



BRUNO MANTOVANI (*1974)

	Le Sette Chiese (2002) <i>pour ensemble</i>	40:17	10	Streets (2007) <i>pour ensemble</i>	15:01
1	La piazza Santo Stefano	3:33			
2	L'église de Saint-Jean Baptiste	4:45	11	Eclair de Lune (2006) <i>pour trois groupes instrumentaux et électronique</i>	20:45
3	La crypte	3:11			
4	La basilique du sépulcre	9:24			
5	Basilique des saints Vital et Agricola	3:59			
6	La cour de Pilate	4:21			
7	L'église du martyrium	4:07			
8	Le cloître	3:48			
9	La chapelle du bandeau	3:09	TT:		76:09

IRCAM · Ensemble intercontemporain · Susanna Mälkki *conductor*

Recording venues: 1-9 Cité de la musique, 10, 11 IRCAM, Espace de projection

Recording dates: 1-9 29.10.2007, 10 16.4.2007, 11 17/18.4.2007

Recording supervisor: Vincent Villetard

Recording: 10, 11 Jérémie Henrot

Mix/Sound engineer: 10, 11 Sébastien Naves

Computer music designer: 11 Sébastien Roux

Mix/Sound engineer: 1-9 David Poissonnier

Sound engineer Cité de la musique: 1-9 Bruno Morain

Ensemble intercontemporain

Sophie Cherrier 1-9, 10	<i>Flute</i>
Didier Pateau 1-9	<i>Oboe</i>
Alain Billard 1-9, 10, 11 Jérôme Conte 11	<i>Clarinet</i>
Alain Damiens 1-9	
Pascal Gallois 1-9, 11 Paul Riveaux 1-9, 10	<i>Bassoon</i>
Jens McManama 1-9 Jean-Christophe Vervoitte 1-9, 10, 11	<i>Horn</i>
Antoine Curé 1-9 Jean-Jacques Gaudon 1-9, 10	<i>Trumpet</i>
Jérôme Naulais 1-9, 11 Benny Sluchin 1-9	<i>Trombone</i>
Arnaud Boukhitine 1-9	<i>Tuba</i>
Vincent Bauer 1-9, 11 Michel Cerutti 1-9, 11	<i>Percussion</i>
Samuel Favre 1-9, 10, 11	
Hideki Nagano 11 Dimitri Vassilakis 1-9	<i>Piano</i>
Sébastien Vichard 1-9	
Frédérique Cambreling 10	<i>Harp</i>
Hae-Sun Kang 1-9 Diégo Tosi 1-9, 10	<i>Violin</i>
Odile Auboin 1-9, 11 Christophe Desjardins 1-9, 10	<i>Viola</i>
Eric-Maria Couturier 1-9 Pierre Strauch 1-9, 10, 11	<i>Violoncello</i>
Frédéric Stochl 1-9, 11	<i>Double Bass</i>

Le Sette Chiese

Bruno Mantovani

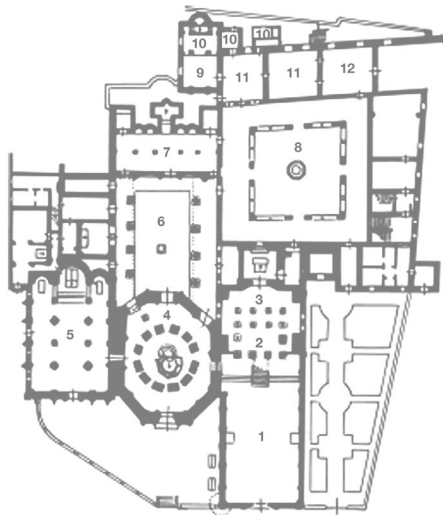
Lorsque j'ai composé *Le Sette Chiese* en 2002, cette œuvre était particulièrement singulière dans ma production. Par sa longue durée, par son effectif (un grand ensemble divisé en quatre groupes spacialisés), par le temps que j'ai mis pour l'écrire (plus de six mois, ce qui est exceptionnel pour moi), et par son inspiration architecturale, cette pièce se distinguait de toutes les autres qui composaient mon catalogue. Il ne s'agissait pas de dresser un bilan de ce que j'avais déjà fait (ou plutôt de ce que je savais déjà faire), mais de considérer cette vaste fresque comme un moyen d'élargir ma palette expressive, comme un terrain d'expérimentation qui me permettrait d'ouvrir de nouvelles voies dans mon travail. De la juxtaposition abrupte d'éléments contradictoires ou de la référence aux musiques populaires (notions caractéristiques de mon langage), il ne reste quasiment rien ici. Au contraire : c'est l'introspection, la sobriété, la rarefaction du matériau qui sont de mises. Je me suis inspiré du complexe des « sept églises » de Bologne

(un ensemble architectural unique en son genre, commencé au premier siècle de notre ère, et achevé à la fin de la renaissance, composé de diverses bâtisses littéralement « encastrées » les unes dans les autres). L'originalité architecturale de l'ensemble ainsi que sa fonction religieuse ont été sources de réflexions sur l'espace et sur sa poétique. L'œuvre que j'ai écrite, d'une quarantaine de minutes, confronte en effet quatre groupes (deux ensembles quasiment symétriques fonctionnant généralement dans un principe d'antiphonie, plus un trio formé des instruments les plus graves au fond de la scène, et six musiciens disposés en arc de cercle et en hauteur). L'espace ainsi occupé est traité dans des dimensions diverses : le conflit, l'occupation progressive, la focalisation, la fragmentation, la globalisation. Ces divers principes sont déjà un moyen de rythmer la forme, à travers les deux suites réunissant quelques neuf mouvements contrastés.

Première partie :

La piazza Santo Stefano : avant de pénétrer dans le Sette Chiese à proprement parler, j'ai voulu placer l'écoute dans un cadre bien éloigné de l'instrospection religieuse à venir, dans une dimension de plein air. Le matériau musical témoigne de l'activité humaine, s'inspirant de « bruits quotidiens » tels que ceux que l'on peut entendre sur les parvis des églises bolognaises.

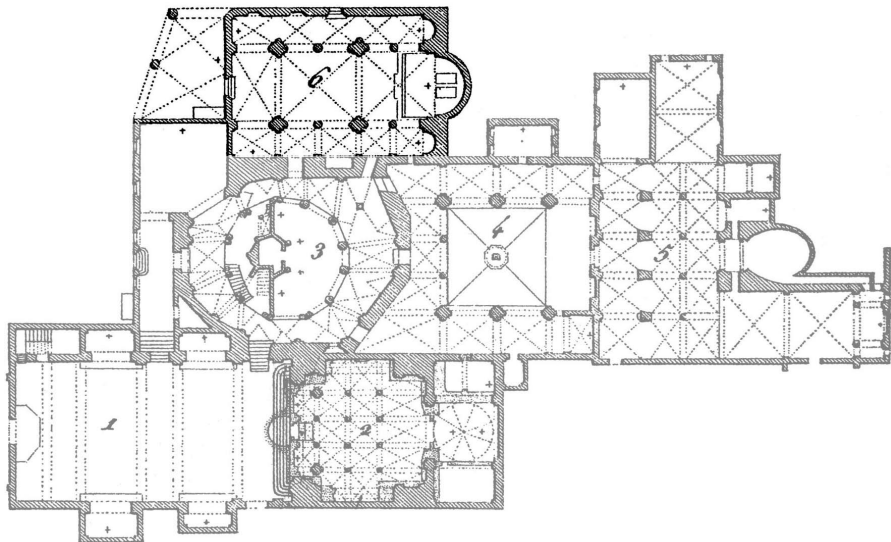
Planimetria della Basilica "sette chiese"



L'église de Saint-Jean Baptiste : c'est un édifice remarquable, composé d'une courte nef et d'une abside surélevée (délimitée par deux grandes toiles que le fidèle ne peut apercevoir depuis la nef). L'ensemble m'a inspiré un long mouvement ascendant (glissandi de l'ensemble en quarts de ton) conduisant à un premier jeu d'antiphonie.

La crypte : cet espace dédié à la méditation se situe sous l'escalier conduisant à l'abside dans l'église de Saint-Jean Baptiste. Richement ornementée, la crypte est un lieu de lumière, caractérisé par les nombreuses dorures. J'ai choisi un mouvement continu de résonance, sur lequel se greffent des références au chant grégorien et des figures suraiguës symbolisant la clarté de l'ensemble.

La basilique du sépulcre (à Hervé Boutry) : c'est une salle extrêmement sombre, la plus ancienne de l'édifice (car construite sur les restes d'un temple circulaire paléo-chrétien), au milieu de laquelle se situe un autel en forme de tour sous lequel sont présentes les reliques de San Petronio. Voulant jouer sur l'opposition entre l'obscurité générale du lieu, et l'intensité lumineuse des reliques, j'ai articulé l'ensemble en deux parties, la première laissant la part belle à la contemplation (pianos en antiphonie, grosses caisses sourdes assurant un continuum impalpable), et la seconde symbolisant par sa virtuosité les lumières éclairant les reliques.



Agincourt, Histoire de l'art par le monuments, 1814

Seconde partie :

Basilique des saints Vital et Agricola (à la mémoire d'Olivier Messiaen) : à ce lieu sobre, rectangulaire, j'ai fait correspondre un choral de cuivres donnant la naissance à un trio de percussions à hauteurs indéterminées.

La cour de Pilate (à Jonathan Nott) : l'extérieur se mêle à l'intérieur, puisque cette cour permet aux sons du quotidien de s'introduire dans l'édifice. C'est alors l'occasion pour moi de reprendre la matériau de l'ouverture, et de travailler sur la superposition rythmique et sur l'interruption.

L'église du martyrium : elle est composée de cinq petites chapelles, auxquelles correspondent cinq miniatures (la deuxième d'entre elles, lyrique, évoque la statue de la Vierge présente dans une des alcôves, alors que la dernière, une marche militaire stylisée, fait référence au monument aux morts de la guerre).

Le cloître : sa disposition ainsi que la superposition de deux ensembles d'arcades m'ont incité à travailler sur la notion de rotation, d'abord pour le groupe instrumental disposé en hauteur, puis à travers les autres ensembles.

La chapelle du bandeau : c'est la pièce qui abrite actuellement le musée des Sette Chiese. J'ai voulu dresser un « bilan émotionnel » de l'édifice, reposant musicalement sur un système d'accords occupant progressivement tout l'espace sonore et sur la stylisation de cloches (superposition de pulsations indépendantes).

Commande de l'Ensemble intercontemporain et du festival Musica de Strasbourg, *Le Sette Chiese* a été composée avec le soutien de l'AFAA (programme « Villa Médicis hors les murs ») et créée le 29 septembre 2002 sous la direction de Jonathan Nott.

Streets

L'envie d'écrire *Streets* est née en mai 2005, alors que je me promenais dans les rues de New York. La densité d'activités humaines simultanées était telle qu'il m'était quasiment impossible d'isoler tel mouvement d'une personne prise au hasard dans cette collectivité, ou tel déplacement d'un véhicule, sans que cette information ne soit perturbée par bien d'autres. La perception de cet univers, composé de strates infinies, se résumait donc à une globalité tendant paradoxalement vers le statisme.

C'est ce phénomène que j'ai tenté de transcrire dans *Streets*, dont les passages les plus animés et virtuoses sont en fait ceux où l'écoute est la moins évolutive. Dans un univers harmonique extrêmement restreint (toute la pièce est fondée sur un seul accord), le discours alterne donc moments frénétiques et périodes où le calme n'est pas synonyme de statisme. Influencé par ce que l'on qualifie de « synthèse granulaire » dans l'univers du studio électroacoustique, j'ai aussi tenté d'établir des transformations progressives d'éléments identifiables en trames accumulatives.

Streets est un véritable défi compositionnel pour moi, dans la mesure où je me suis interdit toute juxtaposition tout en essayant de conserver l'énergie de mon écriture dans une conception plus directionnelle de la forme qu'à l'accoutumée. Mais le défi concerne d'autres aspects : je me suis restreint à une forme courte (une quinzaine de minutes) alors que j'étais plutôt habitué à des durées importantes dans la période où j'ai écrit l'œuvre (mon opéra, composé juste avant cette pièce, dure 2^h30), je me suis consacré à un ensemble de petites dimensions (alors que depuis 2001, je n'ai abordé que les domaines de la musique de chambre ou du grand orchestre), et plus anecdotiquement, j'ai voulu créer dans la forme les conditions d'une fin énergique, ce que je n'avais pas fait depuis plusieurs années. *Streets* marque donc une remise en cause radicale de mon langage.

Cette œuvre a été commandée par l'Ensemble intercontemporain, et est dédiée à son créateur, Pierre Boulez.

Eclair de Lune

A la fois sonate pour piano, œuvre d'ensemble et électronique, concerto pour trois caisses claires, pièce acousmatique, étude sur la spcialisation de groupes instrumentaux, *Eclair de Lune* marque mon retour à l'électroacoustique après sept années durant lesquelles je me suis consacré à la musique instrumentale. Toujours réticent à l'idée d'être confronté à l'inertie du studio, mais conscient que mon oreille a été formée par l'expérimentation que j'y ai menée depuis mes quinze ans, j'ai décidé, sur ce projet, de me concentrer sur l'enrichissement réciproque de l'écriture et de la manipulation sur la matière sonore. Ce sont de multiples enregistrements de caisses claires qui m'ont permis d'élaborer la partie électronique, par un long travail de montage et de transformations (dans lequel j'ai été secondé par le réalisateur en informatique musical,

Sébastien Roux). Mais les sons obtenus ont aussi nourri les parties instrumentales, le tout visant à créer un continuum sonore reposant sur la construction de trames à partir de sons isolés. C'est la « coagulation » d'impacts qui crée ici la trame, dans une logique de synthèse granulaire (ce procédé avait été à l'origine du Grand Jeu composé en 1998-99). C'est ainsi que l'unification sonore entre l'électronique, les caisses claires, et un ensemble composé de bois, cuivres, pianos, et cordes, se fait plus par des relations verticales d'écriture que par une homogénéité sonore.

Commandé par l'ensemble Ictus (créateur de l'œuvre le 21 mars 2006 sous la direction de Georges-Elie Octors) et l'Ircam, *Eclair de Lune* est dédié à Frank Madlener.

Au-delà du raisonnable

Pour Bruno Mantovani

Christophe Ghristi

Ouvrons grand les portes de la serre et que le vent, la pluie et la neige s’y engouffrent. L’image est de Maurice Maeterlinck, et elle va pour le mieux à Bruno Mantovani. De lui, c’est sans aucun doute la première impression que l’on reçoit : la jeunesse et la fraîcheur, une simplicité inespérée et une reconfortante santé dans un univers où ces mots sont si inhabituels, et même suspects. L’irrésistible énergie de Bruno Mantovani est déjà une légende. A 33 ans, la trajectoire – qu’il faut bien appeler une carrière – est à peu près sans exemple aujourd’hui : les œuvres se succèdent à un rythme soutenu, abordant tous les domaines, et construisant progressivement un édifice d’une diversité et en même temps d’une cohérence parfaites. Les prix et les récompenses s’accumulent, mais Mantovani n’a pas vraiment le temps de les contempler ou plutôt de se contempler à travers elles, il va sans cesse de l’avant et ne garde rien qui puisse ralentir sa course. Certains jours, on lui croirait vraiment un don d’ubiquité : le temps d’échanger quelques SMS, il était à Pékin, le voici à New York. Mais où qu’il soit, sa présence chaleureuse ne se dément jamais, répondant instantanément à la question que l’on se pose ou à l’encouragement qu’on lui envoie. Nous nous sommes rencontrés il y a maintenant presque un an autour d’un projet d’opéra qui naîtra dans quelques années. Un jour que de Russie je lui faisais part d’une idée, et alors que – je l’ignorais – il assistait à la répétition générale d’une nouvelle œuvre, Bruno me grondait en riant, me disant que je l’avais arraché de

son siège et qu’il était maintenant au bord de la Néva avec moi. Cette énergie, l’agilité fantastique de son intelligence, sa malice, Mantovani confesse en souriant en avoir lui-même beaucoup joué. Dans maints interviews de ses vingt-cinq ou trente ans, il en éclabousse son interlocuteur très vite perdu et courant après le fil. Et sa musique de même était pleine de cette sève. Certains l’ont pris alors pour un esprit ludique, un prestidigitateur musicien. Ses titres mêmes cultivaient le jeu de mots ou le jeu sonore, le jeu tout court : *Art d’écho, L’ère de rien, Moi jeu...* Par plaisir de la provocation, il a également souligné que sa génération n’avait rien à inventer mais plutôt à synthétiser. Ce jeune homme qui surmontait un obstacle après l’autre se payait le luxe de se faire traiter de réactionnaire. Aujourd’hui, les choses ont un peu changé. Mantovani court toujours aussi vite, mais l’important est ailleurs – pour nous comme pour lui. Il ne renie pas cette image de lui – et comment le pourrait-il ? – mais elle lui semble de plus en plus secondaire. C’est tout ce qui la déborde et même la contredit qui fait de lui l’artiste qu’il est. A la radicalité sur le langage, qui peut lui sembler parfois une vanité, il en a substitué une autre, celle de l’imagination poétique toujours ardente et neuve, celle du poids humain que doit receler toute œuvre musicale. Sur cela, il n’entend pas transiger.

J’eus ces derniers mois souvent l’occasion de m’en rendre compte. Quand nous avons évoqué pour la première fois un opéra, Mantovani n’imaginait pas autre chose qu’un sujet difficile et sombre, allant contre notre tendance naturelle au divertissement, nous mettant en face de douleurs et d’abîmes dont la création contemporaine donne parfois une image si sophistiquée qu’elle les rend abstraits. Mantovani

voulait montrer l'homme souffrant, l'homme accablé et résistant. J'eus ainsi la confirmation de sa profonde humanité et de son absence totale de superficialité (qui irait pourtant si bien avec le mouvement perpétuel). La chose s'est confirmée par la suite quand nous nous sommes retrouvés autour d'un mot : la noblesse. Nous voulions avant tout un sujet noble, des personnages nobles – ce n'est pas vraiment se qualifier pour être à la mode. Mais Bruno Mantovani est fait de ces paradoxes : il m'a souvent répété qu'il ne veut pas écrire un opéra contemplatif. Et ce mot « contemplatif » prend soudain dans sa bouche un sens effrayant, synonyme du pire des dangers. Mais il ne lui a évidemment pas échappé que nous avons choisi un sujet dont l'un des ressorts principaux est justement la contemplation (la création poétique, la résistance à la bruyante violence du monde). Et il ne peut se défendre d'être touché en plein cœur par ce sujet, et jusque dans ses moindres détails. Il me revient aussi en mémoire qu'il a aussi lui-même choisi pour l'une de ses œuvres les *Élégies de Duino*, qui ne sont pas des poèmes contemplatifs, mais la contemplation elle-même. Mantovani sait que cette énergie dont rayonne sa musique, pour avoir du sens, doit se tendre et se mettre en danger elle-même, qu'elle ne prend son long souffle que dans l'opposition. Toute sa musique s'inspire de cette tension fondamentale. Il la repère lui-même dans les trois œuvres ici enregistrées, où, à l'intérieur de l'ensemble, il réintroduit des ruptures, des hiérarchies, une pensée concertante. Mantovani n'a pas attendu l'opéra pour se faire dramaturge – *Streets*, créé il y a peu par Pierre Boulez en est la preuve éclatante. Il n'est pas l'homme du lisse, de l'unisson et de l'homogène, mais celui du dialogue, de la confrontation, de tout ce qui fait que la vie

jaillit. Il n'est pas étonnant alors qu'il mette à présent l'opéra au dessus de tout, comme le lieu de l'irréductible hétérogénéité. Il a franchi le pas une première fois en 2006 avec *L'Autre côté* et attend impatiemment la suite.

Il y a de la fièvre en Mantovani. Enfant, la musique lui est venue comme un besoin physique, la nécessité d'avoir du son autour de soi, un son si palpable qu'il puisse le prendre dans la main. Il y a donc eu le piano – qui n'a pas suffi – puis la percussion et très tôt la composition. Voilà qui me rappelle une constatation étonnante d'Adolphe Adam – oui, l'auteur de *Giselle* – au sujet de Donizetti – oui, l'auteur de *Lucia*, au sujet du métier de musicien, une phrase qui semble avoir été écrite ce matin même : « La musique est, en effet, de tous les arts, celui où l'artiste doit mettre le plus du sien ; l'invention est tout ; il n'y a pas de main, comme chez le peintre et le sculpteur : savoir composer, c'est savoir utiliser la fièvre et l'appliquer à la musique ; mais cette fièvre, ne l'a pas qui veut : si elle vous fait défaut, vous ne composez pas, les idées vous manquent, vous croyez composer et vous imitez, ou vous faites de la mosaïque ; si, au contraire, elle vous vient trop souvent, elle vous tue, vous mourez à trente ans ; vous avez fait vingt ou trente opéras, on vous fait un superbe service en musique, vous êtes proclamé grand homme par vos contemporains. » Heureusement, nous sommes loin de tous les comptes : Mantovani a dépassé les trente ans et n'a composé pour l'instant qu'un seul opéra. Mais qu'il ait la fièvre, tout le montre. Qu'il en soit maître, autant qu'il est possible, plusieurs choses le prouvent aussi, et d'abord cette capacité phénoménale de concentration : il peut écrire partout, il n'a aucune difficulté à composer dans un train ou une salle d'embarquement.

Lui-même peut parfois s'étonner de la rapidité avec laquelle la musique passe par lui et avec laquelle sa main note tout. La rumeur du monde ne trouble pas sa concentration mais la nourrit. Le fait de s'abstraire, de se couper complètement du monde, lui semblerait sans doute une absurdité et il recherche cette perméabilité. Il a dit à quel point, alors qu'il composait son opéra à la Villa Médicis à Rome, son imagination avait été marquée par ce qui se passait dans la ville, les funérailles de Jean-Paul II, le grand spectacle de Berlusconi. Composer, c'est entendre. Et, de son propre aveu, il passe plus de temps à relire ses œuvres qu'à composer, sachant que c'est à leur écoute qu'il saura les mener à leur terme.

Paradoxalement, un grand calme émane de cet esprit jamais en repos. Lorsque nous travaillons, tout autour de lui semble obéir, le téléphone se refuse à sonner. Cette sérénité est due au fait que Mantovani se reconnaît très bien dans ce qui est devenu son métier. Il a vite remarqué que l'effort physique n'était pas pour lui, mais qu'il était à son aise avec l'effort à la table. Un autre rempart contre la fièvre est la clairvoyance, une intelligence aiguë. Mantovani sait parler avec une clarté rare de ses propres œuvres, analysant et dénouant avec limpidité des structures qui sont pourtant d'une difficulté et d'une virtuosité extrêmes. Peu comme lui ont d'ailleurs une si grande connaissance de l'histoire de la musique, et plus encore une telle affection pour le répertoire, qui est une chose vivante autour de lui, en rien un culte nostalgique. A mon grand étonnement, une des premières œuvres dont il m'ait parlé était *Alfonso und Estrella* de Schubert, admirant avec quelle adresse le compositeur intégrait une forme de lied à son opéra. Et il est fasciné de voir comment les classiques savent faire le tour du monde

ou le tour de l'homme en une symphonie : la réflexion intellectuelle, la sensibilité, la danse, le déchaînement des énergies et le plaisir de l'ébriété. Mantovani sait que la musique et la vie sont faites de tout cela, de ce magma inextricable, en un sens impénétrable. Lui-même aime les plaisirs de la vie au-delà du raisonnable, c'est-à-dire exactement comme on doit les aimer. Il a la passion de ce que la France appelle la bonne chère, des meilleurs vins comme des meilleurs thés. Il cuisine avec une fantaisie artiste et un vrai savoir, et ne dédaigne pas l'opulence. Le travail des grands cuisiniers d'aujourd'hui sur les goûts, les textures et les couleurs ne lui semble en rien inférieur à son travail de compositeur. Ce n'est donc pas demain que cet enthousiasme va se tarir. Au sujet de cet enregistrement de l'Ensemble intercontemporain, Mantovani ne cherche pas à dissimuler son bonheur : que ces musiciens qu'il admire et qui le fascinent depuis toujours, auxquels il dit devoir tant de son art, créent, interprètent et enregistrent ses œuvres lui semble tenir du miracle. Voilà une nouvelle raison d'être reconnaissant envers la force du destin, envers la fièvre, et d'avancer toujours.

Novembre 2007

Le Sette Chiese

Bruno Mantovani

Als ich im Jahr 2002 *Le Sette Chiese* komponierte, war dieses Stück in seiner Art einzig unter meinen Werken, und zwar in mehrfacher Hinsicht: In Bezug auf die Dauer, die Interpreten (ein großes, in vier Untergruppen räumlich aufgeteiltes Ensemble), die Zeit, die ich auf das Komponieren verwandte (mehr als sechs Monate, was bei mir außergewöhnlich ist) sowie im Hinblick auf die durch Architektur inspirierte Struktur unterschied sich dieses Stück von meinen restlichen Werken. Es ging nicht darum, Bilanz zu ziehen über das, was ich bereits gemacht hatte oder vielmehr das, was zu machen ich in der Lage war, sondern dieses breit angelegte Fresko stellte ein Mittel zur Erweiterung meiner Ausdruckspalette dar, eine Art Spielfeld, das es mir ermöglichen sollte, neue Wege in meiner Arbeit zu beschreiten. Von der abrupten Gegenüberstellung widersprüchlicher Elemente oder der Bezugnahme auf verschiedene Arten von Volksmusik, die charakteristisch für meine musikalische Sprache sind, ist hier praktisch nichts mehr geblieben. Im Gegenteil: Hier ist Innenschau, Nüchternheit und sparsame Verwendung des Materials angesagt. Als Inspiration diente mir der Komplex der „Sieben Kirchen“ in Bologna – ein architektonisches Ensemble, das einzig in seiner Art ist. Die ersten Elemente waren im siebten Jahrhundert erbaut worden, die letzten Teile in der Renaissance hinzugekommen. Der Gebäudekomplex besteht aus mehreren, im wahrsten Sinne des Wortes ineinander verschachtelten Einheiten. Die architektonische Besonderheit des Ensembles, ebenso wie seine religiöse Funktion dienten mir als Denkanstoß für Überlegungen über den Raum und seine Poesie.

Das von mir komponierte, etwa vierzig Minuten lange Werk, ist eine Gegenüberstellung von vier Gruppen: Zwei quasi symmetrische Ensembles folgen im Großen und Ganzen einem Antiphonieprinzip, dazu kommen noch ein aus den wichtigsten Instrumenten im Bühnenhintergrund gebildetes Trio und sechs bogenförmig in der Höhe sitzende Musiker. Der derart besetzte Raum gliedert sich in verschiedene Dimensionen auf: Konflikt, progressive Besetzung, Fokalisierung, Fragmentierung und Globalisierung. Diese unterschiedlichen Prinzipien sind bereits ein Mittel zur Rhythmisierung der Form – in Gestalt der beiden Suiten, die etwa neun kontrastierende Sätze enthalten.

Erster Teil:

Die Piazza Santo Stefano: Bevor man das Gebiet der Sette Chiese an sich betritt, wollte ich das Horchen in einen von der bald darauf folgenden religiösen Innenschau ziemlich weit entfernten Rahmen, in eine Dimension unter freiem Himmel, stellen. Das musikalische Material zeugt von menschlicher Geschäftigkeit und lässt Alltagsgeräusche erkennen, wie man sie auf einem Vorplatz von Kirchen in Bologna hören kann.

Die Kirche des San Giovanni-Battista: Ein bemerkenswertes Gebäude, bestehend aus einem kurzen Kirchenschiff und einer erhöhten Apsis, die von zwei großen Gemälden begrenzt wird, die die Gläubigen vom Kirchenschiff aus jedoch nicht erkennen können. Es inspirierte mich zu einem langen, ansteigenden Satz in Form von Glissandi des Ensembles in Viertelschritten und führt zu einem ersten Antiphonieelement.

Die Krypta: Dieser der Meditation vorbehaltene Ort liegt unter der Treppe, die zur Apsis in der San Giovanni-Battista-Kirche führt. Der Raum ist mit zahlreichen Ornamenten versehen, von Sonnenlicht durchzogen und mit viel Blattgold geschmückt. Ich wählte einen kontinuierlichen Satz mit Resonanz, in dem sich Anklänge an gregorianischen Gesang und überspitzte Formen, welche die Klarheit des Ensembles symbolisieren, finden.

Grabbasilika (für Hervé Boutry): Diese Basilika ist der älteste Kern des Gebäudes und wurde auf den Überresten eines paleochristlichen, kreisförmigen Tempels erbaut. Sie ist ein vollkommen nüchterner Saal, in dessen Mitte sich ein turmförmiger Altar befindet, unter dem die Reliquien des San Petronio begraben sind. Ich wollte den Gegensatz zwischen der allgemeinen Finsternis des Ortes und der Lichtintensität der Reliquien darstellen und verknüpfte zwei Einheiten miteinander: Im ersten Teil liegt der Schwerpunkt auf der Kontemplation (Klaviere in Antiphonie, dumpfe Pauken als nicht einfangbares Kontinuum), der andere Teil steht mit seiner Virtuosität für die Lichter, welche die Reliquien erhellen.

Zweiter Teil:

Basilika des hl. Vitale und Agricola (im Andenken an Olivier Messiaen): Diesem nüchternen, rechteckigen Ort entsprechend komponierte ich ein Kirchenstück für Blechbläser, das in eine Schlagzeugtrio mit unbestimmter Höhe mündet.

Pilatushof (für Jonathan Nott): Hier vermischt sich das Äußere mit dem Inneren, denn über diesen Hof

dringen die Alltagsgeräusche von Außen ins Innere des Gebäudes ein. Dies bietet mir die Gelegenheit, das Klangmaterial der Ouvertüre wieder aufzugreifen und mit rhythmischer Überlagerung und Unterbrechungen zu arbeiten.

Martyriumkirche: Sie besteht aus fünf kleinen Kapellen, denen fünf Miniaturen entsprechen. Die zweite, lyrische Miniatur ist eine Referenz auf die Statue der Muttergottes, die in einer der Seitenkapellen steht, wohingegen die letzte Miniatur in Form eines stilisierten Militärmarsches auf das Kriegerdenkmal Bezug nimmt.

Das Kloster: Die Anlage sowie die übereinander aufgebauten Arkaden inspirierten mich dazu, am Begriff der Rotation zu arbeiten – zuerst für die oben angeordnete Instrumentalgruppe, dann auch in den anderen Orchestergruppen.

Die Marienband-Kapelle: In diesem Raum befindet sich derzeit das Museum der Sette Chiese. Ich wollte eine „emotionale Zusammenfassung“ des Gebäudes komponieren, die musikalisch auf einem Akkordsystem beruht, das nach und nach den gesamten Klangraum erobert und auf einem stilisierten Glockenläuten (Übereinanderlegen von unabhängigen Frequenzen) beruht.

Ein Auftragswerk des Ensemble intercontemporain und des Festivals Musica von Straßburg. Das Werk *Le Sette Chiese* wurde mit Unterstützung des AFAA (Programm „Villa Mediceis extra muros“) komponiert und am 29. September 2002 unter der Leitung von Jonathan Nott uraufgeführt.

Streets

Als ich 2005 in den Straßen New Yorks spazieren ging, bekam ich Lust *Streets* zu schreiben. Die Dichte der nebeneinander ablaufenden menschlichen Aktivitäten war so hoch, dass es mir quasi unmöglich war, eine einzelne Bewegung einer bestimmten Person in dem Gemenge oder das Vorbeifahren eines Autos so wahrzunehmen, dass diese Information nicht von vielen anderen überlagert worden wäre. Die Wahrnehmung dieses aus unendlich vielen Schichten bestehenden Universums verschmolz zu einer Einheit, die paradoxer Weise fast statischen Charakter annahm.

Dieses Phänomen versuchte ich, in *Streets* wiederzugeben, wo die belebtesten und virtuosesten Passagen de facto jene sind, wo sich das Hörerlebnis am wenigsten verändert. In einem Universum, wo die Harmonie höchst beschränkt ist (das ganze Stück beruht auf einem einzigen Akkord), pendelt der Diskurs zwischen frenetischen Augenblicken und Perioden, in denen Stille nicht gleichbedeutend mit Statik ist. Unter dem Einfluss dessen, was man im elektroakustischen Studio „Granularsynthese“ nennt, versuchte ich, auch die progressiven Transformationen von identifizierbaren Elementen in sich anhäufenden Verkettungen darzustellen. *Streets* war für mich im Hinblick auf die Komposition insofern eine echte Herausforderung, als ich mir jegliche Gegenüberstellung

verbot und gleichzeitig versuchte, die Energie des Schreibens in eine Konzeption fließen zu lassen, wo die Richtung in viel höherem Maße als gewohnt durch die Form bestimmt wird. Eine Herausforderung auch in anderer Hinsicht: Ich erlegte mir eine kurze Form auf – etwa fünfzehn Minuten –, obwohl ich zu jener Zeit, in der ich dieses Werk verfasste, eher an längere Zeiten gewöhnt war. (Die Oper, die ich gerade vor diesem Stück komponiert hatte, dauert zweieinhalb Stunden.) Ich wählte ein Ensemble von kleineren Dimensionen (obwohl ich mich seit 2001 nur mit den Bereichen der Kammermusik oder des großen Orchesters beschäftigt hatte) und ich wollte (dies nur als Bemerkung am Rande) über die Form die Bedingungen für einen energischen Schluss schaffen, was ich seit mehreren Jahren nicht mehr getan hatte. *Streets* stellt also eine radikale Infragestellung meiner musikalischen Sprache dar.

Dieses, vom Ensemble intercontemporain in Auftrag gegebene Werk, ist Pierre Boulez, dem Dirigenten der Uraufführung gewidmet.

Eclair de Lune

Eclair de Lune ist gleichzeitig eine Klaviersonate, ein Stück für Ensemble und Elektronik, ein Konzert für drei Blechtrommeln, ein akusmatisches Stück, eine Studie über die räumliche Aufteilung von Instrumentalgruppen und stellt nach sieben Jahren, während derer ich mich mit Instrumentalmusik beschäftigt hatte, eine Rückkehr zur Elektroakustik dar. Ich wehrte mich immer gegen die Vorstellung der Unveränderbarkeit eines Studios, war mir aber dennoch der Tatsache bewusst, dass mein Ohr im Laufe von fünfzehn Jahren, während derer ich dort experimentiert hatte, geprägt worden war. Daher beschloss ich, mich bei diesem Projekt auf die gegenseitige Bereicherung des Komponierens und der Manipulation des Klangmaterials zu konzentrieren. Die vielfältigen Aufnahmen der Blechtrommeln ermöglichten es mir, den elektronischen Teil mittels einer lange Schneide- und Transformationsarbeit, bei der mich mein künstlerischer Assistent Sébastien Roux unterstützte, auszuarbeiten. Doch die derart erhaltenen Töne bereicherten

auch die Instrumentalpartien, denn das Ganze sollte ein Klangkontinuum hervorbringen, das auf der Schaffung von Verkettungen beruhte, die von isolierten Tönen ausgehen. Die Verkettung entsteht durch eine „Gerinnung“ von Auswirkungen in der Funktionsweise einer Granularsynthese. (Dieses Verfahren stand Pate bei dem 1998/99 komponierten „Grand jeu“.) Auf diese Weise vollzieht sich die Klangzusammenführung zwischen Elektronik, Blechtrommeln und einem aus Holzbläsern, Blechbläsern, Klavier und Streichern bestehenden Ensemble eher über Vertikalbeziehungen in der Komposition als aufgrund einer klanglichen Homogenität.

Das Werk *Eclair de Lune* wurde vom Ircam und dem Ensemble Ictus in Auftrag gegeben, das dieses am 21. März 2006 unter der Leitung von Georges-Elie Octors uraufführte. Es ist Frank Madlener gewidmet.

Über alle Grenzen hinaus

Für Bruno Mantovani

Christophe Ghristi

Öffnen wir weit die Türen des Treibhauses, damit Wind, Regen und Schnee hereinstürzen. Dieses Bild von Maurice Maeterlinck passt ideal zu Bruno Mantovani und zum ersten Eindruck, den man von ihm erhält. Ein Eindruck geprägt von Jugend und Frische, einer unerwarteten und zugleich bestärkenden Einfachheit und Gesundheit in einer Welt, in der diese Eigenschaften atypisch, um nicht zu sagen suspekt sind. Die unwiderstehliche Energie Bruno Mantovanis ist heute bereits legendär. Der Werdegang des 33jährigen – den man zweifellos als Karriere bezeichnen muss – ist bis heute nahezu einzigartig: die sehr unterschiedlichen, alle Bereiche der Musik ansprechenden, in äußerst kurzen Zeitabständen geschaffenen Werke des Künstlers fügen sich zu einem vielfältigen und zugleich kohärenten Bauwerk zusammen. Es folgen zahllose Preise und Auszeichnungen, doch der Künstler hat keine Zeit, sie zu betrachten oder sich selbst in ihnen zu betrachten. Er schreitet schnell voran und wirft dabei allen Ballast über Bord. An manchen Tagen hat man beinahe den Eindruck der Allgegenwärtigkeit: zwischen ein paar SMS trifft man ihn in Peking und sofort darauf in New York an. Doch wo er auch ist, geht von seiner Präsenz Warmherzigkeit aus. Er geht unverzüglich auf alle Fragen, die ihm gestellt werden und Ermütigungen, die ihm ausgesprochen werden, ein. Wir haben uns vor nunmehr fast einem Jahr wegen eines Opernprojekts getroffen, das in einigen Jahren Realität werden soll. Eines Tages, als ich ihm von Russland aus eine meiner Ideen mitteilte,

während er – was ich nicht wusste – der Generalprobe eines neuen Werks beiwohnte, sagte er mir lachend, dass ich ihn von seinem Sitz weggerissen hätte und er jetzt mit mir, ohne es zu wollen, am Ufer der Neva stand. Diese Energie, diese fantastische Lebendigkeit seiner Intelligenz, diese Schalkhaftigkeit war ihm, wie er selbst zugibt, oft sehr nützlich. In den zahlreichen Interviews, die er im Alter zwischen 25 und 30 Jahren gab, hat er seine Gesprächspartner hierdurch mehr als einmal aus dem Gleichgewicht gebracht. Und auch seine Musik war voll von dieser Lebenskraft. Viele hielten ihn deshalb für einen spielerischen Geist, einen musikalischen Zauberer. Selbst die Titel seiner Werke waren geprägt von Wortspielen, Tonspielen oder Spielen aller Art: *Art d'écho, L'ère de rien, Moi jeu...* Aus Freude an der Provokation behauptete er damals, dass seine Generation nichts erfinden musste, sondern nur zu synthetisieren hätte. Dieser junge Mann, der ein Hindernis nach dem anderen aus dem Weg räumte, gestattete sich den Luxus, als Reaktionär zu gelten. Heute haben sich die Dinge ein wenig geändert. Mantovani schreitet immer noch derart schnell voran, das Wesentliche jedoch liegt anderswo – für uns wie für ihn. Er verleugnet den Eindruck, den man von ihm hat, keineswegs – wie sollte er auch? – doch er erscheint ihm immer weniger wichtig. Seine künstlerische Persönlichkeit wird von dem geprägt, was über diesen Eindruck hinausreicht und ihm sogar widerspricht. Anstelle einer radikalisierten Sprache, die ihm manchmal wie Eitelkeit erschien, trat eine ständig glühende und immer wieder neue poetische Fantasie – eine Fantasie des menschlichen Gewichts, das sein gesamtes musikalisches Werk enthalten muss. Und in diesem Bereich ist er zu keinerlei Konzessionen bereit.

In den letzten Monaten hat sich mir dies oft bestätigt. Als wir zum ersten Mal von einer Oper sprachen, konnte sich Mantovani nichts anderes als ein schwieriges, dunkles Thema im Widerspruch zu unserer vorgeblich natürlichen Tendenz zur Unterhaltung vorstellen. Dieses Thema soll uns mit unseren Schmerzen und Abgründen konfrontieren, von denen viele zeitgenössische Schöpfungen oft ein so raffiniertes Bild zeichnen, dass sie uns abstrakt erscheinen. Mantovani wollte den leidenden, unterdrückten und im Widerstand befindlichen Menschen zeigen. Dies zeigte mir seine tiefe Menschlichkeit und das völlige Fehlen von Oberflächlichkeit (die doch eigentlich so gut zur ständigen Bewegung passen würde). Diese Tatsache wurde etwas später noch bestätigt, als wir wegen eines Worts zusammenkamen, nämlich Noblesse. Wir wollten vor allem ein nobles Thema, edelmütige Personen behandeln - keine einfache Art, als *à la mode* zu gelten. Doch Bruno Mantovani besteht aus Paradoxia: er wird oft wiederholen, dass er keine kontemplative Oper schreiben will. Und der Begriff 'kontemplativ' nimmt in seinem Mund sofort einen erschreckenden Sinn, synonym mit Gefahren aller Art, an. Doch es ist ihm natürlich nicht entgangen, dass wir ein Thema ausgewählt haben, dessen hauptsächlichste Triebkraft die Kontemplation ist (die poetische Schöpfung, der Widerstand gegen die laute Gewalttätigkeit der Welt). Und er kann es nicht vermeiden, von diesem Thema tief im Innersten bewegt zu werden, und zwar bis in die kleinsten Einzelheiten. Und ich erinnere mich, dass er es selbst für eines seiner Werke, nämlich die *Elégies de Duino*, die keine kontemplativen Gedichte, sondern die reinste Kontemplation selbst sind, ausgewählt hat. Mantovani weiß, dass diese aus seiner Musik ausstrahlende

Energie über sich selbst hinauswachsen und sich in Gefahr begeben muss, damit sie im Widerspruch Leben annimmt. Seine gesamte Musik ist von dieser grundlegenden Spannung inspiriert. Er markiert sie selbst in seinen drei hier aufgenommenen Werken, in deren Inneren er Brüche, hierarchische Elemente, konzertierende Gedankenstrukturen einführt. Mantovani hat nicht auf die Oper gewartet, um dramaturgisch tätig zu werden – sein vor kurzem von Pierre Boulez uraufgeführtes *Streets* ist hierfür ein eindeutiger Beweis. Mantovani ist kein Mensch der Glätte, des Unisonos, der Homogenität, sondern ein Mensch des Dialogs, der Konfrontation, von allem, was dazu führt, dass das Leben ans Tageslicht tritt. Somit ist es nicht erstaunlich, dass er heute die Oper als einen Ort der unbezwingbaren Heterogenität über alles andere stellt. Im Jahr 2006 hat er mit *L'Autre côté* einen ersten Schritt in diese Richtung getan. Heute wartet er ungeduldig auf die Fortsetzung.

Mantovani wird von einem gewissen Fieber beseelt. Als Kind war ihm die Musik ein körperliches Bedürfnis, die Notwendigkeit, von Tönen umgeben zu sein, von Tönen, die so greifbar sind, dass man glaubt, sie mit Händen fassen zu können. Zu Anfang hatte er hierzu das Klavier – doch das war nicht ausreichend – dann das Schlagzeug und bald schon die Komposition. Dies erinnert mich an eine erstaunliche Feststellung von Adolphe Adam – ja, dem Autor von *Giselle* – zu Donizetti – ja, dem Autor der *Lucia*, zum Beruf des Musikers, einen Satz, der heute morgen geschrieben worden zu sein scheint: „Die Musik ist in der Tat von allen Künsten diejenige, bei der der Künstler am meisten von sich selbst geben muss; Erfindung ist alles; es gibt keine Hand wie beim Maler und dem Bildhauer: komponieren können heißt das Fieber

nutzen und auf die Musik anwenden können; doch dieses Fieber hat nicht jeder, der es will: wenn Sie es nicht haben, komponieren Sie nicht, fehlen Ihnen die Ideen, glauben Sie zu komponieren und imitieren stattdessen oder machen Mosaiken; wenn Sie dieses Fieber jedoch zu häufig verspüren, tötet es Sie und Sie sterben im Alter von 30 Jahren; Sie haben zwanzig oder dreißig Opern komponiert, man veranstaltet eine herrliche musikalische Totenmesse für Sie und Sie werden von Ihren Zeitgenossen ein großer Mann genannt.“ Glücklicherweise sind wir hiervon weit entfernt: Mantovani ist mittlerweile über dreißig und hat bislang nur eine einzige Oper komponiert. Doch dass er dieses Fieber hat, ist völlig unbestritten. Dass er es jedoch soweit wie möglich beherrscht, zeigt sich in mehreren Dingen: und zwar zunächst in seiner phänomenalen Konzentrationsfähigkeit: Er kann überall schreiben, hat keinerlei Schwierigkeiten damit, in einem Zug oder einer Flughafenhalle zu komponieren. Er ist manchmal sogar selbst erstaunt, mit welcher Geschwindigkeit die Musik durch ihn hindurchströmt, und mit welcher Geschwindigkeit seine Hand sie niederschreibt. Der Lärm der Welt stört seine Konzentration nicht, sondern nährt sie im Gegenteil. Die Tatsache, sich vollkommen von der Welt abzuschneiden, würde ihm zweifellos als Absurdität erscheinen. Somit versucht er, für die Außenwelt durchlässig zu bleiben. So erklärte er beispielsweise, wie sehr seine Fantasie bei der Komposition seiner Oper in der Villa Medici in Rom von den großen, sich um ihn herum abspielenden Ereignissen, dem Begräbnis Johannes Pauls II., dem großen Spektakel Berlusconis, geprägt worden war. Komponieren bedeutet hören. Und so sagt er selbst, dass er mehr Zeit damit verbringt, seine Werke zu überarbeiten als sie zu komponieren, denn

erst beim Anhören ist er in der Lage, sie zum Ende zu bringen.

Paradoxerweise strahlt von diesem nie ruhenden Geist eine große Ruhe aus. Wenn wir zusammenarbeiten, scheint ihm die Umwelt zu gehorchen; selbst das Telefon verbietet es sich zu klingeln. Diese Gelassenheit liegt darin begründet, dass sich Mantovani in dem, was sein Beruf geworden ist, perfekt wiedererkennt. Es wurde ihm sehr schnell klar, dass körperliche Anstrengung nicht seine Sache ist, dass er jedoch an einem Tisch sitzend Großes leisten konnte. Ein weiteres Schutzschild vor dem Fieber ist Klarheit und hohe Intelligenz. Mantovani ist in der Lage, mit seltener Klarheit von seinen eigenen Werken zu sprechen und extrem schwierige und virtuose Strukturen genauestens zu analysieren und zu entwirren. Wenige haben wie er eine so große Kenntnis der Musikgeschichte und eine solche Liebe für das musikalische Repertoire, das um ihn herum ein lebendiges Ganzes bildet und keineswegs zum Gegenstand einer Art nostalgischen Kults wird. Zu meinem großen Erstaunen war eines der ersten Werke, über die er mit mir sprach, *Alfonso und Estrella* von Schubert, wobei er seine Bewunderung über die Fähigkeit zum Ausdruck brachte, dank der es dem Komponisten gelungen war, eine Liedform in seine Oper zu integrieren. Weiters fasziniert ihn, wie es den Klassikern gelingt, in den vier Sätzen einer Symphonie, die Welt oder den Menschen in seiner Ganzheit zu umfassen: intellektuelle Überlegung, Sensibilität, Tanz, Ausbruch von Energien und Vergnügen an der Trunkenheit. Mantovani weiß, dass Musik und Leben aus allen diesen Elementen, aus diesem untrennbaren Magma von undurchsichtigem Sinn, bestehen. Er selbst liebt die Vergnügungen des Lebens über die Grenzen der

Vernunft hinaus, das heißt, genau so wie man sie lieben sollte. Er liebt gutes Essen, die besten Weine und Teesorten. Er kocht mit künstlerischer Fantasie und großem Können und kultiviert den Überfluss. Die Arbeit der großen Köche von heute zu Geschmäckern, Texturen und Farben ist für ihn von gleichrangiger Bedeutung wie seine Arbeit als Komponist. Somit wird dieser Enthusiasmus auch morgen sicher noch nicht zu einem Ende gelangen. Was die Aufnahmen

des Ensemble Intercontemporain auf dieser CD betrifft, macht Mantovani aus seiner Begeisterung keinen Hehl: dass diese Musiker, die er bewundert und die ihn seit jeher faszinieren, denen er, wie er selbst sagt, so viel von seiner Kunst verdankt, seine Werke schaffen, interpretieren und aufnehmen scheint ihm ein wahres Wunder. Ein neuerlicher Grund dafür, der Kraft des Schicksals und dem Fieber dankbar zu sein und weiterhin nach vorne zu sehen.

November 2007

Le Sette Chiese

Bruno Mantovani

When I composed *Le Sette Chiese* in 2002, this piece was the only one of its kind among my works, in numerous respects: as regards the length, the artists (a large ensemble split into four spatially separated subgroups), the time I spent composing it (more than six months, which is unusual for me), as well as the architecturally inspired structure of the work, this piece differed from the rest of my work. It was not a question of taking stock of what I had already done, or in fact of what I had the ability to do, but this broadly conceived fresco was a means to enlarge my range of expression, a kind of field of play, which should enable me to break new ground in my work. Of the abrupt confrontation of contradictory elements or references to various types of folk music which have been characteristic of my musical language, here there is practically nothing left. On the contrary; here the gaze turned inwards, and sobriety and economical use of material are the order of the day. The "Seven Churches" complex in Bologna served as my inspira-

tion – an architectonic ensemble unique in its style. The first elements were built in the seventh century, the last sections added during the Renaissance. The complex of buildings is made up, in the truest sense of the words, of units interlinked with one another. The distinctive architectonic features of the ensemble, as well as its religious function, stimulated me to think about the space and its poetry. The approximately 40 minute work I composed is a confrontation between four groups: two basically symmetrical ensembles essentially follow the principle of antiphony, and then there is also a trio made up of the bulkiest instruments at the rear of the stage and six musicians seated above in a curved line. Because the space is occupied in such a way, it divides into various dimensions: conflict, progressive occupancy, focalisation, fragmentation and globalisation. These diverse principles are already a way to develop rhythm inherent to the form – in the design of the two suites, which comprise some nine contrasting movements.

Part One:

The Piazza Santo Stefano: Before one enters the realm of the Sette Chiese itself, I wanted to place the act of listening in a dimension rather removed from that of the religious inner contemplations which follow soon after, under the open sky. The musical material bears witness to human activity and every day sounds can be recognised, as one hears them in the forecourt of a church in Bologna.

The church of San Giovanni-Battista: A notable building, comprised of a short nave and an elevated apse, which is marked off by two large paintings, which the faithful, however, can not properly discern from the nave. This inspired me to a long, ascending movement in the form of glissandi of the ensemble in quarter tone intervals and leads to a first antiphonal element.

The crypt: This area which is reserved for meditation lies under the stairs which lead to the apse in the San Giovanni-Battista church. The space is furnished with numerous ornaments, pervaded with sunlight and decorated with much goldleaf. I chose a continuous movement with resonance, containing echoes of Gregorian chant and exaggerated forms, which symbolise the clarity of the ensemble.

Tomb basilica (for Hervé Boutry) : This basilica is the oldest nucleus of the building and was built on the remains of a paleo-Christian cross-shaped temple. It is an entirely prosaic hall, with a tower-shaped altar in the middle under which the relics of San Petronio are buried. I wanted to represent the contrast between

the general gloominess of the place and the intensity of light of the relics, and linked two elements with each other: in the first section the emphasis is on contemplation (piano in antiphony, muted bass drums as a barely perceptible continuum). The other section with its virtuosity stands for the lights which illuminate the relics.

Part Two:

Basilica of St. Vitale and Agricola: (in memory of Olivier Messian) appropriate to this sober, oblong area, I composed a piece of church music for brass, which flows into a percussion trio with undefined extent.

Pontius Pilate court (for Jonathan Nott): Here the inner and the outer mingle, as the sounds of everyday penetrate the interior of the building. This offers me the opportunity to take up again the tonal material of the overture and to work with rhythmic overlay and discontinuity.

Martyrdom Church: It is made up of five small chapels corresponding to five miniatures. The second lyrical miniature is a reference to the statue of the Mother of God which stands in a side chapel, whereas the last miniature in the form of a stylised military march refers to the war memorial.

The Cloister: The construction as well as the arcades built over one another inspired me to work with the concept of rotation – at first for the instrumental group located above, then also for the other orchestral groups.

Chapel of the Congregation of the Virgin Mary: At the moment this room houses the museum of the Sette Chiese. I wanted to compose an “emotional summary” of the building, which is based on a chordal system which gradually conquers the entire tonal area and which is based on a stylised chiming of bells (overlapping one another with independent frequencies).

Streets

While I was out walking in the streets of New York in 2005, I got the idea of writing “Streets”. There was such a concentration of human activities executed in close proximity to one another that it was almost impossible for me to perceive an individual movement of a particular person in the mixture or the passing by of a car without this bit of information being overlaid by many others. The perception of this universe made up of an endless number of layers merged into a unity, which paradoxically acquired an almost static character.

I attempt to express this phenomenon in *Streets*, in which the most lively and virtuoso passages are those in which the experience of listening changes the least. In a universe in which harmony is severely limited (the entire piece is based on one chord), the discourse oscillates between frenetic moments and periods in which silence does not mean the same as *stasis*. Under the influence of that which in electro-acoustic studios is referred to as “granular synthesis”, I attempted to represent also the progressive transformation, in cumulative concatenation, of identifi-

A work commissioned by Ensemble intercontemporain and the Festivals Musica of Straßburg. The work *Le Sette Chiese* was composed with the support of AFAA (programme „Villa Medice extra muros”) and received its world premiere on 29th September, 2002 under the direction of Jonathan Nott.

able elements. *Streets* was for me a real challenge as regards the composition because I forbade myself the use of any comparisons and tried at the same time to allow the energy of writing to flow into a conception where the direction was determined by the form to a far greater degree than usual. A challenge also in another respect: I imposed on myself a short form – around fifteen minutes – although I was used to working with rather longer durations at the time I created this work. (The opera, which I had composed just before this work, lasted two and a half hours). I chose a smaller ensemble (although since 2001 I had been working only in the areas of chamber music or large orchestra), and I wanted (this just as an aside), as regards the form, to create the conditions for an energetic ending, which I hadn’t done for many years. Thus *Streets* represented a radical questioning of my musical language.

This work, commissioned by Ensemble intercontemporain, is dedicated to Pierre Boulez, the person to whom it owes its world premiere.

Eclair de Lune

Eclair de Lune is simultaneously a piano sonata, a piece for ensemble and electronics, a concert for three tin drums, an acousmatic piece, a study on the spatial distribution of instrumental groups, and represents, after seven years in which I was occupied with instrumental music, a return to electro-acoustics. I always resisted the idea of the immutability of a studio, but I was also aware of the fact that in the course of fifteen years experimenting there, my ear had been affected. Thus I decided in this project to concentrate on the mutual enrichment of composing and manipulation of the tonal material. The manifold recordings of the tin drums allowed me to elaborate the electronic section in a lengthy process of cutting and transformation, during which I was supported by the computer music designer Sébastien Roux. But the tones achieved by these means also enriched the instrumental sections, since the whole should create a tonal

continuity based on the creation of linkages which proceed from isolated tones. The linkages arise from a “coagulation” of effects in the functionality of a granular synthesis. (This process was the inspiration for “Grand Jeu” composed in 1998/99). In this way the tonal consolidation takes place between electronics, tin drums and an ensemble made up of woodwind, brass, piano and strings rather more via vertical relationships in the composition than through tonal homogeneity.

The work *Eclair de Lune* was commissioned by Ircam and the Ensemble Ictus, which gave it its world premiere on 21st March, 2006 under the direction of Georges-Elie Octors. It is dedicated to Frank Madlener.

Beyond All Boundaries

For Bruno Mantovani

Christophe Ghristi

Let us open wide the doors of the hothouse so that wind, rain and snow rush in. Maurice Maeterlinck's image ideally fits Bruno Mantovani as well as the first impression one has of him. That impression is one of youthfulness and freshness, of an unexpected and at the same time encouraging simplicity and health in a world in which these characteristics are atypical, not to say suspect. Today Bruno Mantovani's irresistible energy is already legendary. The 33-year-old's development – which undoubtedly must be called a career – is practically unique today: the artist's works, which are highly varied, touch on every field of music and have been composed at extremely short intervals, combine to create a diverse but at the same time coherent structure. They have been recognised by countless prizes and awards, but the artist has no time to look at them, or even himself as reflected in them. He continues to step forward at a rapid pace, jettisoning all the ballast as he goes. There are some days when one almost has the impression that he is omnipresent: between a couple of short text messages, one sees him in Beijing and immediately afterwards in New York. But no matter where he is, his presence exudes a warmheartedness. He takes an immediate interest in every question that is put to him and the encouragement that he receives. We met almost a year ago because of an opera project that is to become reality in a few years' time. One day, as I was talking to him from Russia about one of my ideas, and he was attending – something I was unaware of – the

dress rehearsal for a new work, he said with a laugh that I had knocked him off his chair and that now, involuntarily, he was standing with me on the banks of the Neva River. This energy, this fantastic liveliness of intelligence, this mischievousness has often been, as he himself admits, very useful. In the numerous interviews that he gave between the ages of 25 and 30, he more than once threw his interlocutor off balance. And his music was full of the same vitality. Many thus considered him to be a playful spirit, a musical wizard. Even the titles of his works were full of verbal and musical puns as well as games of all kinds: *Art d'écho*, *L'ère de rien*, *Moi jeu...* For the sheer enjoyment of issuing such a provocation, he said at the time that his generation didn't have to invent anything but simply synthesise. This young man, who had removed one obstacle after another from his path, allowed himself the luxury of being considered reactionary.

Today things have changed a bit. Mantovani continues to step forward at his rapid pace, but the essential aspect lies elsewhere – both for us and for him. He does not disown the impression that people have of him, not at all – and how should he? – but it seems to him to be increasingly less important. His artistic personality is determined by things that extend beyond this impression and even contradict it. Radicalised language, which has sometimes seemed to him to be a form of vanity, has been replaced by a constantly glowing and always fresh poetic imagination – an imagination of the human weight that his entire musical work must contain. And in this regard, he is unwilling to make any concessions.

In recent months I have repeatedly found this confirmed. As we talked for the first time about an opera, Mantovani could imagine nothing but a difficult,

dark theme in contrast to our ostensible natural tendency towards entertainment. This theme would be designed to confront us with our pain and unplumbed depths, qualities that many contemporary compositions portray in such a refined manner that they seem abstract to us. Mantovani wanted to portray people who are suffering, oppressed and resisting. This showed me his deep-felt sense of humanity and complete absence of superficiality (which would actually fit quite well with his constant mobility). This fact was later confirmed when we met again to deal with a single word, namely "noblesse". Most of all we wanted a noble theme, to deal with noble-minded characters – not a simple way to be considered *à la mode*. But Bruno Mantovani consists of paradoxes: he often says that he does not want to write a contemplative opera. And the term "contemplative" as it comes across his lips immediately takes on a alarming meaning, synonymous with danger of all kinds. But he has not failed to notice, of course, that we have chosen a theme for which the principal driving force is contemplation (the poetic creation, resistance against the loud brutality of the world). And he cannot avoid being deeply moved in the depths of his soul by this theme, down to the smallest details. I remember that he himself chose it for one of his works, namely the *Elégies de Duino*, which are not contemplative poems but rather the purest form of contemplation itself. Mantovani knows that the energy that radiates from his music must grow to be larger than itself and place itself in danger in order to take life in contradiction. All of his music has been inspired by this fundamental tension. He underscores it himself in the three works recorded here, in which he introduces fractures, hierarchical elements and concerted

intellectual structures deep inside them. Mantovani did not wait for opera to become active in dramatization – his *Streets*, which was recently premiered by Pierre Boulez, is clear proof of that. Mantovani is not a man of slickness, of unison, of homogeneity but rather a man of dialogue, confrontation and everything else that brings life into the light of day. Thus it is not surprising that he ranks opera above everything else as a place of invincible heterogeneity. In 2006 he took a first step in this direction with his *L'Autre côté*. Today he is waiting impatiently for the sequel.

Mantovani is animated by a certain fever. As a child, he felt music as a physical need, the necessity of being surrounded by notes – by notes so tangible that one might expect to catch them in one's hands. Initially, his vehicle was the piano – but it was inadequate – then percussion, and soon thereafter composition. This reminds me of an astonishing remark made by Adolphe Adam – the composer of *Giselle* – to Donizetti – the composer of *Lucia* – about the profession of the musician. It sounds as though it might have been written this morning: "Of all the art forms, music is, indeed, the one in which the artist must give the most of himself. Invention is everything; there is no hand, as there is in the case of the painter and the sculptor. The ability to compose means being able to use the fever and apply it to the music. Yet not everyone has this fever who would like to have it. And if you don't have it, you don't compose; the ideas are lacking; you believe you are composing and instead you imitate or create mosaics. But if you have this fever too frequently, it kills you. You die at the age of 30, having composed twenty or thirty operas. They stage a glorious musical requiem for you, and your contemporaries call you a great man."

Fortunately we are far from the situation described here: Mantovani is meanwhile over thirty and has thus far composed only a single opera. But there can be no doubt that he has this fever. The fact that he has it under control to the greatest possible extent is demonstrated by several things: first, in his phenomenal ability to concentrate: he can write anywhere, and has no difficulty whatsoever in composing on a train or in an airport lounge. Sometimes he even astonishes himself with the speed at which the music flows through him and with which his hand writes it down. The noise of the world does not disturb his ability to concentrate but rather nourishes it. The idea of completely cutting oneself off from the world would undoubtedly strike him as absurd. Thus he attempts to remain permeable to the outside world. He explains, for example, the great impression made upon his imagination by the grand events that surrounded him while he was working on his opera at the Villa Medici in Rome: the funeral of Pope John Paul II, the great Berlusconi spectacle. Composing means hearing, and thus he says that he spends more time revising his works than he does composing them. Only when he can hear them is he in a position to complete them. Paradoxically, his restless spirit exudes a great calm. When we are working together, his environment seems to be at his command, with even the telephone refusing to ring. This composure is based on the fact that Mantovani perfectly recognises himself in his chosen profession. He very quickly realised that physical exertion is not his thing, but that he can accomplish great things while sitting at a table. Another protective shield against the fever is a clear vision coupled with high intelligence. Mantovani is able to talk about his own works with exceptional clarity and

to analyse and disentangle extremely difficult and virtuosic structures with great precision. Few others have such a great knowledge of music history and love of musical repertoire, which surrounds him as a living whole and is not at all the focus of some kind of nostalgic cult. To my great astonishment, one of the first works that he spoke to me about was *Alfonso and Estrella* by Schubert. He expressed his admiration for the expressive ability that had enabled the composer to integrate a lied form in his opera. He is also fascinated by the way that classical composers succeed in the four movements of a symphony in embracing the world and its people in their entirety: intellectual reflection, sensitivity, dance, eruption of energy and pleasure in inebriety. Mantovani knows that music and life are comprised of all these elements, of this inseparable magma of opaque meaning. He himself loves the pleasures of life beyond all reason, meaning exactly the way one should love them. He adores good food, the finest wines and teas. He cooks with artistic imagination and great skill and cultivates abundance. The way the great chefs of today work with tastes, textures and colours is to him of equal importance as his work as a composer. Thus his enthusiasm will certainly not come to an end tomorrow. As to the recordings by the Ensemble intercontemporain on this CD, Mantovani makes no secret of this special enthusiasm. The fact that these musicians – whom he admires and who have always fascinated him, to whom, as he himself says, his music owes so much – recreate, interpret and record his works seems to him to be a true miracle. Another reason to be grateful to the forces of destiny and the fever and to continue to stand in the forefront.

November 2007

Bruno Mantovani

Bruno Mantovani est né le 8 octobre 1974. Après des études au CNSM de Paris où il remporte 5 premiers prix (analyse, esthétique, orchestration, composition, histoire de la musique), il participe au *cursus d'informatique* de l'Ircam. Il débute ensuite une carrière internationale, et collabore avec de prestigieux solistes (Emmanuel Pahud, Jean-Guihen Queyras), chefs d'orchestres (Pierre Boulez, Laurence Equilbey, Péter Eötvös, Susanna Mälkki, Jonathan Nott, Pascal Rophé), ensembles (TM+, Ensemble intercontemporain, quatuor Danel), et orchestres (symphonique de Bamberg, radio de Francfort, philharmonique de Liège, BBC de Londres, académie de Lucerne, Orchestre de Paris, NHK de Tokyo). Son catalogue, comprenant une cinquantaine de pièces, aborde de multiples genres, du solo à l'opéra. Ses œuvres ont été programmées dans des salles de concerts comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Jordan hall de Boston, la Philharmonie de Cologne, le KKL à Lucerne, l'auditorium de la radio de Madrid, la Scala de Milan, le Teatro San Carlo de Naples, Carnegie Hall et le Lincoln Center à New York, la Cité de la musique, la salle Gaveau, et le Théâtre des Champs Élysées à Paris.

Il reçoit plusieurs distinctions dans des concours internationaux (Stuttgart en 1999, Tribune des compositeurs de l'Unesco en 2001), les prix Hervé Dugardin et Georges Enesco de la Sacem en 2000 et 2005, le prix André Caplet de l'Institut en 2005, le prix du nouveau talent de la SACD en 2007, le prix Belmont de la fondation Forberg-Schneider la même année. Il est en résidence au festival Octobre en Normandie pour son édition 2001, à Bologne dans le cadre du programme « Villa Médicis hors les murs » de l'AFAA

en 2002, à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) en 2004-2005, au festival de Besançon pour trois éditions entre 2006 et 2008, et auprès de l'orchestre national de Lille en 2008-2010. Le festival Musica lui a consacré un portrait en 2006, autour de la création de *L'Autre côté*, opéra composé en collaboration avec le librettiste François Regnault et mis en scène par Emmanuel Demarcy-Mota, pour 7 chanteurs, chœur, percussions solistes, et grand orchestre. Ses œuvres sont publiées aux éditions Henry Lemoine.

Bruno Mantovani wurde am 8. Oktober 1974 geboren. Nach einem Studium am CNSM in Paris, wo er fünf erste Preise in den Kategorien Analyse, Ästhetik, Orchestrierung und Musikgeschichte bekam, nahm er an einer Informatikausbildung am IRCAM teil. Dann begann er eine internationale Karriere, wo er mit namhaften Solisten wie Emmanuel Pahud, Jean-Guihen Queyras, Dirigenten wie Pierre Boulez, Laurence Equilbey, Péter Eötvös, Susanna Mälkki, Jonathan Nott, Pascal Rophé, mit Ensembles wie TM+, Ensemble intercontemporain, Quatuor Danel und Orchestern wie den Bamberger Symphonikern, dem Orchester von Radio Frankfurt, dem philharmonischen Orchester Lüttich, dem BBC-Orchester London, der Académie von Luzern, dem Orchestre de Paris und dem NHK von Tokio zusammenarbeitete. Sein aus etwa 50 Stücken bestehendes Werk umfasst mehrere Genres – vom Solo bis zur Oper. Seine Werke wurden unter anderem in folgenden Konzerthäusern aufgeführt: Concertgebouw d'Amsterdam, Jordan Hall in Boston, Philharmonie Köln, KKL in Luzern, im Auditorium von Radio Madrid, in der Scala in Mailand, im Teatro San

Carlo in Neapel, in der Carnegie Hall und dem Lincoln Center in New York, in der Cité de la musique, dem Salle Gaveau sowie dem Théâtre des Champs Élysées à Paris.

Mantovani erhielt mehrere Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben: Stuttgart 1999, Tribune internationale des compositeurs de l'Unesco in 2001, die Preise Hervé Dugardin und Georges Enesco der Sacem im Jahr 2000 und 2005, den Preis André Caplet de l'Institut en 2005, den Preis für junge Talente der SACD im Jahr 2007, den Preis Belmont der Stiftung Forberg-Schneider 2007. Er erhielt ein Arbeitsstipendium für Künstler (Artist in Residence) vom Festival Oktober in der Normandie für 2001, in Bologna im Rahmen des Programms „Villa Medici extra muros“ der AFFAA im Jahr 2002, bei der Akademie de France in Rom (Villa Medici) 2004 – 2005, beim Festival in Besançon für drei Jahre zwischen 2006 und 2008 sowie beim Orchestre national von Lille von 2008 – 2010. Das Festival Musica widmete ihm 2006 ein Porträt im Zusammenhang mit dem Werk *L'Autre Côté* („Die andere Seite“), einer Oper, die in Zusammenarbeit mit dem Librettisten François Regnault komponiert und von Emmanuel Demarcy-Mota inszeniert wurde. Das Werk wurde für sieben Sänger, Chor, Soloschlagzeug und großes Orchester geschrieben. Die Werke Mantovanis werden im Verlag Henry Lemoine veröffentlicht.

Bruno Mantovani was born on 8 October 1974. Following studies at the Paris Conservatoire (CNSM), where he was awarded five first prizes in the categories analysis, aesthetics, orchestration and musicology, he trained in computer science at the Paris Ins-

titute for Music/Acoustic Research and Coordination (IRCAM) before launching his international career. He has worked with such famous soloists as Emmanuel Pahud and Jean-Guihen Queyras, the composers Pierre Boulez, Laurence Equilbey, Péter Eötvös, Susanna Mälkki, Jonathan Nott and Pascal Rophé, the ensembles TM+, Ensemble intercontemporain and Quatuor Danel as well as with such orchestras as the Bamberg Symphony Orchestra, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Liège Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra of London, Lucerne Festival Academy Orchestra, Orchestre de Paris and NHK Symphony Orchestra of Tokyo. He has composed some 50 works in a number of different genres, ranging from solo pieces to opera. They have been performed in the following concert halls, among others: the Concertgebouw in Amsterdam, Boston's Jordan Hall, the Kölner Philharmonie, the KKL in Lucerne, the auditorium of Radio Madrid, La Scala in Milan, Teatro San Carlo in Naples, Carnegie Hall and Lincoln Center in New York as well as the Cité de la musique, Salle Gaveau and Théâtre des Champs Élysées in Paris.

Mantovani has received several awards at international competitions: Stuttgart in 1999, Tribune internationale des compositeurs de l'UNESCO in 2001, Sacem's Prix Hervé Dugardin and Prix Georges Enesco in 2000 and 2005, respectively, the Prix André Caplet de l'Institut de France in 2005, SACD's Prix Nouveau Talent Musique in 2007 and the Stiftung Forberg-Schneider's Belmont Prize in 2007. He has been composer in residence at the October in Normandy Festival in 2001, in Bologna as part of the Association Française d'Action Artistique's Extra-Mural Villa Medici Festival in 2002, at the French Academy in Rome (Villa Medici) in 2004-05, at the Festival de Besançon

for three years between 2006 and 2008 and with the Orchestre national de Lille from 2008 to 2010. In 2006 the Festival Musica in Strasbourg dedicated a portrait to him in connection with his work *L'Autre Côté* ("The Other Side"), an opera on which collaborated with the librettist François Regnault and which was staged by Emmanuel Demarcy-Mota. The work was composed for seven singers, choir, solo percussion and large orchestra.

Bruno Mantovani's works are published by Editions Henry Lemoine in Paris.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou, que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique dans le monde dédié à la recherche et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens...).

Attaché à la transmission des travaux issus de ses laboratoires de recherche, autant qu'à la diffusion des œuvres créées dans ses studios, l'Ircam propose un large volant d'actions pédagogiques et de rencontres s'adressant aux professionnels de la musique, aux universitaires, aux scolaires tout comme au grand public.

Das Ircam wurde 1970 von Pierre Boulez als eigenständige Abteilung des Centre Pompidou in Paris

gegründet und steht seit Januar 2006 unter der Leitung von Frank Madlener. Heute ist es eines der weltweit größten Institute für unabhängige Forschung und Produktion im Bereich zeitgenössischen Musikschaflens. Mehr als 150 Mitarbeiter nehmen an den wissenschaftlichen, kreativen und pädagogischen Aktivitäten des Ircam teil (Komponisten, Forscher, Ingenieure, Musiker, Techniker...).

Die Vermittlung der aus den Recherchegruppen hervorgehenden Ergebnisse und die Verbreitung der in seinen Studios geschaffenen Werke sind für das Institut von entscheidender Bedeutung. Das Ircam offeriert daher ein umfassendes pädagogisches Programm mit Kursen, Workshops und Seminaren, das sowohl Angebote für professionelle Komponisten und Musiker, für Akademiker, als auch für Schüler und die breite Öffentlichkeit beinhaltet.

Founded in 1970 by Pierre Boulez, IRCAM is an institution linked with the Centre Pompidou and has been directed by Frank Madlener since January 2006. Today, it is one of the world's largest public research centers dedicated both to research and musical expression. More than 150 staff members contribute to the institute's activities (composers, researchers, engineers, performers, technicians, etc.). Equally dedicated to the communication of the research carried out in its laboratories and to the diffusion of the works created in its studios, Ircam offers a broad array of educational activities and encounters that address music professionals, scholars, school groups, and the general public.

www.ircam.fr

Ensemble intercontemporain



Photo: © Aymeric Warmé-Janville

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir

son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du xx^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la

communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Das Ensemble intercontemporain wurde 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung von Michel Guy, der damals Staatssekretär für Kultur war, gegründet. Es ist ein Orchester, bestehend aus 31 Solisten, die eine Leidenschaft gemeinsam haben – die Begeisterung für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts bis hin zur jüngsten Gegenwart. Die Musiker, die ein ständiges Orchester bilden, sorgen für die Verbreitung, Vermittlung und Uraufführung von Werken wie sie in den Statuten des Orchesters vorgesehen wurden.

Unter der musikalischen Leitung Susanna Mälkkis arbeiten die Musiker zusammen mit den Komponisten an der Erforschung von Instrumentaltechniken sowie an Projekten, die verschiedene Kunstrichtungen wie Musik, Tanz, Theater, Film, Video und bildende Künste zusammenfließen lassen.

Jedes Jahr gibt das Ensemble intercontemporain neue Werke in Auftrag und führte diese auf - Werke, die sein eigenes Repertoire bereichern und neue Höhepunkte in der Musik des 20. Jahrhunderts darstellen. Musiktheater für junges Publikum, Maßnahmen zur Ausbildung junger Orchestermusiker, Dirigenten und Komponisten sowie zahlreiche Projekte zur Sensibilisierung des Publikums zeugen von einem großen und international anerkannten Engagement im Dienste der Weitergabe von Musik und der Ausbildung auf diesem Gebiet.

Das Ensemble intercontemporain, das seit 1995 seinen ständigen Sitz in der Cité de la musique in Paris hat, macht Aufnahmen und Auftritte sowohl in Frankreich als auch in zahlreichen Ländern in der ganzen Welt, wohin es von großen internationalen Festivals eingeladen wird.

In 1976, Pierre Boulez founded the Ensemble intercontemporain with the support of Michel Guy, who was Minister of Culture at the time.

The Ensemble's 31 soloists share a passion for 20th-21st century music. They are employed on permanent contract, enabling them to fulfill the major aims of the Ensemble: performance, creation and education for young musicians and the general public.

Under the artistic direction of Susanna Mälkki, the musicians work in close collaboration with composers, exploring instrumental techniques and developing projects that interweave music, dance, theater, film, video and visual arts.

New pieces are commissioned and performed on a regular basis. These works enrich the Ensemble's repertoire and add to the corpus of 20th century masterworks.

The Ensemble is renowned for its strong emphasis on music education: concerts for kids, creative workshops for students, training programs for future performers, conductors, composers, etc.

Based at the Cité de la musique (Paris) since 1995, the Ensemble performs and records in France and abroad, taking part in major festivals worldwide.

The Ensemble is financed by the Ministry of Culture and Communication and receives additional support from the Paris City Council.

www.ensembleinter.com

Susanna Mälkki



Actuelle directrice musicale de l'Ensemble intercontemporain, Susanna Mälkki a rapidement obtenu une reconnaissance internationale, aussi à l'aise dans le répertoire symphonique et lyrique que dans celui des formations de chambre ou des ensembles de musique contemporaine.

Née à Helsinki, elle mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula, Eri Klas et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle a collaboré avec le Klangforum Wien, le Birmingham Contemporary Music Group et les ensembles ASKO et Avanti!. En 2004, elle fait ses débuts avec l'Ensemble intercontemporain au festival de Lucerne dans un programme entièrement consacré à Harrison Birtwistle. Elle est nommée directrice musicale l'année suivante.

Susanna Mälkki est très active dans le domaine de l'opéra contemporain et s'investit également dans l'interprétation du répertoire symphonique classique et moderne. Elle collabore avec de nombreuses formations : orchestres symphoniques de Berlin, de Birmingham, de la WDR à Cologne, de la BBC à Londres et de la Radio finlandaise ; orchestres philharmoniques de Munich, Dresde, Rotterdam, Oslo et Saint Louis (USA) ; Hallé Orchestra à Manchester, Residentie Orkest de La Haye, Orchestre national de Belgique ; SWR Stuttgart, Bamberger Symphoniker, l'orchestre philharmonique de Berlin, les Wiener Symphoniker, l'orchestre de la NDR de Hambourg, l'orchestre de Cincinnati, celui de la Radio suédoise et l'orchestre philharmonique de Radio France.

Susanna Mälkki, die derzeitige Chefdirigentin des Ensemble intercontemporain, erlangte schnell internationale Berühmtheit. Sie beherrscht das symphonische und dramatische Repertoire ebenso wie Kammermusik oder das Repertoire der Neuen Musik.

Die in Helsinki geborene Musikerin machte sich als brillante Cellistin einen Namen, bevor sie bei Jorma Panula, Eri Klas und Leif Segerstam an der Akademie Sibelius Dirigieren studierte. Ihr Engagement für moderne Musik mündete in eine Zusammenarbeit mit dem Klangforum Wien, der Birmingham Contemporary Music Group und den Ensembles ASKO sowie Avanti!. Im Jahre 2004 dirigierte sie im Rahmen des Festivals von Luzern zum ersten Mal das Ensemble intercontemporain, das ein zur Gänze dem Komponisten Harrison Birtwistle gewidmetes Programm zur Aufführung brachte. Im darauf folgenden Jahr wurde

Susanna Mälkki mit der musikalischen Leitung dieses Ensembles betraut.

Susanna Mälkki ist sehr aktiv im Bereich der zeitgenössischen Oper, interpretiert jedoch auch Werke aus dem klassischen und modernen symphonischen Repertoire. Sie arbeitet mit zahlreichen Orchestern zusammen: dem Symphonieorchester Berlin, Birmingham, dem Orchester des Westdeutschen Rundfunks in Köln, der BBC in London und dem Orchester des finnischen Radios; mit dem philharmonischen Orchester von München, Dresden, Rotterdam, Oslo und Saint Louis (USA); mit dem Hallé Orchestra von Manchester, dem Residentie Orkest in Den Haag, dem nationalen Orchester von Belgien; dem SWR Stuttgart, den Bamberger Symphonikern, den Berliner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Orchester des NDR Hamburg, dem Orchester von Cincinnati, dem Orchester des schwedischen Radio und dem Orchestre Philharmonique de Radio France.

Susanna Mälkki very quickly obtained recognition on the international conducting circuit. Her versatility and broad repertoire have taken her to symphony orchestras, chamber orchestras, contemporary music ensembles and opera. She is currently Music Director of the Ensemble intercontemporain.

Born in Helsinki, Susanna Mälkki had a successful career as a cellist before studying conducting under Jorma Panula and Leif Segerstam at the Sibelius Academy. Very committed to contemporary music, she has worked regularly with contemporary music ensembles such as the Birmingham Contemporary Music Group, ASKO Ensemble and Avanti!. In August 2004 she conducted the Ensemble intercontempo-

rain for the first time in an all-Birtwistle programme at the Lucerne Festival. The concert was the catalyst for her appointment as Music Director.

In recent seasons, she has also conducted many orchestras including the Rotterdam Philharmonic, City of Birmingham Symphony, WDR Köln, Oslo Philharmonic, Hallé Orchestra, Finnish Radio Symphony, BBC Symphony (London), Bamberger Symphoniker, Munich Philharmonic, Belgium National Orchestra, Berlin Symphony and Danish National Symphony, Dresden Philharmonic, Residentie Orkest de la Haye, SWR Stuttgart, Berlin Philharmonic Orchestra, NDR Hamburg, Wiener Symphoniker, Orchestre Philharmonique de Radio France, Swedish Radio and Cincinnati Symphony.

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

www.kairos-music.com

English translation: Joanna King (text Bruno Mantovani)

John Winbigler (text Christophe Ghristi)

Traductions françaises : Isolde Schmitt