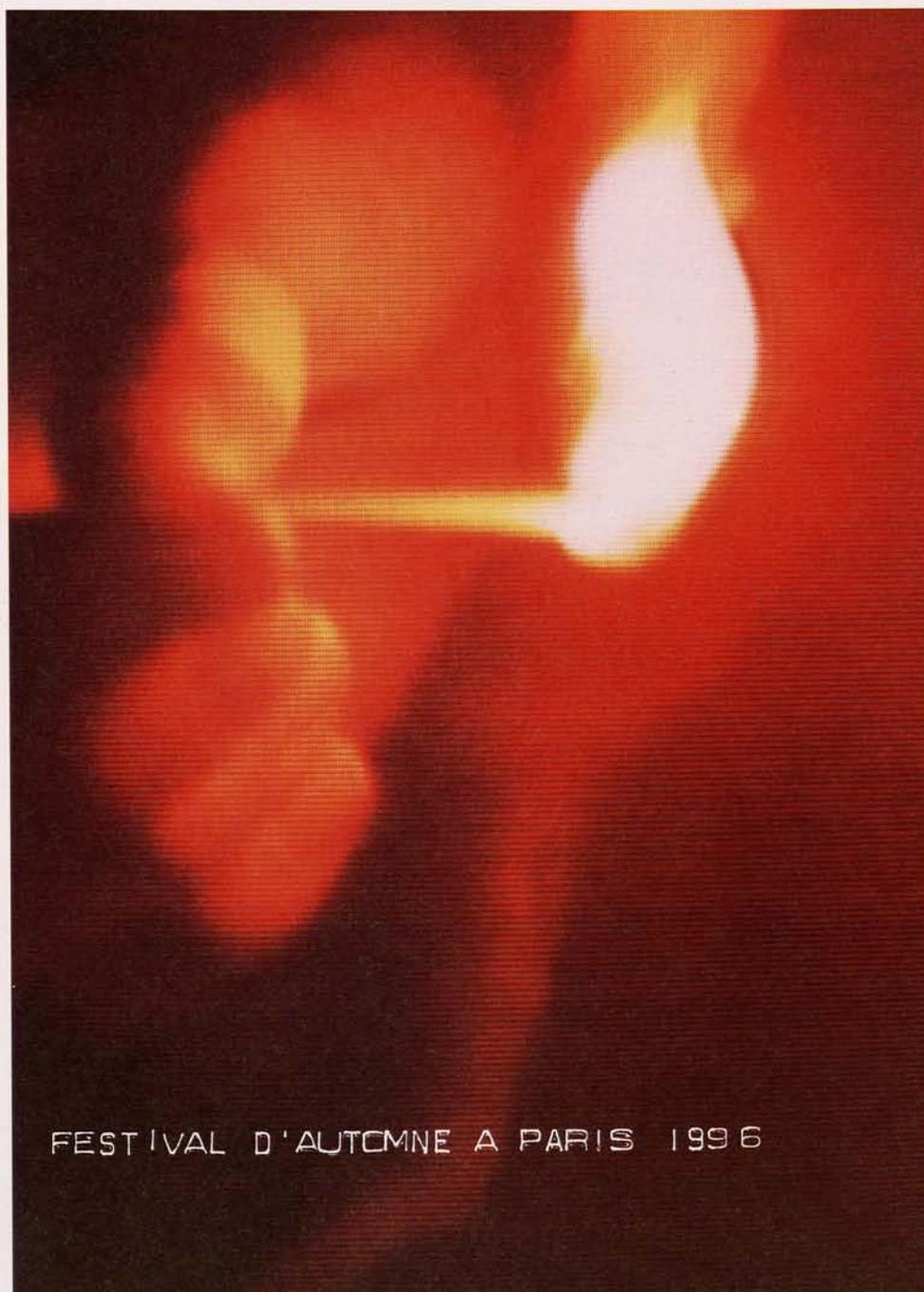


La Cité de la Musique et
le Festival d'Automne à Paris présentent



cité de la musique



Claude Vivier

Cité de la Musique
Mardi 15 octobre 1996

Claude Vivier

Prologue pour un Marco Polo

Prologue pour un Marco Polo (1981)

Effectif : soprano, alto, ténor, baryton, basse ; clarinette en *mi* bémol, 3 clarinettes en *si* bémol, 2 clarinettes basse en *si* bémol, deux percussionnistes, 4 violons I, 3 violons II, 3 altos, 2 violoncelles, contrebasse ;
Récitant : bande magnétique. Durée : 25' environ ; Editeur : Fondation Vivier
Création : mars 1981, Radio-Canada, Ensemble instrumental de Radio-Canada et solistes, direction, Lorraine Vaillancourt. Commande de Radio Canada pour le Prix Paul Gilson ; Dédié à Thérèse Desjardins

Shiraz (1977)

Effectif : piano ; Durée : 13' environ ; Editeur : Fondation Vivier
Création : 4 avril 1981, Toronto, Christiane Petrowska ; Dédié à Louis Philippe Pelletier

Lonely Child (1980)

Effectif : piccolo, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons, 2 cors en *fa*, percussionniste, 6 violons I, 5 violons II, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses
Durée : 19' environ ; Editeur : Les Editions Doberman-Yppan
Création : 7 janvier 1981, Vancouver, Marie-Danielle Parent, direction, Serge Garant
Commande de l'Orchestre de chambre de Radio-Canada ; Dédié à Louise Andrée

Zipangu (1980)

Effectif : 7 violons, 3 altos, 2 violoncelles, contrebasse ; Durée : 16' environ ;
Editeur : Les Editions Doberman-Yppan ; Création : 4 avril 1981, Toronto, New Music Concerts, direction, Robert Aitken
Commande des New Music Concerts avec l'aide du Conseil des arts du Canada ; Dédié à Philippe Polini

Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele (1983, inachevé)

(Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?)

Effectif : récitant, chœur mixte ; 3 synthétiseurs, 2 percussionnistes ; Durée : 8' environ ; Editeur : Fondation Vivier
Création : 20 avril 1990, Montréal, Chœur de l'Ensemble Tudor et solistes, direction, Walter Boudreau

Louis Philippe Pelletier, piano

Susan Narucki, soprano

Tannie Willemstijn, soprano

Helena Rasker, alto

Christopher Gillett, ténor

James Ottaway, baryton

Jaco Huijpen, basse

Johann Leysen, récitant

Chœur : Irene Maessen, soprano ; Yvonne Benschop, Nine van Strien, altos

Marcel Beekman, Bruce Sellers, ténors ; David Barick, basse

Asko Ensemble

Schoenberg Ensemble

Direction,

Reinbert de Leeuw

Coproduction Festival d'Automne à Paris et Cité de la Musique

Avec le concours de la Fondation Blouin MacBain, du Fonds voor Podiumkunsten des Services culturels de l'Ambassade du Canada et du Ministère des Relations Internationales du Québec

Couverture, Bill Viola, Hatsu Yume, (First Dream) 1981 ; photo : Kira Perov
Festival d'Automne à Paris 156 rue de Rivoli, 75001 Paris - Téléphone 01 42 96 12 27 Télécopie 01 40 15 92 88
Imprimerie Jarach - La Ruche, Paris

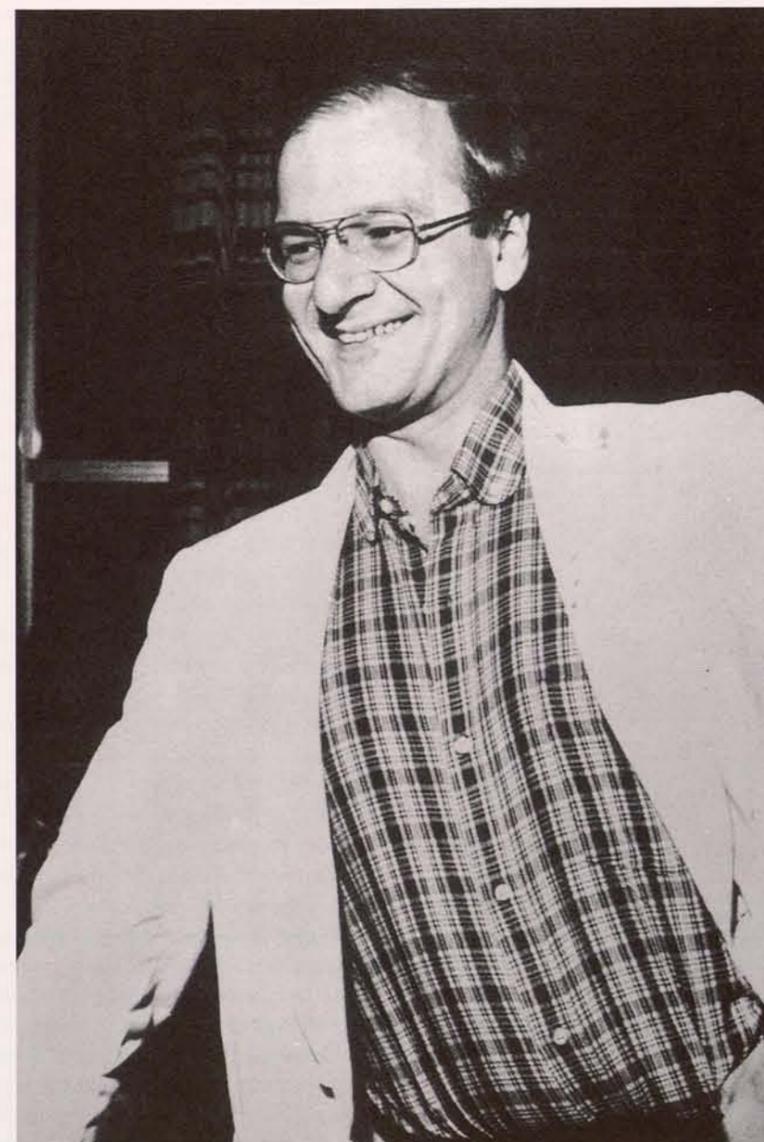


Photo DR : Fondation Vivier.

Biographie de Claude Vivier

Né en 1948, à Montréal, de parents inconnus, Claude Vivier est adopté à l'âge de trois ans. «Le fait de savoir que je n'avais ni père ni mère m'a procuré un univers de rêve merveilleux ; je façonnais mes origines comme je le voulais, jeignais de parler des langues étranges». A la crèche, tous le croient sourd-muet et il ne parlera qu'à six ans. En 1964, il se destine à la prêtrise et devient pensionnaire au juvénat de Saint-Vincent-de-Paul où la musique lui est révélée lors d'une Messe de minuit. Expulsé pour «manque de maturité», il entre au Conservatoire de musique de Montréal, dans la classe de Gilles Tremblay (1967-1970). Après des études de musique électroacoustique à Utrecht, avec Gottfried Michael Koenig (1971), il est élève de Paul Méjano à Paris (1972) et de Stockhausen à Cologne (1972-1974) qui lui enseignent la composition. Ces années marquent la fin d'une période conceptuelle ; le style de Vivier témoigne alors d'une prédilection pour la voix et pour une écriture homophonique. Quelques mois d'enseignement à l'Université d'Ottawa suivront, précédant un voyage en Orient (1976-1977) dont il retient plusieurs éléments de technique musicale mais surtout le principe d'une intégration de l'art dans la vie de tous les jours. «Je réalise de façon patente que ce voyage n'est finalement qu'un voyage au fond de moi-même», écrit-il à son retour. Très intéressé par le cinéma, la littérature et le théâtre, il réalise une vidéo, *L'Homme de Pékin*, se lie d'amitié avec Marguerite Duras et projette un opéra sur la vie de Tchaïkovsky. En 1982, Claude Vivier s'établit à Paris où il meurt assassiné le 7 mars 1983.

En 1991, après les représentations d'*Hyperion* de Bruno Maderna, l'Asko Ensemble et le Festival d'Automne à Paris envisagèrent une nouvelle collaboration du même type : l'opéra *Heuve* sur le thème de Marco Polo, que Claude Vivier entreprit en 1980, qui comprenait *Lonely Child*, *Shiraz*, *Prologue pour un Marco Polo*, mais aussi *Bouchara*, pour soprano et ensemble, *Wo bist du Licht !*, pour mezzo-soprano et orchestre à cordes, *Samarkand*, pour quintette à vent et piano, et *Nous sommes un rêve de Zipangu*, œuvre que Vivier n'a jamais composée. Le programme, dans une forme établie par Renee Jonker, chemine ainsi à travers les partitions d'un cycle «sur les découvreurs de pays et aussi sur les rêveurs» que la mort de Vivier a définitivement suspendu. Une première exécution en version de concert a été présentée en juin 1995 au Festival de Hollande, à Amsterdam.

Commentaires sur les œuvres

Laurent Feneyrou

I Enfance

«Comme c'est étrange. Malgré tout ce que je t'ai dit sur l'adulte que j'étais devenu, la seule voix qui perce en moi, c'est celle de l'enfant qui parle doucement aux anges le soir ! Tout autour de moi, c'est le silence». (Claude Vivier, Lettre à Thérèse Desjardins, 26 janvier 1983)

Le langage inventé, les *ka*, *rè*, *nou*, *ya* et autres *zo...* qui parcourent presque toutes les œuvres vocales de Claude Vivier, oscillant entre une langue que Marco Polo ne peut comprendre et les balbutiements d'un repli de l'être, sont synonymes d'une utopie de l'enfance et de son langage, d'un *avant* dont nul ne sait ce qu'il précède. Et le phonème universel se prend à suggérer un mot dans une langue qui est encore la nôtre, celle de notre entourage, et qui précède le langage de la fin, celui qui permettra de parler «à tous les êtres passés, présents, futurs, d'ici et de là-bas». Par ce phonème esseulé, il nous est ainsi donné de rencontrer la multitude. Une telle passion linguistique irrigue toute voix et tout corps instrumental, mirage d'une authentique gorge cosmique.

Retrouver la voix de l'enfant solitaire «*voulant embraser le monde de son amour candide*», tel est le sens de l'œuvre de Vivier. Et le compositeur peuple son œuvre de souvenirs enfantins, désormais rendus à leur existence fantomatique : Merlin, fils du diable, mais aussi Lewis Carroll, une sorcière, la Reine de la nuit, Mister Pickwick, Pinocchio, Bruder Jakob dans *Love Songs* (1977), *Journal* (1977) ou *Kopernikus* (1979). Ou le Zorro de *Glaubst du an der Unsterblichkeit der Seele*. Ou encore les fées, les nains et les géants dont Vivier écrit qu'ils constituent l'univers de Stockholm.

Dans un entretien avec Claude Cubaynes : «...une foi qui fait que je suis et je serai tout le temps, immortellement ou éternellement, un enfant».

L'Enfant-Rédempteur ou l'«Enfant-Dieu», ainsi que le baptise un texte des années de juvénat, incarne la beauté, la pureté, l'angélisme et la tristesse. «*Image du passé qui subsiste et qui voudrait s'éterniser dans le miroir du futur*», la tristesse est retour aux sources : tristesse de la recherche d'une ascendance fabuleuse, tristesse de l'enfant qui a perdu sa mère, tristesse aussi de l'enfant encore incapable d'exprimer la grandeur de ce qui l'entoure. Tristesse enfin de celui qui aime profondément la vie pleine et heureuse, simple et évidente, telle qu'elle se manifeste dans l'art balinaise et dans sa traduction immédiate. *Pulau Dewata* (1977). Son besoin d'amour naïf et tendre est celui d'une «*lumière de la liberté face à la mort*» que croise sans cesse la vision de Dieu. Les *Love Songs* (1977) disaient déjà la tendresse et la permanence de l'émerveillement.

Shiraz

Comme *Paramirabo* (1978), *Bouchara* (1981), ou *Samarkand* (1981), *Shiraz* emprunte son titre au nom d'une ville. Ici, une ville d'Iran, «*une perle de ville, un diamant taillé durement*», pour une œuvre inspirée par la *Toccata opus 7*

de Schumann et par les implications numériques du *Klavierstück IX* de Stockhausen, mais toute au corps du pianiste, aux mouvements de ses mains sur le clavier : immobiles, parallèles ou contraires. Vivier définit ailleurs les cinq sections de l'œuvre, la forme musicale comme la «*mise en chair du penser musical*» où se joue la relation amoureuse entre le créateur, maître de l'en-temps, et son idée.

Marco Polo

Dans *Prologue pour un Marco Polo* surgit l'histoire avec ses rédempteurs et ses dictateurs. Mais la musique suspend son temps, le passé désiré et la triste linéarité d'«*un point éternellement en mouvance vers un futur inatteignable*» : *O ! Kosmos* (1973) chantait déjà la déchirure de la temporalité. Pèlerin de l'intemporel, Marco Polo est hors le temps et hors de ses voyages : il retrouve ce que Vivier a nommé dans un texte sur *Chants* (1973) le «*souffle transhistorique de la Vie*».

Les énoncés musicaux des huit parties ne mènent nulle part. Magie d'une aire raffinée dont les plans multiples se côtoient, se pénètrent et se transforment suivant les «*règles merveilleuses de la mécanique céleste*» et dont les couleurs soustraient l'homme à la contingence du temps qui passe. «*La qualité première de la musique c'est justement une absence — absence de liens entre l'instant d'avant et l'instant d'après, prise de conscience douloureuse de la non-existence de l'instant présent, celui-ci n'étant qu'une vision abstraite, qu'une conceptualisation du rapport entre un instant passé et un instant à venir. La musique amplifie jusqu'à l'absurde ce non-existant, un instant présent qui ne devrait pas exister devenant tout à coup un objet et réel et palpable, objet de possible spéculation : mais c'est un impossible désir qui est magnifié*». Entre l'espoir et la mélancolie, le temps musical est investi du désespoir d'un son qui coupe le continuum de tout temps et la géographie de tout espace. Seul le regard mélancolique que portent Vivier et le poète Paul Chamberland dans leur dialogue sur Marco Polo, enregistré pour la septième partie de ce *Prologue*, pourrait alors rétablir la fragilité et l'utopie d'un tel continuum et d'une telle géographie.

II Amour

Amour de l'homme pour Dieu, amour de Dieu pour l'homme : l'amour régit toute musique. Il a force de loi : «*Ce n'est pas moi qui écris ma musique, c'est peut-être les fleurs que j'ai senties, le geste que j'ai fait, les êtres que j'ai vus, les étoiles, on ne sait jamais. La musique est amour, comme tout est amour*», disait Vivier. Un autre prince des ténèbres : Harry, dans *Glaubst du an der Unsterblichkeit der Seele*, est l'ange qui énonce son nom : «*My name is Harry*», avant d'enfoncer un poignard dans le cœur de sa victime. Un cœur qui dépasse les implications de la symbolique chrétienne pour retrouver le lyrisme de Bali : un cœur «*qui d'amour pourrait embraser tout l'univers et qui d'humour pourrait faire rire tout l'univers, un cœur encore qui de poésie pourrait faire pleurer tout l'univers et qui plein de joie peut faire danser tout l'univers*».

Lonely Child

Berceuse de la Mère cosmique, long chant de solitude, *Lonely Child* est l'œuvre du renoncement à toute polyphonie. Après *Orion* (1979) et avant *Wo bist du Licht* (1981), son infinie mélodie s'enrichit d'intervalles dont les tensions, la rugosité et l'intensité fondent une harmonie microtonale, invention complexe de timbres ou faisceaux de couleurs, n'excluant pas les mélodies complémentaires de la musique balinaise.

Vivier retrouve le sens de toute musique : la surface plane de son *mélos* et de son rythme devenu durée, série d'équilibres et de déséquilibres autour d'un pôle. Si tout meurt de ce que l'homme a bâti, seuls subsistent ses rêves et ses craintes : *Lonely Child* est un hymne à l'attente du sommeil et de la nuit, promesse de renaissance. Et le terrible silence ponctué par les violences de la grosse caisse, avant une reprise que l'événement a définitivement modifiée, signifie le silence premier, celui qui précède tout, «*celui qui nourrit, qui libère, qui ouvre la conscience, celui qui est amour et qui se propage*», et le silence de la fin dans lequel le chant se retire, une *Musik für das Ende* (1971), où tout s'efface à jamais : le vide ou le silence d'une absence et d'un désir. *Siddhartha* (1976) suspendait aussi un instant l'écoulement de son temps.

Zipangu

A l'époque de Marco Polo, Zipangu était le nom du Japon, une île que Kublai Khan n'avait pu conquérir et un symbole de richesse immense que Vivier convoque à nouveau dans les première, troisième et quatrième parties du *Prologue pour un Marco Polo*. Le nom implique maintenant un Orient imaginaire que ne peuvent atteindre les «*êtres humains qui ne veulent pas découvrir les terres nouvelles, les Zipangu de leurs planètes intérieures... Il y a en nous des Zipangu introuvés*».

Après les techniques dérivées des studios de musique électronique et les calculs de fréquences issus de la modulation en anneau que Vivier applique à l'ensemble de *Lonely Child*, Zipangu concentre le déploiement puis l'épure de ses couleurs sur les modes de jeu instrumentaux des treize cordes scindées en deux groupes, l'un de six violons, l'autre avec son violon, ses trois altos, ses deux violoncelles et sa contrebasse.

III Mort

«*Ne me laisse pas seul. J'ai peur. Je ne vois plus rien que le reflet de mes yeux dans le vide*», chantait *Journal* (1977). Dans Zipangu, comme dans *Lonely Child*, comme dans *Prologue pour un Marco Polo* et son vertigineux solo conclusif, tout croît, tout se replie : la mélodie devient couleur avant de retourner à la mélodie première, purifiée et solitaire. Rituel de la mort, l'œuvre de Vivier et ses processus intuitifs ou raisonnés n'excluent ni émotion, ni mélodrame, ni pathos, le destin premier de l'homme étant sinon la crucifixion, du moins l'existence rendue à sa douloureuse méditation, au cri qu'implique toute création. Mais l'absolue franchise mène irrémédiablement à une absence de distance face à une vie qu'il est impossible

d'écarter de l'œuvre, malgré cet entre-deux que Vivier entendait déchiffrer.

Déjà présent dans *Le Clown*, poème d'un Vivier encore séminariste, le froid exprime, dans *Glaubst du an der Unsterblichkeit der Seele*, la peur de sa mort et la volupté de son inachèvement : vision d'un «*moi rêvé*».

Kempli, rin, cloches et gongs, celles de *Lonely Child*, ceux de *Lettura di Dante* (1974), prolongent un instant, par leur résonance et les implications religieuses ou funéraires qu'il serait aisé d'identifier, la peur de l'être condamné à la finitude.

Chants (1973) : «*Je ne veux pas mourir*».

IV... Unsterblichkeit der Seele

«*N'aie pas peur, viens vers la lumière*», dans *Kopernikus* (1979). Un *Amen !* paraphe *Musik für das Ende* (1971). Un *Deo Gratias* pour *Désintégration* (1972), *Chants* (1973) ou *Lettura di Dante* (1974). Et ce titre : *Jesus, erbarne dich* (1973).

Plus qu'un catholicisme conflictuel que manifesteraient l'allégorie d'une psalmodie ou les réminiscences du chant grégorien, le mysticisme de Vivier est celui d'une foi en l'amour de Dieu, d'une purification mystérieuse et incantatoire — *Reinigung* était le premier titre de *Chants* (1973). Peu importe la religion ou la secte : «*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*», écrivait Vivier. La spiritualité, le souffle très lent de ses œuvres et leur désir de sagesse révèlent le sens véritable de notre existence terrestre tout en inclinant le temps vers une tentation de l'immortalité : la musique occulte un instant notre désespoir. L'Achéron, l'intervalle entre le temps et l'éternité expriment alors la transcendance. «*Ecrire de la musique, c'est essayer de faire comme les dieux*», c'est essayer de retrouver le temps des dieux : sur les traces de l'art japonais, le soi ne s'exprime plus mais voudrait parfois agir «*les préceptes ancestraux*».

Glaubst du an der...

Glaubst du an der Unsterblichkeit der Seele vacille, entre mobilité et immobilité, la «*stagnance des temporalités*» selon *Kopernikus* (1979).

Pour dire la blessure mortelle : «*L'art ne sera plus ce doux panacée qu'on applique sur un corps blessé, il sera le corps*», écrivait Vivier dans un texte baptisé *L'acte musical*.

Manchmal möchte ich sterben — [Parfois je voudrais mourir —]

parfois je voudrais mourir
regarder l'éternité en face
sentir la nuit et palper ses étoiles mystiques
je voudrais l'héroïsme de zorro
et mourir cent fois pour une belle espagnole.
ich liebe die nacht mystische und unerklärbare
[j'aime la nuit mystique et indéchiffrable]
j'aurais un atomiseur
et je pourrais détruire tous les méchants
qui empêchent la bonté de survivre.

Er sagte [Il dit]
«Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele» [«Crois-tu en l'immortalité de l'âme»]
«Ja», sagte ich [«Oui», dis-je]
«ich möchte sogar mich ertrinken». [je voudrais même me noyer.]

"Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele."

Manchmal möchte ich sterben -
parfois je voudrais mourir
regarder l'éternité en face
sentir la nuit et palper ses étoiles mystiques
je voudrais l'héroïsme de zorro
et mourir cent fois pour une belle espagnole.
ich liebe die nacht mystische und unerklärbare
j'aurais un atomiseur
et je pourrais détruire tous les méchants
qui empêchent la bonté de survivre.
"Er sagte
"Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele."
"Ja, sagte ich
"ich möchte sogar mich ertrinken."

Manuscrit de Claude Vivier

Biographies des interprètes

Asko Ensemble (Amsterdams Studenten Kamer Orkest)
Orchestre d'étudiants fondé en 1966, l'Asko Ensemble est devenu professionnel au fil des ans, travaillant régulièrement sous la direction de Peter Eötvös, Ingo Metzmacher ou Hans Zender. Son effectif varie de quinze à cinquante-cinq musiciens, consacrant notamment ses programmes aux œuvres de Ferneyhough, Ligeti ou Maderna.

Schoenberg Ensemble

Fondé à La Haye en 1974, l'Ensemble Schoenberg s'est spécialisé dans l'interprétation de la musique de chambre de l'École de Vienne et la transcription d'œuvres pour des effectifs plus importants. Prenant modèle sur la Société d'exécutions musicales privées d'Arnold Schoenberg, la formation regroupe quatorze musiciens.

Christopher Gillett, ténor

Élève du King's College, Christopher Gillett étudie ensuite avec Edger Evans, Rudolf Piernay et Robert Tear, avant de faire ses débuts au Covent Garden et sur les différentes scènes européennes dans des opéras de Britten, Monteverdi, Mozart ou Puccini. Il collabore régulièrement avec Michael Nyman et participe à la création de *Rosa de Louis Andriessen* ou de *A King Riding* de Klaas de Vries.

Johann Leysen, récitant

Comédien de théâtre et de cinéma, Johan Leysen a notamment travaillé avec Enki Bilal, Patrice Chéreau et Jean-Luc Godard. Interprète de Heiner Müller, il joue aussi *Wittgenstein*, *La Musica Deuxième*. Il a déjà collaboré avec l'Asko Ensemble pour *La Jalousie* de Goebbels, dont il incarnera en 1997 le Kierkegaard dans *La Reprise*, après avoir participé à *La Trahison orale* de Kagel à Amsterdam.

Susan Narucki, soprano

Susan Narucki a chanté sous la direction de Pierre Boulez, Zubin Mehta, Kent Nagano, Oliver Knussen, en soliste avec les orchestres de New York, Los Angeles et de nombreux ensembles internationaux. Avec le Schoenberg Ensemble, elle a participé à la production de *De Materie* de Louis Andriessen. Elle a aussi collaboré avec Nicolaus Harnoncourt dans un programme Haydn et a participé à la création de *To Be Sung* de Pascal Dusapin en 1994.

James Ottaway, baryton

Choriste puis élève du King's College de Cambridge, James Ottaway se produit sur les différentes scènes britanniques dans Britten, Mozart, Schoenberg ou Verdi. Interprète de Bach, Monteverdi (*Vespro della Beata Vergine*), Purcell (*King Arthur*), il chante aussi Berio, Holliger et Stockhausen avec le London Sinfonietta. Membre du Deller Consort, il enseigne régulièrement à la Deller Academy.

Louis-Philippe Pelletier, piano

Né en 1945, Louis-Philippe Pelletier étudie avec Lubka Kolessa, puis avec Claude Helffer, Harald Boje et Aloys Kontarsky. Premier Prix au Concours international de piano Arnold Schoenberg (1979), il est désigné Artiste de

l'année en 1980 par le Conseil canadien de la musique. Interprète des principales œuvres des répertoires traditionnel et contemporain, parmi lesquelles différentes créations de compositeurs canadiens (Garant, Vivier, Papineau-Couture...), il est aussi directeur du département de piano de la Faculté de musique de l'Université McGill.

Helena Rasker, alto

Après ses études au Conservatoire Royal de La Haye avec Marianne Dieleman et Diane Forlano, Helena Rasker chante sous la direction de Reinbert de Leeuw, Ingo Metzmacher, Seiji Ozawa ou Arturo Tamayo. Parmi ses enregistrements figurent le *Prometeo* de Luigi Nono, le *Moses und Aron* de Schoenberg, sous la direction de Pierre Boulez, et différentes œuvres de Claude Vivier.

Johannes Schmidt, basse

Après ses études à la Musikhochschule für Musik de Munich, Johannes Schmidt suit les cours de Walter Berry, Helmut Deutsch, Hans Hotter et Erik Werba. Lauréat de nombreux prix internationaux et interprète de nombreux opéras, oratorios ou lieder, il devient membre du Studio de l'Opéra de Vienne (1987-1989), de l'Opéra d'Essen (1992-1994), puis de l'Opéra comique de Berlin depuis 1996.

Tannie Willemstijn, soprano

Tannie Willemstijn étudie aux conservatoires de Rotterdam et de La Haye. Depuis 1979, elle est membre du Chœur de chambre des Pays-Bas avec lequel elle se produit en soliste. Spécialiste de musique baroque, elle travaille avec Frans Bruggen, Ton Koopman et Sigiswald Kuijken avant d'aborder le répertoire romantique et moderne (Bellini, Chostakovitch, Brahms, Mahler, Schubert, Verdi...).

Reinbert de Leeuw, direction

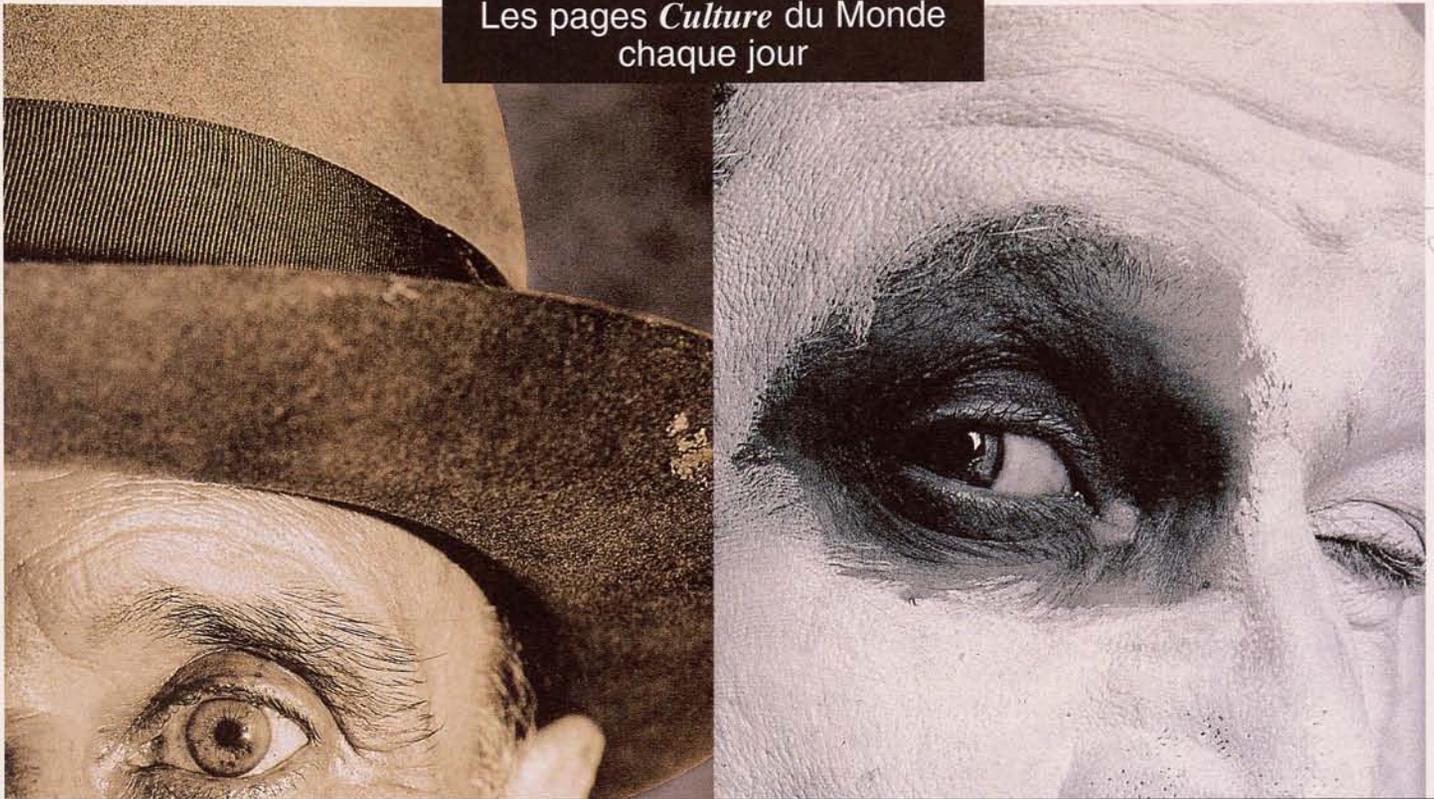
Né à Amsterdam en 1938, Reinbert de Leeuw étudie le piano et la théorie de la musique à Amsterdam, puis la composition au Conservatoire Royal de La Haye. Compositeur, il est co-auteur des opéras *Reconstructie* (1969) et *Axel* (1977). Pianiste, il a notamment interprété les œuvres de Liszt, Satie et Antheil. Il a publié un livre sur Charles Ives et un volume d'articles rassemblés sous le titre *Musical Anarchy*. Il dirige le Schoenberg Ensemble depuis sa fondation en 1974, ainsi que les principaux orchestres néerlandais. Ses enregistrements ont obtenu de nombreux prix internationaux. Auvidis Montaigne publie une collection *Reinbert de Leeuw Edition*, ainsi que Philips Classics. Depuis 1992, il est directeur artistique invité du Aldeburgh Festival en Grande-Bretagne et, depuis 1994, directeur artistique du Festival de Tanglewood pour la musique contemporaine.



Reinbert de Leeuw

Photo : Marco Borggreve

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.



Le Monde

BDDP. Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN

FRFAP - 1996 - M-04 - PRGS