

LUCIANO BERIO MORTON FELDMAN

Carolyn Widmann, violon
Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort
Emilio Pomàrico, direction

THÉÂTRE DU CHÂTELET
19 OCTOBRE 2009



Luciano Berio © Guy Vivien

sacem **F**

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
38^e édition

Luciano Berio

Bewegung

Composition : 1971, révision 1984
Commande : Scottish National Orchestra
Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, saxophone alto, saxophone ténor, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba basse, 4 percussionnistes, orgue électrique, piano, harpe, cordes
Création de la version révisée : 26 octobre 1984, Bâle, Basler Sinfonieorchester, direction Luciano Berio
Éditeur : Universal/Vienne
Dédicace : « à Marina et Stefano »
Durée : 12'

Pause

Morton Feldman

Violin and Orchestra

Composition : 1979
Effectif : violon ; piccolo, 3 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, contrebasson, 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, trombone ténor basse, tuba, 4 percussionnistes, 2 harpes, 2 pianos, cordes
Création : 12 avril 1984, Francfort, Hessischer Rundfunk, Paul Zukofsky (violon) et Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, direction Cristóbal Halffter
Éditeur : Universal/Vienne
Durée : 60'

Carolyn Widmann, violon Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort

Emilio Pomàrico, direction

Durée du concert, 1h30

Coréalisation Théâtre du Châtelet ; Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort
Avec le concours de la Sacem

Concert enregistré par France Musique et diffusé en direct



More Light

Laurent Feneyrou

« Je suis toujours d'avis que les sons sont destinés à respirer... et non pas à être mis au service d'une idée », aimait à dire Morton Feldman. Dans la tradition occidentale, ce que nous écoutons, nous le transposons en une image ou en un récit l'expliquant par ce qu'il n'est pas, nous le réduisons à des métaphores ou nous l'inscrivons, par l'analyse, dans des structures qui en entravent la perception. En somme, nous traduisons des événements sonores en contenus visuels ou verbaux, et y recherchons la confirmation de catégories autres que musicales. Ce qui semble appartenir *a priori* à la musique, l'écoute, est donc à redécouvrir. Pénétrer, lentement, dans le son, c'est opérer à la manière de ce que les philosophes nomment une mise en suspens. L'œuvre naît d'une concentration et oblige à ralentir. La dynamique aux confins de l'audible, élément de tension pour l'instrumentiste et l'auditeur, invités à aiguïser leur attention, y contribue aussi, de même que, dans *Violin and Orchestra*, les registres et le *spelling* : le violon *con sordino*, souvent en harmoniques, y donne des nuances microchromatiques, entre *la*, *sol* double dièse ou *si* double bémol. L'écriture se concentre alors sur la naissance du son, sa discrète advenue, sa douceur, ses écarts et son mode d'extinction.

À cet effet, Feldman écrivait à l'encre, ce qui lui permettait de juger de sa propre concentration, plus importante même que l'idée ou que l'organisation des notes. Mais qu'est-ce alors que composer ? « Vous connaissez les termites. Ces insectes qui mangent le bois. C'est très, très intéressant. Qui mâche le bois ? La termite ne peut pas le mâcher. Mais, à l'intérieur, des millions de microbes le mâchent. Il y a une analogie avec la composition : quelque chose d'autre fait le travail. » Feldman participe d'une critique moderne du sujet créateur. Celui-ci

n'anime plus, de l'extérieur, l'inertie des règles et des codes de l'art, pas plus qu'il ne dépose dans le discours la trace de sa liberté. Mais il écoute. Ainsi est remise en question la notion de sujet souverain : « Pour que l'art réussisse, son créateur doit échouer. » Si Boulez ou Stockhausen avaient hérité de Webern, Feldman se considérait, avec Cage, comme l'un de ses « fils illégitimes ». Aussi le titre initial de *Violin and Orchestra* était-il *Why Webern* ? De Webern, ce dernier et plus long de ses « concertos » des années soixante-dix – ce qui n'exclut nullement une virtuosité, mais tout autre, du soliste – retient moins les lois du sérialisme, le concept, la logique, les règles d'engendrement et de construction, que l'esprit : le silence ; l'indistinction de l'horizontal et du vertical, délaissant ce que la tradition nommait l'harmonie et le contrepoint ; la multiplication des brèches et des miroirs ; le déplacement irrégulier du rythme et de la distribution des sons dans la mesure ; le motif ou le *pattern*... En musique, la dialectique avait culminé dans les principes de la variation, dont il conviendrait d'extraire du fondement moral, celui de la musique allemande du XIXe siècle, de Beethoven à Brahms – un fondement dont le nazisme avait ruiné les valeurs. Est-ce un hasard si Feldman écrit ses anti-concertos, et son anti-opéra *neither*, de retour de Berlin ? Si Beethoven avait été le musicien hégélien de la dialectique, Feldman emprunte une autre voie, celle non de la variation, mais de la variante. Non plus l'unité latente, mais des changements et des répétitions, ou plutôt, des réitérations aux déplacements ténus – une ressemblance de répétition, une surface qui sonne « comme de la répétition ». La différence est si discrète qu'un même motif revient, auquel il suffit désormais d'ajouter une note ou d'en retrancher deux. La concentration opère seulement sur le choix du motif à répéter et sur la nature de sa variante, et le génie du musicien tiendra à son sens du *timing*, du

moment exact de l'introduction d'un élément, ni avant ni après. Repris donc, réitérés, rebattus, et ainsi peu à peu dévoilés, les motifs se jouent de notre oublieuse mémoire. Invocation de ce qui est apparu déjà, davantage que transformation volontaire, beethovénienne, de ce qui a été inventé, la forme le cède à l'échelle, plus vaste, qui nie toute saisie. Décrire ou analyser une œuvre en réduisant ses sections à un archétype classique ou à des lettres (a, b, c...), desquelles naîtrait, par leur succession ou leur mise en série, une forme, c'est manquer cette oublieuse mémoire. Avec Morton Feldman, l'expérience de la forme, dans le temps de l'écoute, prime sur sa schématisation, et les mailles du temps se dénouent, suscitant l'idée d'une œuvre comme *toile temporelle* – moins encore le son que la durée, l'étirement. « *L'Odyssée* est-elle trop longue ? », répondait-il à ceux qui n'y entendaient qu'ennui, à la recherche, comme Samuel Beckett chez Proust, d'une épiphanie nouant le présent et le passé en un commun plus essentiel que chacun des deux termes pris isolément. Musicien de la lumière plus que de la couleur, Feldman était l'ami des peintres : Pollock, Kline, Rothko ou Philip Guston, dont il admirait l'absence de pesanteur et où la peinture existe « quelque part dans l'espace entre la toile et nous », invitant à un cheminement ardu, entre distance et immersion, à un rythme lent, à une stase, le geste dût-il être réalisé de manière exaltée, « hassidique » selon le mot de Feldman. Cette stase, qui traverse aussi l'œuvre de Varèse, sa « majesté quasi immobile », et celle de Rothko, est la conservation d'une tension : « C'est gelé et en même temps, ça vibre. » Évoquant une visite du Metropolitan Museum lors de laquelle Rothko scruta des toiles de Rembrandt, et leur commune attention aux dégradés vers les bords, Feldman évoqua, dans une conférence à Darmstadt, en 1984, « une atmosphère à la Schubert ». Une atmosphère (*mood*), donc, comme un paysage, où chaque point,

également éloigné du centre, se révèle à un voyageur qui y circule sans avancer, où toute évolution coïncide avec son contraire, une essentielle et merveilleuse stagnation. L'écoute de l'œuvre tient de cette atmosphère, de ce paysage, engageant l'homme tout entier à l'épreuve d'un mode, aigu, authentique, de l'écoulement.

Si Feldman illumine le son, Luciano Berio déploie, dans *Bewegung*, une ligne mélodique de six hauteurs aux registres gelés (*do, fa* dièse, *do* dièse, *ré, sol* dièse, *ré* dièse), riche de secondes, de tritons et surtout de quintes, qui lui confèrent l'évidence de la résonance naturelle. Jouant des limites de la perception et de notre capacité à écouter globalement, presque intuitivement, l'œuvre, étale, transparente, telle une étude méditative à la nuance essentiellement *sempre ppp*, s'attache à cette ligne et à son lent déploiement. D'incessants arpèges et de brefs motifs l'épellent, avant qu'elle n'irrigue *Ein-drücke* (1973–1972), où elle se dissoudra en trilles et figures indépendantes. Dans *Bewegung*, il en émane une aura qui, loin de l'harmonie classique, de l'accord constitué de sons simultanés et de la verticalité de leur organisation, renoue avec le sens de l'*harmonia* grecque, un assemblage, un ajustement aux justes proportions entre des événements composant un tout. Une telle aura, que les musiciens nomment aussi « hétérophonie », suppose l'unité dans la multiplicité des rythmes, des dynamiques et des timbres de l'orchestre, et établit donc un ordre selon lequel les relations entre les intervalles et les fonctions des arpèges et des motifs concourent à une même finalité.

« Imaginons une cellule, ou une séquence de hauteurs, qui génère mélodies, figures, phrases et processus harmoniques. Une configuration rythmique donne forme à ces mélodies et produit des *patterns*, des glissements de temps et des distributions discontinues, voire statistiques, de ces mélodies et de ces figures. Le carac-

tère individuel de chacun de ces processus, la nature de son évolution et le degré de son indépendance peuvent être atténués ou accentués par des strates dynamiques, des couleurs et des techniques instrumentales. Parfois, l'indépendance peut devenir indifférence, et les paramètres musicaux peuvent suivre leur propre vie, leur propre temps autonome d'évolution, comme certains personnages d'un roman de Musil », écrivait Berio dans l'une des conférences qu'il donna à l'Université de Harvard en 1993–1994. Il décrivait par ces mots l'alternative devant laquelle il s'était trouvé au début des années soixante-dix : soit l'agrégat complexe, donné en une attaque *staccato*, soit un champ de hauteurs fixes, évoluant inexorablement, dans le mouvement (*Bewegung*) d'une monodie, d'une mélodie, d'une échelle, dont les transformations sont inscrites dans son propre code génétique. Au sein d'un tissu homogène, à la perspective renouvelée, l'échelle, calme ligne de rythmes simples, neutres, périodiques (noires et croches), se fait ici vague, onde, tout comme la forme : les transformations sinueuses, selon les changements de couleurs, culminent tardivement en une brève apothéose, où un geste synthétique les coagule, avant de s'éteindre.

« *Bewegung* [...] est une œuvre dans la structure interne de laquelle une agitation émerge peu à peu d'une échelle au caractère déterminé. Après un court instant, à travers des moyens aussi simples que ceux de la périodicité, de la répétition et de la rotation, une image de mouvement s'élève aussitôt au milieu d'un état de "dissolution du temps". Je ne suis pas sûr que cette musique évoque seulement cette image, mais la seule raison pour laquelle je la mentionne ici, c'est que *Bewegung* s'est imposé dans un rêve, qui était un rêve de pas-sacaille », écrit encore Luciano Berio. Comme chez Feldman, mais autrement, le temps, désormais, est suspendu.



Luciano Berio

Né à Oneglia (Ligurie), Luciano Berio est initié à la musique dans le cercle familial par son grand-père Adolfo et son père Ernesto, tous deux organistes et compositeurs, auprès desquels il apprend le piano et pratique la musique de chambre. À la suite d'une blessure à la main, il renonce à une carrière de concertiste et se destine à la composition, étudiant alors au Conservatoire

Giuseppe-Verdi de Milan – le contrepoint et la fugue avec Giulio Cesare Peribeni, puis la composition avec Giorgio Federico Ghedini et la direction d'orchestre avec Carlo Maria Giulini. Avec Cathy Berberian, qu'il épouse en 1950, il explore les possibilités de la voix, à travers nombre d'œuvres solistes, concertantes ou électroniques. Dès 1952, il se rend aux États-Unis, où

il étudie à Tanglewood avec Luigi Dallapiccola et assiste à New York au premier concert américain de musique électronique. Au cours des années cinquante, Berio rencontre aussi Boulez, Kagel, Pousseur, Stockhausen, avec qui il s'imprègne des principes de la musique sérielle qu'il traite librement dans *Nones* (1954), et se rend à Darmstadt, avant d'y enseigner jusqu'en 1963. La fondation, à Milan, en 1955, avec son ami Bruno Maderna, du Studio de phonologie de la Rai, qu'il dirige et où il réalise *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), est suivie, en 1956, de la création des *Incontri musicali*, séries de concerts de musique contemporaine, qui prêtent aussi leur nom à une revue qu'il édite de 1956 à 1960. Le goût de Berio pour la virtuosité se manifeste, dans les années soixante, avec le cycle des *Sequenze*, œuvres solistes dont certaines se prolongent dans des *Che-mins*, avec divers ensembles. Lecteur de Cummings, Eco, Joyce et Lévi-Strauss, Berio s'intéresse à la linguistique, à l'ethnomusicologie et à l'anthropologie, collabore avec Sanguinetti sur *Pas-saggio* (1961 – 1962) et *Laborintus II* (1965), et interroge l'histoire par le collage dans *Sinfonia* (1968 – 1969). En outre, toujours au cours des années soixante, il multiplie ses engagements de chef d'orchestre et enseigne à la Dartington Summer School, au Mill's College, à Harvard et à la Juilliard School de New York, où il fonde en 1967 le Juilliard Ensemble, dédié à la musique contemporaine. De retour en Europe en 1972, il s'installe à Rome, puis dirige, à l'invitation de Pierre Boulez, la section électro-acoustique de l'Ircam (1974-1980). Il y supervise le projet de la 4X créée par Giuseppe di Giugno. Riche de cette expérience de transformation du son en temps réel, il fonde en 1987 et dirige Tempo Reale, institut florentin d'électronique *live*. Après *Coro* (1974 – 1976), Berio compose *La vera storia* (1977 – 1978) et *Un re in ascolto* (1979 – 1984), avec Calvino, puis *Outis*

(1995 – 1996) et *Cronaca del luogo* (1998 – 1999), tout en revisitant le passé dans des transcriptions, arrangements et reconstructions, notamment de Schubert (*Rendering*, 1989).

Titulaire de distinctions honorifiques (docteur *honoris causa* des universités de Londres, Sienna, Turin et Bologne) et lauréat de prix prestigieux (Prix Siemens en 1989, Prix de la Fondation Wolf en 1991, Lion d'or de la Biennale de Venise en 1995, Praemium Imperiale de la Japan Art Association en 1996...), il dirige en 1993 – 1994 la chaire de poésie Charles Eliot Norton à Harvard. Luciano Berio meurt à Rome, le 27 mai 2003.

Les œuvres de Luciano Berio sont éditées par Suvini Zerboni / Milan et Universal / Vienne

Luciano Berio au Festival d'Automne à Paris

1977 : *Coro* (Théâtre de la ville)

1979 : *Opera* (Maison de la culture de Nanterre)

1984 : *Passaggio ; A-Ronne* (Théâtre du Châtelet)

1989 : *Canticum novissimi testamenti* (Théâtre du Châtelet)

1990 : *Coro* (Théâtre des Champs-Élysées)

1991 : *Quartetto* (Opéra de Paris)

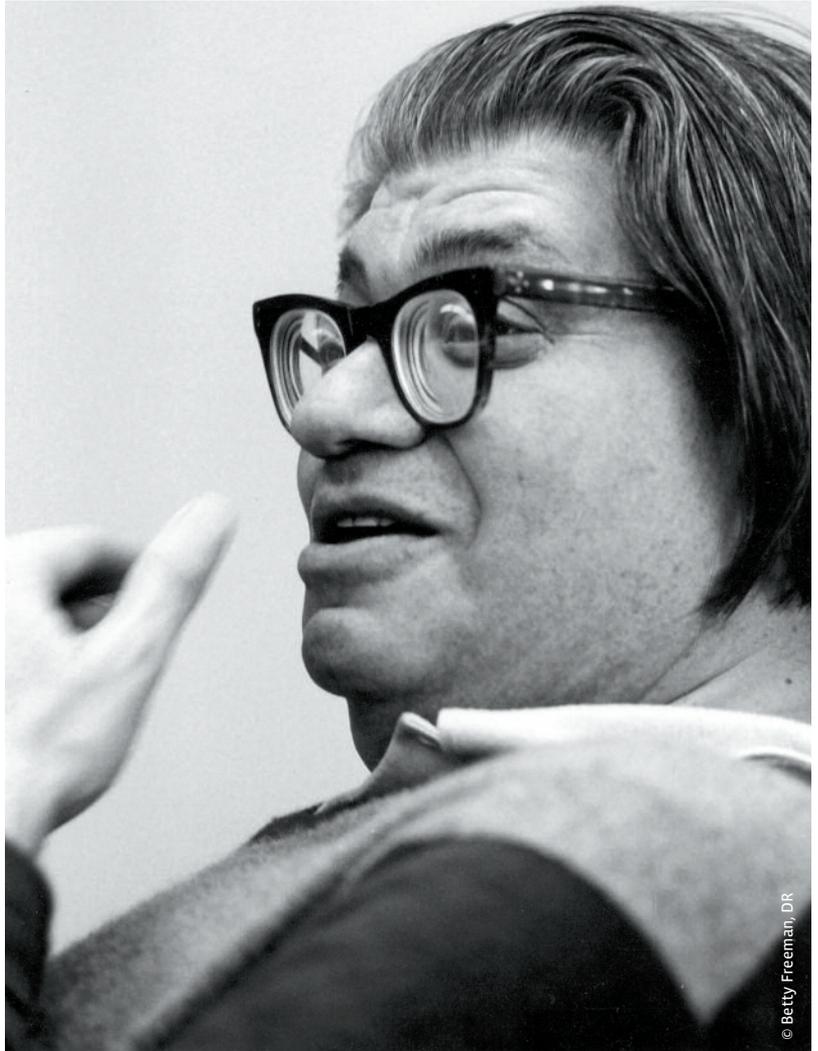
1992 : *Canticum novissimi testamenti, Calmo, Ofanim* (Opéra de Paris)

1995 : *O King, Duetti*

1997 : *Alternatim* (Cité de la musique)

1999 : *Outis* (Théâtre du Châtelet)

Morton Feldman



Né le 12 janvier 1926 à Manhattan (New York), dans une famille juive d'origine ukrainienne, Morton Feldman étudie le piano avec une élève de Ferruccio Busoni, Vera Maurina Press, qui avait autrefois côtoyé Alexandre Scriabine dont l'influence sur les premières œuvres de Feldman est manifeste. Pionnier américain du dodécaphonisme, qu'il n'aborde pourtant jamais en cours, Wallingford Riegger lui donne, à partir de 1941, des leçons de contrepoint. En 1944, Stefan Wolpe devient son professeur de composition et arrange rapidement une rencontre entre Feldman et Edgard Varèse, chez qui Feldman se rendra presque

toutes les semaines, « ne se sentant pas très différent des gens qui font un pèlerinage à Lourdes et en espèrent une guérison ». En janvier 1950, à l'occasion d'un concert du New York Philharmonic dans la *Symphonie* op. 21 d'Anton Webern sous la direction de Dimitri Mitropoulos, Feldman rencontre John Cage et emménage bientôt dans le même édifice que lui, la Bossa's Mansion, sur Grand Street, près de l'East River. Avec l'arrivée de Christian Wolff, d'Earle Brown et de David Tudor, naît, autour de Cage et de Feldman, ce que l'on nomme la « New York School ». *Projection 1* (1950), pour violoncelle, est la première œuvre pour

laquelle Feldman utilise une notation graphique qu'il abandonne entre 1953 et 1958, puis de manière définitive en 1967, avec *In Search of an Orchestration*, refusant l'idée de l'improvisation. Au cours des années soixante, la lecture de Kierkegaard s'avère essentielle à la recherche d'un art excluant toute trace de dialectique.

Doyen de la New York Studio School (1969-1971), Feldman s'intéresse pendant les années 1970 aux tapis du Proche et du Moyen Orient, dans le souci, musical, de « symétries disproportionnées ». En 1970, il noue une relation avec l'altiste Karen Philipps, pour qui il entreprend la série *The Viola in My Life*. Après avoir composé *The Rothko Chapel* (1971), destiné à la chapelle œcuménique de Houston (Texas), Feldman vit, de septembre 1971 à octobre 1972, à l'invitation du DAAD, à Berlin, où il déclare avoir redécouvert sa judéité. Nommé professeur à l'Université de New York/ Buffalo à son retour en 1973, il occupera jusqu'à sa mort la chaire Edgard-Varèse. « Il va falloir que je leur apprenne à écouter. »

En 1976, de nouveau à Berlin, Feldman rencontre Samuel Beckett, qui lui envoie quelques semaines plus tard, sur une carte postale, son poème *neither* en guise de livret pour un opéra créé l'année suivante à Rome, au Teatro dell'Opera, dans une scénographie de Michelangelo Pistoletto. Dès 1978, les œuvres de Feldman se risquent à une musique aux nuances infimes, qui ne transige plus sur la durée de leur déploiement au regard des conventions, des possibilités d'exécution et des attentes du public – un art qui culmine dans *String Quartet II* (1983), dont la durée avoisine les cinq heures. Feldman enseigne encore, notamment en Allemagne, aux Cours d'été de Darmstadt, entre 1984 et 1986. Un cancer l'emporte le 3 septembre 1987. Il fut l'ami du poète Frank O'Hara, du pianiste David Tudor, des compositeurs John Cage, Earle Brown et Christian Wolff, et des peintres Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson

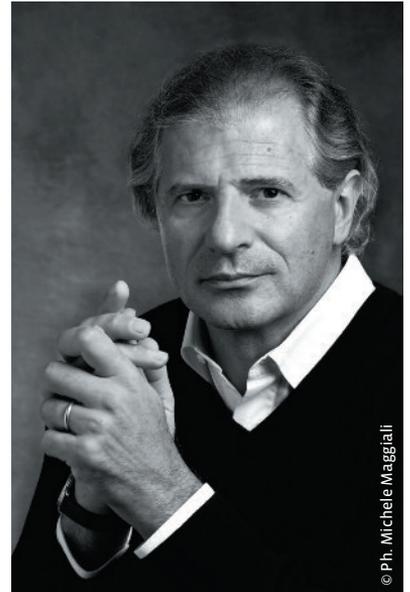
Pollock, Robert Rauschenberg ou Cy Twombly, dont les noms jalonnent nombre de titres de ses œuvres. Les œuvres de Morton Feldman sont éditées par Peters / New York et Universal / Vienne

Morton Feldman au Festival d'Automne à Paris

1988 : *Piano* (Opéra comique)
 1994 : *String Quartet and Orchestra* (Opéra de Paris)
 1997 : Cycle Morton Feldman : *Voices and Cello, The King of Denmark, Principal Sound, Rothko Chapel* (Église des Blancs-Manteaux); *Coptic Light, Chorus and Orchestra II, The Turfan Fragments* (Cité de la musique); *Three Voices, Triadic Memories, Piano and String Quartet, I Met Heine on the Rue Fürstenberg, For Frank O'Hara, Routine Investigations, The O'Hara Songs, Four Songs to E. E. Cummings* (Théâtre Molière / Maison de la poésie)
 2004 : *String Quartet II*, intégrale des œuvres pour piano solo (Musée d'Orsay / Auditorium)
 2007 : *neither* (Cité de la musique)
 2009 : *For Aaron Copland* (Théâtre des Bouffes du Nord)

Biographies des interprètes

Emilio Pomàrico



© Ph. Michele Maggiali

Chef d'orchestre et compositeur, Emilio Pomàrico est né à Buenos Aires de parents italiens. Il étudie à Milan, puis suit les *masterclasses* de Franco Ferrara à Sienne et Sergiu Celibidache à Munich.

Emilio Pomàrico a été l'invité de nombreuses institutions musicales et lyriques telles que la RAI, les orchestres symphoniques de Radio de Milan, Turin et Rome, l'Orchestra Sinfonica Siciliana, La Fenice de Venise, le Teatro dell'Opera de Rome, le Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et La Scala de Milan.

Il dirige également d'importants orchestres en Europe (l'Orchestre de la Radio Suisse Romande, l'Orchestre Symphonique National de la RAI, le Frankfurt Opern und Museumorchester, le BBC Scottish Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique Gulbekian) et est l'invité de festivals internationaux (Festival d'Automne à Paris, Biennale de Venise, festivals de Berlin, Vienne, Bergen, Donaueschingen...)

Dans un répertoire qui s'étend de Bach aux compositeurs d'aujourd'hui (Boulez, Nunes, Maderna, Nono, Ligeti, Kurtág, Donatoni), Emilio Pomàrico

dirige des ensembles comme l'Ensemble Modern, l'Ensemble Contrechamps, le Nieuw Ensemble, l'Ensemble Recherche, Klangforum et MusikFabrik. Les œuvres composées par Emilio Pomarico ont été récompensées par deux Premiers Prix internationaux de composition, dont le prestigieux G.B. Viotti (VerCELLI, Italie).

Carolyn Widmann



Née à Munich, Carolyn Widmann y étudie le violon dès l'âge de six ans. Elle fait ses études avec Igor Ozim à Cologne, avec Michèle Auclair à Boston, et avec David Takeno, à Londres. Plusieurs fois lauréate de concours internationaux (elle a notamment remporté le Concours International Yehudi Menuhin en 1998), elle a reçu en 2004 le Prix Belmont de la Fondation Forberg-Schneider pour son engagement dans le domaine de la musique d'aujourd'hui.

Interprète renommée, Carolyn Widmann est l'invitée de festivals tels que ceux de Salzbourg, de Lucerne, de Berlin, de Davos, d'Aspen, de Bath. Elle participe au Festival d'Automne à Paris, à Musica à Strasbourg, au Festival de Witten, au Printemps de Heidelberg, au Las Vegas Music Festival et au Sangat Festival de Bombay, en Inde.

Elle joue avec des formations allemandes comme l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et le Philharmonique de Stuttgart ainsi qu'avec le London Sinfonietta, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre du Gewandhaus, le China Philharmonic, la Camerata de Saint Pétersbourg, le Philharmonique de Belgrade, le Pittsburgh Symphony, entre autres, sous la direction de Yehudi Menuhin, Peter Eötvös, Michael Schonwandt, Walter Weller, Jonathan Nott, Heinz Holliger et Stefan Asbury.

En août 2008, à Londres, elle participe aux Proms' de la BBC au Royal Albert Hall, sous la direction de George Benjamin, puis crée, en septembre, un concerto de violon de Wolfgang Rihm avec l'Orchestre du Gewandhaus dirigé par Riccardo Chailly.

Outre les œuvres que Wolfgang Rihm,

Matthias Pintscher, Jörg Widmann, Erkki-Sven Tüür ont composées pour elle, Carolyn Widmann interprète, avec la soprano Salome Kammer, les *Kafka-Fragmente* de György Kurtág et joue les œuvres pour violon de George Benjamin, Salvatore Sciarrino, Pierre Boulez.

Cette saison, Carolyn Widmann est en tournée avec la Junge Deutsche Philharmonie (direction : Sir Roger Norrington) et fait ses débuts avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich (direction : Jonathan Nott); de même avec le London Philharmonic Orchestra (direction : Vladimir Jurowski). Elle sera artiste en résidence, associée à son frère Jörg Widmann, au festival Kunstfest à Weimar en août 2010.

Le CD *Reflections I* a obtenu le Prix de la critique allemande en 2006. ECM a publié en septembre 2008 un CD consacré aux *Sonates* pour violon et piano de Robert Schumann, son premier enregistrement sous ce label, avec Denes Varjon au piano.

Un second CD, *Phantasy of Spring*, vient de paraître sous label ECM (œuvres de Feldman, Zimmermann, Schoenberg et Xenakis), avec Simon Lepper au piano.

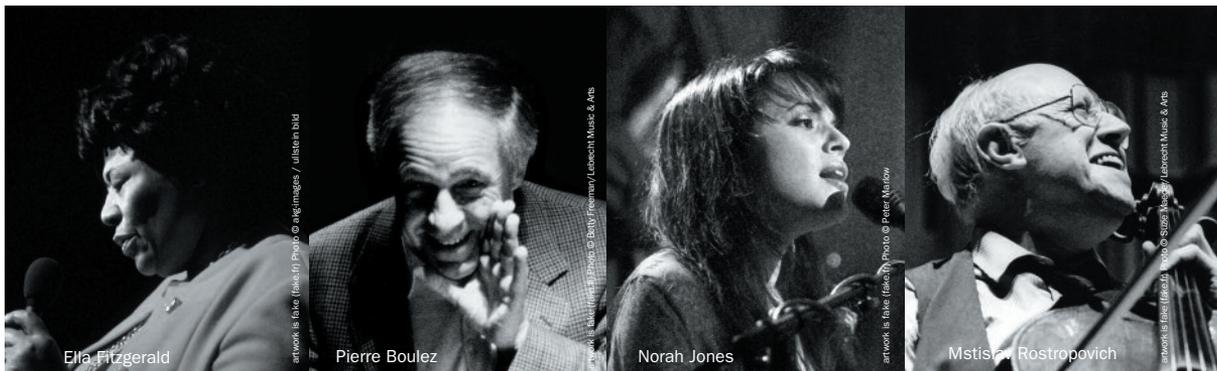
Carolyn Widmann vit à Londres et à Leipzig où, depuis 2006, elle enseigne le violon à la Felix Mendelssohn-Bartholdy Musikhochschule.



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



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



Ella Fitzgerald

Pierre Boulez

Norah Jones

Mstislav Rostropovich

Plaisir Contemporain

20h - 1h Les Lundis de la Contemporaine

Arnaud Merlin

**avec Cécile Gilly, Pierre Rigaudière,
Jean-Pierre Derrien, David Jisse, Christian Zanési,
Christophe Bourseiller**

- 20h00 - 21h45** Le concert
- 21h45 - 22h30** La table ouverte
- 22h-30 - 23h15** Le magazine
- 23h15 - 00h00** Le grand entretien
- 00h00 - 01h00** Electromania



**France Musique,
le plaisir**

francemusique.com