

Portrait Cassandra Miller

Du 4 oct. au 14 déc.

Théâtre des Bouffes du Nord
Auditorium de Radio France
Église du Saint-Esprit



- 5 «Her songs», entretien avec
Cassandra Miller
- 6 Biographie de Cassandra Miller
- 7 Cassandra Miller, Florentin Ginot
et Katharina Ernst
Thanksong; Traveller Song; GORDE
au Théâtre des Bouffes du Nord
- 11 Cassandra Miller, György Kurtág,
Maurice Ravel
ΣΤΗΛΗ (Stele) op. 33; Játékok; Concerto
pour la main gauche; Dad Goes to the
Mountain; Ma Mère l'Oye. Cinq pièces
enfantines
à l'Auditorium de Radio France
- 17 Cassandra Miller, Éliane Radigue,
Sarah Davachi
LONG GRADUS: Part III; Three Songs;
Occam Delta XV
à l'Église du Saint-Esprit
- 21 Biographies
- 26 Partenaires du Portrait

Le Portrait Cassandra Miller est soutenu par Art Mentor Foundation Lucerne, la Fondation pour la musique Ernst von Siemens et le Centre Culturel Canadien à Paris.

En trois concerts, le Festival d'Automne propose un Portrait de Cassandra Miller, compositrice canadienne installée à Londres. Qu'elle soit écrite sur du papier à musique ou créée par un chant s'élevant au-dessus d'une source écoutée au casque, son œuvre semble émaner de ses amitiés et de ses relations privilégiées avec des interprètes, parmi lesquels la chanteuse Juliet Fraser ou le Quatuor Bozzini. La part d'humanité qu'elle exalte, la douce attention à l'autre, les sensations circulant dans le corps de chacun-e et la méditation sur le son et ses mélodies répétées gagnent l'auditeur-riche, fasciné-e par une écoute que Cassandra Miller dit empathique. Empruntant leurs matériaux à Beethoven, à un chant sicilien ou à une fanfare des montagnes du Pérou, indistinctement donc et lucidement à divers répertoires du monde, les quatre œuvres du cycle nous invitent à tisser du lien et à tracer, chacun-e, les chemins de sa propre expérience.

Comment concevez-vous la relation entre chant, voix, vocalité et mélodie ?

Cassandra Miller : Musicalité, chant, voix, vocalité, mélodie et « mélodicité » se rejoignent. Je me suis intéressée à la mélodie, sans en avoir pleinement conscience. En réalisant des exercices d'écoute à partir d'un fragment musical que je répétais longtemps, le ralentissant ou l'accéléralant à l'occasion, sans autre modification, je me demandais à quel moment je m'ennuyais ou non. Les musiques avec un élément mélodique me permettaient, à chaque répétition, d'aller plus loin que les textures ou les harmonies. Je compris alors que mon véritable sujet était l'articulation entre mélodie et répétition, laquelle participait d'une expérience physique, dans le sens où elle agissait sur mon corps et sur ses mouvements. Mais ce dont je parlais, c'était de la voix de la mélodie.

Qu'est-ce qui vous attire dans le type de voix que vous privilégiez – ni professionnelle ni contrôlée ? Plus largement, quelle place le corps des musicien-nnes occupe-t-il dans votre travail ?

J'aime les voix non travaillées – j'aime aussi les voix travaillées et suis une grande amatrice de *bel canto*. Il est essentiel d'évoquer ici mon travail avec Juliet Fraser, qui a souhaité expérimenter une présence scénique débarrassée du masque de l'interprète et entrer en relation avec sa voix autrement que par le prisme de sa formation. Au même moment, je voulais être moins « compositrice », moins dans le contrôle que dans le lâcher-prise, moins orientée vers le résultat et davantage vers le processus. Ma démarche privilégiait ce que je ressentais, plutôt que ce que j'entendais. Dans ma pratique du chant automatique, j'écoute au casque à un volume élevé et suis généralement en méditation ; je ne prête pas attention à ma voix, mais aux sensations qui circulent dans mon corps, et j'essaie de laisser ma voix agir sans intention. Mais j'aime aussi la qualité du résultat sonore. Quand je chante ou soupire, j'en extrais ce qui peut devenir musical, selon le contexte. Ainsi, dans *Traveller Song*, on entend un enregistrement de ma voix sans intérêt, mais qui, associé à de larges accords parfaits au piano, produit

un mélange de type « huile et eau » convaincant. J'aime ces juxtapositions, cette célébration de l'« erreur ».

Vos œuvres se déploient volontiers dans un tempo relativement lent et des nuances retenues. Il en résulte comme une impression de douceur et de méditation. Que désigne-t-elle selon vous ?

C'est une transformation lente du temps, aux matériaux variés. Il m'arrive d'écouter ma propre musique et de me dire : « Mais où est le rythme ? », comme s'il y manquait quelque chose. *Dad Goes to the Mountain*, commande du Festival d'Automne, ne commence pas lentement, mais devient lent. C'est un choix lié au temps : je savais dès le départ que la pièce, en un seul mouvement, durerait vingt-cinq minutes. Et j'aime les musiques qui me permettent de rester longtemps en elles. Ce sont celles qui me transforment le plus. Je peux ainsi observer l'évolution de mon attention. Cette situation induit une question narrative : où est le protagoniste ? La musique romantique convoque souvent une figure qui évolue. Ce qui m'intéresse, c'est l'idée que l'auditeur-riche puisse être ce protagoniste. Dans des musiques minimalistes, comme celles d'Éliane Radigue, surtout en concert, on ressent sa propre transformation en tant qu'auditeur-riche. Si une mélodie s'y faisait trop explicite, nous serions exclus-es.

Quelle est la place de l'humain dans votre musique ?

Il me paraît étrange de ne pas écrire pour une personne donnée ou, du moins, en lien avec elle. Le rôle des compositeur-rices est, par nature, de servir. Je ne partage pas la tendance à sa sacralisation : l'œuvre est créée avec les interprètes, et ce sont elleux qui la réalisent sur scène. Une telle conviction se conjugue à mon désir constant de créer à partir de relations humaines, comme un espace où transformer réciproquement nos pratiques. De plus, j'assume pleinement une dimension émotionnelle. Mais l'émotion n'est qu'un moyen pour accéder à un objectif plus profond. Je privilégie l'intuition et l'expérience humaine, de même que les savoirs inconscients et la connais-

sance du corps qui opère hors de toute verbalisation. J'essaie d'interroger l'indicible. Chaque fois que je ne comprends pas, je me dis que l'or se trouve là.

L'écoute que suscite votre œuvre a-t-elle des implications sociales, politiques ou écologiques ?

Je préfère laisser cette question ouverte et ne veux rien prescrire. La musique comporte une dimension politique au sens où les relations interpersonnelles sont elles-mêmes politiques. Bien des éléments, dans mon travail, sont issus du féminisme. Intégrer une part de chant non formé, par exemple, s'inscrit dans cette perspective : c'est une manière de me montrer sans me poser en génie, de rejeter cette idée, ce qui constitue, en soi, un geste féministe. Et se rendre vulnérable sur scène s'inscrit aussi dans des traditions d'improvisation propres à des pratiques féministes.

Quelqu'un m'a dit un jour qu'il était lassé que l'art parle constamment « de quelque chose ». Et je comprends ce malaise : l'art est avant tout une expérience, il ne se réduit pas à un thème. Sa puissance est déjà, en soi, politique. Si les relations personnelles et interpersonnelles sont au cœur du geste artistique, alors celui-ci acquiert, à mes yeux, cette puissance authentique.

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Laurent Feneyrou, avril 2026.

Retrouvez l'entretien complet de Cassandra Miller sur notre site internet.



Biographie

Cassandra Miller (Londres)

Née le 23 juillet 1976 à Metchosin (Colombie-Britannique), Cassandra Miller est une compositrice canadienne, établie à Londres. Ses œuvres notées explorent la transcription comme processus créatif au travers duquel sont magnifiées les qualités expressives d'une musique préexistante, souvent issue d'enregistrements vocaux, de mélodies populaires ou de fragments du quotidien. Ses œuvres non notées prennent la forme de collaborations prolongées avec des musiciens: le pianiste Philip Thomas, la violoniste Mira Benjamin, l'altiste Lawrence Power, ainsi que la soprano Juliet Fraser et le Quatuor Bozzini, pour lesquels elle conçoit notamment *Warblework*, *About Bach*, *Thanksong* et *Three Songs*. Entre chant automatique et mimétisme naissent des œuvres vulnérables et hospitalières, d'une grande lenteur organique.

Cassandra Miller étudie à l'Université de Victoria, auprès de Christopher Butterfield, puis au Conservatoire Royal de La Haye, avec Richard Ayres et Yannis Kyriakides, dirige, de 2010 à 2013, Innovations en concert, à Montréal, et est l'élève privée de Michael Finnissy. Lauréate du Prix Jules Léger, la plus haute distinction canadienne, pour *Bel Canto* (2011) et *About Bach* (2016), ainsi que du Prix d'artistes 2021 de la Fondation Paul Hamlyn, elle est docteure de l'Université de Huddersfield, avec une thèse réalisée sous la direction de Bryn Harrison et intitulée *Transformative Mimicry: Composition as Embodied Practice in Recent Works* (2018).

Publiées par Faber Music, ses œuvres sont des commandes d'orchestres, d'ensembles et de solistes de renommée internationale. *Concerto pour alto* créé en 2023 par Lawrence Power et le Brussels Philharmonic sous la direction d'Ilan Volkov, *I cannot love without trembling* est chorégraphié en 2025 par Or Schraiber et Bobbi Jene Smith pour la GöteborgsOperans Danskompani. La même année, Cassandra Miller est en résidence aux Wittener Tage für Neue Kammermusik et aux Darmstädter Ferienkurse. L'enseignement occupe une place essentielle dans sa vie artistique. Après avoir donné des cours à l'Université de Victoria (2008-2009) et à l'Université de Huddersfield (2014-2016), elle dirige, de 2018 à 2020, le premier cycle du département de Composition à la Guildhall School of Music and Drama, et est invitée par diverses institutions anglaises et nord-américaines: Stanford, Columbia et Californian Institute of the Arts, Royal Academy of Music de Londres, Conservatoire de Birmingham, Université McGill, Université du Manitoba..., outre des sessions hollandaises avec l'Orkest De Ereprijs.

cassandramiller.wordpress.com

Cassandra Miller, Florentin Ginot et Katharina Ernst

Théâtre des Bouffes du Nord

Dimanche 4 octobre à 19h

Durée : 1h30 avec entracte

Cassandra Miller (née en 1976)

Thanksong (2020), pour voix et quatuor à cordes.

Première française.

Traveller Song (2016 rév. 2018), pour ensemble

de sept musiciens et bande magnétique.

Première française.

Juliet Fraser voix

L'Instant Donné

Entracte

Florentin Ginot (né en 1993)

et Katharina Ernst (née en 1987)

GORDE (2026), pour contrebasse, *drum-set*

et électronique. Commande du Festival d'Automne

à Paris. Première mondiale.

Florentin Ginot contrebasse, composition

et concept

Katharina Ernst *drum-set*, composition et concept

Theresa Baumgartner visuel et création lumière

Yann Bouloiseau création son

Tutia Schaad costumes

Simon Gautier régisseur lumières

Sylvaine Nicolas direction technique

Silvina Senn (How Now) administration

et production

Cléo Michiels (L'Équipage Prod) diffusion

En partenariat avec La Muse en Circuit – CNCM et

le Théâtre des Bouffes du Nord.

Avec le soutien de King's Fountain, de la SACEM,

du Centre Culturel Canadien à Paris et du Forum

Culturel Autrichien.

KING'S FOUNTAIN 



Centre
Culturel
Canadien
Paris

forum
culturel
autrichien
paris

GORDE/Intimacy
à la Maison de la Musique de Nanterre

Samedi 12 décembre, à 20h

Florentin Ginot présente *GORDE* avec

Katharina Ernst suivie d'*Intimacy* avec

le krumper Germain Zambi.

Billets en vente sur festival-automne.com

et maisondelamusique.eu

La chanson, le chant, qu'ils soient populaires, empruntés à l'un des derniers quatuors à cordes de Beethoven ou en provenance de Galice, irriguent les trois moments de ce programme, premier panneau du triptyque consacré à Cassandra Miller. Un chant qui n'appartient pas seulement à la voix, qui ne relève pas exclusivement du mélodieux, mais auquel réagissent aussi les instruments, de même que les œuvres entre elles, pour magnifier une mémoire collective.

Melos disait le grec ancien, dénotant un membre de phrase, le chant de la nature, celui d'un instrument, celui qu'accompagne une musique, une mélodie, rythmée avec art, en mesure et en cadence, une parole qui tient de la redite, une sorte de cheminement propre aussi, sinon un chant de l'âme et de l'existence. Dans ses *songs*, Cassandra Miller perpétue et réinvente ce *melos* comme attitude essentielle de l'acte de composer, avec ses « pratiques d'interprétation », sa « technique incarnée » et sa « connaissance », par le chant, de mots, d'intervalles et de gestes porteurs d'une histoire culturelle et sociale transmise d'une personne à l'autre, au fil des siècles. Aussi écrit-elle : « Je ne suis ni bâtisseuse ni destructrice, mais seulement un corps qui participe, en temps réel, aux actes du musiquer (*musicking*). Or, l'une des caractéristiques de cette participation est la transformation : une chanson se transforme dès lors qu'elle est chantée. »

Traveller Song résulte du chant d'un charretier sicilien recueilli dans les années 1950. Humblement, Cassandra Miller s'enregistre sur l'archive et lui adjoint plusieurs prises de sa voix, déliée des conventions lyriques et suscitant un sentiment d'intimité et d'intense émotion, pour une « lamentation presque chamanique » à laquelle contribue un septuor instrumental. Du *Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la Divinité*, troisième mouvement du *Quatuor à cordes* op. 132 de Beethoven, *Thanksong* perpétue la douceur inaugurale d'un réveil, presque pendulaire, et l'expression d'une reconnaissance, d'une gratitude. Les musiciens y répondent à Miller, dont la voix, chantant les parties du quatuor, est diffusée dans leurs casques.

Miroitant et prolongeant ce diptyque et ses dispositifs subtils, la contrebasse de Florentin Ginot et la batterie de Katharina Ernst dessinent des paysages sonores cinématographiques de l'ère post-industrielle. À l'un, l'*alalá* espagnol, altéré par une multitude de distorsions, et sans rythme ; à l'autre, le *pulse* de l'électro ou les rythmes irréguliers et chaotiques du *free jazz*.

Cassandra Miller

Thanksong

Pour voix et quatuor à cordes (2020)
Première française

Effectif: voix; 2 violons, alto, violoncelle
Durée: 15' environ
Éditeur: Faber Music
Création en ligne: Timespans Festival, 10 août 2020, Juliet Fraser, Quatuor Bozzini
Création en concert: Dartington, 18 août 2022, Juliet Fraser, Quatuor Bozzini

Thanksong a été composé dans le cadre d'une bourse de recherche et de création accordée par le Canada Council for the Arts et a été développé en collaboration avec le Quatuor Bozzini et Juliet Fraser.

Thanksong est basé sur le troisième mouvement d'un quatuor à cordes tardif de Beethoven, du *Quatuor op. 132 : le Heiliger Dankgesang (Chant sacré de reconnaissance)*. À l'instar de l'ouverture admirable de Beethoven, *Thanksong* est calme, tourné vers l'intime et empreint de reconnaissance. Pour composer la pièce, j'ai chanté (un chant-en-méditation automatique) sur chacune des quatre parties individuelles, à maintes reprises, jusqu'à transformer le matériau en des gestes doux et répétitifs, semblables au balancement d'un pendule. Les membres de L'Instant donné et Juliet Fraser interprètent chacun leurs parties de manière indépendante, comme s'il s'agissait de cinq solistes. Les interprètes du quatuor jouent la musique d'oreille, en écoutant au casque ma voix – et la composition repose sur le phrasé et le souffle de Juliet Fraser, qui chante la ligne de Beethoven aussi lentement et doucement que possible.

Texte de Cassandra Miller.

Cassandra Miller

Traveller Song

Pour ensemble de sept musiciens et bande magnétique (2016, rév. 2018)
Première française

Effectif: clarinette, piano (4 mains), accordéon, guitare, violon, violoncelle et bande magnétique
Durée: 21' environ
Création: Londres, 7 février 2017, Ensemble Plus-Minus
Commande de l'Ensemble Plus-Minus avec l'aide du Canada Council for the Arts

Mon travail sur *Traveller Song* a commencé par une recherche sur mes propres impulsions vocales à l'unisson du chant d'un charretier (*carrettiere*) sicilien. Ce chant, enregistré par Alan Lomax et Diego Carpitella, figure sur l'album *Folklore Musicale Italiano, vol. 2* – le nom du chanteur n'est malheureusement pas renseigné. Les *carrettieri* siciliens chantaient seuls en conduisant toute la journée et se retrouvaient le soir dans des tavernes pour des joutes vocales.

J'ai chanté en écoutant l'enregistrement au casque, assez fort pour ne pas m'entendre, et j'ai enregistré mon miaulement, l'ai superposé en canon à la source, ai réécouté l'ensemble et me suis réenregistrée, répétant plusieurs fois le processus. Je cherche ainsi à explorer mes propres impulsions corporelles associées à la mélodie. L'étrange entreprise d'intégrer mon chant à une musique de chambre a engendré cette pièce sur l'espace entre ces mondes sonores disparates.

L'œuvre qui en résulte traite peut-être d'une autre forme de voyage et relève davantage d'une mélodie presque chamanique que d'une couleur sicilienne (ou peut-être davantage encore de mon besoin de m'accrocher et d'avancer dans le même temps, d'un déchirement entre ces deux attitudes, d'une immersion et d'une reddition perpétuelles au regard du caractère transitoire des choses – c'est du moins ce que je ressentais en chantant, puis ce que je ressentais également devant la tâche vaine de composer quelque chose qui se tienne dans cet espace instable).

Texte de Cassandra Miller.



thank you, thank you, thank you, thank you, thank you, thank you, thank

Florentin Ginot et Katharina Ernst

GORDE

Pour contrebasse, *drum-set* et électronique (2026)
Première mondiale

Effectif : contrebasse, *drum-set* et électronique
Durée : 1h

Commande du Festival d'Automne à Paris

Production HowNow

Coproduction Festival d'Automne à Paris; Maison de la Musique de Nanterre; Biennale de musique de Zagreb; Césaré – Centre national de création musicale; L'Arche (Villerupt)

HowNow est soutenu par le ministère de la Culture français pour l'ensemble de ses projets. Avec le soutien de la SACEM et la Maison de la Musique Contemporaine.

GORDE flirte avec le raisonnement mathématique, tout en niant sa prépondérance. Un voyage commence, à travers une large palette d'univers musicaux, de la Renaissance à l'Industriel et à l'Expérimental. L'auditeur devine une trajectoire faite de mouvement et de versatilité, rythmée par des élans d'énergie et une exploration contemplative de motifs et d'harmonies ancestrales.

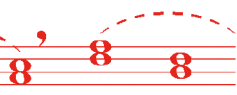
À l'aide de sa batterie acoustique préparée, ainsi que de ses samplers, synthétiseurs, objets métalliques, tam-tams et autres kalimbas, Katharina Ernst superpose des strates qui se fondent ou s'opposent. Son travail explore la relation entre le rythme, l'espace, le corps et la géométrie selon différentes disciplines, célébrant une notion hybride du terme composition et reliant explicitement la musique à des théories de structure sociale. L'acte d'écouter et la création d'espace à travers la tension et la qualité du mouvement sont au cœur de son approche. La traduction y joue un rôle important. Traduire le langage d'une discipline dans une autre ouvre souvent de nouvelles perspectives sur ce que l'on croyait familier : écouter une forme triangulaire, observer le déroulement d'une structure polyrythmique, traduire une structure sonore rythmique en mouvement

physique ou une forme géométrique en agencement spatial...

Florentin Ginot enrichit sa contrebasse d'un système hybride de pédales et d'effets analogiques. Ayant commencé ses recherches en tant qu'interprète, afin d'élargir les possibilités offertes aux compositeurs, il les a progressivement intégrées à ses propres pratiques d'improvisation et de composition. La structure harmonique de **GORDE** s'ancre dans un recueil de chants arythmiques galiciens anciens, appelés *alalás*. Ces reliques musicales, transposées dans un univers complètement différent, se trouvent distordues et altérées par de multiples dispositifs.

Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, l'artiste visuelle berlinoise Theresa Baumgartner est invitée à jeter les bases d'une expérience immersive, visant à brouiller la frontière entre l'oreille et l'œil. Le public est ainsi plongé dans une performance où les sons et les impressions visuelles se rejoignent pour créer un espace vibrant, presque expiatoire, dans lequel les réminiscences de fragments musicaux fantomatiques se heurtent au claquement des *drums*. Une telle collaboration confirme que la totalité est souvent plus que la somme de ses parties.

D'après un texte de Katharina Ernst et Florentin Ginot.



you, thank you



Cassandra Miller, György Kurtág, Maurice Ravel

Auditorium de Radio France

Vendredi 16 octobre à 20h

Durée: 1h45 avec entracte

György Kurtág (né en 1926)

ΣΤΗΛΗ (Stele) op. 33 (1994), pour grand orchestre

Sélection de six pièces tirées des *Játékok* (1973-)

Maurice Ravel (1875-1937)

Concerto pour la main gauche (1929-1930),

pour piano et orchestre

Cassandra Miller (née en 1976)

Dad Goes to the Mountain (2026), pour orchestre

Commande du Brussels Philharmonic, de la BBC Radio 3, de l'Orchestre symphonique de Montréal, de l'Auditori Barcelona, de Radio France et du Festival d'Automne à Paris.

Première française

Maurice Ravel

Ma Mère l'Oye. Cinq pièces enfantines (1908-1910),

pour orchestre

Pierre-Laurent Aimard piano

Orchestre Philharmonique de Radio France

Matthias Pintscher direction

L'Auditorium de Radio France et le Festival

d'Automne à Paris présentent ce spectacle
en coréalisation.

Avec le soutien du Centre Culturel Canadien à Paris.



Centre
Culturel
Canadien
Paris

Ce deuxième volet du portrait de Cassandra Miller associe *Dad Goes to the Mountain*, quadriptyque d'un seul tenant, dédié à son père vieillissant et oublieux, aux thèmes de l'enfance et de la mort, miroitant l'arc de nos existences que tendent Maurice Ravel et György Kurtág.

De son vaste cycle de *Játékok* (*Jeux*), pièces pédagogiques souvent miniatures, Kurtág évoque le bonheur du mouvement, de la phrase et du geste, ainsi que l'exploration du clavier, comme un «pèlerinage pour récupérer l'enfant qui est en nous». On en retrouve certains traits: l'ouverture à soi, à l'autre et au monde, la vitalité, l'élan crédule, mais aussi la méticulosité, l'entêtement, sinon le caprice. Ravel, lui, avait le goût du merveilleux, de la féerie et des jouets ingénieux. *Ma Mère l'Oye* puise à des contes célèbres, dont l'orchestre colore les atmosphères orientales ou oniriques, sombres ou enchanteresses. L'enfant s'y comporte en poète, se crée un monde de fantaisie et le peuple de trésors, l'ordonnant à sa convenance – aussi, nous enseignait Freud, le contraire du jeu n'est-il pas le sérieux, mais la réalité. Ravel magnifie la rêverie, «un peu de matière nocturne oubliée dans la clarté du jour», et qui prolonge le jeu, créant pareillement, à l'état de veille, des situations imaginaires, leur donnant structure et cohérence, les rendant envisageables à défaut de réels. L'abandon rêveur est un instable retrait du monde.

À l'autre extrémité de la vie se situe la symphonie funèbre *ΣΤΗΛΗ (Stele)*, où Kurtág tend à l'épure, à l'essence nue, à la lamentation et à la déploration, comme un lac immense de larmes. Le virtuose *Concerto pour la main gauche*, composé pour le pianiste Paul Wittgenstein amputé du bras droit pendant la Première Guerre mondiale, est l'une des dernières œuvres de Ravel. Sa véhémence tragique paraît culminer dans le souvenir de la catastrophe des tranchées. Cassandra Miller dresse un portrait bouleversant de son père, entre la bienveillance qui l'animait et la démence vasculaire qui l'affecta tardivement et lui apporta également la connaissance de soi, comme une ascension spirituelle vers les cimes et les vents des Andes péruviennes. Et l'on se souviendra alors que Ravel souffrit d'une dégénérescence du cortex cérébral, qui se manifesta par une désorientation lors d'un concert, le plongeant peu à peu dans l'asthénie et l'apathie, altéra son langage, mais laissa intactes ses capacités musicales jusqu'à un stade avancé de la maladie.

György Kurtág

ΣΤΗΛΗ (Stele) op. 33

Pour grand orchestre (1994)

1. *Larghissimo* – *Adagio*
2. *Lamentoso* – *disperato, con moto*
3. *Molto sostenuto*

Effectif : 4 flûtes (piccolo), flûte alto, flûte basse, 3 hautbois, cor anglais, 4 clarinettes (clarinette en *mib*), clarinette basse, clarinette contrebasse, 3 bassons, contrebasson / 4 cors, 2 tubas wagnériens ténor et 2 tubas wagnériens basses (4 cors), 4 trompettes, 4 trombones, tuba contrebasse / cymbalum, 2 harpes, célesta (piano (4 mains)), piano, piano (droit) / Marimba, vibraphone (xylorimba), percussion, timbales / Cordes : 16 violons I, 14 violons II, 14 altos (trois solistes), 12 violoncelles (trois solistes), 8 contrebasses (trois solistes)

Durée : 13' environ

Éditeur : Editio Musica

Création : Berlin, 14 décembre 1994, Orchestre

Philharmonique de Berlin, sous la direction de

Claudio Abbado

Commande de l'Orchestre Philharmonique de Berlin

Dédié à Claudio Abbado et à l'Orchestre Philharmonique de Berlin

Quand l'Orchestre Philharmonique de Berlin commande une œuvre à György Kurtág, celui-ci envisage d'abord une pièce sur un seul accord ou «neuf symphonies qui ne dureraient chacune que quelques instants». Quelque chose se resserre déjà, reflet d'une inquiétude, d'un tourment, entre une forme, un genre et un destin. Le matériau incline à l'épure, et l'œuvre, à l'aphorisme : «désécrire», se départir, se rendre aussi dépouillé que les branches soutenant l'air et aussi maigre que l'homme de Franz Kafka : «Le personnage du Maigre et celui du Mort sont vus comme une seule et même chose : liée à la représentation du Jugement dernier, il résulte de sa personne physique une image qu'il serait impossible de concevoir plus désespérée et plus fatale. On dirait que le Maigre ou le Mort, qui, ici, ne font qu'un, a tout juste ce qu'il faut de vie pour se laisser aller à la dérive et se présenter au Jugement dernier», comme l'écrivait Elias Canetti.

Au cours des années 1990, un autre mouvement traverse l'œuvre de Kurtág, celui du regard en arrière (*Rückblick* titre en allemand une réalisation de 1993) sur l'Histoire en ruines, pour un tombeau ou un monolithe érigé à sa mémoire. Traces, pensées, lignes, gestes et figures s'accumulent, multipliant citations, dédicaces et hommages. Une vie avec les morts, par delà les siècles. C'est pour quoi Luigi Nono disait de l'œuvre de Kurtág qu'elle est «posthume».

ΣΤΗΛΗ (Stele), finalement en trois mouvements, naît d'ailleurs d'une pièce pour piano, *Mihály András in memoriam*, écrite entre le 20 et le 23 septembre 1993, à la mort du compositeur et chef d'orchestre auquel Kurtág avait aussi dédié ses *Douze Microludes* op. 13, et dont le dernier volet

de ΣΤΗΛΗ (Stele) laisse vibrer les harmonies en des quintolets immuables, qui ne cessent de s'éteindre, interrompus seulement par l'écho, désarticulé, des marches funèbres de Mahler.

L'œuvre avait débuté par un unisson sur *sol*, *Larghissimo*, à travers les registres de l'orchestre, comme un souvenir de *Leonore III* de Beethoven. Car la note n'y est pas un simple son, mais empreinte de modèles séculaires. Une musique de spectres, en somme, hantée. L'attaque, ce geste originel, non exempt de grandiloquence, se déforme bientôt, sous l'effet d'altérations microtonales, et fait place à des chromatismes plaintifs ou à ceux nocturnes de Bartók, outre une indication éloquente aux tubas wagnériens : *Feierlich* [Solennel] : hommage à Bruckner.

Le deuxième volet est noté *Lamentoso* – *Disperato, con moto*. «*Disperato*, c'est s'arracher les cheveux, là où *doloroso* dit ce qui reste une souffrance intérieure», distingue Kurtág. Chaotique, ce volet provient de l'avant-dernier mouvement des *Scènes d'un roman* op. 19. La plainte s'avère «sauvage, fébrile, impatiente», dont les notes répétées évoquent la chasse autant que la danse macabre, jusqu'à la laceration du discours et au dédoublement de l'orchestre – l'allemand dit le désespoir *Verzweiflung*, où résonne le deux (*zwei*), de sorte que désespérer, c'est demeurer dans une alternance. ΣΤΗΛΗ (Stele) traduit ainsi la terrible insécurité de l'existence, le vacillement entre violence et transcendance, et l'acquiescement à la négation.

György Kurtág

Sélection de pièces extraites de *Játékok*

(1973-)

...waiting for Susan... (volume VI)
...an Dieter Schnebel 80 (volume X)
Ligatura dolce—amara—amara dolce—to Márta (volume XI)
For Dóra Antal's Birthday, 1st version (volume VI)
Birthday Elegy for Judit - for the second finger of her left hand (volume VI)
...for Heinz... (volume XI)

Effectif: piano
Durée: 10' environ
Éditeur: Editio Musica

En 1973, alors qu'il sort d'une crise esthétique, György Kurtág entreprend *Játékok* (*Jeux*), nouvel opus 1 et reprise, depuis le commencement, des principes de son œuvre. Ce cycle pour piano, «pseudo-pédagogique», et qui deviendra l'un des plus importants des dernières décennies, s'ouvre, loin de tout système, par la note *do* située au milieu du clavier, et autour de laquelle glissent les mains. «Vers 1973, je me servais d'un bloc-notes – je marquais chaque page d'un signe en tout et pour tout en appuyant l'extrémité du crayon ou du stylo sur le papier et en bougeant brusquement la main. Il y avait peu de différence d'un signe à l'autre, mais j'ai l'impression que quelque chose en est néanmoins passé dans *Játékok*.» Le cycle, qui compte désormais onze recueils, relève du voyage et de l'exploration, de soi-même, en une biographie, de l'instrument, par la prise de possession de tout le clavier, et de la musique, dans une recherche continue. Des éléments persistent: le geste, un nombre volontiers réduit de notes, une tentation d'unité avec le moins de matériau possible, la période et la phrase musicale, avec ses antécédents et ses conséquents, un rythme organique, celui du *parlando rubato*, d'un «tempo de la voix», et non celui que l'on compte laborieusement, le silence qui paraît attendre une réponse, et la brièveté, presque toujours. Comme à destination d'un enfant tout au bonheur du mouvement et du jeu: «Le jeu – c'est le jeu. Il requiert beaucoup d'initiative et de liberté de la part de l'interprète. La notation ne doit pas être prise au sérieux – la notation doit absolument être prise au sérieux.» Peu à peu, les signes se transforment, et le cycle des *Játékok* devient un journal, apprivoisant la mythologie du quotidien. Les six pièces retenues par Pierre-Laurent Aimard et qui précèdent le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel, magnifient l'écriture pour une main, voire un doigt, un temps suspendu, les lignes pures d'un motif déployé et métamorphosé, les résonances subtiles d'un accord ou des échos carillonnants.

Maurice Ravel

Concerto pour la main gauche

Pour piano et orchestre (1929-1930)

Effectif: piano; 3 flûtes (piccolo), 2 hautbois, cor anglais, clarinette en *mib*, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson / 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba / Harpe / Percussions, timbales / Cordes: violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses
Durée: 18' environ
Éditeur: Durand
Création: Vienne, 5 janvier 1932, Paul Wittgenstein (piano), Orchestre symphonique de Vienne, sous la direction de Robert Heger
Commande de Paul Wittgenstein
Dédié à Paul Wittgenstein

Le *Concerto pour la main gauche* ne cesse de rencontrer l'Histoire.

Son projet remonte à 1927, lors d'un voyage à Vienne, au cours duquel Ravel entend le pianiste Paul Wittgenstein (1887-1961) dans *Panathenaenzug*, études symphoniques de Richard Strauss. Issu d'une famille d'industriels et mécènes qui côtoient Brahms et Mahler, frère du philosophe Ludwig Wittgenstein, Paul Wittgenstein est mobilisé lors de la Première Guerre mondiale. Grièvement blessé et fait prisonnier par l'armée russe au cours d'un assaut sur la Pologne, il doit être amputé du bras droit. Après sa convalescence, il crée des œuvres conçues pour lui par Britten, Hindemith, Korngold, Prokofiev ou Schmidt, et passe commande à Ravel.

Celui-ci accepte et travaille simultanément à deux concertos: celui en *sol* et celui pour la main gauche, que sa correspondance appelle son «boulot» ou son «concerto à une patte». En 1931, à Vienne, il assiste à la création d'une version pour deux pianos. Mais Wittgenstein l'ayant «arrangée» pour qu'elle soit plus à sa convenance et le mette davantage en valeur, Ravel quitte précipitamment la capitale autrichienne. Une création parisienne, prévue le 25 mars 1932, est annulée à la suite de ces libertés prises par le soliste, lequel avait écrit, huit jours auparavant: «Quant à un «engagement formel de jouer désormais votre œuvre rigoureusement telle qu'elle est écrite», il n'en peut même pas être question. Aucun artiste qui se respecte ne peut subir une condition pareille. Tous, tels que nous sommes, nous autres pianistes nous faisons des modifications petites ou grandes, dans chaque concerto que nous jouons.» Ravel dirige les révisions de son commanditaire, le 17 janvier 1933. Mais au terme du contrat d'exclusivité qui le lie à lui, la version originale est enfin donnée, le 19 mars 1937, par Jacques Février et l'Orchestre symphonique de Paris, sous la direction de Charles Munch. Ravel est là – c'est l'avant-dernier concert auquel il assiste –, de même que Léon Blum, alors Président du Conseil, et que le compositeur avait pris soin d'inviter à une «véritable Fête de l'Amitié et de la Musique».

Après les *Six Études pour la main gauche* de Saint-Saëns, qui contournent la gageure de soutenir l'intérêt avec des moyens aussi limités, ce concerto puise à différentes sources: le *Deuxième* de Liszt, la sarabande, le jazz et sa *blue note*, *Ronsard à son âme* de Ravel lui-même ou le mode pentatonique de sa «Laideronnette, impératrice des pagodes» (*Ma Mère l'Oye*). «Dans une œuvre de cette nature, il est indispensable que la texture ne donne pas l'impression d'être plus mince que celle d'une partie écrite pour les deux mains», dit-il. Les mouvements s'enchaînent, sans interruption, au nombre de deux, qu'unissent les thèmes: un lent exorde, dans un style «traditionnel», sinon «solennel», et un scherzo rythmique, avant une reprise magnifiée de l'idée initiale et une cadence où «les divers éléments remarquables depuis le début luttent jusqu'à se briser dans une péroraison brutale». Cette péroraison d'un piano mourant sous le pilonnage de l'orchestre serait à l'image d'un temps de détresse, d'une guerre l'autre.

Cassandra Miller Dad Goes to the Mountain

Pour orchestre (2026)

Première française

«pour Gary Glenn Miller»

Chapitre I: *Lightness*

Chapitre II: *Arrested by the Night Sky*

Chapitre III: *Bright Cloud Unknowing*

Chapitre IV: *Completeness*

Effectif: 3 flûtes (piccolo), 3 hautbois, 3 clarinettes (clarinette en *mb*), 3 bassons / 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba / Harpe / Percussion / Cordes: violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses

Durée: 22' environ

Éditeur: Faber Music

Création: Bruxelles, 20 juin 2026, Brussels Philharmonic, sous la direction d'Ilan Volkov

Commande du Brussels Philharmonic, de la BBC Radio 3, de l'Orchestre symphonique de Montréal, de l'Auditori Barcelona, de Radio France et du Festival d'Automne à Paris

Dad Goes to the Mountain est une composition d'un seul mouvement en quatre chapitres, pour mon père. Mon père était mathématicien, physicien théoricien, et un interlocuteur hors pair. Il a transmis à ses étudiants, à ses enfants et à ses petits-enfants un sentiment d'émerveillement face aux mystères les plus infimes comme les plus vastes de la nature. Au cours de ses dernières années, il a développé une démence vasculaire, qui a affecté sa conscience de l'espace et sa mémoire à court terme, mais a laissé sa personnalité largement intacte. Je l'ai vu dans cet état comme quelqu'un qui devenait de plus en plus lui-même – il ne pouvait agir qu'à partir de ses instincts les plus profonds, avec bienveillance et douceur. Quand je compare des photos de lui à 70 ans et à 80 ans, les images les plus tardives montrent une personne beaucoup plus légère. J'ai le sentiment qu'il a été, d'une certaine manière, transfiguré par cette expérience.

Cette transfiguration – et cette légèreté – sont le sujet de la pièce. Il s'agit d'un mouvement ascendant général, d'oubli (de non-savoir) et de fluidité du temps. J'imagine qu'une montagne est le point d'aboutissement de la transformation de mon père, symbole de la simplicité de la conscience spirituelle – et j'ose imaginer qu'il y est accueilli par une fanfare venue des hautes Andes péruviennes. Un enregistrement précis a servi de point de départ à mon processus de composition: «Canchis Tierra Linda» de la Banda San Martín de Sicuani (du magnifique label El Volcán, qui a récemment réédité de nombreux enregistrements d'archives du Pérou rural). J'ai écrit autour et au cœur de cette musique – comme si je traçais des dessins imaginaires sur du papier calque. Ce filigrane musical a ensuite vécu sa propre vie; il a grandi, vieilli et oublié.

Texte de Cassandra Miller, traduit de l'anglais par le Brussels Philharmonic.

Maurice Ravel

Ma Mère l'Oye.

Cinq pièces enfantines

Pour orchestre (1908-1911)

Pavane de la Belle au bois dormant

Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des pagodes

Les entretiens de la Belle et de la Bête

Le Jardin féérique

Effectif: 2 flûtes (piccolo), 2 hautbois (cor anglais),
2 clarinettes, 2 bassons (contrebasson) / 2 cors / Xylophone,
jeu de timbre, célesta, harpe / Percussion, timbales / Cordes:
violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses

Éditeur: Durand

Création: Paris, Théâtre des arts, 28 janvier 1912, sous
la direction de Gabriel Grovlez

Dédié à Jacques Rouché

En 1908, Ravel compose une suite de cinq pièces pour Jean et Marie (Mimi), les enfants de ses amis Ida et Cipa Gebedski, dont il s'occupe comme par-rain. «Le dessein d'évoquer dans ces pièces la poésie de l'enfance m'a naturellement conduit à simplifier ma manière et à dépouiller mon écriture», écrit-il dans une *Esquisse autobiographique*. Cette version originale de *Ma Mère l'Oye*, pour piano à quatre mains, est créée Salle Gaveau, le 20 avril 1910, par Jeanne Leleu et Geneviève Durony, alors âgées respectivement de 11 et de 14 ans. «Quelque chose d'exquis dont nous resterons d'autant plus touchés que ce sont de vrais gosses qui nous les auront jouées. Comme quatre araignées roses aux pattes déliées, les quatre menottes se promènent sur le clavier», note la poétesse, romancière et sculptrice Lucie Delarue-Mardrus. Ravel lui-même prendra la plume pour remercier Jeanne Leleu de cette «exécution enfantine et spirituelle», avant d'orchestrer la suite, puis d'en faire un ballet, d'après Charles Perrault (*La Belle au bois dormant* et *Le Petit Poucet*, 1697), Marie-Catherine d'Aulnoy (*Le Serpentin vert*, 1698) et Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*, 1756) – un ballet qui augmentera la partition pour piano, lui adjoindra un prélude énigmatique, un nouvel épisode (la «Danse du rouet») et des interludes, et déplacera «Les entretiens de la Belle et de la Bête».

Une extraordinaire invention de timbres se manifeste dès la suite pour orchestre, à l'effectif pourtant réduit: hautbois ou cor anglais esseulé du Petit Poucet perdu sur des lacets de cordes en sourdine; clarinette de la Belle et contrebasson de la Bête; modes orientalisants du piccolo ou du célesta pour Laideronnette s'éveillant dans son bain aux splendeurs de l'Asie; étagements lents et graves du Jardin merveilleux... De subtiles divisions des cordes dialoguent avec des vents virtuoses imitant parfois les oiseaux venus manger le pain du Petit Poucet. Au sujet de la «Pavane de la Belle au bois dormant» qui ouvre l'œuvre, Ravel expliquait que la doublure de la flûte par le cor et les *pizzicati* d'altos constitue une gageure: «Ils donneront les mêmes notes, mais j'introduis une nuance *piano* et le cor va protéger de son ombre sonore ces *pizzicati* d'altos. On va dès lors entendre autre chose que le cor, mais on ne saura pas ce que c'est. Voilà: orchestrer, c'est cela.» Une telle invention orchestrale se déploie dans des genres séculaires revisités – la pavane (I), la marche (III) ou la valse (IV) – et est traversée de thèmes évoquant Moussorgski ou se revendiquant d'un modèle de Java. De l'enfance, Ravel partage ainsi l'exultation, l'apothéose. Et, à la mesure de cette joie, la peine qui l'aura précédée et la rêverie, vibrant d'une sensation, d'un sentiment, d'une impression de la nature ou de mondes fabuleux.



Cassandra Miller, Éliane Radigue, Sarah Davachi

Église du Saint-Esprit

Lundi 14 décembre à 20h30

Durée: 1h40 avec entracte

Sarah Davachi (née en 1987)

Long Gradus, Part III (2020-2021),

pour quatuor à cordes

Cassandra Miller (née en 1976)

Three Songs (2025), pour quatuor à cordes

Première française

Entracte

Éliane Radigue (1932-2026)

Occam Delta XV (2018), pour quatuor à cordes

Première française en public

Quatuor Bozzini

Clemens Merkel violon

Alissa Cheung violon

Stéphanie Bozzini alto

Isabelle Bozzini violoncelle

Therese Baumgartner visuel

En partenariat avec La Muse en Circuit – CNCM.

Le Quatuor Bozzini reçoit le soutien du CALQ –

Conseil des arts et des lettres du Québec.



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

Le Festival d'Automne à Paris est producteur de ce concert et le présente dans le cadre de la série de concerts «Les Inspirations Visibles», imaginée sous le commissariat de Stephen O'Malley et Hampus Lindwall pour l'Église du Saint-Esprit.



LES
INSPIRATIONS
VISIBLES

Avec le soutien du Centre Culturel Canadien à Paris.



Centre
Culturel
Canadien
Paris

L'évidence, la joie simple, la transmission orale, le temps en suspens de la berceuse ou d'une surface lacustre, l'épure, comme pour atteindre une origine voilée ou incertaine, et l'amitié fertile avec le Quatuor Bozzini, interprète privilégié de Cassandra Miller, de Sarah Davachi et d'Éliane Radigue récemment disparue, unissent les trois œuvres, sereines, de ce concert.

Lion d'argent de la dernière Biennale de Venise, Sarah Davachi fait du temps une matière prégnante et en révèle les plus infimes reliefs. Riche d'interférences, chaque son, chaque intervalle, aux gestes lents, presque immobiles, est un espace à habiter, par une méditation qui se mesure à l'aune d'une cathédrale. Dans *Long Gradus*, pour quatre timbres similaires, les harmonies paraissent des paysages intérieurs, qui se transforment, avancent par degrés, pas à pas, et où l'on perçoit l'écho d'orgues, de cuivres, de chambres vides et de vérités latentes.

Ayant interrogé les membres du Quatuor Bozzini sur les chansons de leur enfance et celles qu'ils adressent à leurs enfants, Cassandra Miller compose *Three Songs*. Elle y emprunte aux répertoires populaires: «À la claire fontaine», célèbre aussi au Québec, ou l'hymne antifasciste «Bella ciao», avec le souvenir des airs de protestation, d'amour et d'espoir de travailleuses saisonnières. L'œuvre oscille entre la tendresse, la nostalgie, le réconfort, pour celui qui écoute comme pour celui qui chante, la consolation et une méditation sur la mémoire.

«Le plus simple est toujours le mieux!»

Éliane Radigue résumait ainsi le principe du Rasoir d'Ockham, un principe de parcimonie exposé par le philosophe médiéval Guillaume d'Ockham: «Les multiples ne doivent pas être utilisés sans nécessité.» Des sons soutenus, aux battements infimes, s'accordent au lieu et à l'instant présent, *hic* et *nunc*, au point qu'ici, leur durée en dépend, selon l'acuité de l'expérience et l'entente entre les musiciens du quatuor. Quelque chose de merveilleusement intuitif en résulte, depuis la conception jusqu'au partage.

Sarah Davachi

Long Gradus, Part III

Pour ensemble de quatre instruments similaires (2020-2021)

Première française

Effectif : ensemble de quatre instruments similaires

Durée : 17' environ

Création : Vancouver, 16 mars 2023, Quatuor Bozzini

Commande du Quatuor Bozzini et du Gaudeamus Festival

« pour le quatuor Bozzini »

Long Gradus est une composition d'ampleur en quatre parties, écrite à l'origine pour quatuor à cordes, et qui prolonge une préoccupation de longue date pour la suspension harmonique et les structures cadentielles. Dans ce contexte, les transformations horizontales des hauteurs et des textures adviennent de manière extrêmement progressive, ce qui permet à l'auditeur d'ancrer sa perception dans l'expérience spatiale de l'harmonie. Un système d'intonation juste septimale et une *scordatura* baroque mettant en valeur les résonances sympathiques d'instruments accordés à la fois en quintes pures et à l'unisson contribuent à la création d'un environnement acoustique consonant. *Long Gradus* associe une articulation formalisée de la notation par plages temporelles (*time brackets*) à des indications non fixées de hauteur, de texture et de distribution entre les voix, laissant ainsi aux interprètes une certaine latitude quant à la détermination de la forme effective de la pièce. Il en résulte une perception du temps musical sensiblement différente de celle induite par la notation mensurale, de même que la structure ouverte de la composition induit pour chacune des exécutions une configuration singulière et imprévisible.

La pièce peut prendre la forme d'un quatuor pour tout ensemble instrumental susceptible de modifier son intonation avec assez de précision ou de produire un septième harmonique naturel. Le remplacement du quatuor à cordes par d'autres instruments, acoustiques ou électroniques, au gré du désir et de l'imagination, est non seulement permis mais encouragé. Dans ce cas, certaines hauteurs notées pourront devoir être transposées à l'octave supérieure ou inférieure, afin de préserver la dynamique et le ton recherchés. De même, les musiciens pourront être amenés à ajuster les durées indiquées pour les adapter aux caractéristiques idiomatiques de leur instrument et à sa capacité de soutenir le son. Les instruments à hauteur fixe (y compris la plupart des claviers en tempérament égal) ne peuvent être intégrés qu'en tant que cinquième voix d'accompagnement et ne sont autorisés à jouer que les hauteurs dont l'écart avec le tempérament égal est inférieur à deux cents (autre-ment dit, uniquement le *sol* et le *ré*). Bien sûr, ces hauteurs ne doivent être jouées que si elles sont

déjà présentes, au même moment, dans l'une des quatre voix principales. De manière générale, l'ajout d'une cinquième voix minimale peut contribuer à mieux distinguer les différentes textures de la pièce, en particulier quand elle est associée à des instruments incapables de soutenir le son de manière continue. Il va sans dire que les instruments à hauteur fixe préalablement accordés selon l'intonation de référence de *Long Gradus* peuvent interpréter librement n'importe laquelle des quatre voix principales.

Un *gradus* est un manuel destiné à faciliter l'apprentissage d'une pratique exigeante. Dans cette perspective, *Long Gradus* cherche à ralentir considérablement les mouvements cognitifs de l'auditeur comme de l'interprète, pour concentrer leur attention sur les relations entre moments. L'auditeur découvre en retour un riche paysage harmonique, en perpétuelle transformation, et que renouvelle chaque expérience. Pour l'interprète, *Long Gradus* est une invitation à pratiquer une écoute active et à s'immerger dans l'immobilité de l'espace-temps psycho-acoustique.

Texte de Sarah Davachi.

Cassandra Miller

Three Songs

Pour quatuor à cordes (2025)
Première française

I. *Ange*
II. *Claire*
III. *Bella*

Effectif: 2 violons, alto, violoncelle
Durée: 20' environ
Éditeur: Faber Music
Création: Darmstadt, 22 juillet 2025, Quatuor Bozzini
Commande de l'Earle Brown Music Foundation Charitable Trust, de Soundstreams, du Vivier, du Quatuor Bozzini, des Darmstädter Ferienkurse et de Huddersfield Contemporary Music Festival, avec le soutien du Conseil des Arts du Canada
Dédié à Stéphanie Bozzini

Three Songs (2025) célèbre la joie de découvrir des choses nouvelles chez de vieux amis. La pièce prolonge ma longue amitié avec le Quatuor Bozzini, qui s'est nouée en 2009. Quand nous avons commencé à travailler sur cette pièce, j'ai posé de nombreuses questions aux membres du quatuor, notamment sur les chansons qu'ils avaient chantées au cours de leur enfance, voire sur celles qu'ils chantaient à leurs propres enfants. En posant ces questions, et d'autres encore, j'ai eu le bonheur de constater qu'il y avait tant de choses que j'ignorais encore sur mes amis de longue date – et cela m'a rappelé le poème *The Whistler* de Mary Oliver, dans lequel elle écrit découvrir avec surprise que celle qui est sa femme depuis trente ans sait siffler (« comme depuis la gorge d'un oiseau plein de gaieté, non pas capturé mais simplement de passage »).

Ces trois chansons françaises et italiennes populaires / de feu de camp m'ont été chantées par les membres du quatuor et je les ai traitées presque comme des berceuses – en pensant à ce que l'on ressent quand on chante pour un enfant ou un ami, et au réconfort que cela apporte à celui qui écoute, mais aussi à celui qui chante. J'ai commencé à transcrire leur chant et j'ai focalisé mon attention sur les éléments relatifs au berceement, à l'étreinte ou à la consolation. Ces éléments se répètent ensuite inlassablement jusqu'à pouvoir être entendus hors de leur contexte, comme s'ils advenaient pour la première fois. « Je la connais si bien, pensais-je. [...] Qui est celle avec qui je vis depuis trente ans ? Cette limpide, mystérieuse, charmante siffleuse ? »

Texte de Cassandra Miller.

Éliane Radigue

Occam Delta XV

Pour quatuor à cordes (2018)
Première française en public

Effectif: 2 violons, alto, violoncelle
Durée: 37' environ
Création: Montréal, 9 juin 2018, Quatuor Bozzini
Commande du Quatuor Bozzini
Dédié au Quatuor Bozzini

Au cours des années 1970, Éliane Radigue visite le Musée d'histoire naturelle de Los Angeles et y découvre un fascinant rouleau mural représentant les ondes alors connues, depuis la grande vague entre le Soleil et la Terre jusqu'au détail de l'angström. Des années plus tard, en 2011, elle entreprend un vaste cycle où l'océan, de la marée à l'écume ou à la gouttelette, donne une image de l'immensité vertigineuse de cet ambitus ondulateur. Associé à l'eau, le cycle entier exalte notre vie dans cette immensité, dont nos sens ne perçoivent qu'une infime partie. C'est l'au-delà des marges sensorielles que vise l'œuvre de Radigue, où la vibration précède le son.

Le cycle évoque aussi le Rasoir de Guillaume d'Ockham, philosophe du premier XIV^e siècle, adepte de la parcimonie, qui influença notamment l'architecture de Mies van der Rohe. « Ockham conseille d'ôter le superflu pour mieux pouvoir percevoir le sens des choses. C'est une logique qui permet de discerner comment tout se tient, de montrer que rien ne peut se décomposer, que tout est relié, tout au long de l'échelle. C'est aussi lié à la conscience que même dans l'au-delà de ce qui est le son pour nous, il y a encore du son », constate Radigue – qui avait également lu le roman de science-fiction *Le Rasoir d'Ockham* de David Duncan.

Son cycle est un ensemble de pièces solistes (*Occam*), conçues pour un-e musicien-ne. En outre, leurs combinaisons en duo (*Occam River*), trios et quatuors (*Occam Delta*), quintettes et sextuors (*Occam Hexa*) ou ensemble (*Occam Ocean*), sont mathématiquement considérables, miroir de l'infini. Aussi le cycle, parce qu'il était d'emblée inachevable, demeura-t-il inachevé. *Occam Delta XV* est une exception, qui ne provient pas d'une semblable combinaison, mais d'une commande du Quatuor Bozzini. « La première rencontre a été très chaleureuse, amicale et familière, comme une réunion de vieux amis après une longue séparation », relate Radigue.

Comme pour les autres œuvres du cycle, et pour la plupart des musiques traditionnelles à travers le monde, la transmission d'*Occam Delta XV* est orale: « La transmission orale permet un échange plus direct des idées, elle favorise leur projection, et génère un envahissement fluctuant et une

maturation dans le temps. Les cultures orientales appellent cela le “cœur à cœur”. » Lors de sessions de travail, les interprètes choisissent une image d'eau, cherchent, construisent, prennent des notes ou s'enregistrent, sans partition. L'œuvre n'est donc jamais la même, mais son état d'esprit persiste, à l'instar d'un lac, sans cesse en mouvement, et pourtant identique.

Les notes fondamentales lui apportent l'énergie, mais ce sont les partiels et leurs interférences qui constituent le corps de la musique de Radigue et nécessitent un son continu et une lenteur pour les laisser advenir et se transformer mutuellement et presque imperceptiblement. « Oublier la fondamentale et s'abandonner dans l'écoute de la richesse des jeux subtils qui émanent des battements, des pulsations, des jeux d'harmoniques, etc., tout ce qui constitue la nature essentielle, immatérielle des sons exaltés dans la relation unique entre l'instrumentiste et son instrument. » Il en résulte une écoute méditative et vigilante, dans l'instant que rien ne restreint.



Concert du 4 octobre au Théâtre des Bouffes du Nord

Katharina Ernst (Berlin)

Née à Vienne en 1987, l'artiste austro-malaisienne Katharina Ernst commence à jouer de la batterie à l'âge de 9 ans, avant de s'intéresser aux structures polymétriques, asymétriques et chaotiques, dont elle est devenue une experte reconnue et qu'elle magnifie sur sa batterie préparée. Elle étudie aussi la peinture abstraite à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, tout en entamant des tournées internationales dans le cadre de projets mêlant musique et performance, s'attache à dépasser les frontières entre musique, arts plastiques et chorégraphie, revendique une conception hybride de la « composition », qu'elle envisage comme un espace de rencontre entre les disciplines, et s'autorise ainsi une grande diversité de formes d'expression et de traductions possibles entre les différents domaines artistiques. En 2025, elle fonde son propre label discographique, Extrametric Records. Katharina Ernst a collaboré avec de nombreux artistes, parmi lesquels Lola Arias, Florentina Holzinger, Christina Kubisch, Peter Kutin, Michael von zur Mühlen et Kate McIntosh, et a également reçu des commandes de certains d'entre eux. Ses œuvres pour ensemble ont été interprétées par le Klangforum Wien et le Black Page Orchestra. Ses performances, compositions et œuvres visuelles ont été présentées dans le cadre de nombreux festivals, institutions et lieux de référence à travers l'Europe.

katharinaernst.com

Florentin Ginot (Cologne)

Florentin Ginot se consacre à repousser les limites de son art, en tant que soliste virtuose et interprète majeur de la musique contemporaine. Après une formation au Conservatoire de Paris, il est lauréat de la Fondation Banque Populaire et du Mécénat Musical Société Générale. Depuis, il ne cesse de créer des œuvres pour contrebasse seule, travaillant auprès de Georges Aperghis, György Kurtág, Rebecca Saunders ou Helmut Lachenmann, de susciter des formes artistiques innovantes, émanant des musiques de création autant que des arts de la scène (danse, théâtre ou cirque contemporains), et de collaborer notamment avec le musicien et producteur Helge Sten (Deathprod), la chanteuse, oudiste et compositrice Kamilya Jubran, la comédienne Valérie Dréville ou le danseur Germain Zambi. Interprète reconnu de Johann Sebastian Bach et de Marin Marais, il enregistre un premier album, *Bach—Biber*, paru chez NoMadMusic en 2022. Compositeur, Florentin Ginot présente *Disturbance*, une œuvre mêlant synthétiseurs analogiques et instruments traditionnels, créée en 2024 au Théâtre de la Cité internationale. De 2023 à 2025, il est compositeur associé au Centre chorégraphique national de Caen. Membre de l'ensemble Musikfabrik depuis 2015, nommé « Révélation musicale de l'année » (2020) par le Syndicat de la critique, Florentin Ginot se produit sur les plus grandes scènes internationales.

florentinginot.com

Juliet Fraser (Londres)

La soprano britannique Juliet Fraser est spécialisée dans le répertoire contemporain. Après ses études à la Purcell School et l'Université de Cambridge, elle est membre de l'ensemble vocal Exaudi, qu'elle a cofondé avec James Weeks en 2002, et se produit régulièrement en tant que soliste invitée avec Musikfabrik, Klangforum Wien, l'Ensemble Modern, l'ensemble vocal Talea et le Quatuor Bozzini, en duo avec le pianiste Mark Knoop ou seule sur scène dans des pièces pour voix et électronique. Commanditaire d'œuvres nouvelles, Juliet Fraser travaille avec les compositrices et compositeurs Pascale Criton, Catherine Lamb, Bernhard Lang, Cassandra Miller ou Rebecca Saunders. Sa discographie comprend des albums pour les labels Another Timbre, First Hand Records, Hat Hut, Kairos, NEOS ou NMC Recordings, ainsi que des enregistrements de musique ancienne. Autrice de textes sur le métier d'artiste de scène, Juliet Fraser est directrice artistique d'eavesdropping, festival de musique contemporaine qu'elle a créé dans l'Est londonien, et co-directrice de all that dust, label qu'elle a fondé en 2018 avec Mark Knoop et Newton Armstrong. Elle est aussi à l'initiative de VOICEBOX, programme destiné aux chanteurs souhaitant se spécialiser dans la performance vocale contemporaine. En 2023, l'Université de Southampton lui décerne un doctorat *honoris causa*.

julietfraser.co.uk

L'Instant Donné (Bagnolet)

Depuis 2002, L'Instant Donné partage une aventure artistique qui fait le pari des valeurs humaines et du travail à long terme. Il en découle un fonctionnement horizontal où les décisions sont prises collégalement. En faisant le choix exigeant d'une pratique collective sans chef d'orchestre, les musiciens redéfinissent une autre façon de jouer, d'une intensité communicative, directe et vivante. Installé à Bagnolet, au sein du théâtre L'Échangeur, l'ensemble aime provoquer des rencontres, surprendre et se faire surprendre, découvrir des espaces inédits et faire dialoguer le nouveau avec l'ancien. Depuis 2017, avec succès, chaque dernier dimanche du mois, en fin de matinée, il propose un concert commenté. L'Instant Donné a engagé des actions pédagogiques et culturelles dans des environnements et contextes très divers : écoles, collèges et lycées, internats, établissements de santé, personnes empêchées... Il collabore en outre avec des conservatoires et organise gratuitement, sous la houlette bienveillante de Georges Aperghis, un atelier de composition qui accompagne durant une saison des compositeurs en devenir. Membre de la FEVIS, L'Instant Donné bénéficie du soutien du Ministère de la Culture / DRAC Île-de-France au titre du conventionnement, de la SACEM la culture avec la copie privée, de la SPEDIDAM et de la Maison de la musique contemporaine.

instantdonne.net

Mayu Sato flûte
Mathieu Steffanus clarinette
Thomas Keck guitare
Vincent Lhermet accordéon

Caroline Cren piano 1
Romain David piano 2
Saori Furukawa violon 1
Dorothée Nodé-Langlois violon 2

Elsa Balas alto
Nicolas Carpentier violoncelle

Concert du 16 octobre à l'Auditorium de Radio France

György Kurtág (Lugoj)

Né le 19 février 1926 à Lugos (Lugoj, Roumanie), György Kurtág reçoit ses premiers cours de musique de sa mère, puis étudie le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits à Timisoara. Il s'installe à Budapest en 1946 et entre à l'Académie de musique, dans les classes de Pál Kadosa (piano), Leo Weiner (musique de chambre), Sándor Veress, Pál Járdányi et Ferenc Farkas (composition), où il a notamment pour condisciple György Ligeti. En 1957-1958, il travaille à Paris avec la psychologue Marianne Stein, s'initie aux techniques sérielles lors des concerts du Domaine musical et suit les cours de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen au Conservatoire. Assistant de Pál Kadosa, il est ensuite nommé professeur à l'École secondaire de musique Béla-Bartók de Budapest (1958-1963). Répétiteur de la Philharmonie hongroise (1960-1968), il enseigne le piano, puis la musique de chambre, à l'Académie de musique Franz-Liszt (1967-1986). Lauréat de distinctions nationales (Prix Erkel et Prix Kossuth) et internationales (Prix Ernest von Siemens, Prix Hölderlin, Prix de la Ville de Tübingen, Prix Grawemeyer, Prix de la Fondation Bär-Kaelin, dans le cadre du Festival de Zurich...), Officier des Arts et des Lettres, membre de l'American Academy of Arts and Letters, Kurtág a longtemps fait œuvre de pédagogue, notamment au séminaire Bartók à Szombathely et au Wissenschaftskolleg de Berlin, et régulièrement donné des masterclasses.

György Kurtág au Festival d'Automne à Paris

- 1990 Cycle Hongrie (Conservatoire national d'art dramatique, Théâtre des Champs-Élysées)
- 1994 Cycle György Kurtág (Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, Conservatoire national d'art dramatique, Opéra-Comique)
- 1996 *Songs of Despair and Sorrow* et *ΣΤΗΛΗ (Stele)* (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1998 *Les Dits de Péter Bornemíza, Hölderlin Gesänge, Signes, jeux et messages* et *...pas à pas - nulle part...* (Théâtre Molière – Maison de la poésie)
- 2001 *In nomine* (Athénée – Théâtre Louis Juvet)
- 2003 *...concertante...* (Cité de la musique)
- 2004 *A kis cváva* (Amphithéâtre de l'Opéra Bastille)
- 2006 *Hipartita* et *Songs of Despair and Sorrow* (Théâtre du Châtelet)
- 2009 *Nouveaux Messages* (Cité de la musique)
- 2010 Transcriptions et sélection de *Játékok, Colindă-Baladă* et *Quatre Poèmes d'Anna Akhmatova* (Palais Garnier)
- 2014 *Trois Pièces pour violon et alto* (Amphithéâtre de l'Opéra Bastille)
- 2016 *Bagatelles* et *Brefs Messages* (Théâtre de la Ville – Espace Cardin)
- 2017 *...quasi una fantasia...* et *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* (Cité de la musique)

Maurice Ravel (Paris)

Compositeur français, né à Ciboure, le 7 mars 1875, et mort à Paris, le 28 décembre 1937, Maurice Ravel, sous l'influence de son père, mélomane éclairé, reçoit ses premières leçons de piano dès l'âge de 6 ans. En 1889, il découvre le gamelan à l'Exposition universelle et entre au Conservatoire de Paris, où il étudie la composition avec Gabriel Fauré. Il se présente à plusieurs reprises, sans succès, au Prix de Rome, et n'est même pas admis à concourir en 1905, ce qui provoque une vive polémique. En 1910, Ravel participe à la création de la Société musicale indépendante (SMI). *Daphnis et Chloé*, commande de Serge Diaghilev, est créé au Théâtre du Châtelet en 1912, année au cours de laquelle il travaille avec Igor Stravinsky à une orchestration de la *Khovantchina* de Modeste Moussorgski. Inapte au service actif, Ravel est engagé comme conducteur de camion pendant la Première Guerre mondiale, tombe malade et est démobilisé en 1917. Docteur *honoris causa* de l'Université d'Oxford, il refuse le titre de Chevalier de la légion d'honneur. Des tournées aux États-Unis et au Canada, en 1928, puis en Europe centrale, en 1932, lui donnent la mesure de sa célébrité à l'étranger. En 1933, une affection cérébrale (agraphie, apraxie) se manifeste. Très diminué, il subit, en vain, une intervention chirurgicale.

Pierre-Laurent Aimard (Lyon)

Né à Lyon en 1957, Pierre-Laurent Aimard suit des études musicales au Conservatoire de Paris, où il est élève d'Yvonne Loriod et obtient quatre Premiers Prix, puis à Londres, Budapest et Moscou. Premier Prix du Concours international Olivier Messiaen à l'âge de 16 ans, il est choisi par Pierre Boulez, trois ans plus tard, comme pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain, avec lequel il se produit pendant dix-huit ans. Il collabore étroitement avec Boulez, Kurtág, Stockhausen, Stroppa ou Ligeti, dont il crée les nouvelles œuvres pour piano à partir des années 1980. Plusieurs fois invité à se produire en récital à la Philharmonie de Paris, il est soliste, chambriste ou concertiste dans des festivals à Berlin, Cologne (Triennale), Lucerne, Paris (Festival d'Automne), Salzbourg, Tanglewood... Pédagogue, il enseigne au Conservatoire de Paris et à la Musikhochschule de Cologne, et obtient la chaire annuelle de création artistique au Collège de France en 2008-2009. Il réalise en outre de nombreux enregistrements, parmi lesquels la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen, avec les Berliner Philharmoniker, les concertos de Ravel, avec le Cleveland Orchestra, et ceux de Bartók avec le San Francisco Symphony, sous la direction respectivement de Kent Nagano, Pierre Boulez et Esa-Pekka Salonen. Directeur artistique du Festival d'Aldeburgh (2008-2016), membre de l'Académie bavaroise des Beaux-Arts, Pierre-Laurent Aimard reçoit en 2017 le Prix Ernst von Siemens.

pierrelaurentaimard.com

Orchestre Philharmonique de Radio France

Depuis sa création par la Radiodiffusion française en 1937, l'Orchestre Philharmonique de Radio France s'affirme comme une formation singulière dans le paysage symphonique européen par l'éclectisme de son répertoire, l'importance qu'il accorde à la création (plus de 25 nouvelles œuvres chaque saison), la forme originale de ses concerts, les artistes qu'il convie et son projet artistique, éducatif et citoyen. À partir du 1^{er} septembre 2025, le chef néerlandais Jaap van Zweden devient directeur musical de l'orchestre. Mikko Franck, Myung-Whun Chung, Marek Janowski et Gilbert Amy l'ont précédé. L'orchestre a également été dirigé par de grandes personnalités, d'Aaron Copland à Gustavo Dudamel en passant par Pierre Boulez, John Eliot Gardiner, Lahav Shani, Mirga Gražinytė-Tyla, Daniel Harding, Santtu-Matias Rouvali, Marin Alsop ou Barbara Hannigan. Partageant ses concerts parisiens entre l'Auditorium de Radio France et la Philharmonie de Paris, l'Orchestre Philharmonique est régulièrement en tournée en France et dans les grands festivals et salles à travers le monde (Philharmonie de Berlin, Isarphilharmonie, Elbphilharmonie, Alte Oper de Francfort, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, NCPA de Pékin, Suntory Hall de Tokyo, Gstaad Menuhin Festival, Festival de Lucerne, Musikfest Berlin, Festival du printemps de Prague...).

maisondelaradioetdelamusique.fr/formations/orchestre-philharmonique-de-radio-france

Matthias Pintscher (Marl, Kansas City)

Compositeur et chef d'orchestre né à Marl en 1971, Matthias Pintscher est depuis 2024 directeur musical du Kansas City Symphony, dont une tournée remarquée l'emmène à Amsterdam (Concertgebouw), Berlin (Philharmonie) et Hambourg (Elbphilharmonie). Au cours de dix années à la tête de l'Ensemble intercontemporain (2013-2023), qu'il a porté à un haut niveau d'exigence à travers de nombreux concerts et créations en Asie, Amérique du Nord et Europe, et qui a remporté en 2022 le Polar Music Prize de l'Académie royale de Suède, il y défend avec constance la création. Parallèlement, il poursuit une activité de chef invité auprès de grandes institutions (New York Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Gürzenich-Orchester Köln, Orchestre National de France...) et est Creative Partner du

Cincinnati Symphony Orchestra. Il dirige également plusieurs productions lyriques à la Staatsoper de Berlin et à la Wiener Staatsoper. Publiées par Bärenreiter, ses œuvres sont régulièrement données par les orchestres de Boston, Chicago, Cleveland, New York, Philadelphia, Berlin, Londres ou Paris, et ont fait l'objet de résidences et de commandes dans des festivals majeurs (Elbphilharmonie, Lucerne, Ojai, Salzbourg, Zürich...). Ses enregistrements ont paru chez EMI, Kairos, Teldec, Wergo et Winter & Winter. Pédagogue engagé, Matthias Pintscher enseigne depuis 2014 la composition à la Juilliard School et a fondé ou dirigé plusieurs académies de jeunes musiciens.

matthiaspintscher.com

Concert du 14 décembre à l'Église du Saint-Esprit

Sarah Davachi (Calgary, Los Angeles)

Née à Calgary (Canada) en 1987 et basée à Los Angeles, la compositrice, performeuse, pianiste et organiste Sarah Davachi s'intéresse aux subtilités de l'espace timbral et temporel, recourant à de longues durées et à des intonations alternatives, afin de mettre en évidence des variations progressives de texture, de complexité harmonique et de phénomènes psycho-acoustiques. Inspirée à la fois par le minimalisme, les conceptions de l'intervalle et de l'affect dans la musique ancienne et les pratiques expérimentales de production en studio, sa musique propose une expérience intime et patiente, qui reconfigure la perception du familier comme du lointain. Après un master en musique électronique au Mills College et un doctorat en musicologie de l'University of California Los Angeles, et parallèlement à ses enregistrements, Sarah Davachi effectue des tournées en Europe, en Asie, en Australie et en Amérique du Nord et du Sud. Prix Libera (2023) de l'American Association of Independent Music et Lion d'argent (2026) de La Biennale de Venise, elle fonde en 2020 le label Late Music. Pendant plus de dix ans, elle a eu l'opportunité singulière de travailler pour le National Music Centre au Canada, en tant que chercheuse et interprète de sa collection d'instruments à clavier acoustiques et électroniques.

sarahdavachi.com

Éliane Radigue (Paris)

Née à Paris le 24 juillet 1932, Éliane Radigue s'installe à Nice, où elle côtoie Ben, Robert Filliou ou Yves Klein, et rencontre Arman. En 1955, Pierre Schaeffer l'invite au Studio d'essai. Elle y étudie la musique concrète, dont elle expose les principes lors de conférences en France et à l'étranger. Assistante de Pierre Henry pour *L'Apocalypse de Jean* (1968), elle fréquente les principaux compositeurs américains, notamment minimalistes, et est compositrice en résidence à la New York University School of the Arts, où elle expérimente les premiers synthétiseurs, dont l'ARP 2500 avec lequel elle travaillera presque exclusivement jusqu'en 2000. Invitée par les studios électroniques du California Institute of the Arts et de l'Université de l'Iowa, elle découvre en 1974 le bouddhisme tibétain et s'engage dans une retraite spirituelle, ne revenant que rarement à la composition avant 1978. En 1984, Éliane Radigue reçoit une Bourse à la création du gouvernement français, pour *Les Chants de Milarepa*, œuvre pour synthétiseur et les voix de Lama Kunga Rinpoché et de Robert Ashley. À partir de 2001, elle ne collabore plus qu'avec des instrumentistes et utilise un processus de composition souvent comparé à la transmission orale de musiques traditionnelles. Son cycle *Occam*, entrepris en 2011, compte plus de soixante-dix œuvres pour des formations du solo à l'orchestre. Lauréate de nombreux prix, dont le Giga-Hertz-Preis (2019), Éliane Radigue meurt à Paris, le 23 février 2026.

Éliane Radigue au Festival d'Automne à Paris

2013 *Occam IV, Occam River I, Occam Delta IV, Occam Delta V, Occam Hexa I, Naldjorlak I-III*
(Collège des Bernardins)

2025 *Occam Ocean I* (Église du Saint-Esprit)

Quatuor Bozzini (Montréal)

Depuis 1999, le Quatuor Bozzini est une voix originale dans la défense des musiques nouvelles et fait la part belle au risque, à l'expérimentation et à la collaboration. Au fil des ans, il a commandé nombre d'œuvres et en a créé près de cinq cents. Son approche ouverte, collaborative et dirigée par des artistes suscite la réalisation de productions innovantes, y compris de projets interdisciplinaires incluant la vidéo, le théâtre ou la danse. Afin d'assurer le développement de sa propre pratique artistique, les activités de laboratoire du quatuor, Composers' Kitchen, Performers' Kitchen et Bozzini Lab, lui permettent de soutenir de nouvelles générations de compositeurs et d'interprètes, et de leur offrir un mentorat. Le quatuor dirige son propre label, Collection QB, et a aussi enregistré pour Another Timbre, ATMA Classique, Centrediscs, Edition Wandelweiser, Hubro et Wergo / Deutscher

Musikrat. Le Quatuor Bozzini est un organisme autogéré qui dirige une série de concerts à Montréal et se produit en tournée au Canada, aux États-Unis et en Europe. Après s'être vu décerner trois Prix Opus du Conseil québécois de la musique, qui le fait «Interprète de l'année» en 2018, le Quatuor Bozzini reçoit en 2020 une nomination aux Prix Juno pour son album *Short Stories*.

quatuorbozzini.ca/fr

Clemens Merkel [violon](#)

Alissa Cheung [violon](#)

Stéphanie Bozzini [alto](#)

Isabelle Bozzini [violoncelle](#)

Visuel et création lumière

Theresa Baumgartner (Berlin)

Basée à Berlin, Theresa Baumgartner est une artiste dont l'œuvre conjugue performance audiovisuelle, installation immersive et cinéma expérimental. À la Fondation Julia Stoschek, ses interventions lumineuses *in situ* interrogent l'absence, la censure et l'effondrement des récits. Dans le domaine de la danse, elle conçoit les lumières de *Deepstaria* et *We Humans Are Movement* de Wayne McGregor. Première artiste visuelle en résidence à la Biennale Musica (2023 et 2024), elle y présente scénographies et dispositifs lumineux pour des installations sonores immersives. Sa collaboration avec le *field recordist* Chris Watson a donné naissance à *Ocean Sounds* au Gasometer d'Oberhausen. Et ses œuvres comme *INFINITE II* (Julia Stoschek Collection), *Not Yet* (Musée Munch d'Oslo) et *Seaphony* explorent la vulnérabilité, la conscience environnementale et la condition humaine. Citons également sa contribution à la scénographie de la tournée *Black Origami* de Jlin, ainsi qu'à l'univers visuel de *Stranger Things* de Kyle Dixon et Michael Stein, récompensé par un Emmy Award. Elle a par ailleurs conçu la scénographie du spectacle consacré à la bande originale de *Chernobyl* composée par Hildur Guðnadóttir, une production distinguée par l'Opus Klassik 2020 dans la catégorie Performance live innovante. Theresa Baumgartner est cofondatrice de Bestfilmsforever (BFF), un collectif engagé auprès des personnes FLINTA* et LGBTQIA+ dans les secteurs technologiques.

theresabaumgartner.com

Partenaires du Portrait

La Muse en Circuit – CNCM

La Muse en Circuit – Centre national de création musicale (CNCM), est vouée dans toutes ses activités aux musiques décloisonnant le champ de l’art sonore, musiques nouvelles voire novatrices, affranchies et audacieuses, qu’elles soient instrumentales, électroniques ou mixtes, qu’elles approfondissent les voies du seul sonore ou explorent également d’autres territoires artistiques, comme la littérature, le théâtre, la danse, la vidéo ou les arts plastiques. La Muse en Circuit dispose de trois espaces de travail équipés qui accueillent en résidence compositeurs, instrumentistes et artistes de toutes disciplines, en offrant à leurs projets un accompagnement de production. Ce CNCM propose aux lieux de diffusion généralistes ou spécialisés des concerts et des spectacles pluridisciplinaires de création. La Muse en Circuit se préoccupe également de la recherche, en assurant autour du numérique la veille technologique indispensable au développement des musiques de demain. Enfin, La Muse en Circuit s’attache à développer la transmission des pratiques et des savoirs musicaux, avec des actions qui favorisent la découverte et le partage des musiques « indisciplinaires » avec tous les publics.

alamuse.com



Théâtre des Bouffes du Nord	4 octobre 37 bis, boulevard de La Chapelle 75010 Paris 01 46 07 34 50 bouffesdunord.com
Auditorium de Radio France	16 octobre 116, avenue du Président Kennedy 75016 Paris 01 56 40 22 22 maisondelaradioetdelamusique.fr
Église du Saint-Esprit	14 décembre 186, avenue Daumesnil 75012 Paris 01 44 75 77 50 st-esprit.org



Retrouvez sur le site internet du Festival d’Automne : entretiens, teasers, podcasts et articles de presse, dans les rubriques Archives, Ressources et Dans la presse.

Les partenaires média du Festival d’Automne





1^{er} financeur privé de la musique en France

#laSacemSoutient

Plus grand collectif de créateurs et créatrices en Europe, la Sacem, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, est aussi le **1^{er} financeur privé de la musique en France**, avec près de 18 millions d'euros d'aides distribués et plus de 3 800 projets soutenus chaque année dans les écoles, salles de spectacles, festivals, etc. Elle accompagne **l'éducation artistique et culturelle, la formation, la création, l'émergence et la diffusion** à travers tout le territoire.

Découvrez le
Guide des aides
de la Sacem

Pour en savoir plus sur les programmes d'aide :
aide-aux-projets.sacem.fr



