

JOHN CAGE

OPÉRA NATIONAL DE PARIS / PALAIS GARNIER – FOYER
19 NOVEMBRE 2011

THÉÂTRE DE LA VILLE
12 DÉCEMBRE 2011



Théâtre
de la
ville
PARIS

DIRECTION
SAMUEL
BEMARCY-
NOTA
FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
40^e édition

John Cage

À l'occasion des dernières représentations à Paris de la Merce Cunningham Dance Company, ces concerts, réalisés avec le soutien de Bernard Monnier, Bénédicte Pesle, Judith Pizar et de King's Fountain, présentent les œuvres de John Cage (1912-1992) composées dans les quinze dernières années de sa vie.

Concert 1 / 19 novembre, 18h
Palais Garnier / Foyer

John Cage

Études australes

Livres I – IV pour piano

Quatre livres de huit études

Composition : janvier 1974-1975

Dédicace : à Grete Sultan

Stephen Drury, piano (Livres I et III)
Frederic Rzewski, piano (Livres II et IV)

Coproduction Opéra national de Paris ;
Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 4 heures
plus deux pauses et un entracte

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris
et du Théâtre de la Ville



Photo de couverture : John Cage © Horace

Concert 2 / 12 décembre, 20h30
Théâtre de la Ville

John Cage

Ear for EAR (Antiphonies) (1983)

Freeman Etudes 2 et 3, pour violon (1977-1990)

Four Solos (1988)

Freeman Etudes 16 et 27, pour violon (1977-1990)

Four² (1990)

One⁹, n° 8, pour *shô* solo (1991)

Hymns and Variations pour douze voix
amplifiées (1979)

Mayumi Miyata, *shô*
Carolin Widmann, violon
Ensemble vocal Exaudi

Juliet Fraser*, Amanda Morrison, Anna Snow, soprano

Lucy Goddard*, Ruth Massey, Tom Williams, alto

Alastair Putt, Simon Wall, Jonathan Bungard*, ténor

Gareth John, Jonathan Stainsby, Jimmy Holliday*, basse

James Weeks, direction

Réalisation sonore, Christophe Mazzella

* solistes de *Four Solos*

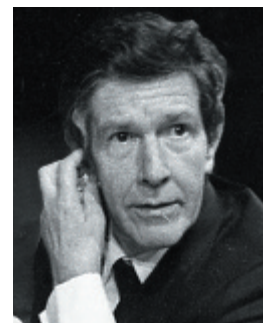
Coproduction Théâtre de la Ville-Paris ;
Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 80' sans entracte

France Musique enregistre
le concert du 12 décembre
et le diffuse en direct



“Où allons-nous ? Que faisons-nous ?”



Compositeur, plasticien, poète, théoricien, performer, typographe, mycologue..., John Cage naît à Los Angeles le 5 septembre 1912. « Les racines de ma famille sont américaines. Il y a eu un John Cage qui a secondé Washington dans l'inspection de la Virginie. Mon grand-père était un prêtre méthodiste itinérant. Il a prêché sans succès contre les Mormons dans le Utah et a fini par s'établir à Denver, où il a fondé la première église méthodiste ». Inventeur – son sous-marin, qui fonctionnait avec un moteur à pétrole, détint un record d'immersion –, son père établit une théorie du champ électrostatique. Sa mère, dont Cage dira qu'elle ne fut jamais heureuse, collabore occasionnellement au *Los Angeles Times*.

Les premiers contacts de Cage avec la musique sont les leçons de piano de sa tante, Phoebe Harvey, qui l'initie notamment à Grieg. Après de brillantes études secondaires, il entre au Pomona College (Claremont, Californie), qu'il quitte deux ans plus tard pour un voyage de dix-huit mois en Europe. À Majorque, il commence à peindre des toiles abstraites et à composer ; à Paris, il travaille chez un architecte, pour lequel il dessine des chapiteaux grecs, et se passionne pour le style flamboyant du XV^e siècle et les balus-

trades, qu'il étudie à la Bibliothèque Mazarine. En Europe surtout, il découvre les œuvres de Bach et des compositeurs modernes. Ses premières partitions dérivent de savants calculs mathématiques, dont il perçoit bientôt le peu d'intérêt musical.

En 1931, de retour aux États-Unis, à Santa Monica, Cage hésite encore entre la peinture et la musique, pour laquelle il se décide. Il devient alors élève de Richard Buhling, puis, à New York où il s'installe en 1933, d'Adolph Weiss et de Henry Cowell. Mais John Cage voue un culte à Schoenberg : « Je le tenais pour un dieu ». Dès 1934, et pour deux ans, il suit son enseignement en Californie. « Quand Schoenberg m'a demandé si je consacrerai ma vie à la musique, j'ai dit : “Bien sûr”. Au bout de deux ans d'études avec lui, Schoenberg m'a dit : “Pour écrire de la musique, il faut avoir le sens de l'harmonie”. Je lui ai expliqué que je n'avais aucun sens de l'harmonie. Il m'a dit alors que je me heurterais toujours à un obstacle, que ce serait comme si j'arrivais à un mur que je ne pouvais pas franchir. J'ai dit : “Dans ce cas, je consacrerai ma vie à me cogner la tête contre ce mur” ». L'harmonie, en effet, n'avait rien à dire du bruit, au centre de ses préoccupations. Car Cage s'intéresse à la percussion, dont les instruments n'ont encore que peu d'histoire, puis, rapidement, à la musique électronique.

En 1937, à Seattle, il est accompagnateur dans la classe d'une danseuse et assistante de Martha Graham, Bonnie Bird, au Cornish College of the Arts – c'est là qu'il rencontre Merce Cunningham. L'année suivante, il collabore avec Sylvilla Fort au ballet *Bacchanale*. Le primitivisme de l'œuvre ne se satisfaisant guère des timbres traditionnels du piano, et l'exigüité de la salle interdisant le déploiement d'un orchestre de percussions,

Cage use de divers matériaux à même les cordes et invente le piano préparé, « orchestre de percussions, contrôlable par un seul exécutant ».

Professeur à la School of Design de Chicago (1941-1942), où il donne des conférences au New Bauhaus à l'invitation de László Moholy-Nagy, mais où il ne peut créer le centre de musique expérimentale qu'il souhaite, John Cage se fixe, en 1942, à New York. Il vit d'abord chez Max Ernst et Peggy Guggenheim, qui le présente à Piet Mondrian, à André Breton et à Marcel Duchamp, avec qui il joue volontiers aux échecs : « Il disait aussi, par exemple : "Ne joue pas seulement ton côté du jeu, joue les deux côtés" ». Le 7 février 1943, un concert au Museum of Modern Art attire l'attention du célèbre magazine *Life*. La rencontre avec la scène new-yorkaise, notamment les peintres Willem de Kooning ou Jackson Pollock, puis Jasper Johns, s'avère déterminante. Un exemple : en 1949, à l'Artists' Club de Robert Motherwell, Cage prononce sa *Conférence sur rien*, construite sur la structure rythmique qu'il utilise à l'époque dans ses compositions – la poésie, en effet, permet à des éléments musicaux, le temps et le son, de s'introduire dans les mots.

Mais à partir de *Credo in US*, donné en 1942 au Bennington College, c'est avec Merce Cunningham que Cage collabore le plus régulièrement et partage la plupart de ses projets artistiques – il sera, de 1953 à 1992, le directeur musical de la Merce Cunningham Dance Company. En 1948, au Black Mountain College, université expérimentale de Caroline du Nord, la création du *Piège de Méduse* associe Cage et Cunningham, mais aussi l'architecte Richard Buckminster Fuller, le poète Charles Olson et les plasticiens Robert Rauschenberg, Richard Lippold, Willem et Elaine De Kooning. Quatre ans plus tard, en 1952, toujours au Black Mountain College, Cage lit sa *Juilliard Lecture* et des citations de maître Eckart, Cunningham danse, Rauschenberg, dont des monochromes blancs sont suspendus au milieu du public, passe de vieux disques et projette des diapositives absentes, David Tudor est au piano, Charles Olson

et Mary Caroline Richards récitent certains de leurs poèmes depuis le haut d'une échelle – une performance qui anticipe le protocole des *happenings* des années 1960.

Depuis le milieu des années 1940, Cage s'intéresse aux philosophies orientales, « ce qui a rempli pour moi la fonction que la psychanalyse aurait pu avoir ». Il suit, pendant trois ans, les cours de Daisetz T. Suzuki à la Columbia University et lit Ananda K. Coomaraswamy. « Le premier effet fut de changer ce que je tentais de dire dans mon œuvre. Ensuite de changer comment je voulais le faire », écrit-il. Une attention au son, à la non-intention, à un esprit d'acceptation plus que de contrôle, se manifeste, y compris dans la mégapole : « Je ne voudrais pas de doubles vitrages parce que j'aime tous les sons. Le trafic ne s'interrompt jamais, jour et nuit. De temps à autre, un klaxon, une sirène, des crissements de freins, extrêmement intéressants et toujours imprévisibles. Au début, j'ai cru que je ne pourrai pas dormir. Et j'ai trouvé un moyen de transposer les sons en images de manière à les intégrer à mes rêves sans être réveillé ». La rue, autant que le piano, apprend à écouter – partant, à composer.

En 1951, Christian Wolff offre à Cage un exemplaire du *I Ching* (Le Livre des oracles), publié par son père. Désormais, des dimensions du son seront déterminées non par une décision du compositeur, mais au hasard des soixante-quatre hexagrammes de cet ouvrage de divination de la Chine ancienne, lesquels décrivent chacun une situation et esquissent son évolution.

Si le groupe de compositeurs, qui réunit John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff et Earle Brown, connaît un certain succès, l'influence de John Cage s'étend à l'Europe. Il s'y était rendu en 1949 et avait rencontré Pierre Boulez, un correspondant longtemps privilégié ; il y revient en 1954, à l'occasion d'une tournée avec le pianiste David Tudor, puis en 1958, pour les Cours d'été de Darmstadt et, à l'invitation de Luciano Berio, au Studio de phonologie de Milan, où il réalise *Fontana Mix*. De nouvelles collaborations avec George Brecht ou Nam June Paik le rapprochent

Étoiles, calques et oracles

Études australes, Freeman Études

« Je n'ai jamais écouté un son sans l'aimer. Le seul problème avec les sons, c'est la musique. »

« Grete Sultan [une pianiste américaine que Cage connaissait alors depuis des années] travaillait à ma *Music of Changes*, que j'avais écrite pour David Tudor, qui supposait qu'on tape sur le piano avec des mailloches et également avec les mains, et il ne me semblait pas qu'une dame vieillissante dût taper sur le piano, et j'ai donc dit à Grete que j'écrirais quelques morceaux pour elle, et c'est ce que j'ai fait ». Cage en chercha, des mois, la voie d'accès : réparties en quatre cahiers égaux, les trente-deux *Études australes* s'inspirent de l'*Atlas australis*, un ouvrage de cartes de la voûte étoilée, sur lesquelles il posa une bande transparente d'environ deux centimètres de large, réduisant de la sorte le nombre d'étoiles et les décalquant par couleurs (bleu, vert, rouge, orange, jaune, violet – et leurs combinaisons).

davantage des *happenings* de Fluxus, au-delà des catégories artistiques, et contribuent, sous l'impulsion aussi des théories de Marshall McLuhan, au développement de sa philosophie sociale, aux accents anarchistes empruntés à Thoreau : « La meilleure forme de gouvernement est pas de gouvernement du tout ».

Professeur à la New School (1956-1961), associé à la Wesleyan University, qui publie la plupart de ses livres dont *Silence* (1961), en résidence aux universités de Cincinnati (1967) et de Californie (1967-1969), John Cage devient l'une des figures essentielles de l'art du XX^e siècle, ouvrant les voies du silence, de l'indétermination, du collage, du montage, du *musicircus*, simultanéité d'intentions non reliées les unes aux autres, de la notation graphique ou sur transparents, de la performance, de l'installation... Il meurt le 12 août 1992, à New York, à l'hôpital, non loin du loft qu'il partageait avec Merce Cunningham, au coin de la Sixième Avenue et de la Dix-Huitième Rue.

Les œuvres de John Cage sont éditées par les Éditions Peters, New York, www.edition-peters.com www.johncage.org

John Cage au Festival d'Automne à Paris :

1973 *Un jour ou deux* / Merce Cunningham / Jasper Johns / John Cage (Théâtre National de l'Opéra de Paris)
1976 *Composers Inside Electronics* (Musée Galliera)
1990 *Europera 3 / Europera 4* (Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre)
Construction III (Auditorium du Théâtre du Châtelet)
1993 *103 pour orchestre / One*²² (Théâtre du Châtelet)
et participation depuis 1972 aux nombreuses représentations de la Merce Cunningham Dance Company.

Des opérations de hasard, déduites du *I Ching*, conduisirent à la distribution des hauteurs en notes, intervalles ou agrégats, et à la dissémination des sons à travers les octaves. Pas plus que les dynamiques, le tempo n'est ici déterminé, de sorte que la durée des études, toutes pourtant de huit systèmes sur deux pages, diffère entre elles et varie – et cela d'autant plus que, selon les circonstances, il peut être nécessaire d'accélérer ou de ralentir. Seules sont esquissées des proportions de temps, flexibles, correspondant à l'occupation des signes sur les portées, comme la distance entre deux points sur une carte. « Lors d'une exécution, la correspondance entre l'espace et le temps doit être telle que la musique "sonne" comme on la "voit" ».

Cage avait d'abord recherché des agrégats que Grete Sultan pouvait jouer d'une seule main et

qui embrassaient donc un intervalle de neuvième. Il en avait compté plus de cinq cents de cinq ou de quatre sons, une centaine de trois et une trentaine de deux. La singularité et la complexité des *Études australes* tiennent précisément à cette autonomie des deux mains, à leur chorégraphique dissymétrie, écrite sur deux portées pour la main gauche et deux autres pour la main droite, à leurs incessants croisements. « Je ne crois pas qu'on y ait jamais pensé avant », s'enorgueillit Cage, dont la préface de l'œuvre exige que les mains ne s'apportent aucun secours, de sorte qu'une même situation se reproduit souvent : l'une fait rien, ou si peu, tandis que l'autre accomplit de grandes prouesses. « Cela permet l'écriture d'une musique qui ne se fonde pas sur l'harmonie, mais cela permet à des harmonies de pénétrer dans cette musique non harmonique. Comment le dire en terme politique ? Cela permettrait d'exprimer cette attitude socialement. Cela permettrait à des institutions ou à des organisations, des groupes de personnes, de se rejoindre dans un monde qui ne soit pas nationalement divisé ».

On pourrait aussi rapporter les agrégats des *Études australes*, disposés dans le temps et l'espace comme des meubles dans une pièce, et dont la densité s'accroît peu à peu, si bien que les notes simples se font de plus en plus rares, à ce dialogue de Cage avec son ami Feldman :

« Morton Feldman : La verticalité est une expérience si étrange, c'est comme... As-tu jamais joué à ce jeu, quand tu étais enfant, où tu remplis un verre à ras bord et tu ajoutes des pièces de monnaie... »

John Cage : Et ça ne déborde pas ?

MF : Et ça ne déborde pas. Tu as la moitié du verre plein de pièces de monnaie. C'est comme ça que je vois la verticalité – peu importe le nombre de sons que je jette, il y a un désir...

JC : ...d'en jeter plus, tu veux dire.

MF : D'en jeter plus.

JC : Ou une capacité ?

MF : Maintenant, je jette trois pièces dans cette

simultanément et elle peut en avoir beaucoup plus. Elle est si pleine d'espace, si pleine d'air. Elle respire encore. Elle est sans fin et conserve absolument sa transparence. »

Au début de chacune des études, des notes (une seule pour la première, huit pour la vingt-troisième), écrites en losanges, doivent être données de manière muette, dans les graves de la main gauche, puis tenues, *sostenuto*, avec l'aide de bouts de caoutchouc. Leurs vibrations, leur présence ombrée, spectrale, ouvrent un tel espace, subtil et transparent, de résonances.

Après les *Études australes*, et selon d'analogues décalques de cartes stellaires et d'analogues procédures aléatoires, maintenant un délicat équilibre entre ce qui est déterminé et ce qui ne l'est pas, mais tendant à un contrôle plus strict encore, John Cage compose les *Freeman Etudes** (*Études 1-16*, 1977-1980, *Études 17-32*, 1989-1990) pour le violoniste Paul Zukofsky qui les déclara injouables. Ces études, de deux pages chacune aussi, pour éviter les tournes en cours d'exécution, portent le nom de Betty Freeman, mécène et amie de Cage, lequel a aussi souligné l'importance, pour cette œuvre comme pour d'autres, de Thoreau, Suzuki, Fuller et McLuhan, autant d'hommes libres (*free men*). Le retour à une écriture complexe et à la virtuosité s'y confirme : « Je me suis mis à écrire de la musique difficile, des études, à cause de la situation du monde qui nous paraît si souvent sans espoir. Je me suis dit que, si un musicien donnait en public l'exemple en faisant l'impossible, cela inspirerait quelqu'un qui, frappé par le concert, voudrait changer le monde, l'améliorer ». Que le monde, en vérité, ne change pas ne saurait nous arrêter.

*Création par le violoniste Janos Negyesy, *Études 1 à 16* à Turin en 1984 ; *Études 17 à 32*, à Ferrare en 1991.

Première intégrale des trente-deux *Freeman Etudes*, à Zurich en 1991, par Irvine Arditti.

Ci-contre, John Cage © Philippe Gras
Journées de musique contemporaine 1970
Théâtre de la Ville



Le temps de l'écoute

Ear for EAR, Hymns and Variations, Four Solos, Four² et One⁹

John Cage entendait se délivrer de la tradition et de l'écoute que cette tradition avait patiemment forgée : une écoute visant à la reconnaissance de thèmes, de leur tonalité, de leurs variations et de leurs reprises, donc de la forme et de ses arêtes ; une écoute forgée par un savoir qui a déjà transformé le son en une note, soumise à une grammaire, promise à un ordre, et excluant de fait le bruit, la densité du silence et les rumeurs du monde.

« Laissez les sons être ce qu'ils sont ». Un abandon, un détachement et une ascèse, dont témoigne, avec son style d'inspiration médiévale, avec ses antiennes ou répons d'une délicate simplicité et avec ses dynamiques aux confins du silence, *Ear for EAR*, les restitueront dans la plénitude de l'écoute – et de l'oreille (*ear*, seul mot chanté, sans *vibrato*, de cette œuvre d'une page seule). Se défaire d'une vérité du matériau – une vérité « thomiste », chinait Feldman. Se défaire de l'harmonie, du contrepoint et des systèmes qui n'illustrent que notre volonté de relier les sons, de les contrôler, de les asservir à des théories, à ce qui s'interpose ou fait écran, et de les réduire à l'artéfact de leur notation. Une anecdote, en ce sens : « Je suis allé un jour entendre Krishnamurti. Il devait faire une conférence sur la manière d'écouter une conférence. Il a dit : "Il faut concentrer toute son attention sur ce qui est dit et si on prend des notes, c'est impossible". La dame qui était assise à ma droite prenait des notes. Un monsieur qui était à sa droite à elle l'a poussée du coude et lui a dit : "Vous n'entendez pas ce qu'il dit ? Il ne faut pas prendre de notes". Elle a relu ce qu'elle avait écrit et elle a dit : "C'est vrai. Je l'ai là dans mes notes" ». De même, le son appelle l'expérience de l'écoute, et vice versa – l'issue de celle-ci nous est *a priori* inconnue.

La nature du temps s'en trouve modifiée. On ne distingue plus entre début, milieu et fin, car il peut bien y avoir succession, le discours cesse de progresser, s'immobilise en une stase merveilleuse. D'une telle suspension participent les *Hymns and Variations*, pour douze voix amplifiées, mais aux intensités délicates, sur *Old North* et *Heath*, deux hymnes de William Billings (1746-1800, considéré comme le premier compositeur américain de musique chorale). Cage les varie dix fois, s'y livre à des soustractions, en suspend les tensions harmoniques et réduit les mots aux seules voyelles.

Ensuite, dans les *number pieces* (désignant le nombre d'interprète(s) et l'exposant, le numéro d'opus dans la série), qu'il compose au cours des dernières années de sa vie, et dans le corpus desquelles s'inscrivent *Four Solos*, pour, successivement, soprano, mezzo-soprano, ténor et basse, *Four²*, pour quatre voix, et *One⁹*, pour shô, l'orgue à bouche japonais, l'œuvre, comme ébauchée, se résume à des lignes d'événements, à des parenthèses de temps, à des *time-brackets*, en nombre parfois inégal selon les pupitres. À gauche, au-dessus de chaque ligne, deux indications chronométriques définissent le laps de temps au cours duquel les sons, effleurés, frôlés, à l'exemple d'une calligraphie orientale, de ses vides et de ses pleins, doivent émerger – de même, à droite, en fin de ligne. Si chaque événement n'apparaît qu'une fois dans la parenthèse de temps, et dans l'ordre donné, la diversité des durées possibles s'avère néanmoins immense. Et contrairement aux rythmes de la tradition, impliquant des attaques simultanées, ... et un chef d'orchestre, ces durées permettent d'écrire une ligne unique, indifféremment, pour un soliste, un ensemble, un orchestre ou un chœur.

Pour écouter, nous enseigne Cage, il est aussi nécessaire de délester le son des émotions qui n'appartiendraient qu'à celui qui compose. « Les sons sont-ils des sons ou sont-ils Beethoven ? » Il s'agit non, bien sûr, de nier l'émotion, mais de s'abstenir de l'imposer, de traverser ce mur qu'est l'ego, le quel assujettit en dévaluant le son en

discours. Le sujet ferme, stable, abstrait, n'est désormais plus au centre de l'expérience. Ils s'abandonne, assume un entier détachement et tend, ascétique, à imiter la nature qui n'a pas de but. Comme la rose du mystique Angelus Silesius, le son, chez Cage, est sans pourquoi, pure présence. Cette présence est aussi celle de l'interprète : auprès de Mayumi Miyata, Cage apprit, pour *One⁹*, les particularités digitales du *shô*, instrument ancien du *gagaku*, au timbre prégnant et aux riches harmonies : « Dans la nature, le hasard fonctionne en toutes circonstances, afin d'être à même de vous en servir, vous devez en inventorier toutes les possibilités ; je n'ai pu y parvenir pour le *shô* que grâce à Mayumi. À la fin, j'étais devenu capable de composer même si en son absence ». La présence s'est faite empreinte, trace, retrait.

Dès lors, s'ouvrent un espace et un temps possiblement illimités, un cercle sans circonférence. John Cage encore, en guise de conclusion, pour dire ce à quoi l'écoute nous mènera d'expérience : « Avant l'étude du zen, les hommes sont des hommes et les montagnes des montagnes. Pendant l'étude du zen, les choses deviennent confuses. Après l'étude du zen, les hommes sont des hommes et les montagnes des montagnes. "Quelle est la différence entre avant et après ?" Il dit : "Pas de différence, sinon que les pieds sont un peu détachés du sol" ».

Laurent Feneyrou

Biographies

Stephen Drury, piano

Pianiste et chef d'orchestre américain né en 1955, Stephen Drury explore un large répertoire, de Bach à Liszt, à la musique d'aujourd'hui. En 1985, il est sélectionné par les "Affiliate Artists" pour le *Xerox Pianists Program*. Il joue avec les orchestres symphoniques américains puis joue et enregistre avec l'American Composers Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, l'Orchestre de la Radio de Vienne, les orchestres de Brooklyn et Boston, le Boston Pops,

et bien d'autres. Stephen Drury est lauréat du concours organisé au Carnegie Hall par la Rockefeller Foundation. Nommé « Musicien de l'année » par le Boston Globe en 1989, il tourne dans le monde entier. Il interprète les œuvres de John Cage, Luciano Berio, Christian Wolff ou Jonathan Harvey, est invité à MusikTriennale de Cologne, aux États-Unis au Festival de Buffalo, ou encore au festival "Subtropics" de Miami. En tant que chef d'orchestre, il dirige le Britten Sinfonia en Grande-Bretagne ainsi que le Harvard Group for New Music. Invité par Merce Cunningham à jouer aux côtés de Mikhail Baryshnikov, il participe en 1999 au Lincoln Center Festival. En 2003, Stephen Drury enseigne au Mannes Beethoven Institute ; il dirige des masterclasses et participe à de nombreux jurys. En 2006, il joue avec John Zorn à la Cité de la musique. Il crée et dirige un institut d'été pour la pratique du répertoire contemporain au Conservatoire de la Nouvelle-Angleterre. De nombreux CD témoignent de son engagement dans l'interprétation du répertoire d'aujourd'hui.

www.stephendrury.com

Frederic Rzewski, piano

Né en 1938 dans le Massachusetts, Frederic Rzewski entreprend des études musicales avec Charles Mackey à Springfield, puis étudie à Harvard et Princeton avec Walter Piston (orchestration), Randall Thompson (contrepoint), Roger Sessions et Milton Babbitt.

En 1960, il s'installe à Florence et entame une carrière de pianiste spécialisé dans les musiques nouvelles. À Rome, en 1966, il fonde, avec Alvin Curran et Richard Teitelbaum, Musica Elettronica Viva (MEV), un collectif mêlant improvisation et musique électronique, qui rassemble des musiciens classiques et avant-gardistes, dont Anthony Braxton et Steve Lacy. Ils développent ensemble une esthétique musicale conçue comme un processus spontané collectif. En 1977, il devient professeur de composition au Conservatoire royal de Musique de Liège, alors dirigé par Henri Pousseur. Il est, en outre, professeur invité dans de prestigieuses universités américaines et européennes (Yale, Cincinnati, San Diego, La Haye, Berlin).

Frederic Rzewski reçoit des bourses et prix des fondations Fromm, Ford, Woodrow Wilson, Fulbright et du National Endowment for the Arts. Son œuvre *Song and Dance* est sélectionnée pour représenter les États-Unis à la Tribune internationale des compositeurs (Unesco) en 1979. L'œuvre de Frederic Rzewski est marquée par un engagement politique inconditionnel, qui se traduit notamment par l'incorporation dans son écriture musicale de formes et de thèmes populaires qu'il revisite. Ainsi, son œuvre la plus célèbre, *The People United Will Never Be Defeated!* (1979) est constituée, sur le modèle des *Variations Diabelli* de Beethoven, de trente-six variations sur une chanson révolutionnaire latino-américaine, *El pueblo unido jamás será vencido*. La plupart de ses créations des années quatre-vingt explore des voies nouvelles du dodécaphonisme. Ses œuvres les plus récentes font, quant à elles, appel à une écriture plus libre et spontanée. *The Triumph of Death* (1987-1988), la plus monumentale à ce jour, est un oratorio de deux heures sur des textes adaptés de la pièce de Peter Weiss *Die Ermittlung*. De 1995 à 2003, il compose *The Road*, une pièce de cinq heures pour piano seul; *Cadenza con o senza*, en 2003. Depuis 2007, il compose les *Nanosonatas* pour piano.

<http://icking-music-archive.org/ByComposer/Rzewski.php>

Mayumi Miyata, *shō*

Née à Tokyo, Mayumi Miyata, est l'une des toutes premières artistes à avoir donné au *shō* ses lettres de noblesse (dans la musique ancienne, le *shō* n'est pas utilisé comme instrument soliste). Après avoir obtenu un diplôme de piano au Kunitachi College of Music, elle étudie le *gagaku*, qu'elle interprète depuis 1979 au sein du Théâtre National du Japon. Depuis 1983, elle se produit en soliste, donnant au *shō* une place nouvelle au sein de la musique traditionnelle mais aussi dans le paysage de la musique d'aujourd'hui. Ainsi, en 1992, elle travaille avec John Cage, et interprète la première mondiale de *Two³*, pour *shō* et percussion. Elle interprète également les œuvres de Toru Takemitsu (*Ceremonial-An Autumn Ode* avec l'orchestre Saito Kinen sous la direction de

Seiji Ozawa), de Toshio Hosokawa (*Utsurohi Nagi* avec le WDR Symphony Orchestra à Cologne), de Helmut Lachenmann (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern/La Petite Fille aux allumettes* à l'Opéra de Hambourg en 1997, ainsi qu'en 2000 au Japon et en 2001 à Stuttgart et à Paris) et aussi les œuvres de Paul Méfano, Klaus Huber, Zsigmond Szathmàry, Toshi Ichihyanagi, Maki Ishii et Joji Yuasa.

James Weeks

Compositeur et chef d'orchestre, né en 1978, James Weeks étudie la musique à Cambridge ; il est diplômé de l'Université de Southampton où il étudie la composition avec Michael Finnissy. Son activité de chef d'orchestre se développe dans les domaines de la musique ancienne et d'aujourd'hui. Il a fondé l'ensemble vocal Exaudi en 2002, avec la soprano Juliet Fraser ; les activités de concerts en tournées et d'enregistrements sont nombreuses.

Depuis 2005, James Weeks oriente ses compositions vers des œuvres solistes ou pour petits ensembles, exploitant des matériaux de base et des processus bruts : *Schilderkunst* (2003), *Stacking, Weaving, Building, Joining* (2006), *Parnassus* et *Mala punica* (2008) et enfin *The Freedom of the Earth*, pour chœurs et instruments (2011).

En 2007, James Weeks succède à James Wood à la direction du New London Chamber Choir ; il est aussi directeur musical du chœur de chambre d'Orlando. Chef d'orchestre, il collabore souvent avec des ensembles : Birmingham Contemporary Music Group, BBC Singers, New Music Players, Endymion Ensemble, L'Instant Donné. En 2010, il est artiste associé du Spitalfields Festival à Londres.

www.jamesweeks.org

Carolin Widmann, violon

Née à Munich en 1976, Carolin Widmann débute le violon à l'âge de 6 ans. Elle fait ses études auprès d'Igor Ozim à Cologne, Michèle Auclair à Boston et David Takeno à Londres. Elle est lauréate de concours internationaux (elle a notamment remporté le Concours International Yehudi Menuhin en 1998).

Carolin Widmann est l'invitée de festivals tels que ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Davos, Aspen et Bath. Elle participe au Festival d'Automne, au Festival de Witten, au Printemps de Heidelberg, au Las Vegas Music Festival et au Sanganat Festival de Bombay, en Inde. Elle joue en soliste avec les grands orchestres européens, américains, russes et chinois, dirigée par Yehudi Menuhin, Peter Eötvös, Michael Schonwandt, Jonathan Nott, Roger Norrington, Vladimir Jurowski, Heinz Holliger, Riccardo Chailly.

En 2008, elle participe aux Proms' de la BBC au Royal Albert Hall de Londres, sous la direction de George Benjamin, puis crée un concerto de violon de Wolfgang Rihm avec l'Orchestre du Gewandhaus dirigé par Riccardo Chailly. En 2011, elle crée *Still* de Rebecca Saunders avec l'Orchestre de la BBC. Outre les œuvres que Wolfgang Rihm, Matthias Pintscher, Jörg Widmann, ont composées pour elle, Carolin Widmann interprète, avec Salome Kammer, *Kafka Fragmente* de György Kurtag et joue les œuvres pour violon de George Benjamin, Salvatore Sciarrino, Pierre Boulez. En janvier 2012 à Salzbourg, Carolin Widmann participera à une production sur des musiques de Mark Andre, chorégraphie de Sasha Waltz.

Le CD *Reflections I* a obtenu le Prix de la critique allemande en 2006. ECM a publié en 2008 un CD consacré aux *Sonates* pour violon et piano de Robert Schumann, son premier enregistrement sous ce label, avec Denes Varjon au piano. Son CD, *Phantasy of Spring* enregistré 2009 avec des œuvres de Feldman, Zimmermann, Schoenberg et Xenakis, reçoit le Diapason d'Or et le Prix de la Critique d'Allemagne en 2010. L'enregistrement de *Violin and Orchestra* de Morton Feldman, avec l'Orchestre de la Radio de Francfort dirigé par Emilio Pomarico, sera publié par ECM en 2012. Carolin Widmann vit à Leipzig où, depuis 2006, elle enseigne le violon à l'École supérieure de musique et de théâtre Felix Mendelssohn-Bartholdy. En 2012, elle prendra la direction du festival de musique de chambre « Sommerliche Musiktage Hitzscher ».

www.carolinwidmann.com

Ensemble vocal Exaudi

L'Ensemble a été fondé en 2002 par le compositeur et chef d'orchestre James Weeks et la soprano Juliet Fraser. Composé de jeunes chanteurs du Royaume-Uni, EXAUDI place la musique d'aujourd'hui au cœur de son répertoire. EXAUDI interprète ainsi des œuvres de Salvatore Sciarrino, Wolfgang Rihm, Michael Finnissy, Richard Ayres, Christopher Fox, ou bien encore, de James Saunders. De même, EXAUDI est particulièrement engagé auprès des jeunes générations de compositeurs et des artistes aux voix prometteuses, soutenant leurs travaux et leurs performances. Il révèle notamment Evan Johnson, James Weeks ou Claudia Molitor.

Depuis 2006, en plus de leur participation aux grands festivals du Royaume-Uni tels que Petworth, City of London ou Spitalfields, l'Ensemble EXAUDI est invité au Festival d'Aldeburgh. Il enregistre aussi pour BBC Radio 3. L'Ensemble est invité en 2007 à se produire au Centre National de Diffusion Musicale de Madrid et au Centre Pompidou. En 2010, l'ensemble interprète *Cantate égale pays* de Gérard Pesson au Centre Pompidou pour le festival Agora. En 2012, EXAUDI célébrera son 10^e anniversaire par une tournée internationale.

www.exaudi.org.uk



www.operadeparis.fr



www.theatredelaville-paris.com



www.festival-automne.com

Toujours plus de concerts live 91.7 !

création soliste
intermezzo symphonie
opéra coulisses
concerto rhapsodie
scène récital
sonate chœur
mélodie
trio fantaisie
festival

les plus belles productions internationales
diffusées dans leur intégralité
à réécouter sur le web



francemusique.fr