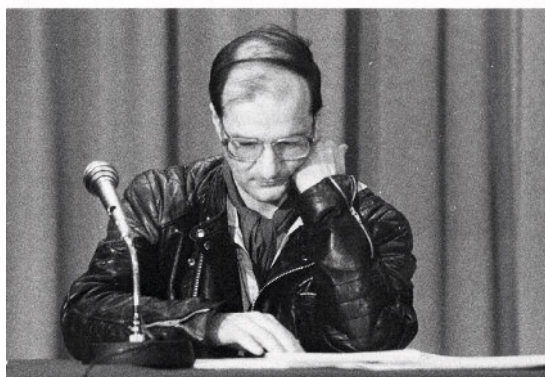
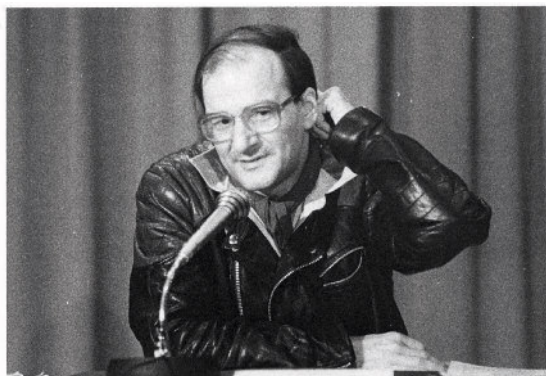
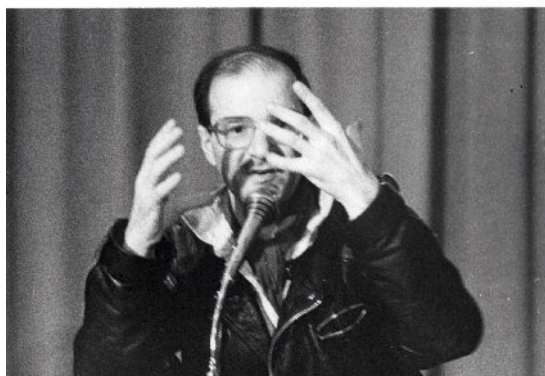
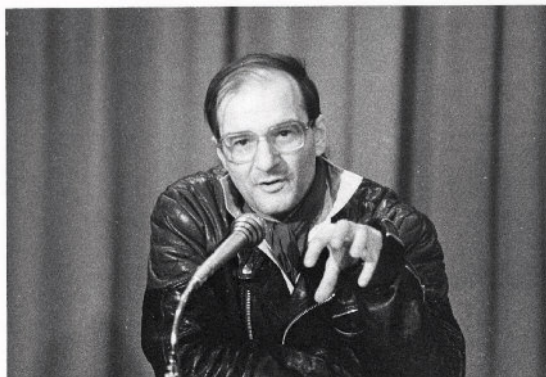


PORTRAIT
CLAUDE VIVIER
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
47^e édition

Théâtre
de la
Ville
PARIS

radio
france

 CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

NOUVEAU
THÉÂTRE DE
MONTREUIL
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
DIRECTEUR ARTISTIQUE MARIE

Le Portrait Claude Vivier est présenté avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique et du Centre culturel canadien à Paris.



Avec le concours de la Sacem (concerts des 8 octobre et 16 novembre)
Avec le soutien de l'Adami (*Kopernikus*)



France Musique est partenaire du Portrait Claude Vivier.
francemusique.fr



Diffusion en direct des concerts
des 27 septembre et 25 octobre à 20h.

Diffusion à 20h dans « Le concert du soir »
présenté par Arnaud Merlin :
concert du 8 octobre, diffusé le 19 décembre 2018
concert du 26 octobre, diffusé le 26 décembre 2018
concert du 16 novembre, diffusé le 9 janvier 2019

theatredelaville-paris.com
01 42 74 22 77

philharmoniedeparis.fr
01 44 84 44 84

nouveau-theatre-montreuil.com
01 48 70 48 90

maisondelaradio.fr
01 56 40 15 16

chatelet-theatre.com
01 40 28 28 40

festival-automne.com
01 53 45 17 00

Tous les textes de la page 4 à la page 27
sont écrits par Laurent Feneyrou,
sauf page 7 Jean-Jacques Nattiez,
page 10 Pascal Dusapin,
page 13 Tim Rutherford-Johnson,
page 17 Tristan Murail,
page 25 Peter Sellars.

Livret et textes chantés publiés séparément

Visuel couverture : Claude Vivier au Centre culturel canadien à Paris,
1982 © Courtesy Fondation Vivier – photos : Daniel Dion

Jeudi 27 septembre 20h

Radio France/Auditorium

**Claude Vivier, *Orion* pour orchestre
Alban Berg, *Sept Lieder de jeunesse***

Entracte

**Pascal Dusapin, *Apex*, solo pour orchestre n°3
Gustav Mahler, *Dixième Symphonie/Adagio***

Charlotte Hellekant, mezzo-soprano
Orchestre National de France
Cristian Măcelaru, direction

Coréalisation Radio France ; Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 1h40



Lundi 8 octobre 20h

Théâtre de la Ville – Espace Cardin

**Clara Iannotta, *paw-marks in wet cement (ii)*
pour piano*, 2 percussions et ensemble amplifié**

Entracte

**Claude Vivier,
Pulau Dewata pour ensemble
Shiraz pour piano
Bouchara pour soprano et ensemble**

Wilhem Latchoumia, piano*
Marion Tassou, soprano
Ensemble L'Instant Donné
Aurélien Azan-Zielinski, direction

Eric Broitmann/Motus, informatique musicale
Olivier Lamarche/Motus, projection sonore

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem

Durée du concert : 1h25

Jeudi 25 octobre 20h

Radio France/Auditorium

**Tristan Murail, *Unanswered Questions* pour flûte solo
Claude Vivier, *Siddhartha* pour huit groupes d'orchestre**

Entracte

**Gustav Mahler, *Le Chant de la terre*
pour ténor, alto et orchestre**

Alice Coote, mezzo-soprano
Michael Schade, ténor
Anne-Sophie Neves, flûte
Orchestre Philharmonique de Radio France
Olari Elts, direction

Coréalisation Radio France ; Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 2h



Vendredi 16 novembre 20h30

Cité de la musique – Philharmonie de Paris

**Claude Vivier,
Jesus erbarme dich pour soprano et chœur
Cinq Chansons pour percussion
Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?
pour trois synthétiseurs, percussion et douze voix**

Entracte

**Gérard Grisey, *Quatre Chants pour franchir le seuil*
pour voix de soprano et quinze musiciens**

Melody Louledjian, soprano
Samuel Favre, percussions
Chœur Solistes XXI/Christophe Grapperon, chef de chœur
Ensemble intercontemporain
Michael Wendeborg, direction

Thierry Coduys, ingénieur du son

Coproduction Philharmonie de Paris ; Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de la Sacem

Durée du concert : 1h30



Mardi 4 – vendredi 7 décembre 20h

Samedi 8 décembre 16h

Théâtre de la Ville – Espace Cardin

Avec le Théâtre du Châtelet

Lundi 17 – mercredi 19 décembre 20h

Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national

**Claude Vivier/Peter Sellars
Kopernikus, opéra – rituel de mort
pour sept chanteurs et sept instrumentistes**

Livret du compositeur (français et langage imaginaire)
En deux parties de trois scènes chacune

**Ensemble vocal Roomful of Teeth
Ensemble L'Instant Donné
Michael Schumacher**, danseur-chorégraphe
et collaborateur de Peter Sellars
Antonio Cuenca Ruiz, dramaturge
Seth Reiser, lumières
Pamela Salling, régie générale

Peter Sellars, mise en scène

Eric Dudley, direction des répétitions
Cyrille Siffer, régie lumières
François Couderd, coordination technique
Équipe technique du Théâtre de la Ville

Introduction à l'œuvre par Pierre Rigaudière
Du 4 au 7 décembre, de 19h15 à 19h45
Et le 8 décembre de 15h15 à 15h45

Production Festival d'Automne à Paris
Coproduction Théâtre de la Ville (Paris) ; Théâtre du Châtelet (Paris) ;
KunstFestSpiele Herrenhausen (Hanovre) ; Nouveau théâtre de Montreuil,
centre dramatique national (Festival Mesure pour Mesure) ;
Théâtre du Capitole (Toulouse)
Coréalisation Théâtre de la Ville (Paris) ; Théâtre du Châtelet (Paris) ;
Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de l'Adami

Durée de l'opéra : 1h20

Tournée :
Théâtre du Capitole/Opéra de Toulouse,
au Théâtre Garonne 10, 11, 12 décembre 2018
KunstFestSpiele Herrenhausen (Hanovre), 10-12 mai 2019
Autres dates à venir

Portrait de Claude Vivier

Sa vie est un roman.

Claude Vivier est né à Montréal, le 14 avril 1948, de parents inconnus. Il a deux ans quand Jeanne et Armand Vivier l'adoptent. On le croit sourd-muet, il ne parlera qu'à l'âge de six ans. Son enfance, « d'un commerce très rude, musclé », que distrait seulement son inclination au rêve et au merveilleux, se déroule dans un quartier ouvrier.

« Je suis et je serai tout le temps, immortellement ou éternellement, un enfant ». Vivier ne cessera de revenir à ce thème de l'enfance : comme ce qui précède l'acquisition de la langue ; comme babil, langage inventé, pur et universel, d'avant la tour de Babel ; comme dialogue avec l'ange, dans le silence et la solitude de la chambre, le soir ; comme amour aussi candide qu'entier, à la recherche d'une autre ascendance ; comme enchantement devant les fées, les nains, les géants et autres héros des contes qui peupleront notamment son opéra *Kopernikus*. Ou encore, sous la forme d'une berceuse que pourrait chanter une mère céleste si convoitée, un hymne à la nuit, promesse de renaissance, entre le rêve et la crainte angoissée des ténèbres.

Vivier fréquente les pensionnats des Frères Maristes, se destine à la prêtrise et entre au juvénat de Saint-Vincent-de-Paul, où la musique lui est révélée lors d'une messe de minuit. Les thèmes religieux traverseront son œuvre, gorgée de rituels, d'un sentiment océanique et d'une croyance éperdue en l'immortalité de l'âme. Son mysticisme se teintera bientôt d'une foi entre chrétienté et préceptes asiatiques, d'un art tentant de faire « comme les dieux », de l'assimilation de la musique et de la prière, sous l'égide du choral ou du psaume, jusqu'à la purification mystérieuse et incantatoire. Mais exclu du séminaire pour « manque de maturité », autrement dit en raison de son tempérament jugé trop sensible et nerveux – un rejet qu'il subit non sans tourments –, il entre en 1967 au Conservatoire de Montréal, dans les classes d'Irving Heller, pour le piano, et de Gilles Tremblay, pour la composition. Là, dit-il, il naît une seconde fois, « à la musique ».

Grâce à des bourses du Conseil des Arts du Canada, il étudie ensuite à l'Institut de sonologie d'Utrecht (1971), avant d'autres séjours en Europe, à Paris (1972), où il est élève de Paul Méfano, et à Cologne (1972-1974), où Karlheinz Stockhausen exerce une influence décisive par ses œuvres, *Stimmung* et *Inori*. Au près de lui, Vivier déclare être né une troisième fois, « à la composition ». Stockhausen, qui précise alors sa notion

de formule, achève de convaincre Vivier : chaque œuvre naît d'une mélodie originelle, inlassablement chantée, qui se développe seule et dirige la grande forme comme chaque détail. *Pulau Dewata* ou *Orion* en attesteront.

Épris, comme tant d'autres de sa génération, des sagesses de l'Inde, ce dont témoigne *Siddhartha* d'après le roman de Hermann Hesse, Vivier effectue en 1976-1977 un long voyage en Orient : Japon, Thaïlande, Iran et surtout Bali, où il séjourne trois mois, et dont il retient non seulement nombre d'éléments de technique musicale, mais aussi le principe d'une intégration de l'art dans la vie de tous les jours. « Je réalise de façon patente que ce voyage n'est finalement qu'un voyage au fond de moi-même », écrit-il à son retour. Il en rapporte *Shiraz* ou encore *Bouchara*.

La musique est amour, de la nature et de l'homme, qui n'a d'égal que le pressentiment de la mort, sinon la volupté de mourir d'aimer. Dès lors, l'œuvre de Vivier n'exclut ni le mélodrame, ni le pathétique, ni d'intenses méditations sur l'au-delà, réduisant à rien la distance avec sa vie. De retour à Paris en 1979-1980, il découvre la musique spectrale de Tristan Murail et Gérard Grisey, dont l'impact est immédiat et profond sur sa propre pensée. Intéressé par le cinéma, il tourne l'année suivante dans une vidéo, *L'Homme de Pékin*, lit avec enthousiasme Marguerite Duras et Roland Barthes, et projette un opéra sur la vie de Tchaïkovski. Vivant et aimant dangereusement, Vivier meurt assassiné à Paris, dans la nuit du 7 au 8 mars 1983, à l'âge de trente-quatre ans, son ultime *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?* à peine achevé.

Bibliographie

Revue *Circuit* consacrée à Claude Vivier, 1991
<https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/1991-v2-n1-2-circuit3598/>
https://revuecircuit.ca/collection/18_3/

Claude Vivier: A Composer's Life (University of Rochester Press, 2014), en anglais, par Bob Gilmore

Chronologie

14 avril 1948 : naissance, à Montréal, de mère et de père inconnus dont Vivier ne retrouvera jamais la trace. Le nourrisson est placé à La Crèche Saint-Michel des Sœurs Grises.

Noël 1950 : Armand Vivier (1905-1988) et sa femme Jeanne, née Masseau (1910-2009), visitent l'orphelinat avec leur fils, Marcel, alors âgé de 18 ans, et leur fille Gisèle, âgée de 17 ans, et décident d'adopter Claude – l'adoption sera effective en août 1951. Armand a servi plus de quatre ans dans l'armée, entre Angleterre et Pays-Bas, avant d'ouvrir un atelier de réparation.

Années 1950 : éducation dans cette famille pauvre de Montréal.

1961-1963 : Juvénat inférieur Notre-Dame, à Iberville. Premiers cours de piano.

1963-1965 : Juvénat supérieur Saint-Joseph, à Saint-Vincent-de-Paul (Laval, Canada). Les élèves suivent la messe le matin et font la prière le soir. Les résultats de Vivier sont excellents. Révélation de la musique, à l'occasion d'une messe de minuit. Premiers textes de l'adolescent sur la musique, publiés dans *L'Écho*, journal du juvénat (Beethoven et les modernes : Schoenberg et Stravinsky, mais aussi Auric, Bartók, Honegger et Milhaud). Vivier joue de l'orgue et, dans une école de ballet, du piano. Sa famille lui offre son premier instrument (1964).

1965-1967 : Noviciat des Frères Maristes, à Saint-Hyacinthe, à l'est de Montréal, où les élèves voient exceptionnellement leurs parents. Vivier, dont le surnom est « Cherami », s'intéresse à la poésie (Arthur Rimbaud ou le Québécois Émile Nelligan) et en écrit dans *La Villa du bonheur*, journal de l'institution. L'absence de discipline, le manque de maturité ou, plus vraisemblablement, des scandales dus à son homosexualité décident l'institution à le faire renoncer à sa vocation religieuse et à l'exclure. C'est un troisième sentiment douloureux d'abandon. Retour à Pont-Viau, au sud de Laval (Canada), où la famille est installée depuis dix ans. Premières œuvres, pour orgue, *L'Homme* et *Invention sur un thème pentatonique*.

1967 : début des études au Conservatoire de Montréal : piano avec Irving Heller, écriture avec Isabelle Delorme, fugue avec Françoise Aubut-Pratte, analyse et composition avec Gilles Tremblay. Ce dernier juge que Vivier a une excellente oreille et de la curiosité, mais ne mesure pas encore l'étendue de son talent. Vivier

naît une seconde fois, dit-il, « à la musique », avec Tremblay. Il suit également à l'Université de Montréal des cours de composition et d'analyse.

1968 : *Quatuor à cordes*, son opus 1, est créé le 10 août lors du Festival Orford.

Février 1970 : retraite à l'abbaye cistercienne d'Oka, sur la rive nord de la Rivière des Outaouais. Vivier s'y rendra à plusieurs reprises, les années suivantes, pour d'autres retraites.

1970 : Premier Prix en composition et Premier Prix en analyse, avec un mémoire sur *Arcana* de Varèse (127 pages datées du 29 avril 1970).

Juillet 1970 : premier séjour en Europe, pour les Cours d'été de Darmstadt, où les professeurs de composition ont pour nom György Ligeti, Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen.

Octobre 1970 : Vivier dépose une demande de Bourse de perfectionnement pour artiste du Conseil des arts, en vue d'un séjour à Paris. Le début de la bourse est pour le 1^{er} juin 1971.

Mars 1971 : rencontre avec Stockhausen à Montréal.

Mai 1971 : départ pour l'Europe, où Vivier restera plus de trois ans, entre Paris (études avec Paul Méfano), Cologne et Utrecht. Il souhaite se rapprocher de Stockhausen qui, dans un premier temps, le refuse comme étudiant. Mais il est accepté à Utrecht, à l'Institut de sonologie.

1971-1972 : composition de trois œuvres électroniques à l'Institut de sonologie d'Utrecht : *Variation I* (22 février 1972), un environnement pour une exposition, sans titre, en collaboration avec Peter Hamlin, et *Hommage : Musique pour un vieux Corse triste* (8 mai 1972). Vivier fréquente des squats de la ville. Relation avec Machleen Batelaan, étudiante en art dramatique.

1972-1974 : troisième naissance, « à la composition », avec Stockhausen, dont Vivier est l'élève, à Cologne, pendant deux ans. Outre la musique, les relie le catholicisme, syncrétisme, mysticisme, sinon occultisme. Vivier étudie aussi la musique électronique avec Hans Ulrich Humpert et l'analyse de Richard Toop. En 1973, il partage un appartement avec le compositeur Walter Zimmermann et apprend des rudiments de turc et d'arabe pour dialoguer avec ses voisins.

Souvenirs de Claude Vivier

Jean-Jacques Nattiez

Août 1974 : après trois ans d'absence, retour à Montréal, pour des raisons économiques.

1975 : chargé de cours à l'Université de Montréal et au Collège d'enseignement général et professionnel Montmorency à Laval. Mais Vivier n'est, dit-on, pas un bon professeur. Il présente, en juin, de courtes œuvres pour le Tremplin International Competition et signe, le même mois, un contrat avec Les Éditions musicales transatlantiques (Paris), pour *Chants*.

1975-1976 : Vivier enseigne à l'Université d'Ottawa et y est en charge de l'Atelier de musique contemporaine. Demande d'une Bourse de perfectionnement du Conseil des arts, en prévision d'un voyage en Asie (Inde, Birmanie, Java, Bali et, probablement, Japon).

Septembre 1976 : départ pour l'Asie.

1976-1977 : voyage en Asie. D'abord le Japon, où Vivier assiste à du Kabuki et du Bunraku, à Tokyo ; puis, via Hong Kong, Singapour. Ensuite, Bali, où il apprend l'indonésien. Il y reste l'essentiel des trois mois suivants, étudie la musique balinaise en la pratiquant (gangsa, métallophone mélodique du gamelan, et kempli), et assiste à des cérémonies. Via Java, il rejoint la Thaïlande et s'initie à sa musique, à Chiang Mai. Vivier abandonne son projet de se rendre en Birmanie et en Inde, et s'envole pour l'Iran, puis l'Égypte, en vue de nouer des contacts avec le monde arabe. La fatigue l'incite à rentrer, en repassant par Paris et Cologne.

Mars 1977 : retour à Montréal.

1977-1981 : Vivier est compositeur *freelance* à Montréal, où il crée, en 1978, avec Lorraine Vaillancourt, José Evangelista et John Rea, la série de concerts Les Événements du neuf – il contribuera aux quatre premières saisons. La première de ces saisons propose trois concerts aux thèmes éloquentes : « nouvelle mélodie », « musique en bouche », « musiques immobiles ».

Novembre 1979 : séjour d'un mois en Europe (Paris, Cologne, Utrecht).

Avril 1981 : remise du prix « Compositeur de l'année » à Ottawa. Au retour à Montréal, à l'occasion d'une soirée, Vivier rencontre Marguerite Duras, qu'il admire, et Yann Andréa.

1981-1982 : travail avec Daniel Dion et Philippe Poloni, avec qui Vivier réalise *L'Homme de Pékin*, film largement autobiographique, dans lequel jouent le compositeur, notamment dans des scènes de nu inspirées de sculptures thaïlandaises, ses parents et son ami d'alors Dino Olivieri.

1982 : crise, qu'un séjour à Paris, avec une nouvelle bourse du Conseil des arts, doit résoudre. Vivier arrive en juin dans la France méditerranéenne. Cours d'été de Darmstadt, où L'Itinéraire est invité. Retour à Paris. Films de Godard et de Rivette. 9 août : attentat de la rue des Rosiers, où Vivier se promenait deux jours auparavant. Participation à une manifestation contre les massacres de Sabra et Chatila. Projet d'un opéra sur Tchaïkovski, dont l'argument repose sur l'idée que sa mort ne serait due ni au choléra, ni à un suicide, mais à un meurtre en raison de son homosexualité. En novembre : conférences à Cologne, puis au Centre culturel canadien à Paris.

1983 : mal du pays. Vivier envisage de revenir au Canada en avril ou mai. Il rencontre l'écrivain américain Christopher Coe, qui décrira dans *Such Times* (1993) sa relation avec un compositeur du nom de Claude, mais en la situant en 1987 et en y adjoignant le thème du Sida – maladie dont Coe mourra, à New York, en 1994. Le 25 janvier, Vivier est agressé chez lui par un homme croisé dans un bar gay, qui le poignarde au cou et le dépouille de son argent. Sur recommandation d'amis, il part à Cologne. Le 13 février, il dirige un concert à Nice. Projets de publication avec Ricordi et Salabert.

Nuit du 7 au 8 mars 1983 : Claude Vivier est sauvagement assassiné. Arrêté en octobre, le jeune criminel qui avait déjà tué deux autres homosexuels sera condamné en 1986 à une peine de prison à vie.

Fondation Vivier
Établie par Thérèse Desjardins
74000 Marie-Victorin, Contrecoeur (Québec), Canada

Je me souviens encore de la première de *Prolifération*, une pièce de Claude Vivier pour ondes Martenot, piano et percussion, créée en avril 1969. Parce que l'« opus 4 » de l'élève de Gilles Tremblay était écrit dans le style austère du sérialisme de l'époque, le public avait été surpris et amusé par la toute fin de l'œuvre : les musiciens s'étaient levés l'un après l'autre, avaient commencé à bavarder puis s'étaient serrés la main en gagnant la coulisse sans saluer le public. Nul doute que le caractère ludique de cette mise en scène faisait partie de l'œuvre et témoignait d'une personnalité originale qui fit de lui une figure incontournable de la vie musicale de Montréal. Vivier ne manquait aucun des concerts de musique contemporaine qu'on y présentait. Pas timide pour un sou, il s'emparait de la main des personnes qu'il saluait et il la broyait littéralement avec une force inattendue. Au cours des exécutions, il n'était pas rare de l'entendre ponctuer d'un grand éclat de rire ce qui l'avait frappé, et à la fin, il était en général le premier à applaudir en poussant des exclamations positives ou négatives. Avant le concert ou pendant l'entracte, il entretenait volontiers ses interlocuteurs, sans qu'on l'en ait prié, des particularités de l'œuvre qu'il était en train de composer, non sans souligner ses qualités et ses particularités à venir. Là encore, je me souviens de ses propos au sujet d'*Orion* (1979) : à travers sa voix, on entendait déjà le traitement et le rôle qu'il assignait aux trompettes (celles du Jugement dernier) et leur signification spirituelle. On ne pressentait pas à l'époque la tragédie qui mit fin à sa vie mais l'on savait combien le désir de retrouver dans l'au-delà ses parents inconnus le poursuivait. Et puis, il y avait encore sa fascination pour le principe féminin qui l'habitait. Le jour – le 18 novembre 1981 – où je présentais pour la première fois dans ma Faculté mes recherches sur l'androgynie wagnérienne, il était venu s'asseoir à côté de moi, pour ne pas dire contre moi, prêt à absorber chacune des paroles que je pourrais prononcer sur une éventuelle féminité de Wagner. J'étais assis à côté de Serge Garant, le porte-étendard boulézien de la musique d'avant-garde au Québec, le 8 mai 1980 pour la première de *Kopernikus* (ou, comme Vivier le disait de vive voix, l'*Opéra Kopernikus*). « J'aurais aimé l'avoir écrit », me dit Garant.

Bien que le jeune compositeur ait tourné le dos rapidement et radicalement à la discipline dodécaphonique, Garant reconnaissait en lui un métier sûr, un lyrisme que, à cette époque, il ne se permettait pas encore, une efficacité sonore qu'il sentait nécessaire, et peut-être surtout l'originalité d'une démarche compositionnelle en évolution. N'est-ce pas, d'ailleurs, ce qu'il avait toujours espéré lorsqu'il affirmait : « La musique canadienne sera ce que voudra que soit le premier compositeur qui la marquera d'une grande œuvre. » Or, la grande œuvre était là, et tant pis si elle n'était pas écrite selon les canons du structuralisme musical pour lequel Garant avait rompu des lances toute sa vie. Mais il avait pressenti que c'est cette œuvre qui ouvrait la voie vers l'avenir. De fait, la musique québécoise que l'on joue aujourd'hui au Festival d'Automne n'est pas celle de la génération sérielle des années 1970 mais celle de Claude Vivier qu'il ne faut pas hésiter, avec le recul, à qualifier de « postmoderne ». Le mot n'existait pas encore à l'époque mais Vivier avait clairement conscience qu'il était en train de dépasser la musique qui lui était immédiatement contemporaine. Il ne parlait pas de « la musique de *Chants* » ou de « la musique de *Lectura di Dante* », mais de « ma musique », ce qui ne témoignait pas d'une arrogance mal venue, mais plutôt de la conviction qu'il apportait, par rapport à « la » musique de son époque quelque chose de nouveau dans le paysage dodécaphonique des années 1970. C'est ce qu'avaient compris ses jeunes condisciples, José Evangelista, Denis Gougeon et John Rea. Avec eux et Claude Vivier, Lorraine Vaillancourt avait créé une nouvelle institution qui présentait des œuvres nouvelles le 9 de chaque mois et à 9 heures. Elle l'avait habilement et malicieusement dénommée « Les événements du neuf », car elle se donnait pour objectif de mettre en évidence le nouveau courant que Vivier avait contribué à déclencher. *Kopernikus* y fut présenté tous les ans pendant dix ans. Bien sûr, la musique québécoise a connu d'autres développements après Vivier, mais il n'est pas anodin de constater que c'est *Kopernikus*, quarante ans après sa création, qui vient ponctuer le portrait de Claude Vivier que nous offre aujourd'hui le Festival d'Automne.

Jeudi 27 septembre 20h

Radio France/Auditorium

Claude Vivier

Orion pour orchestre

Composition : 1979

Effectif : orchestre symphonique

Création : 14 octobre 1980, Montréal. Orchestre symphonique de Montréal, dirigé par Charles Dutoit

Éditeur : Boosey & Hawkes

Durée : 14'

Alban Berg

Sept Lieder de jeunesse

Composition : 1905-1908, orchestration 1928

Effectif : orchestre symphonique

Création : 6 novembre 1928, par Ruzena Herlinger (voix), à Vienne

Éditeur : Universal Vienne

Durée : 17'

Entracte

Pascal Dusapin

Apex, solo pour orchestre n°3

Composition : 1995

Commande : Orchestre national de Lyon

Effectif : orchestre symphonique (bois par 3)

Création : 11 janvier 1996 à Lyon. Orchestre national de Lyon dirigé par Emmanuel Krivine

Éditeur : Salabert Paris

Durée : 16'

Gustav Mahler

Dixième Symphonie/Adagio en fa dièse majeur

Composition : 1910

Effectif : orchestre symphonique

Création : Vienne, 12 octobre 1924. Direction Franz Schalk

Éditeur : Universal Vienne

Durée : 25'

Charlotte Hellekant, mezzo-soprano

Orchestre National de France

Cristian Măcelaru, direction

Coréalisation Radio France ; Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 1h40

Claude Vivier

Orion pour orchestre

Après *Siddhartha*, *Orion*, seconde et dernière œuvre pour orchestre de Vivier, requiert un effectif moins grand, dont la disposition traditionnelle est cette fois respectée. Constellation de sept étoiles sur l'équateur céleste, et domicile imaginaire des parents naturels du compositeur, Orion est miroir de l'univers entier et de son reflet en nos espaces intérieurs. « J'irai vers la constellation des êtres mutants découvrir le secret de la mélodie vraie et de l'harmonie juste les yeux des planètes m'apprendront les couleurs douces et les proportions amoureuses la bouche des lunes tristes m'enseignera les différences et les semblances les oreilles des pourtours de l'univers me diront comment écouter et toi mon amour tes yeux devineront mes pensées subtiles comme le bateau des moines agiles dans des temples raffinés », selon les esquisses.

« Jouissance destruction-euphorie du désespoir égocentrique. La Beauté, la pure Beauté, la triste Beauté, la beauté cosmétique, laquée ou la beauté sauvage, monstrueuse et sexuelle. Stop ! Je recommence. Orion est le nom d'une constellation ; je lui ai toujours tourné le dos – ai toujours regardé vers l'Est. Stop ! trop personnel, j'irais jusqu'à parler de ma mère. Troisième début. *Orion* comprend six sections », écrit encore Vivier.

L'œuvre est l'histoire d'une mélodie en quatre phrases, dotées chacune d'une identité propre, mais s'écoulant dans l'unité d'une même intention. Cette mélodie comprend les douze sons du total chromatique, non sans figures modales du fait de certaines répétitions. Elle est introduite par la trompette, en tant qu'instrument de la mort, ce qu'attestent l'*Office des morts* ou *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, voire *Kopernikus* de Claude Vivier lui-même. D'elle naissent les six sections évoquées : sa présentation, à la trompette donc, deux développements, une méditation sur elle et un souvenir d'elle, qui la varient et la décomposent, et enfin son dédoublement ou sa rédemption en un majestueux *tutti*.

« La vie du créateur doit vibrer en harmonie parfaite avec les lois cosmiques souvent incompréhensibles. Il doit traduire ses visions d'univers chimériques ». En somme, symbole de l'univers et de ses forces, les riches harmonies, nées de transpositions, inversions, décalages et variations rythmiques, ne révèlent que les contours multiples, infinis, de la mélodie originelle.

Alban Berg

Sept Lieder de jeunesse

Sieben frühe Lieder

1. *Nacht* (Nuit), poème de Carl Hauptmann
2. *Schilffied* (Chant du roseau), poème de Nikolaus Lenau
3. *Die Nachtigall* (Le Rossignol), poème de Theodor Storm
4. *Traumgekrönt* (Couronné de rêve), poème de Rainer Maria Rilke
5. *Im Zimmer* (Dans la chambre), poème de Johannes Schlaf
6. *Liebesode* (Ode à l'amour), poème d'Otto Erich Hartleben
7. *Sommertage* (Jours d'été), poème de Paul Hohenberg

Entre 1900, date de ses débuts de créateur, et 1908, Alban Berg compose quantité de *Lieder* pour voix et piano, près de quatre-vingts, qu'il renoncera à détruire, mais dont la publication et l'exécution demeureront longtemps interdites. Quelques-uns feront néanmoins exception, parmi lesquels *Sept Lieder de jeunesse* (1905-1908), entrepris lors de ses études avec Schoenberg et réunis en un cycle ordonné non chronologiquement. La sûreté littéraire de Berg et son lyrisme empruntent à des maîtres, mais aussi à des poètes mineurs, dont certains sont du cercle de ses amis. Ils chantent le rêve, le sommeil, la nostalgie, les paysages de l'âme, la douceur de l'être un soir d'automne ou de grandioses montagnes que Caspar David Friedrich aurait pu peindre.

Le 7 novembre 1907, à l'occasion d'un concert qu'organise Schoenberg, trois de ces *Lieder* sont donnés : « *Liebesode* », « *Die Nachtigall* » et « *Traumgekrönt* ». Schoenberg en mesure la maîtrise, où se croisent l'ardeur de Schumann, une veine brahmsienne, des échos du chromatisme wagnérien, principalement de *Tristan et Isolde*, des figures communes à Wolf, des tensions extatiques à la Strauss ou des gammes par ton sonnantes pourtant loin de Debussy.

Vingt ans plus tard, en 1928, après *Wozzeck*, et alors que se dessine déjà *Lulu*, Berg orchestre son cycle de jeunesse. Bien sûr, le romantisme tardif, celui d'un XIX^e siècle désormais révolu, demeure dans la musique. Mais l'orchestre n'est plus celui qu'il aurait pu être en 1908, décoratif, métaphorique, sinon « plastronnant », selon le mot de Theodor W. Adorno. Berg ne fait qu'exceptionnellement appel au *tutti*, qui enveloppait, visait la plénitude et rendait tout homogène. Il lui préfère des associations nuancées et articulées d'instruments, se pliant aux mouvements les plus délicats des lignes, rendant claire et évidente la substance musicale et dévoilant des détails restés latents dans la version originale – sans pour autant adopter les normes orchestrales pleinement constructives de 1928. C'est en somme une recomposition, un adieu au romantisme, son absentement et, ainsi, son dépassement, à travers une relation consciente, douloureuse et vivante avec des modèles anciens, un romantisme comme donnée historique.

Pascal Dusapin,

Apex, solo pour orchestre n°3

Avec *Apex*, le sentiment est tout autre que dans *Go* (solo n° 1) et *Extenso* (solo n° 2). L'orchestre réfléchit et examine les possibilités d'un autre parcours, en somme d'un nouveau destin. Ce sera la troisième forme, que je nomme queue d'aronde, qui est un type de liaison mécanique que connaissent bien les menuisiers. C'est une technique d'assemblage, une façon de faire tenir ensemble sans vis ni clous des tenons de bois. Dans *Apex* (mot latin qui signifie *pointe*, on dit aussi aujourd'hui un apex cardiaque ou sismique), la forme va s'assembler sans les principes qui prévalaient dans *Go* ou *Extenso*. Peu après qu'*Extenso* a retenu sa respiration, l'orchestre renaît sous le nom et la forme d'*Apex*.

Au début, l'orchestre apparaît comme engourdi. Il est écrasé, tassé par des masses harmoniques sombres qui offrent à l'auditeur la sensation de purs volumes de timbres mêlés à la clarté d'accords plus définis. La matière se conforme par ajustages progressifs sur des ligatures nettement tracées. Masses, blocs, volumes, incarnés par des harmonies franches et presque visibles, parcourent le devenir de cette partition. Dans *Apex*, il existe un accord dérobé à *Extenso* que l'on retrouvera sous d'autres renversements dans les solos suivants et qui flotte au début de la pièce comme un souvenir. La forme avance pourtant par contractions et spasmes. Oui, ce sont aussi des convulsions, précisément des apex. L'orchestre est parfois feuilleté de rythmes incisifs, soudainement obscurci par des agrégats harmoniques écrasants. La timbale y joue un rôle majeur : elle commence et finit la partition en indiquant discrètement les destinations que doivent prendre les chevillages des figures entre elles. À la fin, tout s'éclaire un peu. L'orchestre se déleste de ses sombres turbulences. C'est une décompression. Cette luminosité ouvre la porte et la direction du solo suivant.

Pascal Dusapin

Gustav Mahler

Dixième Symphonie/Adagio

Si les premières esquisses de son ultime symphonie remontent à 1908, Mahler y travailla surtout au cours de l'été 1910 et n'y revint sans doute pas ensuite, occupé à la création de la *Huitième Symphonie* à Munich, le 12 septembre 1910, et à sa tournée de concerts à New York pendant l'hiver. À sa mort, le 18 mai suivant, seuls trente mesures du troisième mouvement (*Purgatorio* en si bémol mineur) et l'*Adagio* initial en fa dièse majeur étaient orchestrés, plaçant les musiciens devant un dilemme philologique dont Theodor W. Adorno a souligné les impasses : « Respecter strictement ce qui vient de Mahler lui-même

revient à donner de l'œuvre une image incomplète et contraire à son intention ; si au contraire on complète l'œuvre contrapuntiquement, on intervient alors sur le lieu propre de la création mahlérienne ». Mahler avait souhaité que les manuscrits de la symphonie fussent brûlés. Sa veuve, Alma, n'en fit rien et autorisa bientôt le musicologue Richard Specht à les consulter. Celui-ci estima que Schoenberg devait achever la composition. Mais Schoenberg déclina, de même que Bruno Walter, amer de voir la volonté de Mahler ainsi bafouée. À la demande d'Alma Mahler, Ernst Krenek mit au propre et acheva les deux mouvements les plus avancés – Alban Berg corrigea les épreuves –, et le chef d'orchestre Franz Schalk en dirigea la création, à Vienne, le 12 octobre 1924, alors que paraissait le fac-similé des partitions et des particelles.

À l'été 1910, Mahler traversait une crise conjugale si grave qu'il consulta Freud, en vacances à Leyde, et s'ouvrit à lui de ses états émotionnels, de ses doutes et de ses conflits. Les éclaircissements analytiques que le compositeur obtint de cette longue séance auraient eu des effets profonds et durables. Et dans une lettre à Theodor Reik, Freud écrivit le 4 janvier 1935 : « J'ai eu l'occasion d'admirer chez cet homme une géniale faculté de compréhension. Aucune lumière n'éclaira la façade symptomatique de sa névrose obsessionnelle. Ce fut comme si on avait creusé une profonde et unique tranchée à travers un édifice énigmatique ». Le manuscrit de la *Dixième Symphonie* porte des inscriptions douloureuses traduisant la crise traversée : « Ô Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », « Le diable danse ceci avec moi », « Folie, saisis-moi, le maudit ! » Ou encore : « Anihile-moi, que j'oublie que j'existe, que je cesse d'exister ».

L'*Adagio* de la *Dixième Symphonie* perpétue un ton autrichien, Mahler n'y dissimulant pas sa reconnaissance envers Bruckner et l'*Adagio* de sa *Neuvième Symphonie*. Mais l'art de Mahler fait aussi signe vers Webern et ses germinations à partir de courtes cellules mélodiques et rythmiques exposées d'emblée. Après un récitatif en suspens des altos, deux éléments thématiques s'entrecroisent et se tressent dans l'*Adagio*, l'un lyrique, aux intervalles distendus et au caractère tragique et sublime des thèmes lents mahlériens, en majeur, l'autre, mineur, tournoyant et grinçant, comme une image de nos vaines existences dans le monde. L'alternance des modes, majeur et mineur, qu'empruntaient déjà les premiers *Lieder* avec piano, et qui donnait à l'occasion forme à un mouvement de symphonie, mène à un choral en la bémol mineur, confié au *tutti*, avant un déchirant accord de neuf sons, aux confins du monde tonal et de ses fonctions. Une telle catastrophe ouvre la voie à la *coda*, apaisée, sereine, vers la lumière et la délivrance.

Biographie d'Alban Berg

Alban Berg naît le 9 février 1885, dans une famille viennoise aisée. Enfant, il est enclin à la littérature plus qu'à la musique, mais commence, adolescent, à composer des *Lieder* ; il devient, en 1904, l'élève d'Arnold Schoenberg. La *Sonate* pour piano (1907-1908) est son opus 1. Il revendique les influences de Wagner, Mahler et Richard Strauss, fréquente Zemlinsky et Schreker, le peintre Klimt, l'architecte Loos, le poète Peter Altenberg, et lit les satires de Karl Kraus. D'abord patriote enthousiaste, il est vite déçu par la vie militaire (1915-1918). Cette déception innerve son premier opéra, d'après Büchner, *Wozzeck*, achevé en 1922 et qui, après quantité de répétitions, est créé le 14 décembre 1925 à Berlin, dirigé par Erich Kleiber. Outre les essais du *Concerto de chambre* (1923-1925), la *Suite Lyrique* (1925-1926) est sa première œuvre dodécaphonique, inspirée d'une mystérieuse relation avec Hanna Fuchs. Un second opéra, *Lulu*, d'après Wedekind, qui retrace les splendeurs et misères d'une femme libre, s'esquisse, dont Berg laissera inachevé le troisième acte. *Le Vin* (1929), d'après Baudelaire, et le *Concerto pour violon* (1935), dit « à la mémoire d'un ange », en hommage à Manon, fille d'Alma Mahler et de Walter Gropius, morte à dix-huit ans, en retardent la genèse. Alban Berg meurt le 24 décembre 1935, d'une piqûre d'insecte, bientôt compliquée en septicémie.

Biographie de Pascal Dusapin

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin s'est formé sans suivre les chemins balisés des conservatoires supérieurs. Si ses premières études d'orgue et de piano ont décidé de sa carrière, c'est à l'âge de dix-huit ans qu'il s'est tourné vers la composition, ayant compris qu'il lui serait possible d'avoir une activité musicale en mentalisant la musique. En 1974, il rencontre Iannis Xenakis dont il suit les cours jusqu'en 1978 à l'Université de Paris I. En 1977 et 1978, premiers concerts avec les ensembles 2e2m et Ars Nova : le jeune compositeur est rapidement remarqué. De 1981 à 1983, il séjourne à la Villa Médicis à Rome. En 1989, son premier opéra est donné à Montpellier, à Avignon et à Strasbourg. Grand Prix de la Sacem pour la musique symphonique en 1993, Dan David Prize 2007, nomination au Collège de France : quelques récompenses consacrant une carrière riche ainsi qu'une musique qualifiée par Xenakis d'« originale » et « sensuelle ». Au sein du catalogue de Pascal Dusapin, plusieurs œuvres concertantes : pour trombone, flûte, piano ou violoncelle notamment, ainsi que d'autres pouvant évoquer la confrontation du *ripieno* et du *concertino* typique du *concerto grosso*.

[Biographie de Gustav Mahler en page 19](#)



Poi Kalvati, Bukhara, Ouzbékistan © Dudarev Mikhail

Lundi 8 octobre 20h

Théâtre de la Ville – Espace Cardin

Clara Iannotta

paw-marks in wet cement (ii)

pour piano*, 2 percussions et ensemble amplifié

Composition : 2015-2018

Avec l'aide à l'écriture d'œuvres musicales originales, 2014
Effectif : piano, flûte, 2 clarinettes, cor, trompette, trombone,
2 percussions, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse
Création : première version 2015, deuxième version 2017
par Wilhem Latchoumia avec l'EOC, dirigé par Daniel Kawka ;
Festival de Witten, avril 2017

Éditeur : C. F. Peters

Durée : 20'

Entracte

Claude Vivier

Pulau Dewata

Composition : 1977, « pour ensemble avec piano ou tout autre groupe instrumental »

Effectif pour ce concert : piano, percussion, cor anglais, clarinette et clarinette basse, flûte

Création : 28 janvier 1978 à Toronto. Par l'Ensemble Arraymusic

Éditeur : Boosey & Hawkes

Durée : 12'

Shiraz

Composition : 1977

Effectif : piano solo

Création : 4 avril 1981, Toronto, par Christina Petrowska-Brégent

Éditeur : Boosey & Hawkes

Durée : 12'

Bouchara

Texte du compositeur (langage imaginaire)

Composition : 1981

Effectif : soprano, quintette à vent, quintette à cordes, percussion et bande pré-enregistrée

Création : 14 février 1983, à Paris, par Evelyne Razimowsky (soprano), l'Ensemble 2E2M dirigé par Paul Méfano

Éditeur : Boosey & Hawkes

Durée : 13'

Wilhem Latchoumia, piano*

Marion Tassou, soprano

Ensemble L'Instant Donné

Aurélien Azan-Zielinski, direction

Eric Broitmann/Motus, informatique musicale

Olivier Lamarche/Motus, projection sonore

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

Avec le concours de la Sacem

Durée du concert : 1h25

Clara Iannotta

paw-marks in wet cement (ii)

Tim Rutherford Johnson

Si vous venez tout juste de répandre du ciment mouillé sur une dalle, la dernière chose que vous aimeriez voir, ce sont les empreintes des pattes d'un animal qui l'a traversée en courant. Mais si vous êtes capable de rendre du recul – ou s'il ne s'agit pas de votre propre ciment –, il est possible de déceler dans ces traces malvenues un élément poétique.

Cette image, comme souvent chez Clara Iannotta, vient de la poétesse irlandaise Dorothy Molloy, morte en 2004. Le titre est prélevé du poème *Dog-kite* qui figure dans l'un des trois recueils posthumes de Molloy, *Long-distance swimmer*. C'est une stèle érigée à la mémoire de sa petite chienne bien-aimée qui court à présent « parmi les étoiles ». Le poème s'achève soudain sur cette image fondamentale : « Elle a laissé les empreintes de ses pattes/dans le ciment mouillé ». L'image est tactile – nous imaginerons la sensation de nos propres pattes ou pieds qui s'enfoncent. Un accident (l'animal qui court là où il ne faudrait pas) est transformé en un trait significatif (la trace permanente d'un bref instant). C'est aussi une manière d'enregistrer quelque chose qui a eu lieu – comme une cicatrice, une ruine ou un écho – et une vie qui n'est plus.

Voilà un point de départ riche pour l'artiste. La pièce de Iannotta ne porte que de façon indirecte sur la perte qui est au centre du poème, et la compositrice nous rappelle d'ailleurs souvent qu'il ne faut pas comprendre ses œuvres de manière trop littérale à partir de leur inspiration première. Mais l'œuvre est tout de même pleine de traces et d'images impliquées par ces empreintes dans le ciment. Écrit pour le pianiste Wilhem Latchoumia et l'Ensemble Orchestral Contemporain, *paw-marks in wet cement (II)* est une sorte de concerto pour piano, mais en retrait ; la compositrice voulait alléger « l'histoire extrêmement lourde » du genre.

Un piano est certes au centre, encore qu'il soit préparé avec des bols tibétains, des rubans adhésifs, des aimants, un résonateur *ebow*, une ligne de pêche, une fourchette et un petit vibreur enveloppé de feuille d'aluminium, si bien que l'instrument ne sonne presque jamais comme à l'ordinaire. Deux percussionnistes rejoignent de temps à autre le soliste pour s'y activer. À aucun moment il ne cherche à dominer ou à mener la musique, comme cela arrive dans un concerto conventionnel. Tout au contraire, les sonorités inhabituelles et parfois bizarres du piano se répandent dans l'ensemble et l'animent.

On peut repérer trois sections principales. Après les premières pages qui introduisent les principaux

Claude Vivier

« thèmes » – un nuage acide de sons produits par les bols tibétains, les *ebows* et des *glissandos* sur les cordes, ainsi qu'une interaction étrange entre les cuivres avec sourdine wah-wah et des bruits assourdis au piano – la section centrale développe ces sonorités d'une manière de plus en plus abstraite et en les réduisant à mesure. Une troisième partie ouvre un espace qui paraît entièrement nouveau, caractérisé par le caquetage liquide de gélinittes et le son de cliquet d'un *waldteufel*, un petit tambour à friction. Il y a dans cette section une dimension presque spirituelle qui déplace le centre de gravité de l'œuvre du point culminant attendu (une cadence par exemple, ou une conclusion brillante de la part du pianiste) vers un moment où l'on se concentre sur la vie de la musique après sa mort, en-dehors du cadre structurel traditionnel.

À l'instar des traces de l'animal, l'œuvre de Clara Iannotta nous présente un souvenir inversé – non la chose elle-même, mais l'empreinte laissée et tout ce qui l'entoure.

Traduction de l'anglais, Martin Kaltenecker

Biographie de Clara Iannotta



Clara Iannotta © Luc Hosselried

Née à Rome en 1983, Clara Iannotta étudie la flûte, l'écriture et la composition au Conservatoire de Rome, puis au Conservatoire de Milan (2006-2010), auprès d'Alessandro Solbiati, et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (2010-2012), dans la classe de Frédéric Durieux. Clara Iannotta suit le Coursus 1 d'informatique musicale à l'Ircam (2010-2011) et participe à diverses sessions de composition. Lauréate de concours et de bourses internationales, elle est en résidence à Berlin en 2013 (DAAD). En 2014, elle entreprend un doctorat en composition à l'Université de Harvard. Ses œuvres sont des commandes de Radio France, de l'Ensemble intercontemporain et du Festival d'Automne à Paris, du Festival Pontino ou de la WDR pour le Festival de Witten. En 2017, elle est chargée de cours sur la théorie musicale à l'Université d'Harvard.

claraianotta.com

Pulau Dewata

« *Pulau Dewata*, dont le titre signifie en indonésien "île des Dieux", est une œuvre-hommage au peuple merveilleux qu'est le peuple balinais. Toute la pièce n'est qu'une mélodie dont le langage rythmique est quelques fois tiré de la rythmique balinaise. Un hommage avec des souvenirs de cette île. La fin de l'œuvre est en fait une citation exacte du "panjit prana", danse d'offrande du *legong* [ballet céleste de nymphes divines]. J'ai voulu une œuvre simple : monochrome, une pièce courte et surtout pleine de joie ; alternent les mélodies seules – "intervalisées" – et les mélodies complémentaires à la façon des Balinais. C'est une musique d'enfant... », écrit Vivier.

Il ne s'agit pas d'une musique balinaise, mais dans l'esprit de Bali, comme une « explosion de vie ». Une vie que le compositeur dit aussi faite d'amour, de tendresse, de poésie et de respect de l'autre, délivrée surtout de la culpabilité chrétienne qui avait jusqu'alors accablé son âme.

Composé en quelques semaines, trois mois après son retour d'Asie, *Pulau Dewata* est la seule œuvre de Vivier dont l'effectif n'est pas spécifié : quatuor de saxophones ou d'ondes Martenot, gongs de Java et de Bali ou autres métallogones, voire piano et clarinette, ou encore alto, piano et percussion... S'y succèdent neuf mélodies, pour un, deux, trois..., jusqu'à neuf sons – oui, si l'on écoute Vivier, au commencement est une « mélodie » d'un son unique. Renonçant au contrepoint, à la polyphonie, mais ornant ces mélodies, et les déplaçant à peine, Vivier sculpte, non loin de Steve Reich, une modalité ou une polymodalité. Les durées s'y modifient par sauts, dans ce qui ne tient aucunement d'une régression, mais intègre l'apport d'autres cultures : « L'esprit humain ne peut être cosmique que lorsqu'il met en œuvre tout son héritage culturel ».

De Bali, Vivier partageait la philosophie et écrivait aussi : « La musique reste finalement au fond du cœur, on comprend la musique parce qu'elle parle au cœur. Mais ce cœur n'est pas ce que l'Occidental peut y comprendre, mais une sorte de cœur cosmique qui d'amour pourrait embraser tout l'univers et qui d'humour pourrait faire rire tout l'univers, un cœur encore qui de poésie pourrait faire pleurer tout l'univers et qui plein de joie peut faire danser tout l'univers ».

Shiraz

D'« une perle de ville, un diamant taillé durement », s'inspire ici Vivier. De retour de Bali et de Thaïlande, il se rend en Iran, en 1977. Les jardins de Shiraz, le mausolée du poète, philosophe et mystique Hafez, ou celui du poète et conteur Saadi importent cependant moins que le souvenir de deux chanteurs aveugles, écoutés des heures durant sur un marché de ce point d'accès à Persépolis. Il en résulte, quelques mois après cette rencontre – le manuscrit porte la mention « Montréal, 25 août 1977 » –, une œuvre qui résonne de la *Toccata op.7* de Schumann et des élaborations numériques du *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen. Vivier, dont c'est la dernière partition pour piano seul du catalogue, en a brièvement décrit la trajectoire : « L'écriture, strictement à quatre voix (deux voix par main), développe des directions toujours homophoniques dont lentement émerge un contrepoint à deux voix. Retour à ces mouvements brusques et l'œuvre se termine par un choral ». Tout au corps du pianiste, aux mouvements de ses mains sur le clavier, stables, parallèles ou contraires, selon un axe imaginaire, *Shiraz* paraît d'abord escarpé, abrupt. L'œuvre est la moins mélodique du compositeur. Les éléments s'y montrent discontinus, ouvrant nombre de vides ou d'interstices, et favorisant sans cesse les déviations. « Ma musique est un paradoxe. Habituellement, en musique, nous avons un développement, une direction ou un but. Je n'ai que des énoncés musicaux qui, de toute manière, ne conduisent nulle part. Pourtant ils mènent aussi quelque part, mais cela repose sur une base beaucoup plus subtile ». Aussi la forme de *Shiraz* est-elle une « mise en chair du penser musical », où se donne comme l'étreinte entre le créateur et ses idées. L'écriture s'en avère brillante, virtuose. Virtuose, Vivier ne l'était cependant pas, mais aimait le contact avec l'instrument, son toucher. Au moment de la composition de *Shiraz*, il téléphonait, souvent de nuit, à l'interprète de sa création, Louis-Philippe Pelletier, pour lui en jouer, dans un tempo lent, les progressions d'accords. Au cours de l'été 1982, il coupa douze mesures, qu'il jugeait redondantes, et transforma une harmonie classique de septième en un accord dissonant.

Bouchara

L'attrait de villes lointaines, aux noms et histoires légendaires, mais dont, parfois, il n'avait jamais foulé le sol, inspira à Vivier *Paramirabo* (1978), pour flûte, violon, violoncelle et piano, évoquant erronément Paramaribo, la capitale du Suriname ; *Samarkand* (1981), pour piano et quintette à vent, en Ouzbékistan ; ou encore *Zipangu* (1980), pour treize cordes, empruntant son titre au nom que Marco Polo donna à l'archipel japonais lors de ses voyages en mer de Chine.

Autant d'emblèmes de destinations imaginaires. Merveilleux et triste, d'une mélancolie et d'un désir intenses, *Bouchara* en est un autre exemple et s'inscrit dans un vaste projet scénique autour de Marco Polo. Comme Samarcande, où se succédèrent Grecs, Sassanides, Omeyyades et Mongols, Boukhara, centre de théologie et de culture islamiques au Moyen Âge, se situe sur la route de soie, en Ouzbékistan. Le père et l'oncle de Marco Polo y demeurèrent trois ans.

« Bouchara se veut une longue chanson d'amour... le texte entier est une langue inventée, une langue d'amour, histoire se répétant éternellement ». L'œuvre est dédiée à Dino Olivieri, dont retentissent les deux syllabes du prénom, et avec qui le compositeur entretient en 1981 ce qui sera la relation la plus longue et stable de sa vie. Mais une relation dont les témoins décrivent les diverses dépendances, ainsi que, pour l'un, les traits d'un enfant perdu, pour l'autre, l'attention presque paternelle. Dans le sillage des additions des fréquences de ses amis Gérard Grisey et Tristan Murail, et dans le souvenir des modulateurs en anneau, dont Karlheinz Stockhausen était maître, Vivier introduit d'abord une texture dyadique, un chant doublé par le cor, rapidement rejoint par d'autres instruments. Puis, d'ampleur, les *tutti* avec leurs larges accords de sons et d'harmoniques retrouvent les couleurs de timbres, chères à Vivier depuis *Lonely Child* (1980).

« La musique est amour, comme tout est amour ».



Tête de Bouddha en bronze exprimant la sérénité. © Andrew Kerr / Dreamstime.com

Jeudi 25 octobre 20h

Radio France/Auditorium

Tristan Murail

Unanswered Questions

Composition : 1994

Effectif : flûte solo

Dédicace : en souvenir de Dominique Troncin

Création : 5 février 1995, par Patrice Bocquillon, Radio France

Éditeur : Henry-Lemoine Paris

Durée : 5'

Claude Vivier

Siddhartha

Composition : 1976

Commande : English Network of the CBC pour l'Orchestre national des jeunes du Canada

Dédicace : à Michel-Georges Brégent

Effectif : pour grand orchestre en huit groupes

Création : 14 mars 1987, Montréal. Orchestre métropolitain de Montréal, dirigé par Walter Boudreau

Éditeur : Boosey & Hawkes

Durée : 27'

Entracte

Gustav Mahler

Le Chant de la terre

d'après *La Flûte chinoise*, poèmes adaptés du chinois par Hans Bethge

Composition : 1907-1908

Effectif : « symphonie pour ténor, alto et grand orchestre »

Création : le 20 novembre 1911 à Munich, dirigé par Bruno Walter

Éditeur : Universal Vienne

Durée : 60'

Alice Coote, mezzo-soprano

Michael Schade, ténor

Anne-Sophie Neves, flûte

Orchestre Philharmonique de Radio France

Olari Elts, direction

Coréalisation Radio France ; Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 2h

Tristan Murail

Unanswered Questions

« Une très simple arche mélodique pour la flûte, écrite en souvenir de Dominique Troncin, jeune compositeur précocement disparu. Une technique particulière : l'emploi de glissés aboutissant à des sons harmoniques. Malgré le titre, rien de commun avec l'œuvre de Charles Ives, si ce n'est que certaines questions resteront éternellement sans réponse... »

Tristan Murail

Claude Vivier connaissait bien Tristan Murail et Gérard Grisey. En 1971, il avait envisagé d'étudier dans la classe d'Olivier Messiaen, que suivaient encore ses deux aînés. Avec Grisey, il participa aux Cours d'été de Darmstadt, en 1972, s'amusant à imiter ensemble les inflexions vocales de *Stimmung* de Stockhausen. Divers témoignages attestent en outre qu'en 1979, Vivier avait craint leur jugement sur *Orion*, sans doute pas assez avant-gardiste pour le courant spectral ; qu'en 1980, Murail trouva « belle et étrange » la partition de *Lonely Child* ; ou que, peu avant sa mort, Vivier déclara à Grisey : « Moi aussi j'écris des spectres maintenant. Vous m'avez influencé... Seulement moi, je les tords un peu ! » À Paris, Murail participera, par le verbe et la musique, au rite funéraire de son ami. Quant à Grisey, il lui dédiera *Anubis et Nout*.

Deux autres points essentiels, l'un musical, l'autre spirituel : l'addition et la soustraction des fréquences d'un intervalle, dont Vivier se revendique dans une conférence de 1982, et qui peut engendrer de complexes matériaux mélodiques et harmoniques ; les implications métaphysiques de ces processus, dont la composition, « cosmique », provoque selon Grisey la « fascination du Sacré et de l'Inconnu », une tendance partagée au mysticisme, au « pouvoir chamanique » de la musique, à la « magie du son », seule capable, toujours selon Grisey, d'évoquer « la voix perdue » et d'entrer « dans les couches mystérieuses de l'être ».

« Le lyrisme exacerbé de Claude Vivier qui n'a d'égal, pour sa charge émotive et affective, que la prosodie de Janáček, se trouvait pourtant à bien des égards aux antipodes des préoccupations des musiciens de L'itinéraire. Leur point commun se trouve dans l'enseignement de Gilles Tremblay, lui-même élève de Messiaen, une grande attention portée à la mélodie, à la richesse harmonique et à l'homophonie. À quelques années de distance, je trouve que ce merveilleux musicien possédait au plus haut point une fraîcheur, un sens de la mélodie, une émotion authentique et une économie de moyens qui nous auraient en retour enrichis s'il avait vécu à Paris plus longtemps », écrira Grisey dans un hommage à quelques-uns de ses contemporains.

Claude Vivier

Siddhartha

Siddhartha, pour huit groupes d'orchestre, s'inspire du roman philosophique éponyme que Hermann Hesse publia en 1922. La quête spirituelle d'un jeune homme est une traversée de l'ascèse douloureuse comme des vanités du monde, avant de vaincre le moi, les passions et les tentations, et d'atteindre la connaissance, l'illumination, l'éveil. Dans l'Occident des années 1960, soucieux de s'ouvrir à l'Orient et critique à l'égard des valeurs du capitalisme, le roman connaît un succès générationnel, dont témoigne le film de Conrad Rooks, réalisé en 1972, et que Vivier pourrait avoir vu pendant ses études avec Karlheinz Stockhausen. Intuitive et visionnaire, cette spiritualité de l'amour imprègne tout autant l'œuvre et l'existence de Stockhausen, lecteur lui aussi, dès les années 1940, de Hesse ; elle s'inscrit dans la lignée de Maître Eckhart et de Goethe, mais entend élargir la conscience à de nouvelles planètes et à des « espaces sidéraux ».

Vivier compose avec soin une partition d'orchestre, sa première, libérée de l'héritage occidental, et rêve à un semblant de gamelan qu'il ne connaîtra authentiquement qu'à son départ pour l'Asie, quelques mois après l'achèvement de *Siddhartha*, le 28 février 1976. C'est donc comme un appel au voyage, la soif de son imaginaire, et non encore un souvenir d'expériences vécues.

Après une scansion inaugurale saisissante, sur un *fa* dièse qui se répand en un feu d'artifice, *Siddhartha* entonne une mélodie claire, simple, en sept parties de plus en plus longues, chacune introduisant au moins une nouvelle note, jusqu'au total chromatique. Rigoureusement découpée, l'œuvre se nourrit de cette substance au travers de cycles d'expansion et de contraction de ses intervalles, en de rares *tutti*, à la faveur de constellations instrumentales et d'ensembles intimes et délicats. En somme, la mélodie se situe entre la formule, telle que la pratique Stockhausen, et le *rāga* indien, lequel ne tient ni de l'échelle, ni de la mélodie, mais se situe à leur intersection.

Siddhartha sera jugée trop difficile pour l'Orchestre national des jeunes du Canada, qui en annulera la création, sans doute sur décision de Marius Constant. Vivier ne l'entendra jamais.

Gustav Mahler

Das Lied von der Erde

Le Chant de la terre

d'après « La Flûte chinoise »,
poèmes adaptés du chinois par Hans Bethge

1. *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (Chanson à boire de la douleur de la terre), poème de Li Bai
2. *Der Einsame im Herbst* (Le Solitaire en automne), poème de Qian Qi
3. *Von der Jugend* (De la jeunesse), poème de Li Bai
4. *Von der Schönheit* (De la beauté), poème de Li Bai
5. *Der Trunkene im Frühling* (L'ivrogne au printemps), poème de Li Bai
6. *Der Abschied* (L'Adieu), poèmes de Meng Haoran et Wang Wei

Composé au cours de l'été 1908, à Toblach, dans les Dolomites, *Le Chant de la terre* est une « symphonie pour ténor et alto », après la *Huitième*, dite « des mille ». Mahler craignait de numéroter sa symphonie, la neuvième, un chiffre qui avait été fatal à Beethoven, Schubert et Bruckner, ces maîtres dont il souhaitait côtoyer les sommets avec des ambitions auxquelles son inconscient névrotique promettait un châtement, la mort. Ou, comme l'écrivit Theodor Reik, « il avait essayé de duper Dieu par son numérotage et Dieu avait accepté la plaisanterie, mais quand il dépassa les limites, il fut brusquement interrompu ». Cette mort rôdait néanmoins, celle, symbolique, de sa démission contrainte de l'Opéra de Vienne, celle, tragiquement réelle, de sa fille aînée, Maria Anna, « Putzi », et celle que promettait sa grave malformation cardiaque. C'est alors que Theobald Pollak, un ami, lui donne à lire un recueil de Hans Bethge, *La Flûte chinoise*, adaptation de poèmes chinois des VII^e et VIII^e siècles, déjà librement traduits en allemand, anglais ou français. De la Chine stylisée, voire inauthentique, de ce recueil paru à Leipzig en 1907, dans une édition raffinée, les six mouvements de la symphonie retiennent des vers de Li Bai (I, III, IV, V), Qian Qi (II), Wang Wei et Meng Haoran (VI, incluant une strophe de Mahler). Leurs thèmes croisent ceux du romantisme : la solitude, la lassitude, la méditation automnale ou le sentiment de la nature.

Mahler travailla au *Chant de la terre* comme un « ivrogne » ou un « morphinomane », selon ses termes. L'œuvre ouvre son style tardif, immensément humain, où les tournures les plus simples, les plus banales, s'illuminent autrement, se transforment par les acquis de l'expérience et atteignent une densité inouïe d'expression. Une phrase anodine y concentre une existence entière, tandis que la forme, où alternent les deux voix, sacrifie les modèles classiques d'antan. Néanmoins, et en dépit de structures le plus souvent strophiques, *Le Chant de la terre* se lit aussi comme une symphonie en quatre mouvements : un *allegro*

(I), un mouvement lent (II), un *scherzo* avec trio central (regroupant les *Lieder* III, IV et V) et un finale (VI), bouleversant adieu, sans consolation illusoire, dont la durée équivaut à la somme des cinq mouvements antérieurs.

L'orchestration, variant d'un *Lied* à l'autre, comme dans les *Sept Lieder de jeunesse* d'Alban Berg, ne relève plus d'un style, mais devient un champ de forces. La musique s'y dissocie, sans plus simuler la moindre unité, et accueille en son sein un exotisme qui informe toute la texture de l'œuvre : gamme par tons, pentatonisme aux accents chinois et autres sonorités orientalisantes, à l'instar d'alliages subtils aux timbres rares (célesta, glockenspiel, mandoline). Et soudain s'esquisse l'idée que cet exotisme voile la judéité de Mahler, l'imagerie de porcelaine Tang découlant, par ses liens thématiques, de la Palestine biblique de la *Huitième Symphonie*.

Biographie de Gustav Mahler

Gustav Mahler est un compositeur, chef d'orchestre et pianiste, qui mena la tradition symphonique romantique austro-allemande à ses ultimes conséquences et ouvrit nombre de voies à la modernité viennoise, puis à Britten ou à Chostakovitch. Il est né dans une famille juive d'origine modeste, le 7 juillet 1860, à Kaliště en Bohême, dans l'Empire d'Autriche (aujourd'hui en République tchèque), et mort le 18 mai 1911, à Vienne. Mahler étudia à Vienne, où il suit les cours d'harmonie de Robert Fuchs et de composition de Franz Krenn, au conservatoire, et rencontre Anton Bruckner. Il occupa ensuite divers postes de chef d'orchestre et de directeur musical en Europe centrale et en Autriche, où sa science de l'orchestration est remarquée. Victime d'antisémitisme, malgré son mysticisme catholique, il quitte Vienne pour l'Orchestre philharmonique de New York. Indépendamment de cycles de *Lieder* (*Das klagende Lied*, *Rückert-Lieder*, *Kindertotenlieder*, *Das Lied von der Erde...*) et d'un *Quatuor avec piano* composé en 1876, Mahler est d'abord un compositeur de symphonies, que caractérisent des dimensions monumentales, la démesure de l'effectif orchestral, y compris des percussions, la volonté d'embrasser un monde, le contrepoint audacieux, les contrastes entre trivialité, gravité et emphase, ainsi que la stratification de musiques issues des classes sociales de l'Empire.

Dates : 1891-1897 : premier chef de l'Opéra de Hambourg ; 1897 : conversion au catholicisme ; 1897-1907 : directeur artistique de l'Opéra de Vienne ; 1902 : mariage avec Alma Schindler ; 1907 : mort de sa fille aînée, Maria ; 1907 et 1909-1911 : séjours et carrière à New York. 1889 : création à Budapest de la *Symphonie n° 1* « Titan » ; 1895 : création à Berlin de la *Symphonie n° 2* « Résurrection » ; 1901 : création à Munich de la *Symphonie*

n° 4 ; 1902 : création à Krefeld de la *Symphonie n° 3* ; 1904 : création à Cologne de la *Symphonie n° 5* ; 1906 : création à Essen de la *Symphonie n° 6* « Tragique » ; 1908 : création à Prague de la *Symphonie n° 7* « Chant de la nuit » ; 1910 : création à Munich de la *Symphonie n° 8* « Symphonie des mille » ; 1912 : création à Vienne de la *Symphonie n° 9*.

Biographie de Tristan Murail



Né le 11 mars 1947, au Havre, Tristan Murail obtient des diplômes d'arabe classique et d'arabe maghrébin à l'École nationale des langues orientales vivantes, ainsi qu'une licence ès sciences économiques et, en 1970, le diplôme de l'Institut d'études politiques de

Paris. En 1967, il entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans la classe d'Olivier Messiaen. Titulaire du Premier Prix de composition en 1971, il est pensionnaire de la Villa Médicis les deux années suivantes et participe, à son retour, à la fondation de L'itinéraire. Auteur d'articles théoriques (« La révolution des sons complexes », « Spectres et lutins » ou « Questions de cible... »), il poursuit ses recherches en informatique musicale pour approfondir sa connaissance en matière d'analyse et de synthèse des phénomènes acoustiques, prend part à la conception du programme de composition assistée par ordinateur « Patchwork », et collabore avec l'Ircam de 1991 à 1997. De 1997 à 2010, Tristan Murail est professeur de composition à l'Université Columbia de New York. Membre du jury du Prix international de composition Toru Takemitsu de Tokyo (2010) et invité d'honneur du Festival Messiaen à La Grave (2011), il continue d'enseigner, au Mozarteum de Salzbourg et au Conservatoire de Shanghai, mais aussi aux Cours d'été de Darmstadt, à l'Abbaye de Royaumont ou encore au Centre Acanthes.

Claude Vivier

Cinq Chansons pour percussion

Œuvre ultime, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ? (Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?)* est un rituel de mort, dans lequel un narrateur, Claude, décrit son désir pour un homme croisé dans le métro et qui le poignardera. La tentation est grande, troublante, de souligner la coalescence de l'art et de la vie, car Vivier vivait dangereusement, semblait désirer une mort à laquelle il succombera bientôt, violemment, comme se suicidant sous la lame de son meurtrier. Pour autant, le pathos n'a jamais manqué dans son œuvre. *Chants (1972-1973)*, pour sept voix, reposait ainsi sur un rêve : « Dans une grande cathédrale se trouvaient trois tombes, l'une d'entre elles s'effondrait, je courais en avertir le curé. Ce bon vieillard parlait au mort qui venait de tomber, étrangement le mort se transformait en aigle blanc et m'empoignait de ses griffes immenses pour me faire voyager au-dessus de la terre ». Les modèles seraient-ils le rituel tibétain et *Parsifal*, festival scénique sacré de mort et de rédemption ? Importe moins la célébration du défunt (l'œuvre de Vivier ne tient en aucun cas du *Requiem*), que l'effroyable passage, auquel chacun voudrait se soustraire et par lequel l'être se libère et accède à l'éternité. « Vaincre la mort sur son propre terrain », selon les termes de Vivier.

Longtemps considérées comme inachevées, les seize pages manuscrites de *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?* apparaissent désormais aux spécialistes faire œuvre complète. Désir et mort s'y donnent sous la forme la plus brute et nouée, dans cette chanson d'amour, sorte de *dripping* entre mouvement et immuabilité, saisi dans les textures froides, sinon impersonnelles, de trois synthétiseurs, des percussions et de l'électronique.

Dans les notes de composition, on lit ceci : « parfois je voudrais mourir / regarder l'éternité en face / sentir la nuit et palper ses étoiles mystiques ». Une nuit, que Vivier disait aussi, en allemand, *unerklärbar*, « inexplicable ».

« *Cinq Chansons pour percussion* signifie littéralement ce que suggère le titre. Le mot "chanson" est pris dans son sens asiatique : cinq énoncés musicaux composés assez librement autour de quelques notes. L'œuvre pourrait s'appeler *Aikea* ou "petits poèmes" », écrit Vivier.

L'instrumentation, ou set, ne comporte que des instruments exotiques : un bonang ou un trompong (carillon de seize gongs bulbés, javanais ou balinaï), neuf gongs à mamelon thaïlandais, trois changs (bols japonais, dont un grave, joué avec un archet) et un gong chinois de taille moyenne. Les cinq chansons utilisent tout le set, à l'exception de la troisième, centre de gravité. Là, le bonang ou le trompong est soliste, ponctué vers la fin par les autres instruments. Par son lyrisme, la deuxième chanson magnifie ce que Vivier présentait dans le son, ce « point de non-contact entre la mélancolie et l'espoir », un son qui coupe, cisaille le continuum et crée autour de lui l'absence, de sorte que la mélodie serait désir de renouer les fils et de faire ligne.

L'influence asiatique est, à l'évidence, fondatrice pour les timbres (moins pour les rythmes), et d'autant plus que l'interprète de la création David Kent, qui avait participé à la création de *Journal* en 1979, revenait alors d'Indonésie avec une collection d'instruments de gamelan.

Vivier, qui tenait cette œuvre pour « tout à fait spéciale », en décrit les atmosphères en ces termes :

« Chanson du matin
quelques sons qui se reflètent sur lesquels l'esprit se concentre – qui prennent la vie en eux, sur eux
Chanson de midi
naît une mélodie tendre et douce elle se fixe par endroits pour reprendre son souffle
Chanson d'après-midi
exubérante hymne au soleil, qui se répète toujours et n'arrête jamais
Chanson du soir
des yeux graves se penchent sur l'abîme de la vie-méditation
Chanson de la nuit
comme un rêve tout se mélange ! »

L'œuvre sera créée à Toronto, en 1980, en l'absence de Vivier, déjà parti pour Paris.

Gérard Grisey

Quatre Chants pour franchir le seuil

De modèles physiques et surtout biologiques dérive l'art de Gérard Grisey : le son et la forme naissent, vivent et meurent, à l'instar d'un organisme, sinon de plusieurs. Et nous percevons chaque œuvre musicale depuis notre corps, « saturé de rythmes physiologiques ». De multiples images temporelles du vivant en résultent, autant de « chairs » ou de « peaux » du temps.

Avec son œuvre ultime, *Quatre Chants pour franchir le seuil*, Grisey semble moins viser ce vivant que l'existence. Le seuil n'y est plus seulement acoustique, mais aussi signe de notre finitude, dont Grisey adopte les formes symboliques séculaires du langage musical : lignes descendantes de la déploration ou instrumentarium grave, lourd, aux couleurs renouvelées, en regard d'une voix, comme altérité radicale, qui signifie le temps de l'homme face à celui, perpétuel, de l'univers. « J'ai conçu les *Quatre Chants pour franchir le seuil* comme une méditation musicale sur la mort en quatre volets : la mort de l'ange, la mort de la civilisation, la mort de la voix et la mort de l'humanité. Les quatre mouvements sont séparés par de courts interludes, poussières sonores inconsistantes ». Une tendre berceuse, en conclusion, entonnant une mélodie non de l'endormissement, mais de l'éveil, apparaît comme un cinquième et dernier chant : « Musique de l'aube d'une humanité enfin débarrassée du cauchemar », selon Grisey.

Chacun des mouvements antérieurs se base sur des textes d'une civilisation donnée :

– chrétienne, dans les vers denses, mystiques, de Christian Gabriel/le Guez Ricord, dont la voix aurait la mort pour provenance et qui délivre une brève confidence testamentaire sur l'ange dans « Le sujet de ma poésie c'est ma poésie » (1987). Le chant de Grisey, sereine acceptation d'une vie au-delà, s'achève sur une phrase à trois voix, simple et pure. « Puisse cette minute de musique réconcilier les hommes avec la mort », note-t-il ;
– égyptienne, avec les hiéroglyphes retrouvés sur les parois des sarcophages ou sur les bandelettes des momies, et numérotés. Une civilisation à laquelle Grisey avait déjà puisé pour *Jour*, *Contre-Jour* et *Anubis-Nout*, et de laquelle éclot ici une lente litanie ;
– grecque, avec le vide, le silence et l'ombre du royaume des morts, tels que les décrit Érinna, poétesse du VI^e ou du IV^e siècle avant notre ère, dans un fragment rapporté par Stobée et dont Grisey adopte la traduction de Marguerite Yourcenar. Un lexicographe alexandrin avait autrefois fait d'Érinna une élève de Sappho, qui dédia un ouvrage à une amie d'enfance morte peu avant son mariage, avant de mourir elle-même à dix-neuf ans ;

– mésopotamienne, enfin, avec *L'Épopée de Gilgamesh*, dans laquelle « l'immortel Utanapistî raconte au héros le "secret des Dieux" : le déluge. Comme Noé dans la Bible, il est sauvé du cataclysme dont il est dit que les dieux eux-mêmes en furent épouvantés. La Grande Déesse Mère hurle comme une parturiente et la musique se substitue à la lecture du désastre tandis que la voix apparaît dans les interstices du fracas. Bourrasque, pluie battante, ouragan, déluge, tempête, hécatombe, ces éléments donnent lieu à une grande polyphonie où chaque couche suit une trajectoire temporelle qui lui est propre ».

Biographie de Gérard Grisey



Gérard Grisey naît le 17 juin 1946, à Belfort. Il y apprend l'accordéon à l'âge de quatre ans et, virtuose, remporte des prix régionaux, nationaux et internationaux, écrivant parallèlement, dès l'âge de neuf ans, ses premières compositions. Après ses études au Conservatoire Hohner de Trossingen (1963-1965), il intègre, en 1965, le Conservatoire de Paris, où il obtient ses prix d'accompagnement au piano, d'harmonie, de contrepoint et de fugue. Brièvement élève d'Henri Dutilleul, il entre en 1968 dans la classe d'Olivier Messiaen, où lui est décerné, en 1972, un Premier Prix de composition. Parallèlement, en 1969, il s'initie à l'électro-acoustique avec Jean-Étienne Marie et participe aux cours d'été de l'Accademia Chigiana à Sienne. Trois ans plus tard, il est à Darmstadt, où il suit les séminaires de Stockhausen, Ligeti et Xenakis. Pensionnaire de la Villa Medici (1972-1974), il rencontre Giacinto Scelsi et est co-fondateur de L'itinéraire, avant d'étudier l'acoustique, en 1974-1975, avec Émile Leipp, à la Faculté des sciences de Paris. Stagiaire à l'Ircam et invité par le DAAD à Berlin en 1980, il est nommé professeur de composition à l'Université de Berkeley (Californie) de 1982 à 1986, avant d'enseigner l'orchestration (1987-1990) et la composition (à partir de 1990) au Conservatoire de Paris. Gérard Grisey meurt d'une rupture d'anévrisme le 11 novembre 1998, à Paris.



Agni (dieu/déesse du feu), sculpture du temple de Lakshmana, à Khajuraho (Madhya Pradesh, Inde) © Boom / Shutterstock

Mardi 4 – vendredi 7 décembre 20h
Samedi 8 décembre 16h

Théâtre de la Ville – Espace Cardin avec le Théâtre du Châtelet

Lundi 17 – mercredi 19 décembre 20h

Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national

Dans le cadre du Festival Mesure pour Mesure

Claude Vivier/Peter Sellars

Kopernikus, opéra – rituel de mort

Livret du compositeur (français et langage imaginaire)

En deux parties de trois scènes chacune

Composition : 1978-1979

Commande : Conseil des Arts du Canada

Effectif : 2 sopranos (une colorature), mezzo-soprano, contralto, baryton Martin ou ténor, baryton, basse, percussion jouée par les chanteurs, hautbois, 3 clarinettes, trompette, trombone, violon

Création les 8 et 9 mai 1980 à Montréal au Théâtre du Monument national, par l'Atelier de jeu scénique de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Direction Lorraine Vaillancourt.

Dédicace : à mon maître et ami Gilles Tremblay

Éditeur : Boosey & Hawkes

Ensemble vocal Roomful of Teeth

Estelí Gomez, Martha Cluver, soprano

Virginia Warnken, mezzo-soprano ; Caroline Shaw, contralto

Dashon Burton, baryton Martin ; Thann Scoggin, baryton

Cameron Beauchamp, basse

Ensemble L'Instant Donné

Maryse Steiner-Morlot, hautbois ; Mathieu Steffanus, clarinette 1,

Nicolas Fargeix, clarinette 2, Benoît Savin, clarinette 3 ; Matthias Champon,

trompette ; Mathieu Adam, trombone ; Naaman Sluchin, violon

Michael Schumacher, danseur-chorégraphe
et collaborateur de Peter Sellars

Antonio Cuenca Ruiz, dramaturge

Seth Reiser, lumières

Pamela Salling, régie générale

Peter Sellars, mise en scène

Eric Dudley, direction musicale des répétitions

Cyrille Siffer, régisseur lumières

François Couderd, coordination technique et tournée

Équipes techniques du Théâtre de la Ville

Production Festival d'Automne à Paris

Coproduction Théâtre de la Ville (Paris) ; Théâtre du Châtelet (Paris) ; KunstFestSpiele Herrenhausen (Hanovre) ; Nouveau théâtre de Montreuil, centre dramatique national ; Théâtre du Capitole (Toulouse)

Coréalisation Théâtre de la Ville (Paris) ; Théâtre du Châtelet (Paris) ;

Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de l'Adami

Durée : 1h20

« Visionnaires de tous les siècles, rassemblez-vous ! »

Peter Sellars

« Visionnaires de tous les siècles, rassemblez-vous ! »

Claude Vivier en appela à l'univers en 1981, et l'univers répondit. Son opéra-rituel de mort, *Kopernikus*, réunit des voix célestes évoluant dans des espaces oniriques intergalactiques et apportant sur terre, aux êtres humains désespérés, consolation, réconfort et guérison. La lunatique carrière de Vivier a été pour le monde mystérieuse et presque invisible.

Outsider autodidacte, inspiré par les rituels de crémation balinais, par les messes de minuit dans le froid glacial de Montréal, par les musiques anciennes ou nouvelles, rôdant près de Karlheinz Stockhausen et des lieux de drague homosexuels dans les jardins publics, orphelin, esprit troublé, être joyeux et simple, mais adapté nulle part, Claude Vivier, comme Wolfgang Amadeus Mozart, savait qu'il mourrait jeune.

Son opéra, *Kopernikus*, prépare la cérémonie de sa propre mort. L'opéra porte le nom de Copernic en hommage à ceux qui ont cherché et contemplé d'autres mondes. Les personnages de l'opéra incluent Copernic, la mère de Copernic, Mozart et la Reine de la nuit, *Tristan et Isolde*, ainsi que Lewis Carroll. Et Agni, dieu-déesse du feu dans l'hindouisme : flamme libératrice de l'inspiration, de la crémation et de la lumière ; la transformation de la matière en air, le souffle divin, la chaleur, la conscience vacillante, l'annihilation ultime, la source de la créativité de l'humanité.

Le courage prométhéen et la liberté traversent chaque mesure de la musique de Claude Vivier, à la fois violente, déchirante et étonnement sublime.

Des mondes de la vie, de la mort, à une vie nouvelle, la musique de Vivier trouve la paix au-delà de la paix, le repos sacré dans l'action métaphysique. Les visionnaires sont là. Nous n'avons plus à avoir peur.

Avril 2018

« *Kopernikus*, pourquoi un opéra en 1980 ? »

Parler

« To ké mo si gna nè ya ko nè mo ni na ko dè ko ». Les onomatopées de Claude Vivier ne tiennent ni des sonorités liquides des filles du Rhin chez Richard Wagner, diluant les contours de la musique et du mot, ni des recherches de la poésie lettriste sur le phonème, ni du zaoum par lequel les futuristes russes entendaient établir, contre la dispersion de Babel, une communication universelle entre les hommes. Ce ne sont pas davantage des babils, mais les traces d'un « langage inventé » par un enfant, craignant le silence, la solitude et les ombres, et que l'inventivité de sa propre voix rassure l'espace d'un instant.

Rappelons d'ailleurs que Vivier n'aurait parlé qu'à l'âge de six ans, au point qu'on le crut muet, et que, sans père ni mère naturels, il se façonna alors des origines magiques et un langage. Or, le langage de ce commencement sera, dans *Kopernikus*, celui de la fin, oublieux des langues de l'entourage, s'adressant aux vivants comme aux morts et à ceux qui viendront après nous, et au-delà, à chaque chose. Ou, selon Vivier : « Un passé désiré se transmutant en futur à atteindre ».

Un tel langage inventé, le compositeur l'employa, bien plus que les langues de la terre, dès sa première œuvre vocale, la deuxième de son catalogue, *Ojikawa* (1968), pour soprano, clarinette et percussion, où se dessine l'image d'un enfant reposant sur le sein de sa mère. Il irrigue l'ensemble de *Kopernikus*, opéra en deux parties, achevé le 14 mai 1979, et dont le manuscrit porte la mention « Deo gratias » – Vivier ayant peu à peu réduit la part du français et celle, plus mince encore, de l'allemand. Sans intrigue manifeste, sans rôle établi, sans conflit, mais empreint de tendresse, de gestes, de rêves, d'ordres célestes et de spiritualité, cette « féérie mystique » renoue avec le rite, en tant que celui-ci marque le passage d'une période de la vie à une autre, mais surtout, comme souvent chez Vivier, celui de la vie aux splendeurs d'après la mort, à l'éternité qui avait jadis cours, « à une époque reculée si lointaine », et qu'il convient d'écouter à nouveau. Un « rituel pour survivre à la mort », comme le dit Peter Sellars. Les mystères du Moyen Âge, sinon les origines mêmes du théâtre, ne lui sont donc en rien étrangers.

Agni...

« Le personnage central est Agni ; autour d'elle gravitent des êtres mythiques (représentés par les six autres chanteurs) tirés de l'histoire : Lewis Carroll, Merlin, une sorcière, la Reine de la nuit, un aveugle prophète, un vieux moine, Tristan et Isolde, Mozart, le Maître des eaux, Copernic et sa mère. Ces personnages sont peut-être les rêves d'Agni qui l'accompagnent dans son initiation et finalement dans sa dématérialisation. Il n'y a pas à proprement parler d'histoire, mais une suite de scènes faisant évoluer Agni vers la purification totale et lui faisant atteindre l'état de pur esprit. Ce sont les personnages mêmes de ses rêves qui l'initient ! », décrit Vivier.

Chanté par une voix d'alto, Agni, l'une des principales puissances agissantes numineuses du Védisme, est un ancien mot sanskrit dénotant ici le Soleil, source de lumière et de chaleur, l'incarnation du divin dans le feu, le feu qui donne la vie et la consume, le feu de l'esprit et de la chair, le feu sacrificiel et sacré. Ce par quoi advient le pur ou ce que Vivier appelait en allemand *Reinigung*. Ce pur déplace la catharsis, la purification des passions dans la tragédie grecque. Son sens est triple. Il est d'abord un état : « L'Enfant-Dieu dit à l'homme : "J'ai reconnu ton cœur d'enfant. J'ai reconnu ton âme pure, pure comme la source, comme la source d'eau vive qui jaillit hors du roc solide" », comme l'écrivait Vivier dans un texte de ses années du juvénat. Il est aussi un débordement : « Depuis ses débuts, l'opéra a toujours "représenté" les archétypes de l'histoire, les désirs profonds des êtres humains. "Représenter" signifie montrer une histoire, des personnages dans leur état et leur action purs donc excessifs ». Il est enfin la création d'un « style de soi-même » ou l'adéquation parfaite du sujet et de l'expression : « La pureté, ce n'est qu'exprimer exactement ce que vous avez à exprimer : écrire de la musique et essayer d'atteindre cette chose qui est exactement ce que vous voulez dire. La pureté, c'est l'acceptation totale de ce qui sort de moi et une tentative de le dire de la manière la plus appropriée ». Et Vivier s'identifiait absolument à son personnage, au point de s'exclamer : « Agni, c'est moi ».

... et les autres

Autour de lui, Copernic, non la figure historique, mais sa transformation en mythe, ainsi que les astronomes de la Renaissance et du temps présent, ceux qui scrutent les étoiles, métaphores de l'univers, et notamment Orion, que le baryton Martin (voix de baryton aigüe) ou le ténor chante dans la seconde partie : « Tu entendas la musique d'Orion et les harmonies mystiques des Sept Sages ». À contempler ces mondes infinis, chacun prend conscience qu'il est particule de l'Un, d'un Tout immense, et se découvre pareil aux éléments, aux arbres, aux animaux ou au Soleil, participant d'une même Vie. « La vie du créateur doit vibrer en harmonie parfaite avec les lois cosmiques souvent incompréhensibles. Il doit traduire ses lieux d'univers chimériques ». Ou, comme le dit aussi le livret de *Kopernikus* : « Nous sommes ponctuations des accords infinis de l'univers et lentement de sémaphores en sémaphores de symboles en symboles nous rencontrerons Dieu ».

Mentionnons encore Lewis Carroll, avec la citation, au début de l'œuvre, de ses *Souhaits de Pâques* à tout jeune admirateur d'*Alice* (1876), et avec, à travers eux, *Alice au pays des merveilles*. Mais une Alice quarante ans après sa traversée du miroir – un titre de travail a d'ailleurs été : *La Vieille Alice*, comme si l'unité d'un être résultait du fait qu'il se sent à jamais enfant, y compris quand il écoute *Tristan et Isolde* pour la première fois. Et si le nom de Mozart apparaît dans l'œuvre (« Monsieur Mozart écoutez-moi est-ce vrai qu'au-delà du fleuve les arbres entre eux, que les fleurs font des musiques, si merveilleuses que même les Dieux en pleurent est-ce vrai monsieur Mozart que le chant des nymphes hors temps a séduit l'ange de l'harmonie »), c'est que *Kopernikus*, comme *La Flûte enchantée*, est traversé d'épreuves.

L'entre-deux

Aux sept chanteurs s'ajoutent les sept instruments de l'ensemble : hautbois, trois clarinettes, trompette, trombone et violon. 2 x 7, ou quatorze musiciens, en souvenir, décrypte Vivier, de sa date anniversaire, le 14 avril, signe de la dimension autobiographique de l'œuvre. Car toute création, ajoute-t-il, suppose un « cri », « sorte de besoin existentiel de dire quelque chose ». *Kopernikus* est divisé en deux parties, de trois scènes chacune :

– pour la première, salutation à Agni, initiation d'Agni et scène de méditation, avec quantité d'épisodes d'une minute environ : Salutation, Apparition de Merlin, Apparition et solo d'Agni, Apparition de la sorcière et air de la soprano, Ariette de la *coloratura*, Discours du baryton Martin, Les visions, Air du baryton Marin, Les voyants, Monologue d'Agni, Commentaire du baryton Martin, Ensemble du monolithe, Discours du baryton Martin, Air sifflé, Visions d'Agni, Final et salutation de la *coloratura*, doublée à l'octave par le *glockenspiel* et ponctuée par divers voix et instruments... ;

– pour la seconde, entrée, scène des étoiles et scène de sortie, avec notamment : Deuxième air sifflé et chœur des univers, Invocation d'Agni, Dialogue de Tristan et Isolde, Air du baryton et quatuor vocal, Invocation d'Agni à Mozart, Ensemble des cloches tubes, Tumulte de souvenirs et valse de la *coloratura*, Musique des étoiles, L'annexe des astronomes, Air du baryton et une porte qui s'ouvre, Invocation de Kopernikus, Final – prémonition et sortie, qui clôt l'opéra par un choral, répété à quatre reprises.

Chez Vivier, la musique se loge dans l'intervalle, entre deux sons, entre deux êtres, entre deux modalités de l'écoulement, brisant le continuum et déchirant le temps de l'histoire, ouvrant l'éternité qui en est la négation ou la suspension, et faisant ainsi écho aux rites de passage de l'œuvre.

« La qualité première de la musique c'est justement une absence – absence de liens entre l'instant d'avant et l'instant d'après, prise de conscience douloureuse de la non-existence de l'instant présent, celui-ci n'étant qu'une vision abstraite, qu'une conceptualisation du rapport entre un instant passé et un instant à venir. [...] L'intervalle entre l'instant passé et l'instant futur, s'il existait, serait éternel et c'est cet éternel qui fait vibrer la musique », écrit-il en 1982.

Entre souvenir des psalmodies et de la liturgie chrétiennes et rituels asiatiques imaginaires, *Kopernikus* nous invite à franchir cet intervalle, cet Achéron, condition du désir et de la mort.

Biographies

Jeudi 27 septembre 20h

Charlotte Hellekant, mezzo-soprano

Charlotte Hellekant est l'une des mezzo-sopranos les plus connues de Scandinavie. Sa carrière la conduit dans le monde entier : au Met, à l'Opéra de Paris et au Festival de Glyndebourne.

Elle est invitée par de nombreux chefs comme Christoph von Dohnányi aux BBC Proms, Esa-Pekka Salonen avec le Philharmonia Orchestra, Mariss Jansons et l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, Jukka-Pekka Saraste et l'Orchestre symphonique de la Radio Finlandaise, enfin l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles sous la direction de Gustavo Dudamel.

La saison dernière, elle a, entre autres, interprété la cantate de Lili Boulanger *Faust et Hélène*, avec l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, sous la direction de James Gaffigan, et la *Symphonie n°9* de Beethoven, avec l'Orchestre National de France sous la direction de Christoph Eschenback.

harrisonparrott.com

Orchestre National de France

Emmanuel Krivine, directeur musical

Formation de Radio France, l'Orchestre National de France est le premier orchestre symphonique permanent créé en France. Fondé en 1934, il a vu le jour par la volonté de forger un outil au service du répertoire symphonique. Cette ambition, ajoutée à la diffusion des concerts sur les ondes radiophoniques, a fait de l'Orchestre National une formation de prestige. De Désiré-Émile Inghelbrecht, qui a inauguré la tradition de l'orchestre, à Emmanuel Krivine, directeur musical depuis septembre 2017, les plus grands chefs se sont succédé à la tête de l'orchestre, qui a également invité les solistes les plus prestigieux.

L'Orchestre National de France donne en moyenne 70 concerts par an à Paris, à l'Auditorium de Radio France, sa résidence principale depuis novembre 2014, et au cours de tournées en France et à l'étranger. Le National conserve un lien d'affinité avec le Théâtre des Champs-Élysées où il se produit néanmoins chaque année.

Il propose aussi, depuis quinze ans, un projet pédagogique qui s'adresse à la fois aux musiciens amateurs, aux familles et aux scolaires en sillonnant les écoles, de la maternelle à l'université, pour éclairer et toucher les jeunes générations.

L'Orchestre National a créé de nombreux chefs d'œuvre du XX^e siècle, comme *Le Soleil des eaux* de Boulez, *Déserts* de Varese et la plupart des grandes œuvres de Dutilleux.

Tous ses concerts sont diffusés sur France Musique et

fréquemment retransmis sur les radios internationales. L'orchestre enregistre également pour France Culture des concerts-fictions (qui cette saison feront de Leonard Bernstein et Nino Rota de véritables héros) avec des comédiens, souvent sociétaires de la Comédie-Française, des bruiteurs, etc. ; autant de projets inédits qui marquent la synergie entre l'orchestre et l'univers de la radio.

Des concerts sont disponibles en vidéo sur la plateforme francemusique.fr, et les diffusions télévisées se multiplient (le Concert de Paris, retransmis en direct depuis le Champ-de-Mars le 14 juillet, est suivi par plusieurs millions de téléspectateurs).

De nombreux enregistrements sont à la disposition des mélomanes, notamment un coffret de 8 CD, qui rassemble des enregistrements radiophoniques inédits au disque et retrace l'histoire de l'Orchestre National. Récemment, dans le mythique Studio 104, l'orchestre a enregistré la musique du film de Luc Besson, *Valérian*.

Membres de l'Orchestre National de France

Violons solos Luc Héry, premier solo

Sarah Nemtanu, premier solo

Premiers violons Elisabeth Glab, Bertrand Cervera, Lyodoh Kaneko, Hélène Boufflet-Cantin, Catherine Bourgeat, Véronique Castegnaro, Nathalie Chabot,

Marc-Olivier de Nattes, Xavier Guilloteau, Stéphane Henoch Jérôme Marchand, Khoi Nam Nguyen Huu Agnès Quennesson, Caroline Ritchoy, David Rivière, Nicolas Vaslier, Hélène Zulke

Seconds violons Florence Binder, chef d'attaque

Laurent Manaud-Pallas, chef d'attaque

Constantin Bobesco, Nguyen Nguyen Huu, Gaétan Biron, Laurence del Vescovo, You-Jung Han, Young-Eun Koo Benjamin Estienne, Claudine Garçon, Claire Hazera-Morand, Nathan Mierdl, Khoi Nam Nguyen Huu, Ji-Hwan Park Song Anne Porquet, Philippe Pouvereau, Bertrand Walter, Rieho Yu

Altos Nicolas Bône, premier solo

NN, premier solo

Teodor Coman, Corentin Bordelot, Cyril Bouffysse, Julien Barbe, Emmanuel Blanc, Adeliya Chamrina Christine Jaboulay, Elodie Laurent, Ingrid Lormand, Noémie Prouille-Guézéneq, Paul Radais, Allan Swieton

Violoncelles Jean-Luc Bourré, premier solo

Raphaël Perraud, premier solo

Alexandre Giordan, Florent Carrière, Carlos Dourthé, Muriel Gallien, Emmanuel Petit, Marlène Rivière, Emma Savouret, Oana Unc, Laure Vavasseur, Pierre Vavasseur

Contrebasses Maria Chirokolyiska, premier solo

Jean-Edmond Bacquet, Thomas Garoche

Grégoire Blin, Jean-Olivier Bacquet, Didier Bogino,

Dominique Desjardins, Stéphane Logerot, Françoise Verhaeghe

Flûtes Philippe Pierlot, premier solo

Michel Moraguès, Adriana Ferreira, Patrice Kirchoff

Piccolo Hubert de Villèle

Hautbois Nora Cisoni, premier solo

Mathilde Lebert, premier solo

Pascal Saumon

Cor anglais Laurent Decker

Clarinettes Patrick Messina, premier solo

Christelle Pochet

Petite clarinette Jessica Bessac

Clarinete basse Renaud Guy-Rousseau

Bassons Philippe Hanon, premier solo

Frédéric Durand, Elisabeth Kissel

Contrebasson Michel Douvrain

Cors Hervé Joulain, premier solo

Vincent Léonard, premier solo

Philippe Gallien, François Christin, Jocelyn Willem,

Jean Pincemin, Jean-Paul Quennesson

Trompettes Marc Bauer, premier solo

Andrei Kavalinski, premier solo

Raphaël Dechoux, Dominique Brunet, Grégoire Méa

Trombones NN, premier solo

Julien Dugers, Sébastien Larrère, Olivier Devaure

Tuba Bernard Neuranter

Timbales Didier Benetti, premier solo

François Desforges

Percussions Emmanuel Curt, premier solo

Florent Jodelet, Gilles Rancitelli

Harpe Emilie Gastaud, premier solo

Claviers Franz Michel

Chefs assistants Felix Mildemberger, Jesko Sirvend

Responsable de la coordination artistique Isabelle Derex

Responsable administrative et budgétaire, Solène Grégoire

Régisseur principal Nathalie Mahé

Régisseur principal adjointe et responsable

des tournées, Valérie Robert

Régisseurs Nicolas Jehlè, François-Pierre Kuess

Responsable des relations médias NN

Responsable de la programmation éducative et artistique

Marie Faucher

Musicien attaché au programme pédagogique

Marc-Olivier de Nattes

Chargée de médiation culturelle Vanessa Gomez

Assistante auprès du directeur musical Véronique Pleintel

Responsable de la bibliothèque d'orchestres

Maud Rolland

Bibliothécaire Cécile Goudal

Responsable des dispositifs musicaux

Margaux François

Administration du parc instrumental Élisabeth Fouquet

Responsable du parc instrumental Patrice Thomas

Cristian Măcelaru, direction



Nommé directeur musical et premier chef du Cabrillo Festival of Contemporary Music (Santa Cruz, Californie), Cristian Măcelaru, né en Roumanie en 1980, s'est imposé comme l'un des chefs d'orchestre les plus prometteurs de sa génération. Il a pris son poste au Festival de Cabrillo en août 2017 après avoir été chef d'orchestre en résidence de l'Orchestre de Philadelphie pendant trois saisons. Il poursuit une collaboration étroite avec l'orchestre en le dirigeant à plusieurs reprises en 2017/2018 dans le cadre de concerts d'abonnements et dans *Le Messie* de Haendel.

Cristian Măcelaru a remporté le Concours international de direction Sir Georg Solti en 2012 et 2014. Durant la saison 2017/2018, il dirige l'Orchestre symphonique national de Washington pour le concert d'ouverture de sa saison, les orchestres symphoniques de Dallas, Pittsburgh, Saint Louis, Atlanta, Seattle, Cincinnati, San Diego et Vancouver. Sur la scène internationale, Cristian Măcelaru dirige l'Orchestre symphonique allemand de Berlin, l'orchestre de l'Opéra de Bavière (Munich), l'Orchestre symphonique de la Radio de Cologne...

Il a fait ses débuts en 2017 avec l'Orchestre de Cleveland au Blossom Festival. En mai 2018, il est nommé, pour la saison 2019/2020, chef de l'Orchestre symphonique de la Radio de Cologne.

macelaru.com

Lundi 8 octobre 20h

Marion Tassou, soprano

Née à Nantes, Marion Tassou est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Elle chante les répertoires, du baroque à la musique d'aujourd'hui. On lui confie des rôles tels que Vénus dans *Le Carnaval et la Folie* de Destouches, Eurydice dans *Orphée et Eurydice*, Ilia dans *Idomeneo*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Pamina dans *La Flûte enchantée*, Pauline dans *La Vie parisienne*, Blanche de La Force dans *Dialogues des Carmélites*.

Après un passage à l'Académie de l'Opéra Comique en 2013/2014, elle participe à trois créations : *L'autre hiver* de Dominique Pauwels et *Beach Bosch* de Vasco Mendonça avec la compagnie LOD Muziektheater à Gand ainsi que *Le Mystère de l'écureuil bleu* de Marc-Olivier Dupin avec l'Opéra Comique. Elle apparaît dans *L'île du rêve* de Reynaldo Hahn au Théâtre de l'Athénée à Paris et chante *Pierrot Lunaire* de Schoenberg en tournée avec la compagnie La Belle Saison.

En 2017/2018, elle fait ses débuts au Staatsoper de Hambourg (Melanto dans *Il ritorno d'Ulisse in Patria*), aborde pour la première fois le rôle de la Comtesse dans *Les Noces de Figaro*.

hainzl-delage-artists-management.fr

Wilhem Latchoumia, pianiste

Né à Lyon en 1974, Wilhem Latchoumia est titulaire d'une licence en musicologie.

Il joue en récital, en concerto et en concerts de musique de chambre.

En France, il est au Musée d'Orsay et à la Cité de la musique à Paris, à Menton, à Lyon et lors des résidences à Royaumont. Il a été invité à jouer dans de nombreux festivals en France et à l'étranger : Piano aux Jacobins à Toulouse, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, le Festival Jeunes Talents de Metz, Young Euro Classic 2002 de Berlin, et le Festival Encuentros de Buenos Aires en Argentine. Ses nombreuses tournées l'ont mené au Liban, en Chine, en Turquie, en Estonie, en Biélorussie, en Pologne et en Amérique du Sud.

Son goût pour la musique d'aujourd'hui l'amène à collaborer avec des compositeurs : Pierre Boulez, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Frédéric Pattar, Frédéric Kahn, Karl Naegelen, José Manuel Lopez-Lopez et Pierre Jodlowski.

Wilhem Latchoumia a enregistré deux disques : « Piano & electronic sounds » et « Impressoes » chez Sony BMG/RCA.

wilhemlatchoumia.com

Ensemble L'Instant Donné

L'ensemble instrumental L'Instant Donné a la particularité d'interpréter la musique contemporaine sans chef d'orchestre dans des formations allant jusqu'à une dizaine de musiciens. Constitué en 2002 et installé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) depuis 2005, l'ensemble rassemble onze personnes dont neuf musiciens. Le fonctionnement est collégial, les choix artistiques et économiques, la gestion du lieu de travail, l'organisation des concerts, des plannings et des tournées sont discutés en commun. La création musicale est une priorité représentant une part importante de l'activité et le travail avec les compositeurs se développe sur le long terme. L'ensemble interprète un répertoire récent ainsi que des pièces choisies de l'époque classique et s'associe volontiers à des partenaires réguliers (ensembles vocaux, chanteurs, chefs d'orchestre, ingénieurs du son, chorégraphes, acteurs, etc.).

Depuis 2007, L'Instant Donné est l'invité du Festival d'Automne à Paris pour de nombreuses créations souvent écrites pour lui. L'Instant Donné propose une trentaine de concerts par an en France et à l'étranger.

En juin 2018, paraît un double CD sur le label NoMad-Music consacré aux œuvres de Gérard Pesson.

L'Instant Donné est ensemble associé au Nouveau théâtre de Montreuil de 2018 à 2021.

instantdonne.net

Musiciens du concert du 8 octobre

Mayu Sato-Brémaud, flûte

Maryse Steiner-Morlot, hautbois, cor anglais

Mathieu Steffanus, Pierre Dutrieux, clarinettes

Lionel Bord, basson ; Nicolas Chedmail, cor

Matthias Champon, trompette ; Maxime Morel, trombone

Caroline Cren, piano ; Esther Kubiez-Davoust, harpe

Maxime Echardour, Benoit Poly, percussion

Saori Furukawa, Sara Chenal, violon

Elsa Balas, Elodie Gaudet, alto

Nicolas Carpentier, violoncelle ; Charlotte Testu, contrebasse

Aurélien Azan-Zielinski, direction



Aurélien Azan Zielinski est depuis 2015 chef d'orchestre associé à l'Orchestre symphonique de Bretagne.

Lauréat, à 34 ans, du concours « Talents Chefs d'Orchestre 2012 » de l'Adami, il est invité par l'Orchestre National de France, l'Or-

chestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre National de Lorraine, l'Orchestre symphonique de Bretagne, l'Orchestre symphonique et Lyrique de Nancy...

Il s'est produit au Théâtre des Champs-Élysées, salle Pleyel, Cité de la musique, l'Arsenal de Metz, l'Opéra de Vichy, l'Auditorium Reine Sofia à Madrid, le KKL de Lucerne, dans un répertoire éclectique qui fait aussi la part belle à la création de pièces de compositeurs comme Gilbert Amy, Jérôme Combier, Julien Dassié, Olivier Calmel, Aram Hovannessian, Liza Lim ou Hector Parra. Il a dirigé en concert Nicholas Angelich, Nicolas Dautricourt, Brigitte Engerer, Miguel-Angel Estrella, Philippe Jaroussky, Philippe Muller, Sarah Nemtanu.

aurelienazanzielinski.com

Jeudi 25 octobre 20h

Orchestre Philharmonique de Radio France

Mikko Franck, directeur musical

Jean-Marc Bador, délégué général

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, la forme originale de ses concerts, les artistes qu'il convie et son projet éducatif et citoyen.

Cet « esprit Philhar » trouve en Mikko Franck – son directeur musical depuis 2015 – un porte-drapeau à la hauteur des valeurs et des ambitions de l'orchestre, décidé à faire de chaque concert une expérience humaine et musicale. Son contrat a été prolongé jusqu'en 2022, ce qui apporte la garantie d'un compagnonnage au long cours.

Mikko Franck a succédé à ce poste à Gilbert Amy, Marek Janowski et Myung-Whun Chung, mais ses 80 ans d'histoire ont aussi permis à l'Orchestre Philharmonique de Radio France d'être dirigé par de grandes personnalités musicales, d'Inghelbrecht à Gustavo Dudamel en passant par Copland, Boulez, Yuri Temirkanov ou Esa-Pekka Salonen.

Après des résidences au Théâtre des Champs-Élysées puis à la Salle Pleyel, l'Orchestre Philharmonique partage désormais ses concerts parisiens entre l'Auditorium de Radio France pour la plupart, et la Philharmonie de Paris. Il est par ailleurs régulièrement en tournée en France et dans les grandes salles internationales (Philharmonie de Berlin, Konzerthaus de Vienne, Elbphilharmonie, NCPA de Pékin, Suntory Hall...).

Mikko Franck et le « Philhar » poursuivent une politique discographique et audiovisuelle ambitieuse et proposent leurs concerts en diffusion vidéo sur l'espace « Concerts » du site francemusique.fr, et ARTE Concert.

Conscient du rôle social et culturel de l'orchestre, le « Philhar » réinvente chaque saison ses projets en direction des nouveaux publics avec notamment des dispositifs de création en milieu scolaire, des ateliers, des formes nouvelles de concerts, des interventions à l'hôpital, des concerts participatifs... Avec Jean-François Zygel, il poursuit ses Clefs de l'orchestre (diffusées sur France Inter et France Télévisions) à la découverte du grand répertoire. Les musiciens du « Philhar » sont particulièrement fiers de leur travail de transmission et de formation auprès des jeunes musiciens (opération « Orchestre à l'école », Orchestre des lycées français du monde, académie en lien avec les conservatoires de la région parisienne...). L'Orchestre Philharmonique de Radio France et Mikko Franck sont ambassadeurs de l'Unicef.

Membres de l'Orchestre Philharmonique de Radio France

Violons solos Hélène Collerette, 1^{er} solo

Ji Yoon Park, 1^{er} solo

Violons Virginie Buscail, 2^e solo

Marie-Laurence Camilleri, 3^e solo ; Mihai Ritter, 3^e solo

Cécile Agator, 1^{er} chef d'attaque

Pascal Odon, 1^{er} chef d'attaque

Juan-Firmin Ciriaco, 2^e chef d'attaque

Emmanuel André, Joseph André, Cyril Baletton,

Emmanuelle Blanche-Lormand, Martin Blondeau, Floriane Bonanni, Florence Bouanchaud, Florent Brannens, Guy Comentale, Aurore Doise, Françoise Feyler-Perrin, Béatrice Gaugué-Natorp, Rachel Givélet, Louise Grindel, David Haroutunian, Mireille Jardon, Jean-Philippe Kuzma,

Jean-Christophe Lamacque, François Laprèvote, Amandine Ley, Arno Madoni, Virginie Michel, Ana Millet, Céline Planes, Sophie Pradel, Marie-Josée Romain-Ritchot, Mihaëla Smolean, Isabelle Souvignet, Thomas Tercieux, Véronique Tercieux-Engelhard, Anne Villette

Altos Marc Desmons, 1^{er} solo

Christophe Gaugué, 1^{er} solo

Fanny Coupé, 2^e solo

Aurélia Souvignet-Kowalski, 2^e solo

Daniel Vagner, 3^e solo

Marie-Émeline Charpentier, Julien Dabonneville,

Sophie Groseil, Élodie Guillot, Clara Lefevre-Perriot, Anne-Michèle Liénard, Frédéric Maindive, Benoît Marin, Jérémy Pasquier, Martine Schouman, Marie-France Vigneron

Violoncelles Éric Levionnois, 1^{er} solo

Nadine Pierre, 1^{er} solo

Pauline Bartissol, 2^e solo ; Jérôme Pinget, 2^e solo

Anita Barbereau-Pudleitner, 3^e solo

Jean-Claude Auclin, Catherine de Vençay, Marion Gaillard,

Renaud Guieu, Karine Jean-Baptiste, Jérémie Maillard,

Clémentine Meyer, Nicolas Saint-Yves

Contrebasses Christophe Dinaut, 1^{er} solo

Yann Dubost, 1^{er} solo

Lorraine Campet, 2^e solo ; Édouard Macarez, 3^e solo

Daniel Bonne, Wei-Yu Chang, Étienne Durantel,

Lucas Henri, Boris Trouchaud

Flûtes Magali Mosnier, 1^{re} flûte solo

Thomas Prévost, 1^{re} flûte solo

Michel Rousseau, 2^e flûte

Nels Lindeblad, Anne-Sophie Neves, piccolo

Hautbois Hélène Devilleneuve, 1^{er} hautbois solo

Olivier Doise, 1^{er} hautbois solo

Cyril Ciabaud, 2^e hautbois

Stéphane Suchanek, cor anglais

Clarinettes Nicolas Baldeyrou, 1^{re} clarinette solo

Jérôme Voisin, 1^{re} clarinette solo

Jean-Pascal Post, 2^e clarinette

Manuel Metzger, petite clarinette

Didier Pernoit, clarinette basse

Bassons Jean-François Duquesnoy, 1^{er} basson solo

Julien Hardy, 1^{er} basson solo

Stéphane Coutaz, 2^e basson

Wladimir Weimer, contrebasson

Cors Antoine Dreyfuss, 1^{er} cor solo

Matthieu Romand, 1^{er} cor solo

Sylvain Delcroix, 2^e cor ; Hugues Viallon, 2^e cor

Xavier Agogué, 3^e cor ; Stéphane Bridoux, 3^e cor
 Isabelle Bigaré, 4^e cor ; Bruno Fayolle, 4^e cor
Trompettes Alexandre Baty, 1^{er} trompette solo
 Jean-Pierre Odasso, 2^e trompette
 Javier Rossetto, 2^e trompette
 Gilles Mercier, 3^e trompette et cornet
Trombones Patrice Buecher, 1^{er} trombone solo
 Antoine Ganaye, 1^{er} trombone solo
 Alain Manfrin, 2^e trombone, David Maquet, 2^e trombone
 Raphaël Lemaire, Franz Masson, trombone basse
Tuba Victor Letter
Timbales Jean-Claude Gengembre
Percussions, Renaud Muzzolini, 1^{er} solo
 Francis Petit, 1^{er} solo
 Gabriel Benlolo, Benoît Gaudette, Nicolas Lamothe
Harpes Nicolas Tulliez
Claviers Catherine Cournot

Responsable de la coordination artistique Céleste Simonet
Responsable administrative et budgétaire
 Aurélie Kuan (Raphaële Hurel par intérim)
Responsable de la production et de la Régie principale
 Patrice Jean-Noël
Chargées de production Chloé Van Hoorde,
 Emilia Vergara Echeverri
Régisseurs Philippe Le Bour, Adrien Hippolyte
Responsable du service des moyens
logistiques de production musicale Margaux François
Responsable du parc instrumental Patrice Thomas
Administration du parc instrumental Elisabeth Fouquet
Responsable des relations médias Laura Jachymiak
Responsable de la programmation
éducative et culturelle Cécile Kauffmann-Nègre
Chargée de médiation culturelle Floriane Gauffre
Professeur-relais de l'Éducation nationale Myriam Zanutto
Responsable de la bibliothèque d'orchestre Maud Rolland
Bibliothécaire référente Noémie Larrieu
Bibliothécaire Alexandre Duveau

Olari Elts, chef d'orchestre



Né à Tallinn, en Estonie, en 1971, Olari Elts est le fondateur et directeur de l'ensemble de musique contemporaine, NYYD Ensemble, qui tire son nom du festival estonien où il a fait ses débuts en 1993. Lauréat du Concours international de direction Sibelius d'Helsinki en 2000, Olari Elts a été chef principal de l'Orchestre National de Lettonie de 2001 à 2006. Il a été premier chef invité de l'Orchestre de chambre d'Écosse de 2007 à 2010 et de l'Orchestre de Bretagne de 2006 à 2011.

Premier chef invité de l'Orchestre symphonique national d'Estonie, Olari Elts a occupé les mêmes fonctions à l'Orchestre philharmonique d'Helsinki de 2011 à 2014. Olari Elts dirige l'Orchestre de la BBC du Pays de Galles, l'Orchestre de la radio de Francfort, l'Orchestre symphonique de la radio de Stuttgart, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre de chambre de Paris, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, les Orchestres symphoniques de Trondheim, Seattle, Cincinnati, Milwaukee... En Océanie, il a dirigé les Orchestres symphoniques de Melbourne, Hobart, Adelaïde et de Nouvelle-Zélande.

olarielts.com

Alice Coote, mezzo-soprano

Mezzo-soprano anglaise, Alice Coote commence en chantant dans les festivals du nord de l'Angleterre et en jouant du hautbois dans l'Orchestre du Cheshire. Aujourd'hui elle chante au Wigmore Hall, au BBC Proms, au Lincoln Center et au Carnegie Hall à New York, et à Saint Petersburg... Elle a chanté sous la direction de nombreux chefs comme Valery Gergiev, Jiri Belohavek, Esa-Pekka Salonen, Marc Elder, Pierre Boulez, Vladimir Jurowski et Paavo Järvi et bien d'autres.

imgartists.com

Michael Shade, ténor

Michael Shade, ténor canadien né en 1965, chante à l'Opéra de Vienne, au Metropolitan Opera à New York, à Covent Garden, à l'Opéra Bastille, à La Scala, au Festival de Salzbourg. Il a travaillé avec des chefs comme Ivor Bolton, Pierre Boulez, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Valery Gergiev, Daniel Harding, Pablo Heras-Casado, Mariss Jansons, Philippe Jordan et bien d'autres.

En 2017/2018, il a été artiste associé au Konzerthaus de Vienne, où il a interprété *Le Voyage d'hiver* de Schubert, la cantate *Rinaldo* de Johannes Brahms, avec l'Orchestre symphonique de Vienne. Parallèlement, il revient chanter à l'Opéra de Vienne, avec l'Orchestre symphonique de Montréal, sous la direction de Kent Nagano, l'Orchestre symphonique de Chicago, sous la direction d'Alain Altinoglu...

Il est depuis 2014, et jusqu'en 2019, directeur artistique du Festival international Barocktage Stift Melk.

michael-schade.pro

Anne-Sophie Neves, flûte

En 2007, Anne-Sophie Neves est nommée piccolo solo de l'Orchestre des Concerts Padeloup. En 2014, elle est engagée par l'Orchestre Philharmonique de Radio France en tant que piccolo solo.

Après plusieurs prix de flûte traversière, elle se spé-

cialise en piccolo, qu'elle étudie auprès de Pierre Dumail. Dès 2005, Anne-Sophie Neves obtient son diplôme d'état de professeur de flûte et enseigne au Conservatoire Mozart de la Ville de Paris. Avant d'intégrer l'Orchestre Philharmonique de Radio France, elle a joué avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestre de l'Opéra de Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, ainsi qu'en Corée du Sud et en Chine. Elle a également participé à de nombreux festivals.

Vendredi 16 novembre 20h30

Samuel Favre, percussion

Né en 1979 à Lyon, Samuel Favre débute la percussion dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire National de Région de Lyon, où il remporte une médaille d'or en 1996. Il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon dans les classes de Georges Van Gucht et de Jean Geoffroy, où il obtient en 2000 un Diplôme National d'Études Supérieures Musicales (avec les félicitations du jury). Samuel Favre est aussi stagiaire de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence et du Centre Acanthes. Il débute une collaboration avec Camille Rocailleux, compositeur et percussionniste, qui l'invite en 2000 à rejoindre la compagnie ARCOSM pour créer *Echoa*, spectacle mêlant la musique à la danse, et qui a été joué près de 400 fois. Depuis 2001, Samuel Favre est membre de l'Ensemble intercontemporain, avec lequel il a enregistré *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez et le *Double Concerto pour piano et percussion* d'Unsuk Chin.

Melody Louledjian, soprano

Melody Louledjian fait partie en 2017 et 2018 de la troupe de Jeunes Solistes du Grand Théâtre de Genève. Elle a chanté avec l'Orchestre National d'Île-de-France en 2018 *La Damselle élue* de Debussy, puis *Violetta* dans *Traviata* à l'Opéra de Tenerife. Française d'origine arménienne, Melody Louledjian obtient un Premier Prix de piano puis participe à des classes de chant à Lyon puis à Vienne. Elle débute sa carrière au Grand Théâtre de Bordeaux en 2009 dans *Le Balcon* de Peter Eötvös.

Elle participe à de nombreux festivals et est invitée par des ensembles comme l'intercontemporain (Paris), Contrechamps (Genève), Ensemble Modern (Francfort), L'Instant Donné (Paris). Elle travaille avec des compositeurs comme Gérard Pesson ou Beat Furrer, et aborde sur scène des œuvres de John Cage, György Kurtág, Morton Feldman, Johannes Schöllhorn, Georges Aperghis, Karlheinz Stockhausen.

melodylouledjian.com

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors Secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Les trente-et-un musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre et compositeur Matthias Pintscher. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs, auxquels des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc.

En collaboration avec l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) l'Ensemble développe également des projets inédits, intégrant notamment les nouvelles technologies multimédia. Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public, traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission.

En résidence à la Cité de la musique - Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité. Financé par le Ministère de la Culture, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création, l'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation Meyer.

ensembleinter.com

Emmanuelle Ophèle, flûte
 Alain Billard, Jérôme Comte, clarinettes
 Vincent David*, saxophone ténor, NN*, saxophone
 Clément Saunier, trompette
 Jérémie Dufort, NN, tubas
 Gilles Durot, Samuel Favre, NN, percussions
 Dimitri Vassilakis, Sébastien Vichard, NN, pianos
 NN, harpe
 Diégo Tosi, violon, Éric-Maria Couturier, violoncelle
 Nicolas Crosse, contrebasse
 * musiciens supplémentaires

Ensemble Solistes XXI

Christophe Grapperon, chef de chœur

Créer un ensemble en mesure de couvrir l'ensemble du répertoire de la polyphonie vocale de la Renaissance à nos jours, tel est le but de Rachid Safir lorsqu'il crée en 1988 « Les Jeunes Solistes » ; cet ensemble est devenu depuis l'Ensemble Solistes XXI. L'effectif varie de quatre à vingt chanteurs. Des instrumentistes se joignent parfois aux chanteurs pour aborder certains répertoires. Le principe est le « un par voix » qui

permet une interprétation précise. Depuis plus de vingt ans, les Solistes XXI ont à leur actif de nombreuses créations et de nombreux concerts en France et à l'étranger.

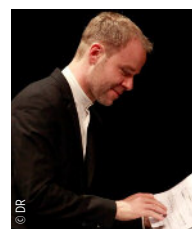
L'Ensemble est soutenu par la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et aidé par la Mairie de Paris. Il est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés).

Après avoir étudié l'accordéon et suivi un cursus de musicologie, Christophe Grapperon intègre la classe de chant de Daniel Delarue et se perfectionne en direction de chœur et d'orchestre avec Pierre Cao, Catherine Simonpietri et Nicolas Brochot. Il est depuis 2007 directeur musical de la compagnie Les Brigands aux côtés de Loïc Boissier, et a dirigé des ouvrages rares comme *Arsène Lupin Banquier* de Marcel Lattès, *La Cour du roi Pétaud* de Léo Delibes, *Croquefer ou le dernier des Paladins* de Jacques Offenbach.

Après trois années de collaboration avec le chœur Accentus, il devient chef associé du chœur. En 2016, Rachid Safir propose à Christophe Grapperon de lui succéder à la tête de l'ensemble Solistes XXI.

solistesxxi.com

Michael Wendeborg, chef d'orchestre



Né en Allemagne en 1974, Michael Wendeborg étudie le piano avec Markus Stange, Bernd Glemser et Benedetto Lupo et la direction d'orchestre auprès de Toshiyuki Kamioka à Sarrebrück. Il remporte de nombreux concours et se produit en soliste.

De 2000 à 2005, il fait partie de l'Ensemble intercontemporain, où il travaille, entre autres, avec Pierre Boulez et György Kurtág. De 2005 à 2014, il est engagé par les opéras de Mannheim et de Berlin, où il assiste Daniel Barenboïm, Pierre Boulez ou Simon Rattle.

Michael Wendeborg dirige la Staatskapelle Berlin, le Klangforum Wien, les Neue Vokalsolisten Stuttgart, le Kammerensemble Neue Musik Berlin, l'Ensemble Ascolta Stuttgart, le Sinfonieorchester Wuppertal, ou le Collegium Novum de Zurich ; il est invité par des festivals tels que la Biennale de Munich, le Bregenz Festival, Musica Hoy de Madrid, Wien Modern, Festival Eclat de Stuttgart, Klangspuren Schwaz et à la Biennale de Venise ainsi qu'au Festival de Lucerne.

Mardi 4 – vendredi 7 décembre 20h
Samedi 8 décembre 16h
Lundi 17 – mercredi 19 décembre 20h

Peter Sellars, metteur en scène



Peter Sellars s'est fait connaître par ses relectures pionnières des grands ouvrages du répertoire et par ses collaborations avec nombre d'artistes particulièrement créatifs.

Il a mis en scène des opéras pour le Festival de Glyndebourne, le Lyric Opera de Chicago, le Nederlandse Opera à Amsterdam, l'Opéra national de Paris, le Festival de Salzbourg, l'Opéra de San Francisco, le Teatro Real de Madrid.

En collaborant avec le compositeur John Adams, il a réalisé plusieurs opéras : *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer*, *El Niño*, *Doctor Atomic*, *A Flowering Tree*, *The Gospel According to the Other Mary*. Et en 2017 *Girls of the Golden West* à l'Opéra de San Francisco. Auprès de Kaija Saariaho, Peter Sellars a joué un rôle décisif dans les créations de *L'Amour de loin*, *Adriana Mater*, *Only the Sound Remains*.

Outre la production de *La Clemenza di Tito* de Mozart au Festival de Salzbourg en 2017 reprise à Amsterdam, dont le succès a été retentissant, Sellars a récemment mis en scène *Das Paradis und die Peri* de Schumann pour le Los Angeles Philharmonic et réalisé une nouvelle mise en scène de *Doctor Atomic* de John Adams à l'Opéra de Santa Fe en juillet 2018.

Peter Sellars a été directeur artistique de plusieurs festivals : en 1990 et 1993 à Los Angeles, en 2002 au Festival d'Adelaide. En 2006, à l'occasion de la célébration du 250^e anniversaire de la naissance de Mozart, il dirige à Vienne le New Crowned Hope Festival qui pendant un mois réunit des artistes de cultures diverses, dans toutes les disciplines artistiques incluant arts plastiques et architecture. En 2016, Peter Sellars a été directeur artistique pour la musique au Festival de Ojai en Californie.

Peter Sellars enseigne à l'Université de Californie à Los Angeles au Département Arts et Cultures du monde ; il est commissaire résident du Telluride Film Festival. Il a aussi été mentor du programme Rolex Arts Initiative. Il a été lauréat du MacArthur Fellowship, du Gish Prize, du Polar Music Prize ; il a reçu le Prix Erasmus pour sa contribution à la culture européenne et est membre de l'Académie américaine des Arts et des Sciences. En 2014, le magazine Musical America l'a nommé « Artiste de l'année ».

Michael Schumacher, chorégraphe

Michael Schumacher est un artiste dont les performances se fondent à la fois sur la danse classique et la danse contemporaine. Il a été membre de nombreuses compagnies de danses novatrices, comme Ballet Frankfurt, Twyla Tharp Dance Company, Feld Ballet, Pretty Ugly Dance Company et Magpie Music Dance Company. Il a collaboré à des productions de Peter Sellars, William Forsythe, Dana Caspersen, Sylvie Guillem, Mark Haim, Paul Selwyn Norton et Anouk van Dijk.

Actif en qualité de danseur, chorégraphe et enseignant, Michael Schumacher a élaboré des techniques personnelles d'improvisation. Il a rejoint de nombreux artistes pionniers comme Han Bennink, Katie Duck, Jiri Kylian, Mary Oliver, Kirstie Simson, Alex Waterman et Jin Xing. En 2008, Michael Schumacher a reçu les prix Gouden Zwaan et Jiri Kylian Ring. Il vit à Amsterdam et enseigne, au cours d'ateliers dans le monde entier, l'analyse du mouvement et l'improvisation.

Antonio Cuenca Ruiz, dramaturge

Antonio Cuenca Ruiz est dramaturge, diplômé en philosophie (Université de Nanterre) et en arts de la scène (École normale supérieure de Lyon). Depuis 2014, il est dramaturge à La Monnaie de Bruxelles, où il collabore notamment avec Sidi Larbi Cherkaoui, Berlinde de Bruyckere, Andrea Breth, et, récemment, Romeo Castellucci. Il collabore avec Peter Sellars à certaines mises en scène d'opéra : *La Clemenza di Tito* en 2017, et, prochainement, *Idomeneo*.

Seth Reiser, conception des lumières

Seth Reiser est un designer, créateur de lumières pour la scène. Auprès de Peter Sellars, il a créé le décor et les lumières pour *La Passion selon Saint-Mathieu* avec les Berliner Philharmoniker au Park Avenue Armory à New York. Il a créé les éclairages pour l'opéra de John Adams *Gospel According to the Other Mary*, mis en scène par Elkhannah Pulitzer au San Francisco Symphony, pour *Round Up* de Sufjan Stevens à Brooklyn Academy of Music. Il a collaboré avec Deborah O'Grady pour réaliser *Des Canyons aux étoiles* d'Olivier Messiaen dans une version avec des projections présentée dans plusieurs villes aux États-Unis, à l'Opéra de Sydney et au Barbican Centre à Londres. Il a aussi réalisé les lumières pour *The Indian Queen* avec MusicaAeterna mis en scène par Robert Castro.

Seth Reiser travaille régulièrement pour les soirées du San Francisco Symphony Box Concerts.

Il vit à Rochester (NY) où il enseigne le design des lumières à l'Université. Il est diplômé de l'Université Wesleyan de l'Ohio et a reçu le MFA de la Tisch School pour les arts (NYU).

sethreiserdesign.com

Ensemble vocal Roomful of Teeth

Eric Dudley, chef d'orchestre

L'Ensemble vocal Roomful of Teeth a été fondé en 2009 par Brad Wells. Son objectif est d'imaginer et de développer le potentiel expressif de la voix humaine. L'ensemble a été récompensé en 2013 par un Grammy Award.

Par l'étude de traditions vocales non classiques du monde entier, cet ensemble de huit voix élargit sans cesse son vocabulaire de techniques de chant et développe le répertoire avec un programme de commandes à des compositeurs. Chaque année, les chanteurs de Roomful of Teeth se rejoignent au Musée d'Art Contemporain du Massachusetts (MASS MoCa), où ils s'initient auprès des grands maîtres de chants traditionnels (le chant khöömii mongol, le yodel allemand, le chant de gorge inuit, le pansori coréen, le chant géorgien, la musique indienne, le chant classique perse, les chants sardes et le chant guttural du Death Metal).

Ils commandent des œuvres à des compositeurs comme par exemple Rinde Eckert, Fred Hersch, Merrill Garbus (de tUnE-yArDs), William Brittelle, Toby Twining, Missy Mazzoli, Julia Wolfe, Ted Hearne et Ambrose Akinmusire.

Eric Dudley, membre-fondateur de l'ensemble Roomful of Teeth, mène une carrière de chef d'orchestre, chanteur, pianiste et compositeur. Il est diplômé, en composition, de la Eastmann School of Music et de l'Université de Yale pour la direction d'orchestre. Il a participé à de nombreux concerts comme ténor soliste, pianiste ou en musique de chambre.

roomfulofteeth.org
ericdudley.net

Pamela Salling, régisseur de scène

Pamela Salling a participé à la première réalisation de *Kopernikus* auprès de Peter Sellars, au Festival d'Ojai, en 2016. Au cours des années passées, elle a travaillé aux côtés de Peter Sellars pour de nombreuses productions de théâtre ou d'opéra, par exemple : *Das Paradis und die Peri* de Robert Schuman, et *Lagrime di San Pietro* de Roland de Lassus.

À New York, le nom de Pamela Salling apparaît dans de nombreuses productions avec des compagnies Off-Broadway comme The Public Theater, Park Avenue Armory, les compagnies Signature Theater, Labyrinth Theater ; elle a aussi accompagné de multiples tournées aux États-Unis et à l'étranger.

Ensemble L'instant Donné

Biographie en page 30

NOUVEAU ! RUBRIQUE CONCERTS EN LIGNE

▶ Sur francemusique.fr

vous êtes aux premières loges

▶ Plus de 1600
concerts audio
et vidéo

▶ Gratuits

▶ En direct
ou à la demande



Vous allez
la do ré !

France Musique partenaire du Festival d'Automne à Paris