

HELMUT LACHENMANN ANTON BRUCKNER

SWR SINFONIEORCHESTER
BADEN-BADEN & FREIBURG
SYLVAIN CAMBRELING

SALLE PLEYEL
12 NOVEMBRE 2010



HELMUT LACHENMANN ANTON BRUCKNER

Helmut Lachenmann

Nun

Musique pour flûte, trombone,
orchestre et voix d'hommes

entracte

Anton Bruckner

Symphonie n°3 en ré mineur

« *Wagner Symphonie* »

Version de Nowak 1889

Dagmar Becker, flûte

Frederic Belli, trombone

Schola Heidelberg, ensemble vocal

Walter Nussbaum, direction

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden & Freiburg

Sylvain Cambreling, direction

Coproduction Salle Pleyel ;

Festival d'Automne à Paris

En collaboration

avec le SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden & Freiburg

Durée du concert : 95' plus entracte

Concert enregistré

par France Musique

Diffusion le 8 décembre 2010 à 20h



Photo couverture : Helmut Lachenmann ©
Benjamin Chelly

Helmut Lachenmann

Nun, musique pour flûte,
trombone, orchestre et voix
d'hommes

Composition : 1997-1999,

révision 2002-2003

Effectif : flûte (flûte basse) et trombone
solistes ; 8 voix d'hommes. 3 flûtes
(piccolos), 4 hautbois, 3 clarinettes en sib,
2 contrebassons, 4 cors en fa,
3 trompettes en ut, 2 tubas,
3 percussionnistes, timbales, 2 pianos,
harpe, guitare électrique, 8 violons I,
8 violons II, 8 violons III, 8 altos,
8 violoncelles, 8 contrebasses

Éditeur : Breitkopf & Härtel

Création : Cologne, *Musik der Zeit*, WDR
20 octobre 1999, sous la direction
de Jonathan Nott

Création de la version révisée :

Berlin, Konzerthaus, 17 janvier 2003,

sous la direction de Johannes Kalitzke

Commande : Radio de Cologne, WDR

Œuvre dédiée « aux solistes

de la création, Gaby Pas-Van Riet et Mike
Svoboda »

Durée : 38'

Nun (esquisse)

Peut-être quelque chose comme un
parergon à mon opéra *La Petite Fille
aux allumettes*.

Deux sources sonores – à la fois homo-
gènes et hétérogènes selon des cri-
tères ambivalents, et qui ne vont pas
immédiatement ensemble : le trom-
bone et la flûte / flûte basse (avec des
résonances de deux pianos à queue),
huit voix d'hommes – tous produisent
des sons, du souffle, des intervalles,
des vibrations, des battements, des
crépitements, des consonances. Et cré-
piter et parler – haleter aussi, l'or-
chestre avec quatre hautbois, trois
flûtes, trois clarinettes, deux contre-
bassons (sous-employés), quatre cors,
trois trompettes, pas de trombones,
deux tubas, qui vrombissent dans le
grave, deux pianos, guitare-harpe,
cordes (« perforateurs »), trois per-
cussionnistes, qui s'agitent (roule-
ments sur les peaux – mais aussi
cymbales chinoises agitées dans l'air
et brusquement étouffées – « halète-

ments » – et : qui endurent.

Musique – à endurer, mais non endu-
rable.

Un orchestre avec de multiples sources
d'unissons.

D'une manière toujours autre, c'est
toujours la même chose :

La musique, non comme texte, non
comme discours, voire comme drame
sonore – plutôt une sorte de spectacle-
nature artificiel et transcendant, en
tant que produit de spéculations com-
plexes, comme présence « pure » (bien
que ces mots soient des coquilles,
qui rappellent tant bien que mal ce
qu'ils n'osent plus ou ne sont plus
capables de nommer, de saisir. Des
notions qu'il faut convoquer tout en
les raturant, dès que l'on fixe la chose
elle-même) :

L'évoquer, sans tomber pour autant
dans des idylles piètrement pensives
et « méditatives », des idylles stan-
dardisées, voilà qui fait partie de mes
utopies centrales –

Son aptitude à désirer / son désir de
cohérence / sa nécessité existentielle,
sa « vérité » n'est pas séparable ici-bas
de son impossibilité même, en raison
de cette standardisation de tous les
moyens nécessaires à sa réalisation,
à sa visée, à sa mise-en-œuvre.

Mais : tout doit être / sera touché, sauvé,
libéré dans cette présence, de quelque
façon qu'elle se transmette.

Peut-on transmettre des expériences,
alors même que l'on prend conscience
de leur impossibilité, de leur enseve-
lissement, à travers la lutte contre ces
impossibilités, ces ensevelissements
(= ces contraintes qui brident la
liberté)???

Qui suis-je ? Qu'est-ce donc cela, ce moi
qui prend en charge une telle quête,
une telle aventure, une telle lutte
contre la matière ??

« Le moi n'est pas une chose, mais un
lieu » (Kitaro Nishida – je ne suis pas
bouddhiste, ni un moine zen, mais un
débutant en tout, même en compo-
sant une pièce en cours de concep-
tion).

« L'eau ne lave pas l'eau – le feu ne brûle
pas le feu – la douleur même ne souffre

pas. La jouissance ne jouit pas, l'écoute n'écoute pas, la vie ne vit pas — et ainsi vit-elle. Le moi n'est pas le moi. La musique n'est pas musique, elle est non-musique : la seule musique qui en mérite le nom, dans son sens emphatique. Que la non-musique soit musique ?? Mais sinon quoi ?? Oui – sinon quoi. Composer signifie : mais sinon quoi ». Évoquer par la composition des utopies a toujours signifié, dans ma manière de fonctionner, évoquer leur ensevelissement. Et cela même qu'ils a enseveli – jamais par hasard. Ou qui menace de les ensevelir, de les prendre dans ses griffes.

Helmut Lachenmann

À l'occasion de la création de *Nun*

Traduction de l'allemand : Martin Kaltenecker

Musique du lieu

Souvent, dans l'œuvre de Helmut Lachenmann, la musique, mise en péril, menace de s'arrêter. Subversive par sa lenteur, creusant dans le son, elle atteint alors une limite, se réduit à l'immobilité ou au silence, dérive vers un point où un mouvement obstiné la saisit, où rien ne paraît indiquer la nécessité de poursuivre et où chaque son est investi de la tâche d'introduire au néant. « Le vide s'y "passe" », comme disait Lachenmann de l'apogée négative de son premier quatuor à cordes *Gran torso* (1971-1972), un désert qui nous invite à nous y abîmer et à l'observer. Une telle situation, néanmoins, est lumineuse, sereine, éclairée, éveillée, d'une beauté prise à revers – comme la cicatrice d'un visage nous invite à le regarder autrement. Le champ de ruines laisse place à un champ de forces, purifie et libère l'écoute. Car si l'œuvre continue, c'est à la condition que la musique se fasse *non-musique*. « Ce n'est qu'en s'engageant dans cette expérience de la "non-musique" qu'écouter devient percevoir : c'est là qu'on commence à "dresser l'oreille". C'est là que l'on commence à écouter autrement, et qu'on est

rappelé enfin au fait que l'écoute, c'est-à-dire l'attitude esthétique, peut être transformée ». Dans les toutes dernières mesures de *Nun* (*Maintenant*), le chœur coupe le mot de musique : *Mu-sik*. Nulle afféterie, mais un sens que dévoile Lachenmann :

D'où, où, vers où ?

« *Mu !* », disent les moines zen.

Sique ?

Mu, dont l'origine de l'idéogramme pourrait être « ce qui reste après la combustion totale », doit donc être lu ici en japonais et désigne le vide du bouddhisme, le lieu d'un néant absolu. Le *mu* n'est donc pas le rien, l'absence d'être, mais l'évidement d'une musique qui s'épelle, se ravive et meurt sans cesse. Or, dans *La Petite Fille aux allumettes* (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1990-1996), peu avant la fin de l'œuvre, l'héroïne, victime d'une nature cruelle et de l'indifférence à la misère et au dénuement, meurt de froid. « Jamais la grand-mère n'avait été si belle, si grande. Elle prit la petite fille sur son bras et elles s'enveloppèrent dans cette splendeur et cette joie, bien haut, bien haut, là où il n'y avait pas de froid, pas de faim, pas d'angoisse... elles étaient auprès de Dieu ». Au terme de cette « Ascension », un épisode étale confié au timbre prégnant du *shô*, l'orgue à bouche japonais, l'image somptueuse d'une musique où le son disparaît dans son apparition même : sous le son, autour de lui, un retrait, un néant absolu qui l'englobe, duquel il naît et auquel il retourne – un son sans son, tonlos, comme l'indique maintenant la partition de *Nun*. La combustion est advenue.

Et la musique renonce à la narration et se fait paysage, tableau, état météorologique. Avec ses stases, ses diastoles et ses amenagements, *Nun* est d'un seul tenant, en dépit de la cadence des solistes. Une logique de l'interrogation, de la relation et de la situation, irrigue les mots du chœur : *was* (qu'est-ce qui/que), *wie* (comment), *für* (pour),

mit (avec), *hin* (y, là), et la question centrale de l'œuvre : « Wo bist du ? » (« Où es-tu ? »). « Le moi n'est pas une chose, mais un lieu », répondent *in fine* les huit voix d'hommes, sur des timbres métalliques de percussions, tam-tam et autres cymbales, et sur des sons flûtés, immobiles et glacés, transis, sinon rigides, des cordes. La partition précise le nom de l'auteur de cette thèse, où le sujet et le lieu sont un : Kitaro Nishida. Dans une exhortation à devenir plus simple, Lachenmann venait en effet de s'initier la philosophie japonaise et de lire notamment sa *Logique du lieu*. Le lieu (*basho*) est le champ, la place, le site, l'endroit que l'on occupe, ce qui permet l'émergence de toute chose, un réceptacle, un champ de force, d'énergie, de dynamique – Nishida se plaisait à comparer les relations en son sein à un champ électromagnétique.

Dans *Nun*, Lachenmann radicalise l'abîme, le désert d'antan, celui de *Gran torso*, pour atteindre ce site où se donne la vacuité, ouverture des choses, du monde et du soi, là où nous les atteignons tels qu'ils sont intimement. Le poète Bashô le traduisait autrefois en ces vers :

*Ce qu'est le pin
Apprends-le du pin,
Ce qu'est le bambou
Apprends-le du bambou.*

Relisons alors Lachenmann : « Le feu ne brûle pas le feu »... Dire que le feu ne brûle pas le feu, c'est exprimer l'identité du feu, ce qu'il est en tant que tel. Si le bois brûle, c'est que le bois est un combustible, ce que le feu ne saurait être. Analogiquement, « la musique n'est pas musique, elle est non-musique : la seule musique qui en mérite le nom, dans son sens emphatique ». Ce qu'est la musique, nous l'apprendrons donc de la musique – de l'écoute.

Laurent Feneyrou

Helmut Lachenmann

Né à Stuttgart le 27 novembre 1935, Helmut Lachenmann étudie, de 1955 à 1958, à la Musikhochschule de sa ville natale, sous la direction de Jürgen Uhde (piano) et Johann Nepomuk David (théorie et contrepunt). Après avoir suivi les Cours d'été de Darmstadt en 1957, il devient l'élève de Luigi Nono à Venise (1958-1960) et travaille au Studio électronique de l'Université de Gand (1965). Compositeur et pianiste, il enseigne à Ulm, à Ludwigsburg, à l'Université de Bâle, à Hanovre et à la Musikhochschule de Stuttgart (de 1966 à 1970 en théorie musicale, puis de 1981 à 1999 en composition), tout en participant à de nombreux séminaires sur tous les continents, mais aussi à Darmstadt, où il coordonne en 1972 le Studio de composition. Cette intense activité pédagogique se poursuit, notamment en 1999, au Centre Acanthes, puis, en 2007, aux États-Unis (Princeton). En 1997, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*La Petite Fille aux allumettes*), « musique avec images », est créé à l'Opéra de Hambourg, dans une mise en scène d'Achim Freyer; une deuxième production, réalisée par l'Opéra de Stuttgart, mise en scène par Peter Mussbach et dirigée par Lothar Zagrosek, est présentée, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, au Palais Garnier, en 2001. Lauréat de prix prestigieux, dont ceux de la Ville de Munich (1965), de la Ville de Stuttgart (1968), de la Ville de Hambourg (1972), de la Fondation Ernst von Siemens (1997) et de la Royal Philharmonic Society de Londres (2004), pour *Grido*, son troisième quatuor à cordes, compositeur en résidence au Festival de Lucerne et à l'Alte Oper de Francfort (2005), Lachenmann est invité au Wissenschaftskolleg de Berlin (2001-2002). Ses écrits ont été publiés sous le titre *Musik als existentielle Erfahrung* (*La Musique comme expérience existentielle*) et, pour l'essentiel, traduits en français (*Écrits et entretiens*, Genève, Contrechamps, 2009). Il vit et travaille à Leonberg, près de Stuttgart, et en Italie, à Trarego.

www.breitkopf.de

Helmut Lachenmann

au Festival d'Automne à Paris :

1989 : *Reigen seliger Geister*
1993 : *Salut für Caudwell, Accanto, Ausklang, Gran Torso, Trio Fluido, Pression, Dal Niente, tema, Toccatina, Intérieur I, Trio à cordes, Reigen seliger Geister, « ...Zwei Gefühle... »*, *Allegro sostenuto, Mouvement*
1998 : *Schwankungen am Rand*
2001 : *La Petite Fille aux allumettes*
2005 : *Concertini*
2008 : *More Mouvement für Lachenmann* de Xavier Le Roy (*Pression, Salut für Caudwell, Gran Torso*)

Kitaro Nishida

Kitaro Nishida est l'un des plus importants philosophes japonais du XX^e siècle, sinon le premier, au sens moderne et occidental du terme.

Né le 19 mai 1870, près de Kanazawa, il étudie la philosophie à l'Université de Tokyo, avant d'enseigner dans une école secondaire et de s'initier, dès 1901, à la pratique du bouddhisme zen. Son premier ouvrage, *Essai sur le bien*, paraît en 1911. Professeur de philosophie à l'Université de Kyoto (1910-1928), il attire de nombreux disciples et fonde, malgré lui, l'« école de Kyoto », où dialoguent la tradition bouddhiste et les moments les plus significatifs de la pensée occidentale, notamment l'idéalisme et la phénoménologie allemands, dont il lit les auteurs dans la langue originale. Nishida ne quitte jamais son pays, mais entretient des relations avec quelques philosophes occidentaux, dont Husserl, Löwith et Rickert, et repense certains thèmes essentiels de sa discipline : le temps, la conscience, l'histoire, l'expérience pure, l'identité, le lieu (*basho*). Il meurt le 7 juin 1945, à Kamakura, non sans s'être compromis avec le nationalisme japonais.

Anton Bruckner

Troisième Symphonie en ré mineur

Troisième version dans l'édition de Leopold Nowak (1959)

1. Mehr langsam, Misterioso
2. Adagio, bewegt, quasi Andante
3. Ziemlich schnell
4. Allegro

Composition : 1872-1873, révisions en 1876-1877 et 1888-1889
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en sib, 2 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en ré, 3 trombones, timbales, cordes
Éditeur : Musikwissenschaftlicher Verlag (Vienne)

Création : Dresde, 1^{er} décembre 1946 ; direction, Joseph Keilberth
Création de la 2^e version : Vienne, 16 décembre 1877 ; direction, Anton Bruckner
Création de la 3^e version : Vienne, 21 décembre 1889 ; direction, Hans Richter
Symphonie dédiée à Richard Wagner
Durée : 52'

L'essentielle lenteur de *Nun* se retrouve dans les harmonies, les thèmes héroïques et les déploiements majestueux de la *Troisième Symphonie* qu'Anton Bruckner dédia à Richard Wagner. En 1873, Bruckner se rendit à Bayreuth pour l'offrir à l'auteur immensément admiré de *Tristan et Isolde*. « D'abord il n'a rien dit. Puis il m'a sauté au cou et embrassé plusieurs fois. J'en ai pleuré, naturellement ; mais ça a été bien pis quand il m'a dit : mon cher ami, votre dédicace m'honore et, avec votre œuvre, vous me causez un plaisir peu commun ! » Une révision aboutit à la seconde version, publiée en 1878 (avec une réduction pour piano à laquelle travailla Gustav Mahler), malgré l'échec de sa création, l'année précédente. La troisième version, qui

valut à Bruckner un premier triomphe en 1889, introduit des transitions caractéristiques de son style tardif et modifie les symétries entre les quatre mouvements.

Nous y sommes à l'écoute d'un acte d'hommage et d'un rite de contemplation. Lachenmann a commenté l'œuvre de Bruckner, dont les mouvements symphoniques tendraient à un paysage, comme une « expérience de plein air dans Linz et ses environs ». Son art d'adoration et de foi se ferait porteur d'un élément magique, mais rigoureusement ordonné : « Messiaen dit : la musique doit enchanter. Wagner aurait peut-être dit : la musique doit nous subjuguier, nous élever (Beethoven, plus chastement, disait : elle doit "viser le cœur"). Même la rhétorique de Bruckner se nourrit de cela, mais de façon plus simple, car chez lui, c'est toujours une cérémonie transcendante qui détermine la pensée symphonique ; cet invariant de sa musique lui a d'ailleurs permis de former des massifs bien plus accidentés au sein d'un univers déjà ritualisé symphoniquement. Ce sont précisément les cérémonies qui visent une expérience irrationnelle qui doivent être mises en scène rationnellement, organisées avec stratégie ».

Dialoguent donc la raison et la foi, une rhétorique d'inspiration beethovienne (le goût de l'unité et de thèmes aux clairs intervalles, octave, quinte et quarte, se divisant en motifs et architecturant l'œuvre dans son entier) et une intention de restauration théologique ; dialoguent encore un attachement à la connaissance inventoriante, classant et établissant des lois et des règles – cette boulimie de science qu'illustrent les cours de latin, de psychologie, de religion et de physique, suivis par Bruckner – et le *credo* du catholicisme autrichien.

Avec Schubert, Bruckner pose en effet les fondements d'une nation musicale, empruntant à son aîné des climats de *Ländler* et de danses populaires,

l'expansion du matériau mélodique et de structures à trois thèmes, une liberté de modulation qui anticipe l'harmonie wagnérienne et qui atteint les limites de la tonalité en en défaisant les lois d'enchaînement, la valeur du silence aussi, mettant à nu l'absence de transition... Son écriture abonde aussi en éléments de modernité, s'appropriant les découvertes d'alors : réexpositions qui se distinguent de l'exposition par un resserrement fréquent, par de profondes divergences dans le déroulement mélodique, dynamique ou rythmique des phrases, dans la succession des tonalités, dans l'instrumentation, voire dans l'ordre même des thèmes ; conception cyclique avec, dans la *Troisième Symphonie*, le thème initial du premier mouvement qui ressurgit avec force dans le dernier ; superposition d'éléments, à l'instar du deuxième groupe du finale, contraste d'ombre et de lumière, où les cordes jouent une insouciant polka, quand les bois, relayés par les cuivres, énoncent un choral solennel, presque mahlérien. Relatant l'émotion qui l'avait saisi en observant un jour, en face de chez lui, à Vienne, un bal, tandis qu'à l'étage on veillait un mort, Bruckner commenta ce groupe en ces termes, d'une désarmante simplicité : « La polka exprime les plaisirs et la joie du monde, et le choral représente sa tristesse et ses peines ».

L'œuvre de Bruckner se mesure à l'aune de l'esprit de la Contre-Réforme et du baroque autrichien de Saint Florian, qui en configurait l'espace acoustique, la plénitude harmonique, les unissons retentissants et les étagements de plans, dérivés de l'orgue... Car y participe pleinement, aussi, une force contraire, une prédilection pour les allégories macabres, dont témoigne, dans la *Troisième Symphonie*, l'exacerbation presque démoniaque du *Scherzo*. Par ses chorals, d'une religieuse lenteur, par l'idée d'une musique comme « intuition pure d'une profondeur incomparable », selon ses

propres termes, Bruckner entonne un hymne à la divinité, une offrande de joies et de peines. On comprend que les cuivres y ressemblent, selon Lachenmann, à un poumon surhumain. Contraindre le divin à faire irruption dans notre monde n'aurait alors rien de naïf. Car, nous dit encore Lachenmann, toujours à propos de Bruckner : « Il se pourrait que la notion décisive ne soit plus ici celle de la "provocation", mais celle d'être *sans défense*. Un art sans défense ne serait redevable qu'à ses propres lois ».

Laurent Feneyrou

Anton Bruckner

Né à Ansfelden le 4 septembre 1824, d'un père instituteur et musicien, Anton Bruckner est issu d'une vieille famille, modeste, de paysans autrichiens. Il découvre la musique, essentiellement religieuse et de danse, avec ses parents, s'initie au violon et à l'orgue (il y remplace son père dès l'âge de dix ans), et reçoit une première instruction musicale de son cousin, Johann Baptist Weiss, maître d'école et organiste à Hörsching, auprès de qui il séjourne en 1835 et 1836. En juillet 1837, Bruckner, qui vient de perdre son père, est accueilli comme enfant de chœur par Michael Arneth, le supérieur du monastère augustin de Saint-Florian. Il entre, trois ans plus tard, en 1840, à l'École normale d'instituteurs de Linz, est rapidement nommé maître d'école, d'abord adjoint, puis titulaire, à Windhaag, Kronstorf et Saint-Florian, et se perfectionne en théorie musicale, harmonie, contrepoint, orgue et composition auprès d'Anton Kattinger, August Dürrnberger et Leopold von Zenetti. Organiste de la Stadtpfarrkirche, puis de l'Alter Dom (1855-1868), à Linz, il abandonne sa charge de maître d'école et se consacre exclusivement à son art. Mais doutant de ses connaissances musicales, il entreprend de nouvelles études de contrepoint – il a déjà plus de trente ans. Élève du rigoureux Simon Sechter, qui lui interdit de composer

Biographies des interprètes

pendant ses années d'études, il se rend régulièrement chez lui, à Vienne, avec humilité et opiniâtreté. En 1861, Bruckner obtient le titre de maître de musique, qui lui confère le droit d'enseigner, mais décide d'étudier encore, avec Otto Kitzler, chef du théâtre de Linz, pour se familiariser avec l'orchestration et les œuvres de ses contemporains. Un travail intensif altère sa santé et le conduit en 1867 aux portes de la démence. Après quatre mois dans un sanatorium de Bad Kreuzen, il est nommé en 1868 professeur d'harmonie, de contrepoint et d'orgue au Conservatoire de Vienne, à la suite de Simon Sechter, et organiste à la Chapelle impériale, dont il sera membre en 1878. Bruckner ne quitte plus guère Vienne, sinon en 1869, pour Nancy et Paris, où il donne à Notre-Dame un concert devant Saint-Saëns, Franck et Gounod, en 1871, pour Londres, où il connaît le succès, mais aussi pour quelques concerts et représentations en Allemagne, notamment au Festival de Bayreuth. En 1875, une chaire de théorie musicale, ouverte aux étudiants du doctorat de philosophie, lui est confiée à l'Université de Vienne, malgré l'opposition du milieu brahmisien. Décoré par l'empereur François-Joseph, docteur *honoris causa* de l'Université de Vienne, il meurt à Vienne, le 11 octobre 1896, au terme d'un lent déclin. Trois jours plus tard, ses obsèques sont célébrées avec faste. Bruckner est inhumé à Saint-Florian, sous l'orgue auquel son nom est associé.

Dagmar Becker

Née à Berlin, Dagmar Becker étudie à la Musikhochschule de Freiburg auprès de la Musikhochschule de Detmold auprès de Paul Meisen. Entre 1977 et 1978, elle participe à des concours nationaux pour les jeunes musiciens et remporte un prix en 1977. Depuis 1979, elle est flûte solo du SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden & Freiburg. Depuis, elle joue sous la direction de chefs comme Herbert Blomstedt, Peter Eötvös, Michael Gielen, Kazimierz Kord, Lothar Zagrosek et Hans Zender ainsi qu'en formation de chambre. De nombreux enregistrements radio et CD témoignent de son activité musicale. Dans le répertoire d'aujourd'hui, Dagmar Becker joue les œuvres de Jean Francaix, Tiberiu Olah, Peter Eötvös, Adriana Hölszky et Edison Denisov, dont certaines qu'elle a créées lui sont dédiées.

Frederic Belli

Né en 1982 à Wolfach dans la Forêt noire, Frederic Belli étudie à la Musikhochschule de Hanovre auprès de Jonas Bylund. Depuis octobre 2006, il est trombone solo du SWR Sinfonieorchester Baden-Baden & Freiburg. Il a remporté plusieurs prix et a été lauréat de concours comme celui de Valencia (Concours Christian Lindberg). En mars 2007, il est le premier tromboniste à gagner le concours national « Deutschen Musikwettbewerb » ; en octobre 2007, il obtient le Deuxième Prix au Concours de la fédération des radios allemandes ARD.

Depuis 2007, il donne des concerts en soliste sous la direction de Christian Lindberg, avec différents orchestres des radios allemandes et dans les festivals. Avec l'Orchestre SWR et Sylvain Cambreling, Frederic Belli joue *Solo* de Luciano Berio à la Philharmonie de Berlin, Bruxelles et à Strasbourg

Sylvain Cambreling

Né en 1948 à Amiens, Sylvain Cambreling poursuit ses études musicales au Conservatoire de Paris. En 1971, il est tromboniste à l'Orchestre symphonique de Lyon et à l'Opéra de Lyon, dont il devient l'adjoint du directeur musical entre 1975 et 1981. En 1976, Pierre Boulez l'engage comme premier chef invité de l'Ensemble intercontemporain. En 1981, Gerard Mortier le nomme directeur musical du Théâtre Royal de La Monnaie où, dix années durant, il participe à de nouvelles productions signées Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann, Peter Mussbach et Herbert Wernicke. Sylvain Cambreling est invité au Metropolitan Opera (1985, 1989), à La Scala de Milan (1984) et à l'Opéra de Vienne (1991). En 1992, il dirige à l'Opéra national de Paris-Bastille *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, mis en scène par Peter Sellars. Entre 1985 et 2000, il dirige au Festival de Salzbourg et participe à la production de *Pelléas et Mélisande* avec l'Orchestre Philharmonia (mise en scène Robert Wilson), *Katia Kabanova* (mise en scène Christoph Marthaler), *La Damnation de Faust* et *Les Troyens* de Berlioz, *Cronaca del luogo* de Luciano Berio. En 2002, il dirige *Don Giovanni* au Metropolitan Opera de New York. Sylvain Cambreling dirige la plupart des grandes formations symphoniques internationales.

Entre 1993 et 1997, Sylvain Cambreling a été intendant et directeur musical de l'Opéra de Francfort. Il engage là une collaboration artistique avec Christoph Marthaler, co-signant avec lui *Pelléas et Mélisande* (1994), *Luisa Miller* (1996), *Fidelio* (1997), et plus tard *Les Noces de Figaro* (2001), *Katia Kabanova* (2004), *La Traviata* (2007). Au cours de la saison 2008-2009, à l'Opéra national de Paris, Sylvain Cambreling a dirigé *Wozzeck* et *Fidelio ainsi que* la créa-

tion de *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans.

Le répertoire de Sylvain Cambreling s'étend des œuvres de la période baroque à celles de la musique d'aujourd'hui; il comprend plus de soixante-dix opéras et quatre cents œuvres orchestrales.

Sylvain Cambreling est chef invité du Klangforum de Vienne et, de 1999 à 2010, chef principal de l'Orchestre Symphonique du SWR de Baden-Baden & Freiburg. Il est lauréat du Grand Prix européen des chefs d'orchestre.

Depuis avril 2010, Sylvain Cambreling est chef principal de l'Orchestre symphonique Yomiuri à Tokyo, il sera à partir de la saison 2012-2013 le directeur musical de l'Opéra de Stuttgart.

Schola Heidelberg

L'ensemble vocal Schola Heidelberg est fondé en 1992 par Walter Nussbaum. Il interprète principalement le répertoire des XVI^e–XVII^e et XX^e–XXI^e siècles. Les chanteurs de l'ensemble ont développé des techniques leur permettant d'aborder des styles spécifiques. Des liens ont été établis avec plusieurs compositeurs comme Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Hans Zender, Carola Bauckholt; de nombreuses œuvres ont été composées pour cet ensemble. Depuis 1993, l'ensemble vocal s'associe à l'ensemble instrumental Aesthesis. La Schola Heidelberg chante régulièrement à Heidelberg et dans les festivals (Witten, Berlin, Salzbourg, Munich...). Le label Kairos a publié plusieurs enregistrements d'œuvres de Helmut Lachenmann (*Nun, Les Consolations*) qui ont obtenu des récompenses. Le CD des *Chants de l'amour* de Gérard Grisey a reçu un Diapason d'or.

Ténors

Sebastian Hübner, Clemens Flämig
Volker Nietzke, Jörg Deutschewitz

Barytons-basses

Matthias Horn, Christoph Drescher
Martin Backhaus, Ekkehard Abele

Walter Nussbaum

Walter Nussbaum étudie la musique et l'orgue à Heidelberg, puis la direction d'orchestre auprès de Mandred Schreier. Il est ensuite chef de chœur; au cours de cette période, il travaille avec Michael Gielen et avec Peter Eötvös. Il fonde la Schola Heidelberg et l'ensemble instrumental Aesthesis, enseigne à l'Université de Hanovre. Il est invité à diriger de nombreux ensembles en Europe. En 2006, il dirige pour la première fois à l'Opéra de Mannheim.

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden & Freiburg

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

Depuis leur renaissance en 1950, les Donaueschinger Musiktage et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden & Freiburg sont des partenaires indissociables. L'orchestre y a créé environ quatre cents œuvres, parmi lesquelles celles de Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti et Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Helmut Lachenmann et Wolfgang Rihm. Le SWR Sinfonieor-

chester demeure un partenaire attentif pour les compositeurs d'aujourd'hui. « L'orchestre se trouve au cœur de la culture européenne », précise Sylvain Cambreling.

Depuis sa création en 1946, le SWR Sinfonieorchester attire chefs d'orchestre et solistes internationaux, il agit comme ambassadeur de la musique en Allemagne comme à l'étranger, de Salzbourg à Lucerne, Hambourg et Madrid, Berlin et New York. Le SWR Sinfonieorchester a enregistré et publié plus de six cents œuvres représentant trois siècles de musique. Les inspirateurs de ces activités furent et sont toujours les chefs attirés de l'orchestre, Hans Rosbaud, Ernest Bour, Michael Gielen et Sylvain Cambreling qui dirige l'orchestre de 1999 à 2010.

François-Xavier Roth devient le chef principal de l'orchestre à partir de la saison 2011–2012.

Avec six décennies d'une politique d'ouverture déterminée, l'orchestre possède aujourd'hui une flexibilité et une souveraineté remarquables.



Président : Laurent Bayle
Directeur : Thibaud de Camas
www.sallepleyel.fr



Président : Pierre Richard
Directrices générales :
Marie Collin
Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

Les concerts

toujours plus de musique live

20

Concerts par semaine

classique, jazz, contemporain,
musique du monde

200

Directs

par an

300

**Productions
internationales**

1 000

Concerts par an

sur l'antenne et en réécoute
sur francemusique.com

3 concerts par jour sur l'antenne

des œuvres diffusées dans leur intégralité



francemusique.com