

Hildegard von Bingen : extrait du Lucca Codex (© Biblioteca Statale de Lucques, photo Chilardi)



Ma collaboration avec le label *Fy-Solstice* a commencé en 2005. Elle a généré deux CD, *Les rayons du jour* en 2005 et *Over the sea* en 2013.

Ce nouveau CD réunit quatre pièces récentes : une pour ensemble vocal, ensemble instrumental et électronique, *Visio* (2016) (texte issu du *Livre des Visions* d'Hildegard von Bingen) ; deux autres de musique de chambre, *En noir et or* (2017), mon 4^{ème} quatuor à cordes, et *Lament* (2015) pour alto solo ; enfin un concerto pour violon et orchestre, *Missing* (2017), écrit à la mémoire de Devy Erlih. Ces quatre pièces sont enregistrées par Radio France.

J'y ai ajouté *La ligne d'ombre* (2004) pour orchestre, déjà éditée par le label *Aeon* en 2011 : la remarquable interprétation qu'en a fait récemment l'OFJ sous la direction de David Zinman m'a incitée à faire connaître cette nouvelle version.

Les quatre pièces citées plus haut sont toutes représentatives de l'évolution de mon écriture due en grande partie à mon travail sur l'électronique réalisé à l'Ircam pour *Over the sea* et *Visio*. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai désiré donner à ce CD le titre générique de *Visio*.

Édith Canat de Chizy

VISIO

pour 6 voix, 7 instruments et électronique

Après une première pièce pour trio à cordes, accordéon et électronique, *Over the sea*,

My collaboration with the *Fy-Solstice* label began in 2005 and has resulted in two CDs: *Les rayons du jour* in 2005 and *Over the sea* in 2013.

This new CD brings together four recent pieces: one for vocal ensemble, ensemble instrumental and electronics, *Visio* (2016) (text from Hildegard von Bingen's *Book of Visions*); two chamber works, *En noir et or* (2017), my fourth string quartet, and *Lament* (2015) for solo viola; lastly a violin concerto, *Missing* (2017) written in memory of Devy Erlih. These four pieces were recorded by Radio France.

To them I have added *La ligne d'ombre* (2004) for orchestra, already released on the *Aeon* label in 2011. The remarkable interpretation recently given by the OFJ (French Youth Orchestra) conducted by David Zinman, encouraged me to make this new version known.

The four aforementioned pieces are all representative of the evolution in my writing due in large part to my work on electronics carried out at IRCAM for *Over the sea* and *Visio*. This is, moreover, the reason why I chose to give this CD the generic title *Visio*.

Édith Canat de Chizy

VISIO

for 6 voices, 7 instruments et electronics

After a first piece for string trio, accordion and electronics, *Over the sea*, commissioned

commande de l'Ircam-Centre Pompidou créée en 2012 dans le cadre du Festival *ManiFeste*, j'ai souhaité prolonger l'expérience avec les voix, pour lesquelles j'ai déjà beaucoup écrit, en les confrontant aux instruments à vent.

J'ai choisi à cet égard des textes issus des deux ouvrages écrits par Hildegarde von Bingen relatant ses visions de l'univers : le *Scivias*, titre qui provient de l'expression latine *Sci vias Domini* ("Sache les voies du Seigneur"), achevé en 1151 et *Le livre des œuvres divines*, écrit entre 1163 et 1174, dont voici un extrait : "Je contemplai : et voici que le vent d'est et le vent du sud, eux qui, avec leurs vents annexes, meuvent du souffle de leur énergie le firmament, se mirent à animer ce dernier d'un mouvement circulaire, du levant au couchant, au-dessus de la terre."

En relation avec cette idée de "mouvement circulaire", le traitement électronique agrandit l'espace acoustique tout en développant différents modes de rotation et de mouvement par la mise en relation homophonique et antiphonaire des voix et des instruments à vents, et par la spatialisation des percussions. En ce qui concerne la forme de la pièce, j'ai retracé en six séquences la succession de ces visions, depuis l'appel à écrire, "Dic et scribe", jusqu'à la description de la fin des temps et la prière d'action de grâce, l'œuvre se terminant sur le mot "Caritas". J'ai utilisé tour à tour le latin et sa traduction française pour restituer le sens d'une part, et exploiter la sonorité des mots d'autre part.

L'idée d'énergie divine domine toute la pièce, selon le terme utilisé par Hildegarde von Bingen : "viriditas" (la "viridité").

by Ircam-Centre Pompidou and premiered in 2012 in the framework of their *ManiFeste* Festival, I wanted to prolong the experiment with voices, for which I had already written a considerable amount, contrasting them with wind instruments.

With this in mind, I selected texts from two works written by Hildegard von Bingen relating her visions of the universe: *Scivias*, a title coming from the Latin expression *Sci vias Domini* ('Know the ways of the Lord'), finished in 1151, and *The Book of Divine Works*, written between 1163 and 1174, of which this is an excerpt: 'I contemplated and lo, the East wind and the South wind, those which, with their collateral winds, move the firmament with the breath of their energy and set about animating it with a circular motion from sunrise to sundown, above the earth.'

In relation to this idea of 'circular motion', the electronics treatment enlarges the acoustic space whilst developing different modes of rotation and movement by bringing together, homophonically and antiphonally, the voices and wind instruments and by the spatialisation of the percussion.

As concerns the piece's form, I traced the succession of these visions in six sequences, from the call to writing, 'Dic et scribe', up to the description of the end of time and the prayer of thanksgiving, the work concluding on the word 'Caritas'. In turn, I used Latin and its French translation to reproduce the meaning on the one hand, and exploit the sonority of the words on the other.

The idea of divine energy dominates the whole piece, according to the term used by Hildegard: 'viriditas' ('viridity').

EN NOIR ET OR
Quatuor à cordes n°4

Ce titre fait référence au tableau de James Abbott Whistler, *Nocturne en noir et or*, peint en 1875, retraçant les retombées des fusées d'un feu d'artifice [voir page 7]. Ce même tableau avait séduit Debussy dans son deuxième Nocturne *Fêtes*.

Ici, la nuit est le décor. Elle est embrasée par les éclairs, les éclats et les étincelles de la fête. La facture est active, efficace, on perçoit le mouvement, la hâte, le mystère, la fluidité de la peinture, toutes choses inhérentes à mon écriture musicale où j'ai souvent voulu traduire la relation entre la matière picturale et le matériau sonore.

Elle est ici suggérée par l'emploi de modes de jeu propres aux cordes : le jeu "peu appuyé", les cordes étouffées, les "sul tasto", "sul ponticello", "col legno", les harmoniques, etc... qui donnent à ce quatuor un caractère fugitif, hâtif, mystérieux où domine la fulgurance du mouvement.

Par ailleurs, j'ai voulu insister sur la dimension spatiale particulièrement sensible dans ce tableau en utilisant et en opposant les tessitures extrêmes.

LAMENT
pour alto solo

Cette pièce se situe dans la grande tradition des *Lamenti* de Monteverdi, Purcell, Britten (*Lachrymae*), ou encore plus récemment le *Concerto lugubre* de Tadeusz Baird.

EN NOIR ET OR
String Quartet No.4

This title refers to James Abbott McNeill Whistler's painting *Nocturne in Black and Gold*, executed in 1875 and tracing the fallout of fireworks rockets [see page 7]. The same painting had charmed Debussy in his second Nocturne, *Fêtes*.

Here, night is the setting, set ablaze by the flashes, bursts and sparks of the celebration. The technique is active, effective, and one perceives the movement, haste, mystery, and fluidity of the painting, all things inherent in my musical writing in which I have often sought to translate the relation between pictorial and sound matter.

Here it is suggested by the use of playing methods/styles unique to strings – 'peu appuyé', dampened strings, 'sul tasto', 'sul ponticello', 'col legno', harmonics, etc. –, which give this quartet a fleeting, hasty, mysterious character in which the dazzling speed of movement dominates.

Moreover, I wanted to insist on the spatial dimension, particularly noticeable in painting, using and contrasting extreme tessituras.

LAMENT
for solo viola

This piece is in the great tradition of *Lamenti* by Monteverdi, Purcell, Britten (*Lachrymae*), or, more recently, Tadeusz Baird's *Concerto lugubre*.

Il ne s'agit pas bien sûr d'une parenté esthétique, mais de cette capacité de l'alto à exprimer la plainte, et de sa parenté avec la voix.

Deux éléments, l'un percussif et l'autre mélodique vont se répondre, se développer et interférer tout au long de la pièce jusqu'à lui donner une dimension polyphonique, telle que l'envisageait Berio dans ses *Sequenza*.

LA LIGNE D'OMBRE pour orchestre

Commande du "Parvis" de Tarbes pour l'Orchestre de Pau-Pays de Béarn, cette pièce est inspirée d'une nouvelle de Joseph Conrad intitulée *La ligne d'ombre*, impressionnante description de l'attente d'une tempête sur un navire figé dans une immobilité absolue ("encalminé", suivant la terminologie maritime.)

Tout l'intérêt de cette nouvelle réside dans la dimension donnée à l'attente et à la gestion particulière du temps qui en découle.

J'ai donc ici particulièrement travaillé sur ce rapport au temps et sur cette singulière intensité que prennent les événements sonores dans un contexte d'immobilité.

J'ai également apporté un soin tout particulier au choix des tempi, la progression générale de l'œuvre allant d'un tempo lent à un tempo très rapide caractérisant la déflagration finale, tout en laissant la place aux éléments non mesurés échappant à l'emprise de la métrique.

This is not, of course, a matter of an aesthetic relationship but of the viola's capacity to express the lament and its relation to the voice.

Two elements, one percussive, the other melodic, are going to answer each other, develop, and interfere throughout the piece to the point of giving it a polyphonic dimension, such as Berio envisaged in his *Sequenze*.

LA LIGNE D'OMBRE for orchestra

Commissioned for the Orchestre de Pau-Pays de Béarn by the 'Parvis', national theatre of Tarbes, this piece was inspired by a Joseph Conrad short story, *The Shadow Line*, an impressive description of waiting for a storm on board a becalmed ship (to use the maritime terminology).

The whole point of this new piece lies in the dimension given to the wait and to the particular amount of time ensuing from it.

Therefore, here I worked especially on this relation to time and this singular intensity that the sound events take on in a context of immobility.

I also paid particular attention to the choice of tempi, the overall progression of the work going from a slow to a very fast tempo characterising the final explosion, whilst making room for the unmeasured elements escaping the ascendancy of the time signature.

De même intervient au centre de la pièce ce caractère de “soudaineté” qui provoque une extrême contraction des éléments alternant avec le silence.

MISSING

Concerto pour violon et orchestre

Ce concerto est un hommage à Devy Erlih, fervent acteur de la création contemporaine, disparu de façon soudaine et brutale le 7 février 2012 dans un accident de la circulation, d’où le titre que j’ai donné à cette œuvre, et cet aïku en exergue de la partition : “Particule dans le soleil d’hiver, je voudrais partir.” (Sôma Senshi).

Violoniste moi-même, j’ai cherché dans le traitement de cet instrument à élargir son registre par l’utilisation des harmoniques, des trémolos sur des hauteurs libres, le jeu non-appuyé, *flautando*, les bariolages, ces modes de jeu générant une multitude de spectres non tempérés, et tout un monde de timbres relayé, accompagné et amplifié par l’écriture orchestrale.

J’ai cherché, par l’organisation des registres, et particulièrement ceux de l’extrême aigu et de l’extrême grave, à dilater l’espace sonore dans lequel le violon puisse entrer en résonance avec l’orchestre, notamment par un jeu d’échos apparaissant à divers moments de la partition. L’image du Soleil d’hiver a ici fortement imprégné mon univers. Bien loin de la tradition classique de la forme du concerto, soliste et orchestre sont ici intimement mêlés.

*

Similarly, at the centre of the piece, this character of ‘suddenness’ intervenes, provoking an extreme contraction of the elements alternating with silence.

MISSING

Concerto for violin and orchestra

This concerto is an homage to Devy Erlih, a fervent actor in contemporary creation, who died suddenly and brutally on 7 February 2012 in a traffic accident, hence the title I gave to this work and, in an epigraph to the score, this haiku: ‘Particle in the winter sun, I would like to leave’. (Sôma Senshi)...

A violinist myself, I sought to broaden the register of this instrument through the use of harmonics, tremolos on free pitches, non-appoggiato playing, *flautando*, bariolages, these playing methods generating a multitude of untempered spectra and a whole world of timbres relayed, accompanied, and amplified by the orchestral writing.

Through the organisation of registers, and in particular those of the extreme high and low ends, I sought to dilate the sound space in which the violin can enter into resonance with the orchestra, especially with a play of echoes appearing at various moments in the score. Here, the image of the Winter Sun powerfully permeated my universe.

Quite remote from classic traditional concerto form, here the soloist and orchestra are intimately entwined.

*

James Abbott Whistler (1834-1903). *Nocturne en noir et or* or *(Detroit, Institute of Arts. D.P.)*



Composer l'insaisissable

S'il fallait cerner au plus près l'univers sonore d'Édith Canat de Chizy, ce sont les mots d'énergie, de tension et de mouvement qui viendraient spontanément à l'esprit, tant cette musique de l'urgence semble projetée vers un ailleurs dicté par l'imaginaire. C'est une des raisons, la plus importante sans doute, pour laquelle la compositrice réfute tout système (sérialisation des hauteurs, pattern harmonique, processus...) qui malmènerait son esprit d'invention et risquerait de dévier sa trajectoire. "Suivre l'oreille plutôt que la règle", conseillait Debussy, l'instinct plus que la logique lui soufflera Maurice Ohana dont Édith Canat de Chizy devient l'élève et à qui elle consacre quelques années plus tard une monographie chez Fayard¹. Les seules contraintes qu'elle se donne sont celles du matériau, qu'elle choisit au départ de sa composition et à partir duquel elle "sculpte" l'œuvre à venir. La démarche "expérimentale" n'est pas sans évoquer celle de Pierre Schaeffer ("Je trouve d'abord, je cherche ensuite" aimait à dire l'inventeur de la "musique concrète") dont la jeune Édith prend la mesure à travers l'enseignement d'Ivo Malec, son premier maître, au Conservatoire supérieur de Paris. Si le travail aux manettes ne parvient ni à la séduire ni à la captiver, elle va s'ingénier à transférer les trouvailles de l'univers électroacoustique (trames, incrustations, boucles, granulations etc.) dans son écriture instrumentale, grâce à l'extension des techniques de jeu qu'elle mène aujourd'hui toujours plus avant. Tout en préservant la part d'aléatoire inhérente à la pratique de studio. Ainsi, une manière de flexibilité dans la conduite des lignes s'observe-t-elle dans bon nombre de partitions, à la faveur de "réservoirs"². Ces instants, certes délimités dans le temps mais qui ne sont plus sous contrôle, autorisent au sein de la partition la coexistence du mesuré et du non mesuré, un enjeu essentiel dans la musique d'Édith Canat de Chizy.

Composing the elusive

Were it necessary to define Édith Canat de Chizy's sound universe as accurately as possible, the words 'energy', 'tension' and 'movement' would immediately spring to mind, so much does the urgency of this music seem projected towards an elsewhere dictated by the imagination. This is one of the reasons – doubtless the most important – for which the composer refutes any system (serialisation of pitches, harmonic pattern, process...) that would mistreat her spirit of invention and risk diverting its trajectory. 'Follow the ear rather than the rule,' Debussy advised; instinct more than logic, suggested Maurice Ohana whose student Édith Canat de Chizy became and to whom, a few years later, she would devote a monograph¹. The sole constraints she gives herself are those of material, which she chooses at the outset of her composition and starting from which she 'sculpts' the work to come. The 'experimental' approach is somewhat reminiscent of Pierre Schaeffer's ('First I find, then I search,' as the inventor of musique concrète liked to say), and the young Édith took his measure through the teaching of Ivo Malec, her first master, at the Paris Conservatoire. Although work at the levers never managed to charm or captivate her, she would strive to transfer the strokes of inspiration from the electro-acoustic universe (frameworks, incrustations, loops, granulations, etc.) in her instrumental writing, thanks to the extension of playing techniques that, today, she is pushing ever further, whilst preserving the aleatoric portion inherent in studio practice. Thus, a manner of flexibility in the handling of lines can be observed in a good number of scores, owing to 'reservoirs'². These instants, certainly delimited in time, but which are no longer under control, authorise the coexistence of the measured and the unmeasured within the score, an essential issue in Édith Canat de Chizy's music.

Comme Edgar Varèse, autre figure d'une filiation fertile, qui semble la rattacher à ce que l'on pourrait appeler "une école du son", la compositrice défend l'idée que chaque œuvre découvre sa propre forme, sans devoir obéir à quelque modèle que ce soit. Pour autant, elle a soin d'ébaucher au préalable l'esquisse graphique de son projet, qu'elle aime comparer au "monstre" de l'architecte. Au départ, il y a l'idée, qu'il faut tenter de saisir dans sa fulgurance. Puis vient le temps de l'écriture, opérant sur la vision première le passage du flou au net : les cadres temporels une fois posés, chronomètre en main pour la compositrice, s'ensuivent le choix des registres et l'élaboration des textures auxquelles sont liés l'aspect rythmique et l'idée du timbre. La question des hauteurs n'est réglée qu'*in fine*, sur la base d'échelles non octaviantes³ autorisant des mutations (alias modulations) selon les contrastes et ruptures dictés par la dramaturgie sonore. Cette dernière est le plus souvent impulsée par une donnée extérieure à la musique, la toile d'un peintre (Whistler, Turner, De Staël, etc.) ou la lecture d'un poème (Von Bingen, Conrad, Haldewijch, Reverdy, Char, Dickinson, Garcia Lorca, etc.) : autant d'univers qui croisent celui de la compositrice et déclinent un certain nombre de thèmes qui lui sont chers : celui de l'eau et de la mer en particulier, qui transparait dans les titres, nommant le plus souvent leur source (*Pluie, vapeur, vitesse, Over the sea, Seascape, Vagues se brisant contre le vent*). Au milieu aquatique, subtilement prégnant dans bon nombre de compositions, s'associe l'idée de fluidité et de transparence qui font les qualités singulières de son écriture. Se ressent également, dans le choix de ses poètes et des artistes qui l'attirent⁴, cette quête de l'insaisissable et de la transcendance dont la musique de Canat de Chizy est le lieu de l'expérience. Sa recherche obstinée sur l'espace-temps, que l'outil électronique permet aujourd'hui d'approfondir, relève

Like Edgar Varèse, another figure of fertile relation, which seems to attach her to what might be called 'a school of sound', the composer defends the idea that each work discovers its own form, without having to follow the dictates of any model whatsoever. For all that, she is careful to first make a graphic sketch of her project, which she likes to compare to the architect's 'monster'. At the outset, there is the idea, which must be grasped in its fierce urgency. Then comes the time of writing, bringing about on the first vision the passage from blurred to sharp: once the temporal frameworks have been set, chronometer in hand for the composer, then ensue the choice of registers and the elaboration of textures to which the rhythmic aspect and idea of timbre are linked. The question of pitches is not settled until the end, on the basis of non-octaviating scales³ authorising mutations (alias modulations) in keeping with the contrasts and breaks dictated by the sound dramaturgy. The latter is most often given impetus by something external to music: a painting (Whistler, Turner, De Staël, et al.) or a poem (Hildegard von Bingen, Conrad, Haldewijch, Reverdy, Char, Dickinson, García Lorca, et al.): so many universes that cross the composer's in a certain number of themes of which she is fond. Water and the sea in particular are present, this showing through in the titles, most often their source (*Pluie, vapeur, vitesse* [Rain, steam, speed], *Over the sea, Seascape, Vagues se brisant contre le vent* [Waves breaking against the wind]). In the aquatic environment, subtly vivid in a good number of compositions, is associated the notion of fluidity and transparency, which are singular qualities of her writing. Also sensed in the choice of her poets and artists who appeal to her⁴ is this quest of the elusive and transcendence of which Canat de Chizy's music is the site of experience. Her persistent spatiotemporal research, which the electronic tool now allows for going into more

de cette utopie sonore toujours au centre du travail musical de la compositrice.

A l'exception de *La ligne d'ombre* pour orchestre (2004) qui a déjà fait l'objet d'une gravure discographique chez Æon, les œuvres réunies dans cet album ciblent la création la plus récente d'Édith Canat de Chizy, de 2015 à 2017. Elles célèbrent pour trois d'entre elles les cordes (du solo à l'ensemble), une constante chez une musicienne elle-même violoniste, qui a éprouvé au plus près le pouvoir expressif de l'archet. Les voix, autres cordes, sensibles tout autant, sont sollicitées dans *Visio*, une pièce d'envergure conçue à partir des textes d'Hildegard von Bingen. L'électronique et la technique Ircam y sont convoquées, ouvrant plus grand encore son univers en termes d'espace et de richesse timbrale. S'y instaure une dialectique entre les deux sources sonores déjà éprouvée en 2012 dans *Over the sea* pour trio à cordes, accordéon et électronique.

Vers l'incandescence

Visio est à plusieurs titres une œuvre phare d'Édith Canat de Chizy. Parce qu'elle fait appel à l'électronique, d'une part, donnant lieu à un travail d'orfèvre sur le spectre ; parce qu'elle élabore, d'autre part, une recherche spécifique sur la mise en musique du texte, celui de la poétesse du XII^{ème} siècle Hildegard von Bingen, dont les visions de l'univers aux clartés aveuglantes rejoignent l'expérience de transcendance pointée par la compositrice dans l'acte créateur.

Conçue pour six voix, ensemble instrumental et électronique, *Visio* est la pièce la plus développée de l'album, scindée en six parties incluant un prologue et un épilogue. "Une lumière de flammes d'un merveilleux éclat pénétra mon cerveau, mon cœur et ma poitrine" (Prologue 1) [...] "A son sommet était un être resplendissant d'une telle clarté que mes

deeply, stems from this sound utopia always at the centre of the composer's musical work.

With the exception of *La ligne d'ombre* for orchestra (2004), which has already been released on CD (Æon), the works brought together in this album concern Édith Canat de Chizy's most recent creations, from 2015 to 2017. Three of them celebrate strings (from solo to ensemble), a constant with a musician who is, herself, a violinist having felt close up the expressive power of the bow. Voices and other strings, just as sensitive, are solicited in *Visio*, a large-scale piece on texts by Hildegard von Bingen. Here electronics and IRCAM technique are summoned, further opening up her universe in terms of space and richness of timbre. Dialectics are established here between the two sound sources already tested in *Over the sea* (2012) for string trio, accordion and electronics.

Towards incandescence

Visio is, on several levels, one of Édith Canat de Chizy's key works. Because it calls for electronics, on the one hand, giving rise to painstaking work on the spectrum; and because, on the other, she elaborates specific research on setting text to music, in this case, the 12th-century poet Hildegard von Bingen, whose visions of the universe with their blinding brightness join the experience of transcendence pointed out by the composer in the creative act.

Scored for six voices, instrumental ensemble and electronics, *Visio* is the programme's most developed piece, divided into six parts including a prologue and an epilogue. 'A light of flames of a wonderful brilliance penetrated my brain, my heart and my breast' (Prologue 1) [...]. 'At its peak was a radiant being of such brightness that my eyes were dazzled' (Imago 2) [...]. 'I saw like

yeux étaient éblouis" (Imago 2) [...] "J'ai vu comme un feu resplendissant, incompréhensible, inextinguible, plein de vie" (Lux-ignis 3) [...]. Face à l'exaltation mystique du verbe, se pose d'emblée la question de son rapport à la musique et à la voix. Dans le montage du texte, le latin précède ou se mêle à la version française, excepté dans le 4, *De circulo gyrante* entièrement traduit. La langue française passe le plus souvent par la voix parlée, voire *recto tono* (sur une même hauteur) qui en permet la compréhension. Quant aux vers latins, ils ne seront pas chantés mais "traités" comme on le dit d'un matériau sonore soumis aux techniques électroacoustiques : pour exemple, l'emblématique "*vidi*" (j'ai vu) devient un "objet sonore" très malléable dont on perçoit les méandres des vibrations sans perdre pour autant l'idée qu'il véhicule. Le travail sur le texte envisagé sous l'angle de la sonorité et des trajectoires est une manière de le faire sonner autrement : souffle à l'aura mystérieuse, chuchotement, itération d'une syllabe, bouclage, débit mécanique de la phrase, texture micro-polyphonique à six voix, etc. Le signifiant s'efface au profit de la valeur phonétique des lettres et de la plasticité des mots. L'écriture vocale est foisonnante, cernée de près par le jeu instrumental en une sorte de "voix multiple" que la poétesse appelle de ses vœux. Le parti pris d'un temps lisse, qui se libère de la métrique, et la recherche du continuum sonore transposent musicalement la sphère contemplative de la Sainte. Domine là encore, aux côtés des six instruments, un set de percussions pléthorique. Le choix des bols tibétains, steel-drum, waterphone, mokubios, cloche de vache, tuyau harmonique, gong d'eau, flexatone, cymbale tournante témoignent clairement d'une recherche spécifique sur la couleur et le nuancier des résonances conférant à la partition sa part de mystère et d'irréalité. S'y emploie également l'électronique (sons fixés et temps réel) dont les nappes scintillantes fibrent la texture vocale et instrumentale dans une ambiguïté sidérante des sources sonores. Outre

a dazzling, incomprehensible, inextinguishable fire, full of life' (Lux-ignis 3) [...]. Faced with the mystical exaltation of the word, the question immediately arises of its relation to music and the voice. In the montage of the text, the Latin precedes or blends with the French version except in number 4, *De circulo gyrante*, which is entirely translated. French is most often used by the spoken voice, or *recto tono* (on the same pitch), which allows for its comprehension. As for the Latin verses, they will not be sung but 'treated' as is said about sound material subjected to electro-acoustic techniques: for example, the emblematic '*vidi*' (I saw) becomes a highly malleable 'sound object' of which one perceives the meanders of vibrations without, for all that, losing the idea it conveys. The work on the text envisaged from the angle of sonority and trajectories is a way of making it sound differently: breath with a mysterious aura, whispering, iteration of a syllable, loopback, mechanical delivery of the phrase, micro-polyphonic six-voice texture, etc. Meaning is relegated to the background in favour of the phonetic value of the letters and plasticity of the words. The vocal writing is luxuriant, closely framed by the instrumental playing in a sort of 'multiple voice' that the poet calls from her vows. The choice of a smooth time, which frees itself from meter and the search for sound continuum musically transpose the saint's contemplative sphere.

There again, alongside the six instruments, a plethoric percussion section dominates. The choice of Tibetan bowls, steel drum, waterphone, mokubios, cowbell, harmonic pipe, water gong, Flexatone, and spinning cymbal clearly attest to specific research on colour and the chart of resonances giving the score its share of mystery and unreality. Also used are electronics (fixed sounds and real time) of which the glittering sheets make the vocal and instrumental texture vibrate in a staggering ambiguity of the sound sources. In addition to the amplification effect allowing for

l'effet d'amplification permettant un travail ciselé sur l'émission vocale autant qu'instrumentale (*whistle tone* de la flûte⁵, sifflement avec le bec de la clarinette, sillage d'harmoniques du violoncelle, etc.), l'action de l'électronique en direct vise l'étirement des registres dans un espace qui se veut sans limite, des graves abyssaux à la brillance de l'extrême-aigu. L'image du cercle dans la quatrième partie (*Circulo gyrante*) est source d'énergie cinétique, généralisant le procédé des relais de voix et d'instruments et multipliant les mouvements giratoires : celui de la cymbale tournante relayée par l'électronique est le plus spectaculaire. Ses couleurs moirées associées aux oscillations légères des voix bouche fermée, au centre du mouvement, génèrent une texture inouïe, l'expression la plus accomplie d'un mouvement de pensée porté par l'émotion du son.

L'éloge du mouvement

Osciller, ricocher, virevolter, tourner : jamais encore la compositrice n'avait saisi le mouvement et fait vivre l'espace avec une telle acuité virtuose dans l'univers des quatre archets. *En noir et or*, son quatuor à cordes n°4 (2017) est inspiré d'un tableau de J.A. Whistler où le peintre américain fixe sur la toile la fantasmagorie colorée d'un feu d'artifice. Canat de Chizy met à l'œuvre les stratégies du mouvement à travers une écriture morphologique qui en traduit tout à la fois la fulgurance et l'énergie cinétique : geste fusée, relais d'instruments qui impulsent le mouvement, sons toupies, glissades en trémolos vertigineuses entretenant le continuum sonore, etc. : les modes de jeu s'inventent pour travailler au plus près la matière sonore, capter la sensation et en traduire le caractère éphémère : tel ce jeu "peu appuyé" qui est souvent demandé aux quatre cordes pour fluidifier la texture et faire vaciller les hauteurs ; ou encore cette indication "entre sautillé très rapide et trémolo" dont l'effet de granulation singulier semble évoquer les

polished work on vocal as much as instrumental production (whistle tone of the flute⁵, whistling with the clarinet mouthpiece, cello's wake of harmonics, etc.), the action of the live electronics aims at stretching the registers in a space that is meant to be limitless, from abyssal low notes to the brilliance of the highest register. The image of the circle in the fourth part (*Circulo gyrante*) is the source of kinetic energy, generalising the process of relays of voice and instruments and multiplying the gyratory motion: that of the spinning cymbal relayed by the electronics is the most spectacular. Its shimmering colours combined with the slight oscillations of the voices bocca chiusa, at the centre of the movement, generate an incredible texture, the most accomplished expression of a movement of thought borne by the emotion of the sound.

In praise of movement

Oscillate, ricochet, twirl, spin... Never before had the composer seized movement and made space live with such virtuosic acuteness in the universe of four bows. *En noir et or*, her fourth string quartet (2017), was inspired by a painting by J.A.M. Whistler in which the American painter fixed the colourful phantasmagoria of fireworks on his canvas. Canat de Chizy implements strategies of movement through morphological writing that translates both fierce urgency and kinetic energy: fusée gesture, relay of instruments giving impetus to the movement, its spinning tops, glissades in dizzying tremolos maintaining the sound continuum, etc.: playing methods are invented for working the sound matter as closely as possible, capturing the sensation and expressing its ephemeral nature. Like this 'peu appuyé' (little pressure) playing that is often requested of the four strings to fluidify the texture and make the pitches fluctuate; or else this marking 'between very fast bouncing and tremolo' of which the singular granulation effect seems to evoke the

techniques de pigmentation sur la toile. L'archet *sul ponticello* (sur le chevalet) ou *gettato col legno* (jeté avec le bois) engendrent un univers bruyé très suggestif (sifflement, nuage ou pluie de sons) tandis que l'espace se dilate à la faveur de longues trajectoires investissant les tessitures extrêmes. Le violoncelliste est d'ailleurs invité à désaccorder le sol grave de son instrument lors de la coda, ce court instant d'une fin annoncée qui est toujours nanti d'un geste *ad hoc* chez la compositrice.

L'aller-retour entre cordes et voix

Lament (2015) pour alto solo offre d'emblée l'exemple de cette frontière poreuse entre la corde tendue sur le chevalet et la voix attachée traditionnellement au *lamento*. La pièce aussi concentrée que finement ciselée, focalise l'écoute sur le timbre et les variations de l'image spectrale déployée au-dessus du do fondamentale, la corde grave de l'instrument. On pourrait y entendre deux altos tant l'opposition des registres qu'opère l'écriture sur deux portées parvient à entretenir constamment l'ambivalence. "Donner l'illusion d'une polyphonie même si l'ostinato n'est pas continu" lit-on sur la partition. Les techniques d'archet (ricochet avec un peu de crin ou avec le bois, jeu sur le chevalet, sur la touche, *glissandi*, notes harmoniques, *flautando*, etc.) diversifient les "outils" pour sculpter la matière et éprouver son expressivité : du son lisse à la granulation, de la transparence à la saturation, de la fragilité du trait à la fermeté de l'énonciation. Ainsi le retour de cet appel, obstiné autant qu'inquiet, qui vrille l'espace silencieux dans les dernières mesures avant le mouvement de chute en ricochet, une ponctuation sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Du mobile dans l'immobile

Les vents vont par deux dans l'orchestre relativement léger de *La ligne d'ombre* (2004),

de pigmentation techniques on the canvas. The *sul ponticello* (on the bridge) or *gettato col legno* (jeté with the wood) bowing engender a highly suggestive noise universe (whistling, cloud or rain of sounds), while space dilates owing to long trajectories invading the outer tessituras. Moreover, the cellist is invited to untune the low G of his instrument during the coda, this short instant of an announced ending that the composer always equips with an *ad hoc* gesture.

Back and forth between strings and voice

Lament (2015), for solo viola, offers straightaway the example of this porous boundary between the taut string on the bridge and the voice traditionally associated with the *lamento*. As concentrated as it is finely polished, the piece focuses listening on timbre and the variations in the spectral image deployed above the fundamental C, the low string on the instrument. Here, one could hear two violas so much does the contrast of registers operate that the writing on two staves manages to constantly maintain ambivalence. 'Give the illusion of polyphony even though the ostinato is not continuous,' is written on the score. The bowing techniques (ricochet with a bit of horsehair or with the wood, *sul ponticello*, playing on the fingerboard, *glissandi*, harmonics, *flautando*, etc.) diversify the 'tools' for sculpting the matter and testing its expressiveness: from smooth sound to granulation, from transparency to saturation, from the fragility of the stroke to the firmness of enunciation. Thus the return of this call, as obstinate as it is uneasy, which bores into the silent space of the final bars before the motion of falling in ricochet, a punctuation about which we will have occasion to return.

From mobile to immobile

Winds are in pairs in the relatively light orchestra of *La ligne d'ombre* (2004), where the

là où la percussion, réunissant bois, métaux et claviers (avec marimba, vibraphone et xylophone), offre une palette de timbres particulièrement riche mise au service de la dramaturgie sonore. Maître de l'espace-temps et de la couleur, Édith Canat de Chizy s'empare de la nouvelle éponyme de Joseph Conrad pour en traduire musicalement le climat d'attente avant la tempête. Les signaux que lance le temple block au tout début de la partition, sur la trame suspensive des cordes graves réverbérées par la cymbale, cernent d'emblée le contexte de tension inquiète que va soutenir l'écriture jusqu'au climax. L'immobilité est une autre face du mouvement chez la compositrice, le moment où s'accumule l'énergie avant le déferlement. La trame des cordes, souvent non mesurée, matérialise le temps long, tel un fond vibratile sur lequel s'inscrivent les figures, dans une dialectique constante du mobile et de l'immobile : motifs giratoires des clarinettes, cerne plaintif des cuivres, fusées cinglantes des flûtes sont autant de morphologies qui animent la toile sonore, au sein d'une écriture soumise à un lent processus d'amplification et d'accélération (de 54 à 112 à la noire !). L'irruption de la trompette (sourdine bol) associée au marimba, les coups du xylophone qui claquent dans l'espace quasi silencieux exacerbent le suspens autant qu'ils rythment la trajectoire. Notons la présence du "ricochet *con legno*", s'exerçant sur l'ensemble des cordes dans la coda, dont l'effet ne manque pas d'alerter l'écoute. Cher à la compositrice (on l'a déjà observé dans *Lament*), le geste-timbre est synonyme de décharge d'énergie – il arrive juste après le sommet *fortissimo* – et de relâchement de la tension avant l'extinction progressive du son.

Entre l'humain et le divin

Si *Missing* (Disparu) ne mobilise qu'un orchestre et un soliste, une pensée de l'électronique se lit dans l'écriture de ce second concerto pour

percussion section, combining woods, metals and keyboards (with marimba, vibraphone and xylophone), offers a particularly rich palette of timbres in service to the sound dramaturgy. Mastering time-space and colour, Édith Canat de Chizy takes hold of Joseph Conrad's novella (*The Shadow Line*) to translate musically the wait before a storm. The signals launched by the temple block at the very beginning of the score, over the suspensive web of low strings reverberated by the cymbal, defining straightaway the context of uneasy tension that is going to support the writing up until the climax. Immobility is another side of movement with the composer, the moment when energy accumulates before the storm breaks. The web of strings, often non measured, materialises the long time, like a vibratile background on which the figures are inscribed in constant dialectics of the mobile and immobile: gyratory motifs in the clarinets, the plaintive ring of the brass, and stinging *fusées* of the flutes are so many morphologies that enliven the sound canvas in writing subject to a slow process of amplification and acceleration (crotchet: 54 to 112!). The irruption of the trumpet (cup mute) combined with the marimba, the xylophone blows that crack in the near-silent space exacerbate the suspense as much as they give rhythm to the trajectory. Let us note the presence of the 'ricochet *con legno*', exerted over the string ensemble in the coda, the effect not failing to alert the listening. Dear to the composer (as was observed in *Lament*), the timbre gesture is synonymous with the discharge of energy – it arrives just after the *fortissimo* peak – and easing of tension before the sound gradually dies out.

Between the human and the divine

Although *Missing* mobilises only an orchestra and a soloist, a kind of electronics thinking can be discerned in the writing of this second

violon composé à la mémoire de Devy Erlih⁶. Dans un rapport totalement modifié entre les deux partenaires, l'orchestre est ici la résonance, l'amplification, voire l'hybridation des sonorités du violon solo, à l'instar de l'outil électronique dont les modalités de transformation s'entendent dans l'écriture instrumentale. C'est sans aucun doute la partition la plus risquée et virtuose de notre compositrice, confortée dans cette aventure sonore par le choix d'un instrument dont elle connaît tous les ressorts et par ses deux passages à l'Ircam qui lui ont ouvert de nouvelles perspectives dans l'élaboration du timbre et les extensions de l'espace.

Arrêtons nous un instant sur la première figure du violon, seul à débiter le concerto : c'est un mouvement d'oscillation en trémolo de la note mi avec son harmonique aigue, dans un espace légèrement flouté par le jeu sur le chevalet. Le timbre-geste est symptomatique. Il reviendra plus d'une fois au cours de la partition, identique puis varié et développé, dans une exploration aussi détaillée qu'obstinée du spectre suraigu de l'instrument. Les sonorités filtrées et détempérées⁷ au plus haut de la tessiture rejoignent la pureté des fréquences électroniques et pointent un ailleurs du son via cet instrument des hauteurs que Canat de Chizy aime situer entre l'humain et le divin. Ses techniques de jeu – *spiccato* (crépitant), détimbré sans appuyé, *flautando* (sur la touche), jeté, etc. – sont autant de transformations opérées sur le timbre, telle encore cette granulation fréquente du trémolo obtenue par la position de l'archet sur le chevalet. Les *glissandi* en chaînes dans les pupitres de cordes, la formation de nappes légères et réverbérantes autour du soliste, les échos des bois et les résonances d'une percussion scintillante (crotales, glockenspiel, triangle, ressort...) répercutent dans l'orchestre les trajectoires du violon, entretenant un espace vibratile où se multiplient les trouvailles sonores. Ainsi cet alliage délicat des trompettes en

violin concerto, composed in memory of Devy Erlih⁶. In a totally modified relation between the two partners, here the orchestra is resonance, amplification, or even hybridisation of the solo violin's sonorities, like the electronic tool of which the transformational modalities are heard in the instrumental writing. It undoubtedly our composer's boldest, most virtuosic score, backed up in this sound adventure by the choice of an instrument of which she knows all the inner workings and by her two passages at IRCAM, which opened her up to new perspectives in the elaboration of timbre and extensions of space.

Let us pause for a moment on the violin's first figure, beginning the concerto alone: it is an oscillation movement in tremolo on the note E with its high harmonic, in a space slightly blurred by the *sul ponticello* playing. The timbre gesture is symptomatic. It will come back more than once in the course of the score, first identical then varied and developed, in an exploration of the instrument's highest spectrum, as detailed as it is obstinate. The filtered, untempered sonorities⁷ in the highest tessitura, joining the purity of electronic frequencies and pointing to an 'elsewhere' of sound via this instrument of pitches that Canat de Chizy likes to situate between the human and the divine. Her playing techniques – *spiccato* (crackling), detimbered sans appuyé, *flautando* (on the fingerboard), *jeté*, etc. – are so many transformations carried out on timbre, like again this frequent granulation of the tremolo obtained by the position of the bow on the bridge. The *glissandi* in chains in the string sections, the formation of light, reverberant pools around the soloist, the echoes of woodwinds and resonances of sparkling percussion (crotales, glockenspiel, triangle, spring) echo the violin's trajectories in the orchestra, maintaining a vibratory space in which the strokes of sound inspiration increase. For instance, this delicate combination of trumpets with wah-wah mute and the violin over the glockenspiel tremolo,

sourdine wah wah et du violon sur le trémolo du glockenspiel, au mitan de l'œuvre, là où la compositrice va nous surprendre. En faisant taire le soliste pour accorder à l'orchestre sa "cadence", selon un renversement des rôles déjà observé. L'embrasement somptueux de l'espace auquel on assiste puis le filtrage progressif de la masse orchestrale – la mutation est saisissante – laissent *in fine* le "charivari" des cordes en fouillis d'harmoniques annoncer le retour en force (*fff* strident) du soliste sur les mêmes hauteurs. On ne s'étonnera pas d'entendre au violon le timbre-geste du ricochet, noté "*con crini*, en étouffant les cordes". Il signale la retombée progressive de l'énergie (du *ff* au *mp*) au terme d'un épisode particulièrement ardent et musclé des deux protagonistes. Cette même figure boucle la partition sous les doigts du soliste et l'effet réverbérant du tam et de la harpe : plus qu'un timbre-geste, c'est une signature.

© Michèle Tosi

- 1 Maurice Ohana, éditions Fayard (2005) ; le livre est écrit à quatre mains avec François Porcile.
- 2 Modules mélodico-rythmiques que l'interprète doit répéter durant une certaine période sans se soucier du synchronisme avec les autres pupitres.
- 3 Manière d'organiser les hauteurs qui évite la périodicité de l'octave.
- 4 *Staël Peindre l'inaccessible* titre la compositrice dans son mélologue conçu en 2017.
- 5 Le whistle tone est un son très léger ne laissant entendre que les partiels de la note jouée.
- 6 Violoniste émérite, Devy Erlih décède accidentellement le 7 février 2012.
- 7 La hauteur des notes harmoniques relève d'une microtonalité sortant du système en demi voire en quart de ton.

*

in the middle of the work, where the composer surprises us by having the soloist fall silent to tune the 'cadenza' to the orchestra, in keeping with a reversal of roles already observed. The sumptuous blazing of the space which we witness, then the progressive filtering of the orchestral mass – the transformation is gripping – let the 'charivari' of strings in muddles of harmonics announce in fine the soloist's return in force (strident *fff*) on the same pitches. One will not be surprised to hear in the violin the timbre-gesture of the ricochet, marked '*con crini*, muffling the strings'. It signals the progressive decrease in energy (from *ff* to *mp*) at the end of a particularly ardent and forceful episode of the two protagonists. This same figure brings the score to an end under the fingers of the soloist and the reverberant effect of the tam and harp: more than a timbre gesture, it is a signature.

© Michèle Tosi
(translated by John Tyler Tuttle)

- 1 Maurice Ohana, éditions Fayard (2005), written with François Porcile
- 2 Rhythmic-melodic modules, which the performer must repeat for a certain period without worrying about synchronism with the other sections.
- 3 A way of organising pitches that avoids the periodicity of the octave.
- 4 *Staël Peindre l'inaccessible*: title of the composer's *mélologue*, conceived in 2017.
- 5 Whistle tone is a very light sound letting only the partials of the played note be heard.
- 6 The outstanding violinist Devy Erlih died accidentally on 7th February 2012.
- 7 The pitch of the harmonic notes stems from a microtonality coming out of the system in semi- or even quarter-tones.

*



Édith Canat de Chizy © Y. Petit

ÉDITH CANAT DE CHIZY

Après avoir poursuivi des études d'Art et d'Archéologie et de Philosophie à la Sorbonne, Edith Canat de Chizy obtient successivement six premiers prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dont celui de composition, et s'initie à l'électroacoustique au Groupe de Recherches Musicales. Elève d'Ivo Malec, elle fait en 1983 la rencontre décisive de Maurice Ohana, à qui elle consacrera avec François Porcile une monographie en 2005 aux éditions Fayard. Dans l'œuvre de cette violoniste de formation, qui comporte à ce jour plus d'une centaine d'opus, la musique concertante occupe une place de choix : *Moïra*, concerto pour violoncelle, primé en 1999 au Concours Prince Pierre de Monaco ; l'année suivante, *Exultet*, concerto pour violon créé en 1995 par Laurent Korcia, est nommé aux Victoires de la Musique ; *Les Rayons du jour*, concerto pour alto, est créé en février 2005 par Ana Bela Chaves et l'Orchestre de Paris dirigé par Christoph Eschenbach et dernièrement *Missing*, son deuxième concerto pour violon, créé par l'Orchestre National de France le 23 Mars 2017.

Parmi ses œuvres marquantes, pour la plupart commanditées par l'État, Radio France, l'Orchestre de Paris, l'Ircam, des ensembles tels que Musicatreize, Solistes XXI, Nederlands Kamerkoor, Sequenza 9.3, Accentus, TM+..., on notera particulièrement ses pièces vocales, dont *Canciones* pour douze voix mixtes (1992), l'oratorio scénique *Le Tombeau de Gilles de Rais* (1993) – Prix jeune talent musique de la SACD en 1998 – le spectacle de Blanca Li *Corazon loco* monté au Théâtre National de Chaillot en janvier 2007 ; ses quatre quatuors à cordes :

ÉDITH CANAT DE CHIZY

Whilst pursuing graduate studies in Art and Archaeology and Philosophy at the Sorbonne, Edith Canat de Chizy successively obtained six premiers prix at the Paris Conservatoire including one in composition. She became initiated into electroacoustic music at the Groupe de Recherches Musicales (GRM). A student of Ivo Malec's, in 1983 she had a decisive encounter with Maurice Ohana to whom she, with François Porcile, would devote a monograph in 2005 (Fayard Ed.). The catalogue of this trained violinist, presently boasting more than 100 opus numbers, concertante music occupies a special place: *Moïra*, cello concerto, prizewinner at the Prince Pierre of Monaco Competition in 1999; the following year, *Exultet*, violin concerto premiered in 1995 by Laurent Korcia, was nominated for the Victoires de la Musique awards; *Les Rayons du Jour*, viola concerto, was first performed in February 2005 by Ana Bela Chaves and the Orchestre de Paris conducted by Christoph Eschenbach and, most recently, *Missing*, her second violin concerto, premiered by the Orchestre National de France on 23 March 2017.

Amongst other notable works, most of them written to commissions by the State, Radio-France, the Orchestre de Paris, IRCAM and ensembles (Musicatreize, Solistes XXI, Nederlands Kamerkoor, Sequenza 9.3, Accentus, TM+), one will note in particular her vocal pieces, including *Canciones* for 12 mixed voices (1992); the stage oratorio *Le Tombeau de Gilles de Rais* (1993) – awarded the SACD Young Music Talent Prize in 1998 – the Blanca Li show *Corazón Loco*, staged at the Théâtre National de Chaillot in January 2007; her four string quartets: *Vivere* (2000), *Alive* (2003),

Vivere (2000), *Alive* (2003), *Proche invisible* (2010), *En noir et or* (2017) ; ses pièces pour orchestre dont *Omen*, créé en octobre 2006 par l'Orchestre National de France, *Pierre d'éclair*, créé en mars 2011 par l'Orchestre National de Lyon, ainsi que ses œuvres avec électronique, *Over the sea*, créée le 11 Mai 2012 au Festival ManiFeste de l'Ircam et *Visio* (2016) au Festival Présences.

Elle a été plusieurs fois en résidence, notamment à l'Arsenal de Metz, auprès de l'Orchestre National de Lyon et au Festival de Besançon où sa pièce pour grand orchestre *Times* a été imposée à la finale du Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestre 2009, et créée par le BBC Symphony Orchestra.

De nombreuses distinctions sont venues couronner son œuvre : Prix de la Tribune Internationale des Compositeurs (pour *Yell*, en 1990), Prix Paul-Louis Weiller de l'Académie des Beaux-Arts (1992), Coup de cœur de l'Académie Charles Cros pour son CD *Moving*, Prix Jeune Talent Musique de la SACD, plusieurs prix décernés par la SACEM dont le Grand Prix de la Musique Symphonique en 2004. Éluë à l'Académie des Beaux-Arts en 2005, présidente de cette académie en 2017, Édith Canat de Chizy est la première femme compositeur membre de l'Institut de France.

Après avoir dirigé le Conservatoire du 15^{ème} arrondissement de Paris puis celui du 7^{ème}, elle a enseigné la composition au CRR de Paris jusqu'en 2017. Édith Canat de Chizy est chevalier de la Légion d'Honneur, officier de l'Ordre du Mérite et commandeur des Arts et Lettres. Elle reçoit en 2016 le Grand Prix du Président de la République de l'Académie Charles Cros pour l'ensemble de son œuvre.

*

Proche invisible (2010), and *En noir et or* (2017); her orchestral pieces including *Omen*, first performed in October 2006 by the Orchestre National de France, *Pierre d'éclair*, premiered in March 2011 by the Orchestre National de Lyon, as well as her works with electronics, *Over the sea*, premiered on 11 May 2012 at Ircam's ManiFeste festival, and *Visio* (2016) at the 'Présences' Festival.

She has been in residence several times, in particular at the Arsenal de Metz, the Orchestre National de Lyon and the Besançon Festival where *Times*, for large orchestra, was the compulsory work for the finale of the International Competition for Young Conductors in 2009 and first performed by the BBC Symphony Orchestra.

Numerous distinctions have crowned her works: Prize of the International Composers Tribune (for *Yell*, 1990), Paul-Louis Weiller Prize of the Académie des Beaux-Arts (1992), Coup de cœur of the Académie Charles Cros for her CD *Moving*, and several prizes awarded by SACEM, including the Grand Prize for Symphonic Music in 2004. Elected to the Académie des Beaux-Arts in 2005 and president of the Academy since 2017, Édith Canat de Chizy is the first female composer to become a member of the Institut de France.

After having been director of the conservatories of Paris's 15th and 7th districts, she taught composition at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris until 2017. Édith Canat de Chizy is chevalier of the Légion d'Honneur, officier of the Ordre du Mérite and commandeur des Arts et Lettres. In 2016, she received the Grand Prize of the President of the Republic, awarded by the Académie Charles Cros for lifetime achievement.

*

CHRISTOPHE DESJARDINS

Christophe Desjardins, altiste, est engagé dans deux domaines complémentaires : la création, pour laquelle il est un interprète très recherché et la diffusion du répertoire de son instrument auprès du plus large public.

Il a créé nombre d'oeuvres en soliste, notamment des oeuvres de Berio, Boulez, Boesmans, Jarrell, Fedele. Il joue en soliste avec des orchestres comme le Concertgebouw d'Amsterdam, les NDR, WDR et SWR Sinfonie Orchestern et a développé une relation avec plusieurs ensembles vocaux avec lesquels il joue en soliste : Helsinki Chamber Choir, Les Cris de Paris, l'Ensemble Solistes XXI, le Choeur Britten. D'abord alto solo au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, il a ensuite été soliste de l'Ensemble Intercontemporain pendant deux décennies.

Christophe Desjardins a créé en 2007 la monumentale *Partita I* de Philippe Manoury, pour alto et électronique en temps réel, qui utilise la technique de captation du geste, ouvrant une nouvelle ère dans le développement des musiques mixtes.

Maurizio Pollini fait appel à lui pour plusieurs de ses "Pollini Perspectives". Il joue par ailleurs régulièrement avec Teodoro Anzellotti, accordéoniste, Daniel Ciampolini, percussionniste, Philippe Cassard et Wilhem Latchoumia, pianistes.

Il a été professeur à la Hochschule de Detmold et enseigne depuis 2011 au CNSM de Lyon. Christophe Desjardins joue un alto de Francesco Goffriller, fait à Venise vers 1730.

*



CHRISTOPHE DESJARDINS

Violist Christophe Desjardins is involved in two complementary artistic fields: creation – he is an interpreter much sought after by composers of international standing – and the ambition to open his instrument repertoire to a large audience.

As a soloist, he has premiered works by Berio, Boulez, Boesmans, Jarrell, Fedele, Widmann, Stroppa, Cresta, Sebastiani and Rihm. He plays as a soloist with major orchestras, such as the Concertgebouw of Amsterdam, the NDR, WDR and SWR Sinfonie Orchestern and he collaborates with many vocal ensembles as well: the Helsinki Chamber Choir, Les Cris de Paris, Solistes XXI... After his solo appearance with the Théâtre de la Monnaie of Brussels, he became a member of the Ensemble InterContemporain.

Christophe Desjardins created in 2007 Philippe Manoury's monumental *Partita I*, for viola and electronics in real-time, based on the gestural capture technique, opening a new era for the development of mixed music.

Maestro Pollini has invited Christophe Desjardins to play in his 'Pollini Perspectives'. He also plays regularly with accordionist Teodoro Anzellotti, percussionist Daniel Ciampolini, pianists Philippe Cassard and Wilhem Latchoumia.

He has been a teacher of the Detmold Hochschule; he teaches at the CNSM in Lyon since September 2011. Christophe Desjardins plays a viola by Francesco Goffriller made in Venice around 1730.

*

Quatuor VAN KUIJK

Nicolas Van Kuijk, *violon*
Sylvain Favre-Bulle, *violon*
Emmanuel François, *alto*
François Robin, *violoncelle*

Fondé en 2012 à Paris, le Quatuor Van Kuijk accumule les récompenses depuis quelques années, contribuant ainsi à sa notoriété grandissante et affirmant ainsi une personnalité et un talent hors du commun.

Très présent sur les grandes scènes internationales, le Quatuor Van Kuijk est invité à se produire au Wigmore Hall, Théâtre des Champs-Élysées, Auditorium du Louvre, Musikverein de Vienne, Radio Bavaroise à Munich, Philharmonies de Berlin, Luxembourg, Cologne, Hambourg et Paris, Tonhalle de Zurich, Concertgebouw d'Amsterdam, Fondation Gulbenkian à Lisbonne, Frick Collection (New York), Lincoln Center (New York), Phillips Collection (Washington DC), Salle Bourgie (Montréal), mais également en Asie (Taïwan, Japon, Hong-Kong, Chine) et en Australie.

Le Quatuor Van Kuijk a étudié au Conservatoire de Paris dans la classe du Quatuor Ysaye et suivi les cours de Günter Pichler à l'Escuela Superior de Musica Reina Sofia de Madrid avec le soutien de l'Institut International de Musique de Chambre de Madrid. Parallèlement, il suit les masterclasses des légendaires quatuors Berg, Hagen et Artemis et participe à de nombreuses académies.



VAN KUIJK Quartet

Nicolas Van Kuijk, *violin*
Sylvain Favre-Bulle, *violin*
Emmanuel François, *viola*
François Robin, *cello*

The Van Kuijk Quartet's international accolades boast First, Best Beethoven and Best Haydn Prizes

at the 2015 Wigmore Hall International String Quartet competition, First Prize and an Audience Award at the Trondheim International Chamber Music Competition, as well as becoming laureates of the Aix-en-Provence Festival Academy. They were BBC New Generation Artists from 2015-2017 and joined the prestigious ECHO Rising Stars roster for the 2017-2018 season.

Following such high success early in their career, the ensemble is an established presence in major international venues, performing at the Wigmore Hall in London, Philharmonie de Paris, Tonhalle in Zurich, Wiener Konzerthaus and Musikverein in Vienna, Royal Concertgebouw in Amsterdam, Berliner Philharmonie, and at festivals including the BBC Proms. Further afield they tour each season to North America, appearing at the Frick Collection in New York, The Phillips Collection in Washington DC and Salle Bourgie in Montreal, amongst others.

The Van Kuijk Quartet is in residence at Proquartet, Paris, where they study with members of the Alban Berg, Artemis and Hagen quartets.

*

*

Orchestre Français des Jeunes

L'Orchestre Français des Jeunes a été créé en 1982 par le Ministère de la Culture afin de répondre au besoin d'une formation de très haut niveau au métier de musicien d'orchestre. L'OFJ offre ainsi chaque année à une centaine d'étudiants issus des conservatoires et écoles de musique de toute la France la possibilité de travailler dans des conditions professionnelles sous la direction d'un chef de renommée internationale et de jouer dans les plus belles salles de France et d'Europe. Il participe à la diffusion de la musique classique vers des publics n'ayant pas accès à la musique en donnant des concerts de musique de chambre dans des lieux tels que maisons de retraite, hôpitaux, centre de soins palliatifs, prisons. Il a été notamment dirigé par Emmanuel Krivine, Marek Janowski, Jesus Lopez Cobos, Jean-Claude Casadesus, David Zinman et Dennis Russell Davies. Depuis 2017, son directeur musical est Fabien Gabel. L'Orchestre Français des Jeunes a été invité dans de nombreux festivals (Aix-en-Provence, Berlin, Montreux, Besançon, la Chaise-Dieu, la Roque d'Anthéron, Settembre Musica de Turin, Merano...) et s'est produit dans les lieux les plus prestigieux et les plus divers en compagnie d'artistes tels que Nelson Freire, Gautier Capuçon, Misha Maisky, Claudio Arrau, Augustin Dumay, Vadim Repin, Gérard Caussé, Jean-Yves Thibaudet, Barry Douglas ou Gary Hoffman. Depuis 2017, l'Orchestre Français des Jeunes est en résidence en Région Hauts-de-France.



Youth Orchestra of France

Since 1982, the National Youth Orchestra of France (OFJ) gives every year the opportunity of working in real professional conditions under the baton of a world-renowned conductor to hundred students coming from National and Regional music schools all over the country. OFJ has gradually enlarged its key-mission to adapt to the orchestra's evolutions and to train young musicians to competences fostering their professional integration. The OFJ gives concerts in unusual places such as hospitals, jails, rest-homes, to bring music to a wider audience who doesn't have an easy access to classical music. The orchestra has been conducted, among others, by Emmanuel Krivine, Marek Janowski, Jesus Lopez Cobos, Jean-Claude Casadesus, Dennis Russell Davies and David Zinman. Its music director is now Fabien Gabel. The OFJ has been invited to perform in numerous festivals (Aix-en-Provence, Berlin Young Euro Classic, Montreux, Besançon, la Chaise-Dieu, la Roque d'Anthéron, Sankt Florian's Musiktage, Settembre Musica de Turin, Merano...) and has played in some of the most prestigious as well as the most varied venues with such artists as Nelson Freire, Gautier Capuçon, Misha Maisky, Claudio Arrau, Augustin Dumay, Vadim Repin, Gérard Caussé, Jean-Yves Thibaudet, Barry Douglas, Gary Hoffman. The OFJ has its residence in the Région Hauts-de-France.

*

*

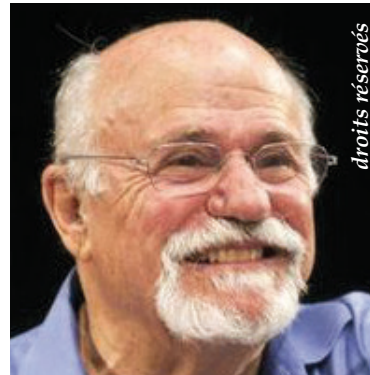
DAVID ZINMAN

Après des études de violon au Conservatoire d'Oberlin, Zinman étudie la théorie et la composition à l'Université du Minnesota, obtient sa maîtrise en 1963 et dirige à Tanglewood. Il a ensuite travaillé dans le Maine avec Pierre Monteux de 1958 à 1962, avant de devenir son assistant de 1961 à 1964.

Aux États-Unis, Zinman fut d'abord directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Rochester de 1974 à 1985. Pendant deux ans, il fut également chef invité de l'Orchestre symphonique de Baltimore avant d'en prendre la tête en 1985. Pendant son mandat à Baltimore, il commença à mettre en œuvre ses idées inspirées de sources historiques dans ses interprétations des symphonies de Beethoven.

En 1995, Zinman est devenu directeur musical du Tonhalle Orchester de Zürich. Sa programmation novatrice avec cet orchestre comprend une série de concerts de fin de soirée, "Tonhalle Late", qui combinent la musique classique et un cadre de boîte de nuit. En 1998, Zinman s'est vu confier la direction musicale du Festival de musique Ojai aux côtés de la pianiste Mitsuko Uchida. Nommé ensuite à la tête de l'Aspen Music Festival and School (1998), il y a créé et dirigé son American Academy of Conducting. Il a fait ses adieux au Tonhalle le 21 juillet 2014 avec un concert aux Proms.

*



droits réservés

DAVID ZINMAN

After early violin studies at the Oberlin Conservatory, Zinman studied theory and composition at the University of Minnesota, earning his M.A. in 1963, and took up conducting at Tanglewood. He then worked in Maine with Pierre Monteux from 1958 to

1962, serving as his assistant from 1961 to 1964.

In the USA, Zinman was music director of the Rochester Philharmonic Orchestra from 1974 to 1985. With the Baltimore Symphony Orchestra, he was principal guest conductor for two years before becoming the orchestra's music director in 1985. During his Baltimore tenure, he began to implement ideas from the historically informed performance movement in his interpretations of the Beethoven symphonies.

Zinman became music director of the Tonhalle Orchester Zürich in 1995. His innovative programming with that orchestra includes a series of late-night concerts, 'Tonhalle Late', which combine classical music and a nightclub setting. In 1998, Zinman was the Music Director of the Ojai Music Festival alongside pianist Mitsuko Uchida. In 1998, he was appointed music director of the Aspen Music Festival and School, where he founded and directed its American Academy of Conducting. He concluded his Tonhalle music directorship on July 21, 2014 with a concert at The Proms.

*

Ensemble Solistes XXI

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 – devenu depuis l'ensemble Solistes XXI – est constitué de chanteurs professionnels aux sensibilités stylistiques multiples. L'effectif varie de quatre à vingt chanteurs. Des instrumentistes se joignent parfois aux chanteurs pour aborder des répertoires particuliers. Le principe est le "un par voix" qui permet une interprétation modelée et précise. Par vocation, l'activité des Solistes XXI se développe autour de deux axes : la mise en regard d'œuvres d'époques différentes qui se valorisent ainsi mutuellement ; l'ensemble de solistes qui permet une grande liberté d'expression individuelle mais qui exige également un travail d'écoute très précis, donc une collaboration durable tant avec et entre les chanteurs qu'avec les compositeurs. Depuis maintenant plus de vingt ans d'existence les Solistes XXI ont à leur actif de nombreuses créations et de nombreux concerts de musique ancienne et contemporaine en France et à l'étranger. La presse et les nombreux compositeurs qui ont écrit pour les Solistes XXI sont unanimes à souligner l'excellence de cet ensemble, instrument précieux au service de l'art vocal. L'Ensemble est actuellement dirigé par Christophe Grapperon.

*



© Xavier Zimbarido

Solistes XXI Ensemble

Rachid Safir had a dream: to create an ensemble capable of covering the whole repertoire of vocal polyphony from the Renaissance up to the present. This dream became reality in 1988, when he created les Solistes XXI, a group made up of professional singers of different stylistic sensibilities. The number of singers varies from four to twenty, and they are occasionally joined by instrumentalists for particular repertoires. The 'one per voice' principle allows for precise, modelled interpretations. By vocation, the Solistes XXI' activities develop around two main lines: the confrontation of works from different periods, thereby enhancing each other ; the group of soloists which permits great freedom of individual expression, but also requires very precise listening work, therefore a lasting collaboration both with and between singers as well as with the composers. In the course of more than twenty years' existence, les Solistes XXI have a lot of world premieres to their credit. They have given numerous concerts of ancient and contemporary music in France and abroad. The press and numerous composers who have written for les Solistes XXI are unanimous in praising the excellence of this group, a precious instrument in the service of vocal art. Communication and by the Mairie de Paris. The Ensemble is presently directed by Christophe Grapperon.

*

Ensemble Multilatérale

Créé en 2005, l'Ensemble Multilatérale dont Yann Robin assure la direction artistique et Léo Warynski assure la direction musicale, met en œuvre les projets du Collectif du même nom dans sa saison musicale.

Le répertoire de l'Ensemble allie des œuvres incontournables du XX^{ème} siècle et celles d'une nouvelle génération de compositeurs. L'Ensemble a ainsi créé de nombreuses œuvres de compositeurs tels que Régis Campo, Lucas Fagin, Matteo Franceschini, Pedro Garcia Velasquez, David Hudry, Clara Iannotta, Michael Jarrell...

Ces trois dernières années, le projet artistique du Collectif a évolué vers la littérature, le théâtre et les formes lyriques, offrant la part belle aux projets pluridisciplinaires avec notamment deux opéras de chambre - *Aliados* de Sebastian Rivas et *Siegfried, nocturne* de Michael Jarrell.

La saison 2015/2016 a été marquée par la première apparition de Multilatérale au Festival Présences de Radio France, une tournée de 5 concerts et master-class en Asie avec une création de Diana Soh, la première d'une longue série de collaborations avec l'Ensemble vocal les Métaboles dans le cadre du Prix Saint-Christophe du jeune compositeur (6 créations) et en juillet à Saint-Martin-Vésubie, la première édition de l'Université d'Altitude, université de composition menée par Yann Robin et Raphaël Cendo.



Multilatérale Ensemble

Created in 2005, the Multilatérale Ensemble, with musical director Leo Warynski and artistic director Yann Robin, brings to life the projects of the collective throughout the season.

The Ensemble has already built up an impressive repertoire, blending established twentieth-century canon like Boulez' *Dérive* or Grisey's *Périodes* with works by the new generation. He gave more than 50 world premieres of composers such as Campo, Lucas Fagin, Matteo Franceschini, Pedro Garcia Velasquez, David Hudry, Clara Iannotta, Michael Jarrell...

In the past three years, the artistic mission of the collective has evolved to include literature, theater, and lyric forms, with an emphasis on multidisciplinary projects. In 2013, two chamber operas were premiered: *Aliados* by Sebastian Rivas then Michael Jarrell's *Siegfried, nocturne*.

The next two years will see the Ensemble reprise *Aliados* at the Nancy Opera and the Théâtre de Nîmes, *Siegfried, nocturne* at the Athénée, and premiere two new works : *QEL?*, sound installation and theater work with voice and dance conceived by Valérie Philippin and Grégoire Lorieux, and Claire-Mélanie Sinnhuber's chamber opera *Mitsou* in collaboration with the video artist Jean-Charles Fitoussi (Musica 2014).

*

*

Ircam

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

GRÉGORY BELLER

Grégory Beller est artiste et chercheur dans la création contemporaine. Normalien et auteur d'une thèse sur l'expressivité dans la parole et la musique, il fonde la compagnie Synekine dont il est le directeur artistique. Directeur du département Interfaces Recherche et Création de l'Ircam, il coordonne le travail d'artistes, de réalisateurs en informatique musicale, de chercheurs et de développeurs dans la conception, la création et la performance de moments artistiques.

*

Ircam

Ircam, the Institute for Research and Coordination in Acoustics/Music directed by Frank Madlener, is one of the world's largest public research centers dedicated to both musical expression and scientific research. This unique location where artistic sensibilities collide with scientific and technological innovation brings together over 160 collaborators.

Ircam's three principal activities – creation, research, transmission – are visible in Ircam's Parisian concert season, in productions through-out France and abroad, and in two annual rendezvous: ManiFeste that combines an international festival with a multidisciplinary academy and the Vertigo forum that presents technical mutations and their tangible effects on artistic creation.

Founded by Pierre Boulez, Ircam is associated with the Centre Pompidou, under the tutelage of the French Ministry of Culture. The mixed STMS research lab (Sciences and Technologies for Music and Sound), housed by Ircam, also benefits from the support of the CNRS and Sorbonne University.

GRÉGORY BELLER

Grégory Beller works as an artist and a researcher in contemporary arts. After a PhD thesis on generative models for expressivity and their applications for speech and music, he founded the Synekine Project Company. Director of the department for Research/Creativity Interfaces of Ircam, he coordinates the works of the researchers, the developers, the computer music designers and the artists in the creation, the design and the performance of artistic moments.

*

LÉO WARYNSKI

“**P**récise, sensible et audacieuse”, peut-on lire à propos de la direction de Léo Warynski. Ouvert et polyvalent, il dirige avec le même enthousiasme tous les répertoires, avec un goût pour l’opéra, le répertoire symphonique et le répertoire contemporain.

Léo Warynski se forme à la direction d’orchestre auprès de François-Xavier Roth (CNSMD de Paris). Il est invité à travailler rapidement avec différentes formations comme l’Orchestre des Lauréats du CNSMDP, les ensembles Modern et Remix, l’orchestre de la WDR de Cologne.

En 2016, il dirige avec succès l’opéra *Mririda* d’Ahmed Essyad à l’Opéra du Rhin, fait ses débuts à la tête de l’Ensemble Intercontemporain et l’année suivante, à la tête de l’Orchestre de l’opéra de Rouen et de l’Orchestre symphonique National de Colombie.

Durant la saison 2018, il dirige notamment l’orchestre de Normandie, l’orchestre de l’opéra de Rouen, la création de l’opéra *Papillon Noir* de Yann Robin à La Criée de Marseille et de l’opéra *Seven Stones* d’Ondřej Adámek au festival d’Aix-en-Provence et la première française de *200 Motels* de Frank Zappa avec l’Orchestre Philharmonique de Strasbourg au festival Musica et à la Philharmonie de Paris.

Léo Warynski est directeur artistique de l’ensemble vocal Les Métaboles qu’il a fondé en 2010. Par ailleurs, il est nommé en 2014 directeur musical de l’ensemble Multilatérale, ensemble instrumental dédié à la création.



LÉO WARYNSKI

Léo Warynski’s conducting has been described as ‘precise, sensitive and bold’. Open-minded and polyvalent, he conducts all repertoires with the same enthusiasm, with a particular taste for opera, symphonic music and the contemporary repertoire.

Léo Warynski trained in conducting with François-Xavier Roth at the Paris Conservatoire. He was soon invited to work with different groups such as the Orchestre des Lauréats du Conservatoire, the Modern and Remix ensembles, and the WDR Symphony Orchestra Cologne.

In 2016, he successfully conducted Ahmed Essyad’s *Mririda* at the Opéra du Rhin, in Strasbourg, and made his debut with the Ensemble Intercontemporain. The following year, he conducted the Rouen Opera Orchestra and the National Symphony Orchestra of Colombia.

During the 2018 season, he conducted, in particular, the Orchestre de Normandie, Rouen Opera Orchestra, the world premiere of Yann Robin’s opera *Papillon Noir* at La Criée in Marseille, and Ondřej Adámek’s *Seven Stones* at the Aix-en-Provence festival, and the French premiere of Frank Zappa’s *200 Motels* with the Strasbourg Philharmonic Orchestra at the Musica festival and at the Philharmonie de Paris.

Léo Warynski is the artistic director of Les Métaboles, a vocal ensemble he founded in 2010. Moreover, in 2014, he was appointed musical director of the Ensemble Multilatérale, an instrumental group devoted to new music.

*

*

Orchestre National de France

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, lequel 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 chaque année.

Il propose par ailleurs, 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^{ème} 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.



© Christophe Abramowitz

National Orchestra of France

A Radio France ensemble, the National Orchestra of France is the oldest symphony orchestra in France that still performs today. The orchestra was founded in 1934 due to the desire for a group that performed symphonic pieces. This ambition plus the concerts broadcast over the

airwaves has made the National Orchestra a prestigious ensemble. From D.E. Inghelbrecht, who founded the tradition of the orchestra, to Emmanuel Krivine, its music director since September 2017, great conductors have come to lead the orchestra, which has also invited renowned soloists.

The National Orchestra of France gives around 70 concerts per year in Paris, at the Radio France Auditorium, its main residence since November 2014, and during tours in France and abroad. In addition, the National Orchestra also collaborates with the Théâtre des Champs-Élysées every year.

For the past fifteen years, there has also been an educational project involving concerts that combines musical excellence with humour. This project is targeted at amateur musicians, families and schoolchildren. The orchestra's musicians also visit schools, from nursery school up to university, and give workshops to teach and inspire young generations.

Finally, the National Orchestra has premiered 20th century masterpieces, such as *The Water Sun* by Boulez, *Deserts* by Varèse, and most of Dutilleux's major works.

Every concert is broadcast on the France Musique radio station and frequently rebroadcast on international radio stations.

*

*

FANNY CLAMAGIRAND

Fanny Clamagirand s'impose depuis plusieurs années comme la révélation du violon français. Son élégance, son jeu brillant, ses interprétations mêlant sensibilité et autorité ont été saluées de nombreuses fois par la critique. Son engagement et son talent sont soutenus par de nombreuses organisations et de grandes personnalités comme, en particulier, Anne-Sophie Mutter.

Après avoir remporté ces dernières années de prestigieuses récompenses dont le Prix Rainier III des Violin Masters 2007 de Monte-Carlo et le 1er Prix du Concours Kreisler à Vienne en 2005, c'est sur la scène des plus grandes salles et des plus importants festivals qu'elle construit sa carrière.

Elle se produit en soliste avec les Orchestres Philharmoniques de Vienne, Londres, Monte-Carlo, Strasbourg, National du Capitole de Toulouse, National de France, National Philharmonique de Russie, Irish Chamber, Jerusalem Symphony, Sinfonia Varsovia...

Fanny Clamagirand est aussi une invitée régulière d'émissions de radio et de télévision françaises et étrangères. En 2017, France Musique diffuse en direct la création mondiale du Concerto pour violon *Missing* d'Édith Canat de Chizy, qu'elle donne avec l'Orchestre National de France sous la direction de John Storgards.

Fanny joue un Matteo Goffriller fait à Venise en 1700.

*



FANNY CLAMAGIRAND

Fanny Clamagirand is considered to be one of the finest violinists of her generation. Her elegance, the brightness of her playing, her interpretations involving sensitivity and authority received many times the critics' praise. Her talent and commitment are supported by

many foundations and organizations in the world. She currently receives the support of Anne-Sophie Mutter.

Since winning in the past years prestigious awards and prizes, among which the First Prize Rainier III of the 2007 Monte Carlo Violin Masters and the First Prize F. Kreisler in Vienna in 2005, Fanny is building her career and has made her mark on the most prestigious international venues and festivals.

She performs, as a soloist, with renown orchestras, such as the Wiener Philharmoniker, London, Monte-Carlo, Strasbourg, National du Capitole de Toulouse, National de France, National Philharmonic of Russia, Irish Chamber, Jerusalem Symphony, Sinfonia Varsovia...

Fanny Clamagirand is a regular guest on French and foreign radio and TV shows, live or recorded. In 2017, France musique broadcasts live the World Première of Violin Concerto *Missing*, composed by Edith Canat de Chizy, she gave together with the Orchestre National de France under the direction of John Storgards.

Fanny plays on a Matteo Goffriller violin made in Venice in 1700.

*

JOHN STORGÅRDS

John Storgårds a étudié le violon avec Esther Raitio et Jouko Ignatius à l'Académie Sibelius à Helsinki, et a poursuivi ses études de violon avec Chaim Taub en Israël. Il était un membre fondateur de l'Avanti! Orchestre de chambre. Après avoir dirigé des orchestres à la réception de la section violon,

son intérêt pour la direction s'est accru après une invitation à diriger l'Orchestre symphonique de l'Université d'Helsinki. Il est ensuite retourné à l'Académie Sibelius de 1993 à 1997 pour étudier la direction avec Jorma Panula et Eri Klas .

En 1996, Storgårds devient directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Laponie. Avec l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, il est devenu chef invité principal en 2003 puis chef principal à l'automne 2008 pour un premier contrat de 4 ans. Son contrat d'Helsinki a été prolongé depuis 2014. En octobre 2013, l'orchestre a prolongé son contrat jusqu'en décembre 2015. Storgårds a conclu son mandat à Helsinki en décembre 2015. De 2006 à 2009, Storgårds était chef de l'Orchestre philharmonique de Tampere. Storgårds a occupé le poste de directeur artistique de nombreux festivals d'été, plus récemment du Festival de musique de Korsholm entre 2004 et 2006 et Avanti's! Summer Sounds Festival. En dehors de la Finlande, en mars 2011, Storgårds a été nommé principal chef invité de l'Orchestre philharmonique de la BBC, succédant à Vassily Sinaïsky. En janvier 2015, Storgårds a été nommé chef d'orchestre invité de l'Orchestre du Centre national des Arts (OCNA).

*



JOHN STORGÅRDS

John Storgårds studied violin with Esther Raitio and Jouko Ignatius at the Sibelius Academy in Helsinki, and continued his violin studies with Chaim Taub in Israel. He was a founding member of the Avanti! Chamber Orchestra. After experience leading orchestras from the front desk of the violin

section, his interest in conducting increased after an invitation to conduct the Helsinki University Symphony Orchestra. He subsequently returned to the Sibelius Academy from 1993-1997 to study conducting with Jorma Panula and Eri Klas.

In 1996, Storgårds became Artistic Director of the Chamber Orchestra of Lapland. With the Helsinki Philharmonic Orchestra, he became Principal Guest Conductor in 2003 and subsequently Chief Conductor in autumn 2008, for an initial contract of 4 years. His Helsinki contract has since been extended to 2014. In October 2013, the orchestra further extended his contract through December 2015. Storgårds concluded his Helsinki tenure in December 2015. From 2006 to 2009, Storgårds was Chief Conductor of the Tampere Philharmonic Orchestra. Storgårds has held the Artistic Directorships of many summer festivals, most recently of the Korsholm Music Festival between 2004-2006, and Avanti's! Summer Sounds Festival. Outside of Finland, in March 2011, Storgårds was appointed principal guest conductor of the BBC Philharmonic, effective January 2012, succeeding Vassily Sinaïsky. In January 2015, Storgårds was named guest conductor of the National Arts Centre Orchestra (NACO).

*

REMERCIEMENTS

Malgré les nombreuses difficultés rencontrées au tout début du projet, nous avons pu cependant le mettre en œuvre grâce à l'engagement et au désir d'aboutir de tous les musiciens et de leurs représentants – avec une mention toute spéciale au chef d'orchestre John Storgårds et à la violoniste Fanny Clamagirand dont je me plais à souligner les chaleureux encouragements.

Une fois encore, je remercie Claudine Pellerin et Dominique Lohnherr (MFA) pour leur aide précieuse et indispensable.

Merci également à Anne Guyonnet (chargée de production à l'Ircam) pour sa gentillesse et son efficacité ; à Sébastien Naves pour le soin tout particulier apporté au mastering du CD ; enfin, à Édith Canat de Chizy pour son soutien sans faille.

Yvette Carbou, *janvier 2019*

ACKNOWLEDGEMENTS

Despite the numerous difficulties encountered at the very outset of this project, we were nonetheless able to bring it to accomplish it thanks to the commitment and desire to succeed on the part of all the musicians as well as their representatives. In particular, I would like to point out the conductor, John Storgårds, and the violinist, Fanny Clamagirand, and their warm encouragements.

Once again, my thanks to Claudine Pellerin and Dominique Lohnherr (MFA) for their invaluable, indispensable help.

Thanks, too, to Anne Guyonnet (Ircam production manager) for her kindness and efficiency; Sébastien Naves for his very particular care in the mastering of the CD; and finally, last but far from least, to Edith Canat de Chizy for her unfailing support.

Yvette Carbou, *January 2019*

*

RAPPEL



SOCD 234



SOCD 312