Salonen, Claudio Abbado).

Luigi Nono

est né à Venise en 1924 et y est décédé en 1990. Après avoir étudié avec Gian-Francesco Malipiero, il complète sa formation auprès de Bruno Maderna. Ses premières compositions, écrites entre 1950 et 1953, sont empreintes d'une profonde cohésion expressive : *Polifonica-Monodica-Ritmica* (1951), *Epitaph auf Federico Garcia Lorca* (1952-1953), *La victoire de Guernica* (1954) et *Liebeslied* (1954), dédiée à son épouse Nuria (fille d'Arnold Schoenberg). *Incontri* pour vingt-quatre instruments (1955) constitue la principale confrontation de Luigi Nono avec la technique sérielle. Les années suivantes, ses œuvres seront caractérisées par une identité du phénomène sonore (et non une division analytique des paramètres) (*Il canto sospeso*, 1955-1956, et le *Cori di Didone*, 1958). Au début des années 60, Luigi Nono s'oriente vers la politique (*Diario polacco*, 1958 et *Intolleranza*, 1960) et s'intéresse de plus en plus aux sons électroniques. Engagement politique et recherche de nouveaux outils linguistiques donnent naissance à des œuvres fortement marquées par la technologie (*La fabbrica illuminata*, 1964 ; *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, 1966 ; *Non consumiamo Marx*, 1969), dans lesquels se manifeste l'attrait du compositeur pour des espaces acoustiques et des types d'écoute nouveaux. Nono met en application le résultat de ses recherches sur le son dans les années

1970 : *Como una ola de fuerza y luz* (1971-1972), *...sofferte onde serene...* (1974-1977), *Al gran sole carico d'amore* (1972-1975), 1980 débute avec le quatuor *Fragmente-Stille, An Diotima*, qui illustre le nouveau concept compositionnel de Luigi Nono, et prône une « écoute nouvelle », concentrée à l'intérieur de soi-même. Au cours de la décennie suivante, le compositeur travaille dans le studio de la Südwestfunk à Fribourg et, à la suite de ce séjour, réserve aux instruments électroacoustiques, en raison de leur faculté à transformer le son en temps réel, une place de plus en plus importante dans son œuvre. C'est de cette époque que datent *Diario polacco n° 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983) et *Omaggio a Kurtág* (1983), et *Prometeo* (créé à Venise en 1984). Parmi les dernières œuvres de Luigi Nono, il convient de citer *Caminates...Ayacucho* (1986-1987), *No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovski* (1987), et *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988).

biographies

Ingo Metzmacher

Né à Hanovre en 1957 le chef d'orchestre allemand Ingo Metzmacher est considéré comme l'un des musiciens les plus éminents de la jeune génération. Depuis 1977, il est directeur général de la musique à l'Opéra de Hambourg où il a dirigé, durant sa première saison, *Macbeth*, *Lohengrin*, *Peter Grimes*, *Hyperion* de Maderna et *Ariane et Barbe-Bleue*. Il est aussi premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Bamberg. Après des études de piano, de théorie musicale et de direction à Hanovre, Salzbourg et Cologne, il devient en 1981 pianiste de l'Ensemble Modern, qu'il dirige régulièrement depuis 1985 tout en travaillant parallèlement avec Michael Gielen à l'Opéra de Francfort. En 1988, il fit sensation à l'Opéra de Bruxelles, où il remplaçait Dohnanyi au pied levé pour *Der ferne Klang* de Franz Schreker, et y dirigea par la suite des œuvres aussi diverses que *Fierrabras* de Schubert, *Wozzeck*, *Jenufa*, *Le château de*

Barbe-Bleue. Il est invité par les plus grands opéras allemands tels que Dresde, Hambourg et Stuttgart. Ses dernières productions lyriques ont été entre autres *Così fan tutte* à Los Angeles et *Katya Kabanova* à l'Opéra Bastille. En 1997, Ingo Metzmacher dirige pour la première fois le Philharmonique de Berlin en créant la *Neuvième Symphonie* de Henze. Il a dirigé d'autres très grands orchestres allemands comme la Staatskapelle de Dresde, l'orchestre du Norddeutscher Rundfunk à Hambourg, l'Orchestre de la Radio Bavaroise, le Philharmonique de Munich, le Gewandhaus de Leipzig Radio, etc. Il a également remporté de vifs succès avec le Concertgebouw d'Amsterdam, le Philharmonique de Rotterdam, le Philharmonique de la Radio Néerlandaise, le Symphonique de Vienne, l'Orchestra di Santa Cecilia, le Minnesota Orchestra, le Symphonique de Montréal. On l'a entendu récemment pour la pre-

mière fois à la tête du Cleveland Orchestra. En Grande Bretagne, Ingo Metzmacher a triomphé à la tête du London Philharmonic en avril 1998 et a également travaillé avec le Symphonique de la BBC, le London Sinfonietta et le Scottish Chamber Orchestra.

Susanne Otto

Née à Ansbach, l'alto Susanne Otto a mené des études de flûte traversière, et, par ailleurs, ses études de chant à la Musikhochschule de Fribourg en Brisgau. Outre ses prestations dans le domaine de l'opéra et du concert, elle s'intéresse tout particulièrement à la musique contemporaine. En 1983, elle fait la connaissance du compositeur Luigi Nono qui écrit plusieurs de ses œuvres spécialement pour sa voix, comme *Risonanze erranti*, *Guai ai gelidi mostri*, *Caminantes... Ayacucho*, et *Prometeo*. Elle a participé à de nombreuses exécutions et créations d'œuvres, entre autres de Wolfgang Rihm, Klaus

Huber, Pierre Boulez ; et a chanté sous la direction de chefs d'orchestre tels que Claudio Abbado, Michael Gielen ou Ernest Baur, en concert et lors de festivals (Gasteig München, Konzerthaus de Vienne, Scala de Milan, Festival d'Automne à Paris, Automne de Varsovie, Berliner Festwochen, Fondation Gulbenkian à Lisbonne, Mai musical florentin Biennale de Venise, etc). En 1989-1990, elle était l'invitée de l'Opéra de Hambourg pour la *Hamletmaschine* de Wolfgang Rihm et participait à la création de *La Conquête de Mexico* en 1992, sur la même scène et du même auteur. La même année, elle s'est produite en concert avec le Philharmonique de Berlin et avec l'Orchestre symphonique du Südwestfunk aux Journées musicales de Donaueschingen. En 1995 et 1997, elle était une nouvelle fois invitée au festival de Salzbourg et au Festival Musica de Strasbourg. Depuis quelques années, Susanne Otto travaille

régulièrement avec des ensembles de musique ancienne et de musique contemporaine (Ensemble Recherche, Ensemble Modern).

Vincent Le Texier

C'est le baryton Udo Reinemann qui encourage Vincent Le Texier à se consacrer au chant, ce qui l'amène à étudier pendant deux ans à l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris. Dès 1988, il interprète le rôle de Golaud dans la création à Moscou du *Pelléas et Mélisande* de Debussy sous la direction de Manuel Rosenthal. Attiré tant par l'opéra et l'oratorio que par le lied et la mélodie, il a l'occasion de travailler avec Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig et Hans Hotter ainsi qu'avec des chefs d'orchestre comme Kent Nagano, Alain Lombard, John Nelson et Marc Minkowski avec qui il aborde l'opéra baroque. En 1992, Il interprète Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart sur la scène du Grand Théâtre de Bordeaux, après avoir chanté dans le *Benvenuto*

Cellini de Berlioz à Genève. Puis ce sont les *Impressions de Pelléas* de Peter Brook et Marius Constant aux Bouffes du Nord et en tournée européenne. En 1993, il interprète le rôle du Roi dans la création mondiale de *Rodrigue et Chimène* de Debussy et, à la suite de José Van Dam, celui des quatre diables des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, sous la direction de Kent Nagano à l'Opéra de Lyon. En 1994 et 1995, Vincent Le Texier s'est produit entre autres à Bordeaux, Caen, Genève, à l'Opéra Bastille, à Lyon et San Francisco dans *L'Amour des trois oranges*, et dans *Un survivant de Varsovie* avec l'Orchestre philharmonique de Radio France sous la direction de Marek Janowski à l'église des Invalides à Paris. Plus récemment, Vincent Le Texier vient de remporter un grand succès dans *Triste Tropique* d'Aperghis à l'Opéra de Strasbourg, ainsi que dans *Teresa et Wozzek* de Manfred Gurlitt au Théâtre des Arts de Rouen et la production de *Pelléas et Mélisande*

du Palais Garnier. Dans le domaine du concert, Vincent Le Texier vient de se produire dans *L'Enfance du Christ* à Leipzig et Berlin et la *Messa di Gloria* de Puccini au Théâtre des Champs-Élysées.

Ensemble

Intercontemporain

Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain est conçu pour être un instrument original au service de la musique du XX^e siècle. Formé de trente et un solistes, il a pour directeur musical David Robertson. Chargé d'assurer la diffusion de la musique de notre temps, l'Ensemble donne environ soixante-dix concerts par saison en France et à l'étranger. En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre dont ils assurent la programmation. Riche de plus de 1600 titres, son répertoire reflète une politique active de création et comprend également des classiques de la première

moitié du XX^e siècle ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Il est également actif dans le domaine de la création faisant appel aux sons de synthèse grâce à ses relations privilégiées avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (Ircam). Depuis son installation à la cité de la musique, en 1995, l'Ensemble a développé son action de sensibilisation de tous les publics à la création musicale en proposant des ateliers, des conférences et des répétitions ouvertes au public. En liaison avec le Conservatoire de Paris, la cité de la musique ou dans le cadre d'académies d'été, l'Ensemble met en place des sessions de formation de jeunes professionnels, instrumentistes ou compositeurs, désireux d'approfondir leur connaissance des langages musicaux contemporains.

hautbois

Didier Pateau

Nono - Dallapiccola

clarinettes

Alain Damiens
André Trouttet

percussions

Claire Talibart
Cyrille Gabert
Guillaume Lamas

cor

Jean-Christophe Vervoitte

tuba

Gérard Buquet

percussions

Vincent Bauer
Michel Cerutti
Daniel Ciampolini

piano, claviers

Florent Boffard

harpe

Frédérique Cambreling

violon

Maryvonne Le Dizès

alto

Christophe Desjardins

violoncelle

Pierre Strauch

musiciens supplémentaires

flûtes

Marine Perez
Patrice Bocquillon

saxophone

Vincent David

technique

cité de la musique

régie générale

Christophe Goualde

régie plateau

Eric Briault

régie lumières

Joël Boscher

Ensemble

Intercontemporain

régie générale

Jean Radel

régie plateau

Damien Rochette

Philippe Jacqu n

live-electronics

Experimental studio de la
fondation Henrich-Strobel du
S dwestrundfunk, Freiburg
im Breisgau

régie son

André Richard

ingénieur du son

Rudolf Strau 

technique et information

musicale

Reinhold Braig

Michael Acker