

CLAUDE VIVIER GÉRARD GRISEY LUCIANO BERIO

Philharmonie de Paris - Cité de la musique
19 septembre 2019



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

E N S E M B L E
- I N T E R -
- C O N T E M -
- P O R A I N -

PORTRAIT CLAUDE VIVIER

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

Chapitre II

Gérard Grisey

Stèle, pour deux percussionnistes

Composition : 1995

Effectif : 2 grosses caisses

Création : 4 février 1995, Paris, Maison de la Radio, Festival Présences de Radio France, par Nicolas Pignet et Thierry Miroglio

Éditeur : Ricordi | Durée : 7'

Luciano Berio

Ofaním, pour voix de femme, deux chœurs d'enfants, deux groupes instrumentaux et électronique en temps réel*

Composition : 1988-1997

Texte : *Livre d'Ézéchiel* (1,19), *Cantique des Cantiques* (4,5)

Effectif : soprano, chœurs d'enfants, 4 flûtes, 2 flûtes/flûtes piccolo,

2 clarinettes en *mi* bémol, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 cors,

2 trompettes piccolo, 2 trompettes, 2 trombones, 2 percussions,

clavier numérique, électronique en temps réel

Création : 19 juillet 1988, à Saint-Paul-de-Vence, par Esti Kenan Ofri,

le Finchley Children's Music Group et le Gruppo Musicale de Florence

sous la direction de Luciano Berio

Éditeur : Universal Edition | Durée : 30'

Extrait

Claude Vivier

Hiérophanie, pour soprano et ensemble (création française)

Composition : 1970-1971

Effectif : soprano, flûte/flûte piccolo/flûte en *sol*, flûte/flûte piccolo,

clarinette, cor, 3 trompettes, trombone, trombone basse, 2 percussions

Création : 18 septembre 2010, au Funkhaus, Cologne, par Sarah Wegener

et MusikFabrik sous la direction d'Emilio Pomárico

Éditeur : Boosey and Hawkes | Durée : 40'

Noa Frenkel, contralto

Marion Tassou, soprano

Gilles Durot, Samuel Favre, percussions

Maîtrise de Paris, Edwige Parat, cheffe de chœur

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher, direction

Silvia Costa, mise en espace *Hiérophanie*

Collaboration aux costumes, Laura Dondoli

Réalisation des sculptures, Paola Villani

Tempo reale, Francesco Giomi, Damiano Meacci,

réalisation informatique musicale pour *Ofaním**

Coproduction Ensemble intercontemporain ; Philharmonie de Paris ; Festival d'Automne à Paris

Durée du concert : 1h20 plus entracte

Gérard Grisey connaissait bien Claude Vivier, qu'il avait côtoyé dès le début des années 1970 et avec qui il partageait une tendance au mysticisme, à la croyance dans le « *pouvoir chamanique* » de la musique, à la « *magie du son* », seule capable d'évoquer « *la voix perdue* » et d'entrer « *dans les couches mystérieuses de l'être* ». Cette fascination du sacré s'exprime dans *Stèle*, avec son image d'archéologues découvrant un monolithe et le dépoussiérant jusqu'à y mettre au jour une inscription funéraire.

Œuvre d'un compositeur qui n'avait que vingt-deux ans en 1970, mais dont la création, posthume, devra attendre 2010, *Hiérophanie*, littéralement « *manifestation du sacré* » en grec, emprunte son titre au philosophe Mircea Eliade, dont Vivier était un lecteur. Dans ce rite de passage, fait de communication, de méditation, de contact avec le primordial et le primitif, un cri, des déplacements, des éléments aléatoires, des musiques de club, des improvisations, vibrant des souvenirs de l'enfance, le *Salve Regina* ou un hymne delphique de la Grèce antique traduisent un éveil religieux et spirituel. Metteure en scène souvent invitée par le Festival d'Automne à Paris, Silvia Costa signe la mise en espace de *Hiérophanie*.

Ofaním de Luciano Berio, dont le titre désigne les roues de l'archange Raziel, alterne des extraits du *Livre d'Ézéchiel*, « *le plus personnel et le plus apocalyptique de tous les prophètes* », et les visions charnelles du *Cantique des Cantiques*, la nostalgie du visage de l'aimée. Deux chœurs d'enfants, deux groupes instrumentaux symétriques, une voix de femme et des traitements électroniques y explorent l'espace acoustique, lequel recompose l'œuvre à chacune de ses représentations.

Le Portrait Claude Vivier est présenté avec le soutien du Centre culturel canadien à Paris.

France Musique enregistre ce concert.



Centre
Culturel
Canadien
Paris



Composer sa vie

par Laurent Feneyrou

Alors que l'avant-garde des années 1950-1960 se voulait abstraite, essentiellement recluse en des structures, Vivier prône l'œuvre d'art comme autobiographie, créant la vie, l'incarnant, voire la reprenant. La composition musicale, de sa propre main sur son propre corps, est cette vie, la seule authentique. L'enfance y est plus heureuse que celle de la réalité, marquée chez Vivier par l'abandon et violente. Nul n'y craint l'enchantement devant les fées, les nains, les géants et autres héros de contes, ni le rire primordial, ni la naïveté de la voix qui, dans le noir, invoque les anges, ni le langage inventé : *na ka wa lo-i mi kou mi kou ya*, ces babils qui jalonnent les rituels vocaux. La berceuse d'une mère cosmique s'y donne aussi, un chant de l'enfant solitaire et de l'amour universel, où les astres se font de plus sûrs et tendres parents.

Composer sa vie, c'est, à l'autre extrémité, écrire ce qui la supprime. L'ultime opus, *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele ?* (« Crois-tu à l'immortalité de l'âme ? »), relate le désir d'un narrateur, Claude, pour un homme, Harry, croisé dans le métro et qui le poignarde. Un sort tragique analogue attendra Vivier à Paris en 1983, peu après la composition de cette partition, que l'on tint un temps pour inachevée, mais qui ne l'était pas. L'œuvre s'écrit en mourant. Une musique de la fin, en somme, autant que d'un au-delà où le divin unit les âmes. Une telle insistance sur l'autobiographie fait de l'œuvre de Claude Vivier un carnet, un *Journal*, à l'instar de celui qu'il compose en 1977 et où l'on chante des comptines, les amants éternels (*Roméo et Juliette*, *Tristan et Isolde*), Lewis Carroll et Novalis, Vladimir Maïakovski et la liturgie catholique. Il s'agit non de consigner les exaltations et les tourments de l'existence, et de les tenir par là même à distance, mais au contraire, de les rendre plus vifs par la création artistique.

Dans cette œuvre en carnets, il convient également de mentionner l'accueil de l'autre qui s'y manifeste et s'y introduit. S'ouvrir à sa langue, à sa culture, à son art, est la condition de chaque vie. Embrasant le monde de son « *amour candide* », Vivier a voyagé : Japon, Thaïlande, Iran et surtout Bali. « *Je réalise de façon patente que ce voyage n'est finalement qu'un voyage au fond de moi-même* », écrit-il à son retour,

rapportant de ces terres lointaines des œuvres qui portent le nom de villes séculaires et légendaires : Shiraz, l'iranienne, Samarcande, où se succédèrent Grecs, Sassanides, Omeyyades et Mongols, ou encore Boukhara, centre de théologie et de culture islamiques, sur la Route de la soie. Et comme le temps revisité de l'enfance, de l'amour, de la mort et de l'au-delà, l'espace aussi est imaginaire, sur les traces de Marco Polo, ou comme celui que dessinent les rêveurs, avant de partir en quête de territoires introuvés.

La musique le dit à sa manière, dans sa syntaxe propre. Non plus la combinatoire qui régnait dans les cénacles alors dominants, mais une harmonie qui traduit l'alliance des notes, à l'image de celle des êtres et des étoiles, en une fantaisie moirée de timbres et de couleurs. Ce n'est plus la consonance classique ou romantique, mais une euphonie déduite de l'expérience électronique et de l'étude acoustique du son dans sa chair même. Vivier inaugurerait également, au cœur des années 1970 et 1980, un retour moderne à la mélodie que le dodécaphonisme et le sérialisme avaient délaissée et dont la musique balinaise lui avait révélé l'invention perpétuelle : une mélodie qui place sous une même lumière d'éternité chacune des notes qui la constituent.

Le mysticisme de Vivier tient dès lors d'une purification et d'une incantation. « *Je veux que l'art soit l'acte sacré, la révélation des forces, la communication avec ces forces. Le musicien doit organiser non plus de la musique mais des séances de révélation, des séances d'incantation des forces de la nature, des forces qui ont existé, existent et existeront, des forces qui sont la vérité. Toute révolution véritable n'est faite que pour remettre une civilisation qui s'en est détachée sur le chemin de ces forces, dans le sillage de ces forces.* » La spiritualité, le souffle lent des œuvres et leur soif de sagesse, occultant le temps d'un concert notre désespoir, sont enclins à l'infini : « *Écrire de la musique, c'est essayer de faire comme les dieux.* »

Le legs de Claude Vivier tient à toutes ces libertés, parmi tant d'autres, prises avec la vie et la mort, ainsi qu'avec les conventions de son art, au risque naïf et dévoyé d'y succomber.

Gérard Grisey

Stèle

pour deux percussionnistes

L'œuvre de Gérard Grisey est ouverture à l'infime, entrée dans le son, établissant un lien indissoluble entre le détail et la forme. Si les révolutions techniques et technologiques du siècle dernier ont modifié en les grossissant les échelles de nos écoutes, leur microscopie acoustique suscite l'angoisse et en appelle au sortilège, seul capable de conserver le paradis perdu d'antan.

Des périodicités rythmiques s'esquissent, dont le phénomène, simple, élémentaire, aide à la compréhension et à la mémorisation de l'œuvre, tout comme nous mesurons plus aisément une déviation sur un fond inerte et prévisible. Naît alors un temps dynamique, en mouvement, en devenir ou en mutation, fait d'anamorphoses, voire de *morphings* sonores et musicaux. « Si les sons ont un corps vivant, le temps est à la fois leur espace et leur atmosphère. Traiter les sons hors temps, hors de l'air qu'ils respirent, reviendrait à "disséquer des cadavres" », prévenait Grisey. Le modèle biologique s'avère dès lors déterminant : organiquement, sons et formes naissent, vivent et meurent. En outre, c'est notre nature que cet art intègre : « Nous percevons le temps d'une œuvre musicale à partir d'un autre temps qui est le rythme même de notre vie. » Ou celui de notre corps, lui-même saturé de rythmes physiologiques. Aussi Grisey faisait-il usage d'un vocabulaire éminemment corporel : « chair », « peau » du temps, invitant au toucher.

L'épaisseur de ce temps, la durée traversée de forces à l'occasion contraires, et ce que Grisey appelle une « hypnose de la lenteur », irriguent *Stèle*, pièce minimale, aux confins du silence. Deux grosses caisses dûment séparées, l'une moyenne, l'autre plus grande, y scandent gestes lents, motifs funéraires et autres figures de l'écho. Après *Tempus ex machina* (1979) et *Le Noir de l'étoile* (1990), Grisey retrouve ici la percussion, dans un rituel austère où les gestes, les types de baguettes et de brosses, les sourdines amortissant et altérant le son, les points d'impact sur la peau tendue et des billes de bois en collier, corrompant l'attaque, varient la couleur.

« Comment faire émerger le rythme de la durée, une organisation cellulaire d'un flux obéissant à d'autres lois ? Comment esquisser dans l'extrême concision et à l'orée du silence une inscription rythmique d'abord indiscernable puis enfin martelée dans une forme archaïque ? En composant, une image m'est venue : celle d'archéologues découvrant une stèle et la dépoussiérant jusqu'à y mettre à jour une inscription funéraire. » Des implications métaphysiques émergent, car le

processus sonore et rythmique échappe à l'humain et atteint une dimension cosmique, provoquant la fascination du Sacré. Et comme plusieurs des dernières œuvres de Grisey, *Stèle* n'exclut pas le tragique. Elle est dédiée à Dominique Troncin, compositeur français, mort prématurément du Sida, à l'âge de 33 ans, le 29 novembre 1994.



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 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.

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 Medicea (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.

Luciano Berio

Ofaním

pour voix de femme, deux chœurs d'enfants, deux groupes instrumentaux et électronique en temps réel

Texte : Livre d'Ézéchiel, Cantique des Cantiques

I. *Ézéchiel* (1,28)

Et j'entendis une voix qui parlait.

II. *Ézéchiel* (1,4-10)

Je regardai : c'était un vent de tempête venant du Nord, une grande nuée, un feu d'où jaillissaient des éclairs, quatre créatures qui avaient chacune quatre visages, quatre ailes et des sabots semblables à ceux du veau, elles avaient des faces d'homme et de lion et de taureau et d'aigle.

III. *Cantique des Cantiques* (4,16)

Lève-toi, aiglon, accours, autan ! Soufflez sur mon jardin, qu'il distille ses arômes ! Que mon bien-aimé entre dans son jardin et qu'il en mange les fruits délicieux !

V. *Ézéchiel* (1,14-21)

Je regardais ces êtres qui allaient et venaient comme dans un éclair, et voici, à leur flanc, une roue de feu. Quand ces êtres bougeaient, les roues aussi bougeaient avec eux, quand ils s'élevaient, les roues aussi s'élevaient, quand ils s'arrêtaient, les roues aussi s'arrêtaient...

VII. *Cantique des Cantiques* (5,3-4)

J'ai ôté ma tunique, comment la remettrais-je ? J'ai lavé mes pieds, comment les salerais-je ? Mon bien-aimé a passé la main par la porte et un frémissement a parcouru mes entrailles.

IX. *Ézéchiel* (1,22-24)

Et au-dessus de leurs têtes, un firmament semblable à un cristal terrible, j'entendais un bruit d'ailes semblable au grondement des grandes eaux, d'un tumulte, d'un campement...

X. *Cantique des Cantiques* (4,1-10)

Que tu es belle, ma bien-aimée, que tu es belle ! Tes yeux sont des colombes, tes dents comme un troupeau de brebis tondues qui remontent du bain, tes lèvres comme un ruban écarlate, tes mots sont pleins de grâce, tes tempes comme la tranche d'une grenade, ton cou comme la tour de David, tes seins comme deux faons, que ton amour est doux, tu as ravi mon cœur, ma sœur, mon épouse.

XI. *Ézéchiel* (1,26-28)

Au-dessus du firmament, un trône apparut, et tout en haut, un être ayant une apparence humaine, comme de feu, et alentour une lueur, comme l'arc-en-ciel dans les nuages un jour de pluie...

XII. *Ézéchiel* (19,10-13)

Ta mère était comme une vigne dans ton sang, plantée au bord de l'eau, elle était féconde et feuillue grâce à l'abondance de l'eau. Elle eut des rameaux vigoureux et son tronc s'éleva au milieu des arbustes, admirable par sa hauteur et par l'abondance de ses fruits, mais elle a été arrachée avec rage et jetée à terre, le vent d'Orient a desséché ses fruits, ses rameaux ont séché : le feu l'a dévorée, maintenant elle est transplantée dans le désert, dans une terre sèche et brûlée...

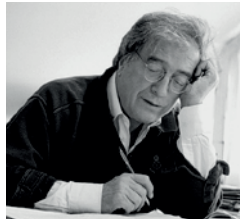
Les *ofaním* désignent, dans l'hébreu de la Bible, les roues, un mouvement cyclique (galgal, sphère, sinon tourbillon). Le terme, issu d'une racine peu courante signifiant tourner, se rapporte principalement au livre du prophète Ézéchiel et à sa vision de la *merkabah*, le char de Yahvé qui dénote Sa mobilité spirituelle et mène le mystique à la contemplation de Son trône, semblable à une pierre de saphir : « L'aspect de ces roues et leur structure avait l'éclat de la chrysolite. Toutes les quatre avaient même forme ; quant à leur aspect et leur structure : c'était comme si une roue se trouvait au milieu de l'autre » (1,16). L'un des manuscrits de la Mer morte interprète les *ofaním* comme des anges. Ces *ofaním* alors, avec les Séraphins et les Chérubins, comme des myriades d'anges formant l'armée de Dieu, sont « ceux qui ne dorment pas et gardent Son trône glorieux » (Hénoch, 71,7). Ils font partie de ces êtres aux yeux multiples qui disent un hymne dans le Second Livre d'Hénoch ou dans l'Apocalypse d'Abraham, et ils se dressent, brillants, dans l'éclat d'un feu ardent (Daniel 7,9). Ce sont les esprits les plus lumineux qui dominent le monde des lois célestes. Dans ses hiérarchies angéologiques, l'immense Moïse Maimonide en fera les anges les plus proches du Seigneur.

Luciano Berio, dans ses dernières années, s'inspira à plusieurs reprises de la culture juive. Son *Ofaním* associe, en hébreu, deux sources bibliques : des extraits du Livre d'Ézéchiel, qu'il tient pour le plus apocalyptique, et des versets du *Cantique des Cantiques*. L'interpolation de ces deux livres, l'oscillation entre eux, la roue de l'œuvre, est pour le moins hardie, tant la vision dramatique du premier, toute de déserts et de vignes flétries, d'embrasements, de terres sèches et brûlées, de paysages en cendres, s'oppose à la luxuriance, à la féconde sensualité et à la jubilation charnelle du second. À Ézéchiel, l'image de la Mère arrachée à son sol natal, qui éveille, nous dit Berio, « le souvenir de ces exodes et de ces holocaustes si profondément enracinés dans notre conscience collective ». Au *Cantique des Cantiques*, le souvenir de la beauté de l'Aimée, de son nombril, de son ventre, de ses seins, de son cou et de ses yeux – sa splendeur, pareil à la lumière du soleil –, l'amour immuable, « plus fort que la mort », et le corps adamique devenu corps mystique. L'âme épouse, vibrant de l'univers tout entier, en appelle à Dieu. Aussi toute senteur, tout arôme et le miel des êtres parfaits émanent-ils de Lui.

La roue d'*Ofaním*, c'est également celle de l'effectif, divisé, outre une voix de femme, en deux chœurs d'enfants et en deux ensembles rigoureusement symétriques de trois flûtes (la troisième jouant aussi

le piccolo), deux clarinettes (dont une en *mib*), deux trompettes (dont une piccolo), un cor, un trombone et un set de percussion identique, à l'exception d'une timbale supplémentaire dans le second groupe. À ces musiciens s'ajoute le *live* électronique magnifiant, par ses transformations, ses mouvements et ses rotations, l'espace singulier où l'œuvre se déploie et qui se recompose à chacune de ses interprétations : « *Il s'agit bien entendu d'une architecture flexible et mobile, capable de s'adapter à diverses situations et environnements.* »

Ofaním se divise en douze sections, perpétuant le modèle de la roue. Dans celles d'Ézéchiel, agitées, voire fiévreuses, les deux chœurs s'unissent et chantent volontiers dans les registres aigus, auxquels participent les piccoli des instruments à vent, usant de répétitions, tandis que l'électronique les diffracte. Dans celles du *Cantique des Cantiques*, les transformations s'estompent, de doux accords prédominent et les chœurs créent des textures lyriques tantôt à deux voix dans le registre grave (III), tantôt à quatre voix (X). La section VII, avant un intermède de trombone, associe voix parlée et voix chantée. Quant aux images terrifiantes d'Ézéchiel (XII), la soliste les entonne sur les notes à peine audibles des instruments à vent. Si l'on se souvient que les *ofaním* sont aussi dits « *esprits des harmonies* », redistribuant aux hommes les sons émanant des constellations zodiacales, on mesurera à cette aune l'importance des processus harmoniques dans *Ofaním*. La quête d'une nouvelle continuité qu'induisent ces processus révèle une dimension narrative et visuelle, où l'œil, autant que l'oreille, écoute : « *La conjonction entre lumière et son, entre lumière et mot, est commune à presque toutes les narrations des origines, des événements primordiaux, des mythes et de la conscience du monde, et la musique semble souvent devenir le plus puissant intermédiaire entre l'œil et l'oreille, entre les points mobiles et extrême d'un espace qui doit toujours être exploré et interrogé. Un espace qui semble parfois nous conduire au seuil d'un mystère. Un espace que nous tentons avec insistance – par des scènes, des lumières, des costumes, des voix et des instruments – de séculariser, mais qui semble toujours contenir un noyau intangible et, peut-être, sacré.* »



Né à Oneglia (Ligurie), Luciano Berio est initié à la musique par son grand-père Adolfo et son père Ernesto, tous deux organistes et compositeurs. À la suite d'une blessure à la main, il renonce à une carrière de concertiste et se destine à la composition, étudiant alors au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan – le contrepoint et la fugue avec Giulio Cesare Peribeni, puis la composition avec Giorgio Federico Ghedini et la direction d'orchestre avec Carlo Maria Giulini. Avec Cathy Berberian, qu'il épouse en 1950, il explore les possibilités de la voix, à travers nombre d'œuvres solistes, concertantes ou électroniques. Dès 1952, il se rend aux États-Unis, où il étudie à Tanglewood avec Luigi Dallapiccola. Au cours des années cinquante, Berio rencontre aussi Boulez, Kagel, Pousseur, Stockhausen, avec qui il s'imprègne des principes de la musique sérielle et se rend à Darmstadt, avant d'y enseigner jusqu'en 1963. La fondation, à Milan, en 1955, avec son ami Bruno Maderna, du Studio de phonologie de la Rai, qu'il dirige, est suivie, en 1956, de la création de la série de concerts *Incontri musicali*. Le goût de Berio pour la virtuosité se manifeste, dans les années soixante, avec le cycle des œuvres solistes *Sequenze*. Lecteur de Cummings, Eco, Joyce et Lévi-Strauss, Berio s'intéresse à la linguistique, à l'ethnomusicologie et à l'anthropologie, collabore avec Sanguinetti sur *Passaggio* (1961-1962) et *Laborintus II* (1965), et interroge l'histoire par le collage dans *Sinfonia* (1967-1969). Il enseigne à Dartington, au Mill's College, à Harvard et à la Juilliard School. En 1972, il s'installe à Rome, puis dirige, à l'invitation de Pierre Boulez, la section électro-acoustique de l'Ircam (1974-1980). Il y supervise le projet de la 4X créée par Giuseppe di Giugno. Il fonde, en 1987, et dirige Tempo reale, institut florentin d'électronique en temps réel. Après *Coro* (1974-1976), Berio compose quatre opéras, tout en revisitant le passé dans des transcriptions et arrangements (Schubert, *Rendering*, 1989). Titulaire de distinctions honorifiques et lauréat de prix prestigieux, il est titulaire, en 1993-1994, de la chaire de poésie Charles Eliot Norton à Harvard. Luciano Berio meurt à Rome, le 27 mai 2003. Ses œuvres sont éditées par Suvini Zerboni/Milan et Universal/Vienne.

Claude Vivier

Hiérophanie

pour soprano et ensemble

Vivier n'a que vingt-deux ans, en 1970, et n'est pas encore l'élève de Karlheinz Stockhausen, quand il entreprend *Hiérophanie* lors des Cours d'été de Darmstadt – il l'achèvera à Montréal, le 8 janvier 1971. Multipliant les esquisses avec une détermination manifeste à établir de solides structures musicales, il entend déjà composer une œuvre d'envergure. L'absence de discipline, le manque de maturité ou son homosexualité avaient décidé, trois ans auparavant, le Noviciat des Frères Maristes, à Saint-Hyacinthe, à l'exclure. Depuis, Vivier a obtenu un Premier Prix de composition et un Premier Prix en analyse du Conservatoire de Montréal, avec un mémoire sur *Arcana* de Varèse (1970), dont l'instrumentation de *Hiérophanie*, toute d'instruments à vent et de percussions, semble se souvenir d'*Hyperprism* et d'*Intégrales*.

Mais ici, les onze musiciens se divisent en trois groupes, que les lumières contribuent à distinguer : la percussion participe du transcendantal (le second interprète entonne d'ailleurs un *Alleluia*) ; le deuxième groupe (les deux flûtes, la clarinette, la première trompette et les deux trombones) symbolise l'amour ; le troisième (cor et deux trompettes) incarne la tendance contraire de l'humanité : l'égotisme. À son entrée, la soprano crie d'horreur, sept longues secondes. Comme étrangère à la chronologie, elle chante ensuite l'un des deux hymnes delphiques à Apollon, trace parmi les premières de la musique occidentale, puis, au point culminant de l'œuvre et à son terme, dans l'obscurité, le *Salve Regina*, prière chrétienne à la Vierge, avec sa mélodie séculaire. *Hiérophanie* introduit une source littéraire à laquelle Vivier ne cessera de revenir : *Alice au pays des merveilles*, dont le corniste lit, pris au hasard, des extraits, en marchant.

Car les musiciens improvisent, lisent, tournent en rond, se déplacent, fredonnent des musiques qui leur rappellent leur enfance, invoquent des noms de dieux, jouent de la musique de club, échangent leurs instruments...

Dans les esquisses, quelques notes indiquent une division en sept sections : la communication (contact physique entre les instrumentistes jouant tour à tour du tam-tam) ; la méditation (silence) ; le contact avec le temps primordial (passage de l'obscurité à la lumière et naissance du son) ; le premier temps de l'homme (enfance) ; le primitif (instinct, mort, angoisse) ; le passage (formalisme, symétries) ; et une paradoxale enfance ultime, menant *in fine* au sacré. Cette manifestation du sacré, voilà ce que désigne

littéralement le titre : *Hiérophanie*, du grec *hieros*, le sacré ou le saint, et *phainien*, apparaît, révéler, venir à la lumière. La notion revient à l'historien des religions Mircea Eliade, dont Vivier était un lecteur et qui la préférerait à celle de théophanie, car la percée du sacré, sinon du magique, dans les religions archaïques, traditionnelles ou modernes, n'est pas le seul fait d'un dieu, mais naît aussi des désordres naturels, des éclipses, des étoiles filantes ou des aurores boréales, des éléments, des végétaux ou des animaux insolites, des lieux consacrés, des mythes et des symboles. Dans son rite de passage vers l'illumination, dans ce théâtre instrumental qu'est *Hiérophanie*, Vivier a sans doute saisi au plus près ce que Mircea Eliade écrivait : « *Quand le sacré se manifeste dans une hiérophanie, il y a non seulement cassure dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue face à la non-réalité de la réalité environnante.* » *Hiérophanie* attendra quarante ans avant d'être créée – et la création sera posthume.

Biographie de Claude Vivier, voir programme de salle Portrait Claude Vivier 2018, pages 4-7

Notes sur la mise en espace

Par Silvia Costa

Travailler sur la musique de Claude Vivier nécessite d'interpréter tout l'univers que ce compositeur inscrit dans ses créations. Il ne s'agit pas seulement d'écouter un opus, mais de déchiffrer un code, une pensée élargie où l'on trouve symboles, éléments, sensations, souvenirs. La « hiérophanie », que Vivier évoque, ne craint pas l'hétérogénéité. Elle tend au contraire à structurer en un seul rite chaque son, chaque geste. Les éléments que j'ai choisis pour cette mise en espace se présentent comme des emblèmes qui se superposent à la musique, ou comme des signes graphiques d'un langage qui incorpore tout, unifiant haut et bas, banal et sublime et permet de se détacher d'une réalité en plaçant devant l'auditeur un objet complètement étrange, étranger et donc mystérieux. La part d'improvisation confiée aux interprètes rend chaque performance de *Hiérophanie* unique. Claude Vivier semble traiter cette partition comme la description d'un rituel dans lequel les déplacements des musiciens deviennent une procession, où les percussions et les paroles prononcées sont les évocations évanescences de figures mythologiques. L'espace scénique devient sanctuaire où intervient cette mise en lumière, instantanée comme un flash qui se révèle et déjà s'éteint dans les ténèbres de la mémoire. Comme l'écho d'un gong dans la nuit.

Biographies des interprètes

Matthias Pintscher, direction



« Ma pratique de chef d'orchestre est enrichie par mon activité de compositeur et vice-versa. »

Après une formation musicale (piano, violon, percussion), Matthias Pintscher débute ses études de direction d'orchestre avec Peter Eötvös. Âgé d'une vingtaine d'années, il s'oriente vers la composition avant de trouver un équilibre entre ces deux activités, qu'il juge complémentaires.

Matthias Pintscher est directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2013. En 2018-2019, il conclut une collaboration de neuf ans avec le BBC Scottish Symphony Orchestra tandis que la Elbphilharmonie Hamburg lui propose d'être son premier compositeur en résidence. Cette même saison, il occupe également la « Creative Chair » du Tonhalle-Orchester Zürich.

Professeur de composition à la Juilliard School de New York depuis septembre 2014, Matthias Pintscher a été le chef principal de l'Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne de 2016 à 2018, succédant à Pierre Boulez. En 2020, il sera le directeur musical de la soixante-quatrième édition du Ojai Music Festival en Californie.

Chef d'orchestre reconnu, Matthias Pintscher dirige de grands orchestres en Europe, aux États-Unis et en Australie : New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Saint Louis Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Berlin, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de l'Opéra de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre du Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg, Orchestres symphoniques de Melbourne et de Sydney...

En 2019-2020, Matthias Pintscher commence de nouvelles collaborations avec les orchestres symphoniques de Baltimore, Houston, Detroit, Pittsburgh, Montréal. Il dirigera également l'Orchestre du Staatsoper de Vienne pour la création d'*Orlando*, nouvel opéra d'Olga Neuwirth et retrouvera le Staatsoper Unter den Linden de Berlin pour une série de représentations de *Violetta Schnee* de Beat Furrer, opéra créé sous sa direction en janvier 2019

Matthias Pintscher est l'auteur de nombreuses créations pour les formations les plus diverses, de la

musique pour instrument solo au grand orchestre. Ses œuvres sont jouées par de grands interprètes, chefs, ensembles et orchestres (Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, etc.). Après la création de son concerto pour piano, *Nur*, à la Pierre Boulez Saal de Berlin en janvier 2019, Matthias Pintscher dirigera lui-même la première de sa nouvelle œuvre pour baryton, chœur et orchestre en février 2020 à Munich.

Toutes les œuvres de Matthias Pintscher sont publiées chez Bärenreiter-Verlag et les enregistrements de nombreuses d'entre elles sont disponibles chez Alpha Classics, EMI, Kairos, Teldec et Wergo.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et avec 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 Philharmonie de Paris - Cité de la musique, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux.

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.

Avec

Samuel Casale*, Sophie Cherrier, Anne-Cécile Cuniot*, Marine Perez*, Nicolas N'Haux, Emmanuelle Ophèle, flûtes Martin Adámek, NN*, Frank Scalisi*, clarinettes Alain Billard, clarinette basse

Jens McManama, Jean-Christophe Vervoitte, cors Ignacio Ferrera Mena*, Clément Formatché*, Lucas Lipari-Mayer, Clément Saunier, trompettes Mathieu Adam*, Jérôme Naulais, trombones Gilles Durot, Samuel Favre, NN*, percussions Sébastien Vichard, piano

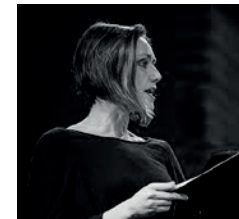
* musiciens supplémentaires

Maîtrise de Paris

La Maîtrise de Paris a été fondée en 1980, à l'initiative de la Mairie de Paris et du Ministère de la Culture, sous le nom des « Petits chanteurs de Paris ». Elle ne comprenait à l'origine que des garçons. Elle est devenue mixte en 1992 et compte aujourd'hui près de cent vingt enfants, en majorité des filles.

Possédant la double identité de structure pédagogique et d'ensemble dédié à la diffusion, la Maîtrise de Paris est un Département du Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Paris. Elle constitue le socle de la filière voix de l'établissement et participe largement à ses activités : elle est associée pour des productions à des formations instrumentales ou aux orchestres du CRR, elle soutient les ensembles vocaux et leur fournit des solistes, elle prête son concours aux examens de direction de chœur.

Edwige Parat, cheffe de chœur



À dix-sept ans, la soprano française Edwige Parat, chante au sein de la Maîtrise de Radio-France. Elle étudie la musicologie et le piano, puis intègre en 1994 La Maîtrise de Notre-Dame-de-Paris.

En 1998, elle reçoit le premier prix en art lyrique du Conservatoire National de région et obtient son Diplôme d'État de direction d'ensembles vocaux.

Edwige Parat est sollicitée par des ensembles vocaux, notamment le Chœur de Chambre Accentus, Akadémia Ensemble, Arslys Bourgogne et Vivete Felici.

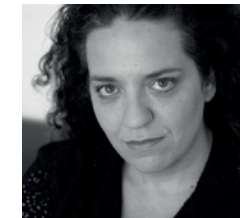
Marion Tassou, soprano



Marion Tassou est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Elle chante le répertoire baroque et 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, *Beach Bosch* de Vasco Mendonça avec 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*) et aborde pour la première fois le rôle de la Comtesse dans *Les Noces de Figaro*.

Noa Frenkel, contralto



La contralto israélienne Noa Frenkel possède un répertoire qui s'étend de la musique de la Renaissance et *La Flûte enchantée* de Mozart, jusqu'au *Sonntag aus Licht* de Karlheinz Stockhausen et *Prometeo*

de Luigi Nono. Diplômée de l'académie de musique Rubin de l'Université de Tel-Aviv, elle a continué ses études vocales au Conservatoire Royal des Pays-Bas à La Haye.

Parmi ses récentes interprétations : *Belshazzar* de Haendel, *Judas Machabeus*, *Il Tramonto* de Respighi, *Abyss* de Franco Donatoni, *Le Chant de la Terre* et la *Deuxième Symphonie* de Gustav Mahler, le *Requiem* de Verdi. Noa Frenkel est souvent invitée par l'Ensemble Modern, les ensembles Israeli Contemporary Players, Asko/Schoenberg, Klangforum. Jusqu'à récemment, elle était soliste de l'ensemble néerlandais Maarten Altena.

Noa Frenkel a créé le programme solo *Solitude in the age of Mass Media*, qui combine de nouvelles œuvres avec celles de Mahler et de Purcell, dans une représentation multimédia, qu'elle a présenté aux Pays-Bas, à Tel-Aviv et à Madrid. Chaya Czernowin, Robert

Ashley, Alvin Curran, Peter Edwards, Martijn Padding, Richard Ayres et Yannis Kyriakides font partie des nombreux compositeurs avec lesquels elle a collaboré. Elle participe en septembre et en octobre 2019 à la nouvelle production de l'opéra de Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, au Theater Basel.

Gilles Durot, percussion



Multi-instrumentiste, c'est avec Jean-Daniel Lecoq au Conservatoire de Bordeaux puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Michel Cerutti que Gilles Durot développe ses talents pour la percussion, qu'il mettra rapidement au service des grandes formations orchestrales parisiennes. Fin 2007, il intègre l'Ensemble intercontemporain avec lequel il joue depuis en soliste et participe à de multiples créations. Il est soliste de l'ensemble Multilatérale et membre du Paris Percussion Group. En 2008, Gilles Durot fonde le Trio K/D/M aux côtés du percussionniste Bachar Khalifé et de l'accordéoniste Anthony Millet. Le trio crée un répertoire nouveau.

Interprète soliste de bon nombre de compositeurs, Gilles Durot est aussi en recherche de nouvelles expériences musicales. Il a collaboré avec des formations de jazz et de rock, se produisant avec des artistes d'horizons très éclectiques. Gilles Durot est lauréat de la Fondation Meyer pour le développement culturel et artistique, et a reçu le Prix de musique 2010 de la Fondation Simone et Cino del Duca de l'Académie des Beaux-Arts (Institut de France). Il est professeur de percussion au Conservatoire de Paris et enseigne au sein de l'Académie du Festival de Lucerne.

Samuel Favre, percussion



Samuel Favre débute la percussion dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire National de Région de Lyon, où il obtient une médaille d'or en 1996. Il entre la même année 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 à l'unanimité avec les félicitations du jury. Parallèlement à ce cursus, Samuel Favre est 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 déjà été représenté près de 400 fois en France et à l'étranger. 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.

Silvia Costa, mise en espace



Diplômée en « Arts Visuels et Théâtre » à l'Université IUAV de Venise en 2006, Silvia Costa propose un théâtre visuel et poétique. Tour à tour auteure, metteuse en scène, interprète ou scénographe, cette artiste protéiforme use de tous les champs artistiques pour mener son exploration du théâtre. Elle présente ses créations dans les principaux festivals italiens et dans le monde.

Elle se fait connaître avec des performances : *La quiescenza del seme* (2007) et *Musica da Camera* (2008), suivies de *16 b, come un vaso d'oro adorno di pietre preziose* (2009). En 2015, elle crée *A sangue freddo* pour le Uovo Performing Art Festival de Milan. Sa première mise en scène, *Figure*, présentée au Festival Uovo de Milan en 2009, remporte le prix de la nouvelle création. Elle entame dès lors un partenariat avec ce festival. En 2013, elle est finaliste du prix du scénario au Festival des collines de Turin avec *Quello che di più grande l'uomo ha realizzato sulla terra*. Avec cette pièce, elle fait ses premiers pas sur les scènes françaises en tant que metteuse en scène au Théâtre de Gennevilliers, au Théâtre de la Cité internationale, et ailleurs en Europe.

Elle est invitée au Festival d'Automne à Paris avec *Poil de Carotte* d'après Jules Renard (2016) et *Dans le pays d'hiver* d'après Cesare Pavese (2018).

Parallèlement à ses performances et pièces de théâtre, elle crée des installations pour le jeune public. En mars 2019, elle a conçu et dirigé *Wry Smile Dry Sob*, installation inspirée de Samuel Beckett, à Bregenz. À partir de 2020, Silvia Costa sera associée à l'équipe artistique de la Comédie de Valence.

Depuis 2006, elle contribue en tant qu'actrice et collaboratrice artistique à la plupart des créations de Romeo Castellucci pour le théâtre et l'opéra.



Prochains concerts

Portrait Claude Vivier – Chapitre II

Trio Catch
Claude Vivier
Gérard Pesson
Márton Illés
Isabel Mundry

Lundi 7 octobre 20h
 Théâtre de la Ville – Théâtre des Abbesses

Les Cris de Paris
Claude Vivier

Journal, Shiraz
 Projection du film *Kopernikus*, mis en scène par Peter Sellars
 Lundi 18 novembre 20h30
 Théâtre de la Ville – Espace Cardin

Autres concerts :

Ensemble intercontemporain

Mark Andre
Matthias Pintscher
 Mardi 15 octobre 20h30
 Philharmonie de Paris – Cité de la musique

Ensemble intercontemporain

James Dillon
Benedict Mason
Rebecca Saunders
 Mercredi 27 novembre 20h30
 Philharmonie de Paris – Cité de la musique



Textes : Laurent Feneyrou (pages 2, 3, 4, 5, 6, 7) ; Silvia Costa (page 7)

Photos : couverture, Claude Vivier © Fondation Vivier ; page 4, Gérard Grisey © Guy Vivien ; page 6, Luciano Berio © Philippe Gontier ; page 9, Edwige Parat © DR, Marion Tassou © David Ignaszewski / Noa Frenkel © Yael Bartana ; page 10, Gilles Durot © Georges Yammine, Samuel Favre © Frank Ferville, Silvia Costa © Silvia Boschiero ; page 11, de haut en bas, Claude Vivier © Centre Culturel Canadien / © motortionfilms / James Dillon © Simon Jay Price

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



festival-automne.com – 01 53 45 17 17
 philharmoniedeparis.fr – 01 44 84 44 84



► Carrefour de la création

► La création musicale dans tous ses états !

Le dimanche
de 20h à 00h30

À réécouter et podcaster
sur francemusique.fr

France Musique partenaire
du Festival d'Automne à Paris



**Vous
allez
la do ré !**

91.7

+ 7 webradios sur francemusique.fr