

LIZA LIM OLGA NEUWIRTH SERGE PROKOFIEV

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU SWR
BADEN-BADEN & FREIBURG
KAZUSHI ONO
WILLIAM BARTON, GUNHILD OTT,
HÅKAN HARDENBERGER

THÉÂTRE DU CHÂTELET
5 NOVEMBRE 2008

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
37^e édition

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

Liza Lim Olga Neuwirth Serge Prokofiev

Liza Lim

The Compass,
pour didgeridoo, flûte et orchestre

Olga Neuwirth

...miramondo multiplo...,
pour trompette et orchestre

entracte

Serge Prokofiev

Sixième Symphonie, en mi bémol,
opus 111

William Barton, didgeridoo

Gunhild Ott, flûte

Håkan Hardenberger, trompette

Orchestre symphonique du SWR

Baden-Baden & Freiburg

Kazushi Ono, direction

En collaboration avec le
Südwestrundfunk
Coréalisation Théâtre du Châtelet ;
Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



Manifestation présentée
dans le cadre de la Saison culturelle
européenne en France
(1^{er} juillet – 31 décembre 2008)

France Musique et Mezzo sont partenaires
du Festival d'Automne à Paris



Diffusion de ce concert sur
France Musique le 20 novembre à 14h30

Souffles

Texte de Laurent Feneyrou

Ces œuvres nous racontent toutes trois une histoire, autour du souffle, de la trompe, de son embouchure, des lèvres qui l'animent et des images, poétiques ou triomphantes, qu'elle évoque. Un égal souci de narration les traverse, empruntant à la tradition épique du symphonisme russe, ou au *kalyuyuru* du désert australien – ce mot par lequel les aborigènes désignent le miroitement de l'eau qui tombe sur des lits asséchés et la fluidité des chants entendus en rêve –, ou encore à un quotidien équivoque, hybride, menaçant, rendu à son absurdité, tout en césures, proliférations et décalages improvisés.

En de brèves scènes musicales, suscitant bien des images à l'écoute, *...miramondo multiplo...* saisit toute l'hétérogénéité des résonances de la trompette, un instrument qu'Olga Neuwirth étudia dès sept ans. De la grandiloquence parfois vantarde de son timbre à l'orphéon aux échos felliniens, entre figures baroques et autres lignes suaves, sorties de musiques de film, le vampirisme des citations et leur montage n'y excluent ni la torsion, ni la salissure du son, ni l'ironie, ni même, en deçà, la douceur révolue des années d'enfance, ou ses catastrophes. Nulle linéarité, nulle continuité, car comme le note Stephan Drees, « les sons titubent d'un épisode à l'autre, s'agglutinent en divers états d'agrégation pour en réchapper aussitôt ; de nombreux événements infimes s'additionnent pour former des complexes sonores en mouvement et des tissus aux chatouillements nerveux dont la densité fluctue en permanence ». Un enchevêtrement en résulte, qui modifie les conventions, en déçoit les traditionnelles attentes comme les résolutions convenues, et nous invite à écouter autrement.

The Compass de Liza Lim entonne le dialogue entre un orchestre et deux solistes, une flûte et un didgeridoo, introduisant, par ce dernier, un singulier écart vis-à-vis de l'univers symphonique, et perpétuant un goût pour les instruments d'Orient et d'Australie ou leur reconstruction dans les timbres d'Occident, dont témoignent nombre d'œuvres de Liza Lim. « Le multi-culturalisme est un idéal qui ne mène pas loin, sauf si l'on reconnaît tous les territoires qui coexistent dans une culture, et par extension, en soi-même. De plus en plus, je considère le multi-culturalisme comme une manière d'être dans le monde en tant qu'artiste – une manière de travailler qui ne porte pas seulement sur le franchissement des frontières entre les cultures, mais aussi sur les différences au sein même d'une culture. » Cette frontière n'est plus une limite, un obstacle, mais un seuil, et interroge : d'où s'exprimera la musique ? Aux rituels des chamans guérisseurs répondent les traits physiques et les symboles d'une raucité qu'il s'agit de situer en regard l'effectif occidental ou de maintenir dans l'entre-deux. Là s'illustrent les thèmes du feu, de la terre, du souffle et du chant, chers à Liza Lim, musicienne du timbre et de la texture, du nouement ou du tissage, mais aussi, dans cette œuvre, de la dissimulation et de la révélation, et des forces de la nature.

Enfin, aux lendemains d'un conflit mondial dont les événements marquèrent l'Union soviétique, et juste avant que Jdanov n'impose aux compositeurs, comme il l'avait déjà fait aux écrivains, l'idéologie délétère du réalisme socialiste, Prokofiev compose une *Sixième Symphonie* d'un austère et âpre lyrisme. « A présent, nous nous réjouissons de notre grande victoire, mais chacun de nous porte des blessures incurables. L'un pleure ceux qui lui étaient chers, un autre a perdu sa santé. Nous ne devons pas oublier cela. » Le style héroïque, qui présidait aux développements de la *Cinquième Symphonie*, écrite en temps de guerre et soucieuse de lever les forces de la résistance à l'hitlérisme, a laissé place à de larges mélodies, comme à une fanfare en creux, et à un climat d'abord sombre, empreint d'humanisme.

Liza Lim

The Compass

pour didgeridoo, flûte et orchestre

Composition : 2005

Commande de l'Orchestre symphonique de Sydney et de l'Orchestre de la Radio bavaroise. Création à Sydney en 2006

Editeur : Ricordi Londres

Durée : 22'

Entretien avec Liza Lim

Propos recueillis par David Sanson

Le thème du voyage semble occuper une place très importante dans votre œuvre – vous venez d'achever un opéra intitulé *The Navigator* : votre musique est-elle un voyage ?

Liza Lim : Le type de voyage qui m'a toujours intéressée, c'est celui qui franchit un seuil – un déplacement perceptif, plutôt que géographique ou temporel. Je suis absolument convaincue que toutes les expériences nous sont potentiellement accessibles, mais qu'une sorte de voile nous empêche d'accéder à une vision plus large du monde. On retrouve dans nombre de traditions de l'extase – l'éveil soudain, le sens de la transcendance – cette idée d'un "extraordinaire" qui se trouve juste sous la surface de ce qui est dit "ordinaire". Je suis également fascinée par les manières d'atteindre cet état d'écoute, de présence supérieure – des modes le plus souvent non logiques, non causales, telles que le *koan zen*, la divination, la transe, la possession, les états de rêve, tous ces rituels qui, en empêchant l'hémisphère gauche de fonctionner, favorisent d'autres façons de connaître et de penser. L'opéra *The Navigator* montre comment des moments de risque, de désir ou de perte catastrophique peuvent nous propulser dans des états limites où un autre horizon s'ouvre à nous. La culture aborigène est imprégnée de ces chemins de la connaissance. Tous les derniers projets que j'ai réalisés pour le Festival d'Automne – *Mother Tongue*, *The Quickening*, *In the Shadow's Light* – faisaient référence au concept de "miroitement" (*shim-*

mering) dans la culture aborigène – cette aura vacillante qui révèle la présence d'énergies cachées. De même, pour aborder *The Compass*, j'ai travaillé sur les décalages de différentes surfaces et idées, ainsi que sur les notions de dissimulation et de révélation.

***The Compass* est composé pour deux instruments solistes : une flûte et un didgeridoo. Quel rôle jouent les folklores et les musiques traditionnelles dans votre musique ?**

Le didgeridoo est un instrument réellement problématique si vous êtes un Australien non indigène – d'un point de vue politique. C'est une icône culturellement contestée. Mon contact avec cet instrument s'est fait à travers un interprète particulier – William Barton – ; c'est un instrument comme les autres, comme tous ceux avec lesquels j'ai travaillé, qu'il s'agisse du violon, du koto ou du kwengkari (gong coréen). Ma connaissance de l'instrument, je la dois au musicien – ce qui implique un ensemble d'éléments physiques, culturels, historiques, esthétiques, émotionnels et gestuels, contenus dans la relation avec l'instrument. Ici, il ne s'agit pas vraiment d'un duel entre le didgeridoo et l'orchestre ; je considère l'orchestre en lui-même comme un instrument complexe, dans lequel de nombreuses lignes d'impulsion historiques et esthétiques se croisent, et avec elles autant de choix quant à la manière de les déployer. Je veux dire par là que l'orchestre possède son propre folklore !

Cette pièce possède une dimension à la fois élémentaire (lorsqu'à la fin, les musiciens reproduisent des bruissements d'insectes) et cosmique (le chant qui ouvre la pièce). Et, de manière générale, votre musique peut-elle être considérée comme un jeu avec la perception ?

En écrivant la pièce, l'une des idées que j'avais en tête était de créer différentes "lignes d'horizon". Dans une grande partie de l'art aborigène, le plan

visuel est très souvent une perspective d'ensemble, où l'on perçoit tout en même temps – combinant vue aérienne et vue du sol, considérant la Terre d'au-dessus. C'est une vue à 360 degrés, englobante. Je souhaitais recréer l'effet de complète immersion et de traque dans le temps, ayant les solistes comme des points de repères plus narratifs – le chant, ou la chanson, est à cet égard important –, adressant des "distances" différentes, métaphoriques et réelles en même temps.

Le didgeridoo est un instrument qui peut résonner à de grandes distances – sa vibration basse, ses lentes ondes sonores peuvent être entendues à des kilomètres à la ronde. J'aime cette idée que les notes graves puissent excéder l'espace de la salle de concert – les sons d'insectes comme le didgeridoo lui-même sont des gestes qui se situent au-delà du cadre de la composition et de l'espace d'écoute immédiate.

Quelle importance revêt la mythologie aborigène dans votre travail ?

Ce qui m'intéresse, c'est le "langage type" qui sous-tend l'histoire de toutes les cultures, plutôt que nécessairement les "affects" superficiels d'un objet culturel. *A Pattern Language*, l'ouvrage de philosophie de l'architecture dirigé par Christopher Alexander a joué un rôle-clé dans le développement de cette pensée.

Quelle est la part de magie dans votre composition ?

Je crois beaucoup en la "magie ordinaire" – lorsque pendant un moment, un sentiment de présence, de conscience de l'instant, illumine tout autour de vous. J'aimerais croire que la composition est un moyen de concentration.

Olga Neuwirth

...*miramondo multiplo...*

pour trompette et orchestre

Composition : 2005–2006. Commande de l'Orchestre philharmonique de Vienne.

Création au Festival de Salzbourg en août 2006, par les Wiener Philharmoniker, Pierre Boulez (direction), Håkan Hardenberger (trompette)

Editeur : Boosey & Hawkes, Berlin

Durée : 19'

Texte de Stefan Drees

L'œuvre d'Olga Neuwirth *... miramondo multiplo ...*, pour trompette et orchestre, peut tout à fait être comprise comme un hommage à « son » instrument, celui qu'elle a traité à plusieurs reprises comme instrument soliste dans des passages cruciaux de ces compositions récentes. Il se détache par exemple d'un groupe de quatre solistes dans le projet cinématographique réalisé en commun avec le metteur en scène Michael Kreihsl, *The Long Rain* (2000), et dans la version purement instrumentale qui en fut déduite, *Construction in Space* (2001). Dans la pièce de théâtre musical *Lost Highway* (2002–2003), le personnage principal est un trompettiste, dont les sonorités constituent un sigle mystérieux, et dans la pièce pour ensemble *spazio elastico* (2006), la trompette est également placée au centre du discours musical. Cependant, *... miramondo multiplo ...* se confronte aussi à l'élément concertant et aux possibilités d'une influence réciproque entre l'instrument soliste et l'orchestre.

Le titre de l'œuvre se réfère à cette diversité de perspectives dans l'acte de percevoir le monde ("miramondo"), qui inclut, comme un kaléidoscope, une multiplicité d'expériences.

Les cinq situations sonores qui composent l'œuvre sont entretenues de citations d'œuvres de Neuwirth elle-même, mais aussi de Haendel, ainsi que d'allusions à Miles Davis. À l'effet atmosphérique de textures sonores

finement ciselées s'opposent des rythmes répétitifs qui, souvent sous forme de boucles, produisent une impression de sur-place. C'est le cas par exemple pendant de longs moments du premier mouvement, mais aussi dans l'aria *dal sangue freddo*, placé au centre de l'œuvre : des lignes accidentées formées de structures rythmiques imbriquées suscitent un effet de sang froid inquiétant. Le quatrième mouvement oppose à cette explosion un monde de sonorités douces : jouée par la trompette seule, une longue mélodie se déploie, se mélangeant d'abord aux clarinettes, avant que la citation d'une chaconne de Haendel n'apparaisse dans l'orchestre, qui se dissout peu à peu dans un tissu de voix supplémentaires, pour y disparaître. C'est ici précisément que se réalise la coexistence si typique du soliste et de l'orchestre, au sens de réactions presque tendres de l'un à l'autre. Même si à la fin, c'est l'individu, incarné par le soliste, qui aura le dernier mot après le dialogue – il se détache d'un trio qu'il forme avec les deux trompettes de l'orchestre –, cela ne signifie guère qu'il triomphe du groupe des musiciens. C'est davantage une révérence artistique devant l'individualité de tous ceux qui ne se conforment pas à la collectivité, mais qui se laissent inspirer par elle sans se soumettre.

Traduit de l'allemand
par Martin Kaltenecker

Extrait d'un entretien avec Olga Neuwirth

Dans *...miramondo multiplo...*, vous n'employez pas l'électronique : comment activez-vous le jeu avec l'espace sonore ?

Olga Neuwirth : C'est à partir d'analyses du son des cuivres que j'ai conçu les structures harmoniques : en orchestrant de grands blocs d'accords comme s'il s'agissait d'un instrument hybride – et non de différents instruments de l'orchestre. Ce petit orchestre mozartien arrive à sonner comme un grand orchestre, on a parfois l'impression de se trouver face à un ensemble de cuivres. Et pourtant, il n'y a pas énormément : il s'agissait de produire, en usant des techniques d'orchestration (en combinant par exemple les instruments de percussions avec les cordes *molto sul ponticello*), différentes sonorités rappelant celles des cuivres, qui étaient pourtant absents.

Il y a également un jeu entre le trompettiste soliste et les deux trompettistes de l'orchestre. Le soliste est souvent pris dans des processus imposés par l'orchestre, quand il ne les déclenche pas lui-même : comme dans *Hooloomooloo*, il lui arrive de disparaître dans l'orchestre – à cette différence qu'ici, la trame est constituée par l'orchestre, et non par les Ondes Martenot. Le titre de l'œuvre fait référence à un objet cinétique conçu par Gruppo T en Italie dans les années soixante : une sculpture cinétique par le prisme de laquelle on voit le monde sous un jour toujours changeant, un peu à la manière d'un kaléidoscope. On voit toujours la même chose, mais de manière à chaque fois différente. Musicalement, cela se traduit aussi par des souvenirs ; des fragments de mélodies qui nous sont familières ou qui relèvent de notre histoire individuelle apparaissent de manière très brève et agissent comme des allusions, des renvois.

Propos recueillis par David Sanson

Serge Prokofiev

Sixième Symphonie, en mi bémol mineur, opus 111

Composition : 1945–1947

Création à Leningrad le 11 octobre 1947,

Evgueni Mravinski (direction)

Editeur : Le Chant du monde

Durée : 36'

Texte de Laurent Feneyrou

En Union soviétique, après la Seconde Guerre mondiale, dont la bataille de Stalingrad évoque aujourd'hui encore l'intensité des combats, le lourd tribut de l'Urss et l'engagement de ses forces, dans la *Pravda* du 21 septembre 1946, Andreï Jdanov vilipende la poétesse Anna Akhmatova, « grande dame hystérique, ballottée entre le boudoir et l'oratoire ». Accordant la primauté à la politique et aux thèmes actuels, la littérature soviétique se devait de ne plus tolérer les motifs individualistes – solitude, tristesse, accablement, spleen, mystique ou croyance en l'au-delà, autant de désirs de fuir les questions de la vie sociale dont se seraient rendus coupables trop d'écrivains. Armer idéologiquement un peuple soucieux de ne tolérer aucune mal-façon et susciter l'ardeur révolutionnaire, telle devait être la tâche de l'artiste. En musique, les critiques contre Dimitri Chostakovitch s'étaient déjà accumulées : Izrail Niestiev avait qualifié de « bouffonnerie grossière » la *Neuvième Symphonie* (1945).

Composée entre 1945 et 1947, la *Sixième Symphonie* de Prokofiev se situe exactement entre le bruit des armes à peine tu, les événements tragiques de la guerre, que Prokofiev vécut pour partie dans le Caucase, et une liberté esthétique, mais aussi philosophique et scientifique, que le régime se chargera bientôt de discipliner. Cet autre opus 111, dédié à Beethoven dans le souvenir de la dernière *Sonate pour piano* qui avait aussi inspiré la *Deuxième Symphonie*, traduit le style épique de son auteur et l'humanisme dont il se réclame, en musicien sou-

cieux d'exprimer par l'art son « admiration pour la force spirituelle de l'homme qui s'est manifestée si vivement à notre époque et dans notre pays ». Le premier mouvement, *Allergro moderato*, dans la sombre tonalité de mi bémol mineur, « est d'un caractère agité, parfois lyrique, parfois austère ». Y participent l'introduction sèche et énigmatique des cuivres, la nostalgie plaintive des cordes, ainsi que les interruptions lugubres, *Andante*, au sein du développement. L'opposition audacieuse, le conflit des deux thèmes acquiert une force dramatique, sinon théâtrale ou cinématographique, pleine de pessimisme. Du deuxième mouvement, *Largo*, Prokofiev écrivait qu'il est « plus lumineux et plein de mélodies », en dépit de son exacerbation, de son pathos et de son ampleur que d'aucuns jugent haendélienne. Le finale, *Vivace*, en mi bémol majeur, à l'orchestration légère et transparente, emprunte à la danse et à l'esprit des marches militaires russes. La liesse, l'exubérance joyeuse, pleine d'humour, et triomphale, domine, mais non sans une ultime réminiscence inquiète du premier mouvement.

Cette symphonie sera créée en 1947, avec succès, à Leningrad. « J'ai été extrêmement satisfait de la brillante exécution de ma *Sixième Symphonie* par l'Orchestre philharmonique de Leningrad sous la direction de Mravinski », note, le 30 octobre, Prokofiev. Quelques jours plus tard, le 7 novembre, un opéra de Vano Mouradeli, *La Grande Amitié*, déclenche les hostilités de Jdanov contre les musiciens formalistes, leurs déviances, la réduction du son au bruit, les fausses notes, la dissonance et l'atonalité, la complexité, la dureté et le dévoiement bourgeois des instruments de l'orchestre. Le 25 décembre, la *Sixième Symphonie* de Prokofiev est reprise à Moscou, avec le *Poème symphonique* de Khatchaturian célébrant le trentième anniversaire de la Révolution. L'accueil est froid désormais. L'œuvre ne sera plus donnée pendant treize ans.

Biographies des compositeurs

Liza Lim

Liza Lim est née en 1966, à Perth, Australie de l'Ouest. Son catalogue s'étend des domaines de l'opéra et de la symphonique, jusqu'aux installations dans des lieux particuliers ; ses œuvres ont été interprétées par des orchestres et ensembles internationaux reconnus. *Ecstatic Architecture* pour grand orchestre, commande du Los Angeles Philharmonic, a été composé et créé à l'occasion de l'inauguration du Walt Disney Concert Hall de l'architecte Frank Gehry, en 2004, dirigé par Esa-Pekka Salonen. *Yue Ling Jie (Moon Spirit Feasting)*, « opéra rituel de rue » lui a été commandé par le Festival d'Adelaïde, en 2000. Elle a réalisé ensuite *Sonorous Bodies*, une installation vidéo et musique en collaboration avec Judith Wright. *Machine for Contacting the Dead* pour 27 musiciens a été créé en février 2000 par l'Ensemble Intercontemporain. En 2005, de nouvelles partitions commandées par l'Ensemble Intercontemporain et le Festival d'Automne seront créées à Paris, au Festival de Salzbourg, au Sydney Symphony et au Festival de musique de Queensland, où elle réalisera une installation inspirée par les *Glasshouse Mountains* (au nord de Brisbane), en collaboration avec l'artiste aborigène Judy Watson et l'ensemble Elision. Son opéra *The Navigator* est créé en juillet 2008 au Festival de Brisbane, dans une mise en scène de Barrie Kosky.

De 2005 à 2007, Liza Lim est compositeur en résidence auprès du Sydney Symphony Orchestra et vit à Berlin, avec une bourse DAAD, de mars 2007 à mars 2008.

Après dix années à Brisbane (Queensland, Australie), Liza Lim vient de s'installer à Manchester. En 2008, elle a été nommée professeur de composition à l'Université de Huddersfield (Angleterre).

Olga Neuwirth

Olga Neuwirth est née en 1968 à Graz, en Autriche. Elle étudie à l'Académie de Musique de Vienne, soutient un mémoire sur la musique dans *L'Amour à mort* d'Alain Resnais puis étudie (1985–1986) au Conservatoire de Musique de San Francisco. En 1993 – 1994 elle suit un stage à l'Ircam où elle travaille avec Tristan Murail. Ses œuvres sont jouées au Festival de Salzbourg en 1998 : le Festival de Vienne lui commande et produit en 1999 son premier opéra *Båhlamm's Fest*. En 2000, Pierre Boulez commande et dirige *Clinamen/Nodus. Lost Highway*, son second opéra dont elle a écrit le livret en collaboration avec Elfriede Jelinek, d'après le scénario du film de David Lynch, a été créé en octobre 2003 au Festival de Graz (CD Hybrid 2007 paru chez Kairos). En 2004, elle crée avec la vidéaste Dominique Gonzales-Foerster *...ce qui arrive...*, d'après des textes de Paul Auster. En 2005, avec une commande de l'Ircam et du Centre Pompidou, elle présente une installation sonore Place Igor Stravinsky *...le temps désenchanté...ou le dialogue aux enfers*. Depuis 2006, elle est membre de l'Académie des Arts de Berlin. En 2006, elle crée au Festival de Salzbourg son concerto pour trompette *...miramondo multiplo...* composé pour Håkan Hardenberger. En 2007, elle participe à la *Documenta 12* de Kassel avec l'installation sonore (et un film) *...miramondo multiplo...*

En novembre 2008, Kairos publie un double dvd, *Olga Neuwirth – Music for films*.

Serge Prokofiev

Né le 11 avril 1891 à Sontsovka (Ukraine), mort le 5 mars 1953 à Nikolina Gora, près de Moscou, Serge (Sergueï Sergueïvitch) Prokofiev reçoit de sa mère, pianiste amateur, ses premières leçons de musique. La découverte de l'opéra, en 1899, l'incite bientôt à composer une scène lyrique, *Le Géant* (1900) – il n'a alors que neuf ans –, bientôt suivie de *Sur une île déserte* (1902) et d'*Ondine* (1904–1907). Après des études

sous la direction de Reinhold Glière, qui lui enseigne en 1902–1903 la théorie et l'harmonie, Prokofiev entre en 1904 au Conservatoire de Saint-Petersbourg, où il a pour principaux professeurs Nikolaï Rimski-Korsakov, Anna Essipova, Anatoli Liadov et Nikolaï Tcherepnine. Interprète de ses contemporains, parmi lesquels Arnold Schoenberg, il fréquente comme pianiste et compositeur les « Soirées de musique contemporaine », provoque un retentissant scandale avec la création de son *Concerto pour piano n° 2* (1912 – 1913), et remporte en 1914 le Prix Rubinstein avec son propre *Concerto pour piano n° 1* (1911–1912). Il rencontre alors Gorki et Maïakovski, et compose l'opéra *Le Joueur* (1915–1917), d'après Dostoïevski, ou le ballet *Ala et Lolli*, qui deviendra la *Suite Scythe* (1915), commande de Diaghilev, dont les Ballets russes l'avaient fortement impressionné à Londres. En 1917, peu soucieux de politique, Prokofiev quitte la Russie pour les États-Unis, via le Japon. Pendant dix, il partage sa vie entre les USA – il dirige à Chicago, en 1921, la création de *L'Amour des trois oranges* (1919) –, la France et l'Allemagne, indépendamment de tournées à Cuba ou au Canada. Cette décennie voit la composition d'opéras, dont *L'Ange de feu* (1920–1927), de ballets – *Chout* (1920), *Le Pas d'acier* (1927), *Le Fils prodigue* (1929)... –, et des *Deuxième* (1924) et *Troisième* (1928) *Symphonies*. A partir de 1927, à la suite d'une tournée triomphale, Prokofiev retourne peu à peu en Urss et prend la citoyenneté soviétique en 1937. Avec Chostakovitch, il est chargé de fonctions officielles et s'adapte à certaines exigences du régime, produisant une œuvre abondante, qui comprend le ballet *Roméo et Juliette* (1935–1936), les opéras *Siméon Kotko* (1939) et *Les Fiançailles au couvent* (1940–1941), des sonates et des concertos pour piano. Sa dernière tournée occidentale date de 1938, l'année où il compose, pour Eisenstein, la musique du film *Alexandre Nevski*, avant celle d'*Ivan le terrible* (1945). Nommé en 1947 « Artiste du peuple »,

Prokofiev est mis en garde, l'année suivante, par un Arrêté du Comité central du Parti communiste, et subit de violentes attaques de Jdanov contre le formalisme lors d'un Congrès de l'Union des compositeurs soviétiques. Son état de santé, déjà précaire, se dégrade en 1950. Prokofiev meurt trois ans plus tard d'une hémorragie cérébrale, cinquante minutes avant Staline – la *Pravda* annoncera sa mort avec six jours de retard. En 1957, l'année de création de l'opéra *Guerre et Paix* (1941–1952), le Prix Lénine lui est remis à titre posthume.

(Biographie établie par Laurent Feneyrou)

Biographies des interprètes

William Barton, didgeridoo

Né à Mount Isa dans le nord-ouest du Queensland, William Barton se forme tout enfant au didgeridoo grâce à un oncle, un grand ancien des tribus Wanyji, Lardil et Kalkadunga de l'ouest du Queensland. En 1998, à l'âge de 17 ans, il se produit pour la première fois dans un concert classique avec l'Orchestre symphonique du Queensland.

Il collabore depuis 2001 avec le compositeur australien Peter Sculthorpe qui a composé pour lui *Requiem*, pour orchestre, chœur et didgeridoo, créé en 2004 au Festival d'Adelaïde avec l'Adelaide Symphony Orchestra, et réarrangé cinq de ses compositions (*Earth Cry, Songs of Sea and Sky, Mangrove, Kakadu* et *From Ubirr*) pour intégrer le didgeridoo dans la partition. William Barton travaille avec d'autres compositeurs australiens, notamment Ross Edwards, Matthew Hindson, Sean O'Boyle et Philip Bracanin. L'œuvre pour orchestre, didgeridoo et flûte de Liza Lim, *The Compass*, commande conjointe du Sydney Symphony Orchestra et de l'Orchestre du Bayerischer Rundfunk, a été créée à l'Opéra de Sydney en août 2006. La première à Munich a eu lieu en janvier 2007.

William Barton s'est produit en soliste dans une œuvre multimedia au Queensland Music Festival, *Credo The*

Innocence of God. Composée et dirigée par Andrea Molino, l'œuvre était simultanément diffusée par satellite à Belfast, Istanbul, Jérusalem et Brisbane. En 2005, il a été invité à la Cité de la musique de Paris dans un programme de musique aborigène d'Australie. En 2006, il est venu à Paris pour la première européenne d'une de ses compositions pour quatuor à cordes, didgeridoo et voix au Centre Pompidou – *Journey of the Rivers*.

Håkan Hardenberger, trompette

Håkan Hardenberger est né en 1961 à Malmö, Suède. A l'âge de 8 ans, il commence à étudier la trompette avec Bo Nilsson à Malmö. Il continue ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Pierre Thibaud, et à Los Angeles avec Thomas Stevens. Plusieurs compositeurs ont écrit pour Håkan Hardenberger qui a ainsi pu contribuer considérablement à l'élargissement du répertoire de trompette : Henze, Takemitsu, Ligeti, Pärt, HK Gruber, etc. Håkan Hardenberger est très attaché à la musique de chambre, et se produit avec plusieurs formations. Il a fait de nombreux enregistrements, dont la plupart pour Philips, mais aussi pour EMI, BIS, etc. Il se produit en récital avec de différents partenaires : Aleksandar Madzar et Roland Pöntinen, le poète suédois Jacques Werup, le pianiste jazz Jan Lundgren, et avec le percussionniste Colin Currie.

Gunhild Ott, flûte

Gunhild Ott a étudié à la Folkwang Hochschule à Essen avec Mathias Rütters. Elle a suivi les masterclasses de Peter Lukas Graf, Karlheinz Zöllner et James Galway. Boursière du Deutscher Musikrat et de la Fondation Herbert von Karajan du philharmonique de Berlin, elle a été première flûte solo de l'Orchestre philharmonique d'Essen (1980 – 1986), et depuis de l'Orchestre symphonique SWR de Baden-Baden & Freiburg. Membre du Quintette à vent de la SWR, elle se produit dans des nombreux pays

comme soliste et chambriste. Depuis 1997, Gunhild Ott est professeur de flûte traversière à la Folkwang Hochschule d'Essen.

Orchestre symphonique du SWR, Baden-Baden & Freiburg

Fondé en 1946, l'Orchestre symphonique du SWR Baden-Baden & Freiburg a d'emblée décidé de s'engager dans une promotion intensive de la musique des compositeurs de son temps tout en consacrant un travail approfondi au grand répertoire symphonique. En attestent les quelques quatre cents créations depuis sa fondation ainsi que l'engagement permanent des musiciens pour défendre les chefs-d'œuvre du répertoire récent.

Les chefs permanents comme Hans Rosbaud, Ernest Bour puis Michael Gielen ont façonné cet orchestre qui a acquis avec eux une réputation sans égale quant au déchiffrement de nouvelles partitions en même temps qu'un niveau exceptionnel dans l'interprétation du patrimoine musical.

L'orchestre a maintenu un équilibre dans sa programmation en abordant tous les styles de musique et démontre que le succès peut venir du niveau d'exigence que l'on se fixe. Il a une tradition remarquable d'interprétation des œuvres de Haydn et de Mozart, et les œuvres de Mahler et Schreker ont figuré dans ses programmes bien avant la redécouverte de ces compositeurs.

Depuis 1999, Sylvain Cambreling est chef titulaire de l'orchestre. Il a remis en question les traditions par son ouverture d'esprit et son goût de l'expérimental, et a conçu des programmes originaux. Entre 1999 et 2007, Michael Gielen – qui est chef d'orchestre honoraire – et Hans Zender ont été chefs invités permanents. Six décennies d'excellence ont fait de l'orchestre un invité régulier des grandes salles de concert : Vienne, Berlin, Bruxelles, New York entre autres, et des festivals comme le Festival de Salzbourg, le Festival de Lucerne, le Festival d'Automne à Paris et l'Automne de Varsovie.

Kazushi Ono, direction

Directeur musical de La Monnaie à Bruxelles depuis 2002, Kazushi Ono est à compter de la saison 2008–2009 le chef principal de l'Opéra national de Lyon. Disciple de Leonard Bernstein et de Wolfgang Sawallisch, vainqueur du Concours Toscanini 1987, Kazushi Ono a été chef permanent de l'Orchestre philharmonique de Tokyo (1992–1996) et directeur musical à Karlsruhe (1996–2002). A Bruxelles, il a dirigé, entre autres, *Elektra*, *Boris Godounov*, *Don Giovanni*, *Peter Grimes*, *Tannhäuser*, *Le Vaisseau fantôme*, *Aida*, *Falstaff*, *The Rake's Progress*, *L'Ange de feu*, *Tristan et Isolde*, *La Femme sans ombre*, *Werther*. Il a également dirigé les créations mondiales de *Ballata* de Luca Francesconi, *Hanjo* de Toshio Hosokawa (au Festival d'Aix-en-Provence) et *Julie* de Philippe Boesmans (Grand Prix du Syndicat de la critique française en 2006). Il a dirigé en 2005 *Les Bassarides* de Henze au Théâtre du Châtelet ; puis *Tannhäuser* au Deutsche Oper de Berlin, *Salomé* au Staatsoper de Berlin, *La Flûte enchantée* à Bologne, *Lady Macbeth de Mzensk* pour ses débuts à la Scala de Milan (juin 2007). Il s'est aussi produit à la tête des grandes formations symphoniques telles les Philharmoniques d'Israël et de Boston, le Gewandhaus de Leipzig, l'Ensemble Intercontemporain, l'Orchestre philharmonique de Radio-France. Il a participé à de nombreux enregistrements.

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

Directeur général :
Jean-Luc Choplin
www.chatelet-theatre.com

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS**
37^e édition

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

À l'antenne et à l'affiche

sur France Musique et au Festival d'Automne à Paris

Laurence Equilbey dirige Ravel/Pesson/Pauset/Scriabine

diffusé sur France Musique dimanche 16 novembre à 20h30

Kazushi Ono dirige Lim/Neuwirth/Prokofiev

diffusé sur France Musique jeudi 20 novembre à 14h30

George Benjamin dirige Carter/Messiaen/Benjamin

en direct sur France Musique vendredi 5 décembre à 20h

Stefan Asbury dirige Neuwirth/Stockhausen

diffusé sur France Musique lundi 5 janvier à 20h

Tous les concerts diffusés par France Musique sont sur
francemusique.com / concerts à l'antenne



France Musique : *le plaisir*