

PAUL HINDEMITH
ARNOLD SCHOENBERG
OLGA NEUWIRTH
JOHANNES BRAHMS

19 OCTOBRE 2011



Pour mémoire

Paul Hindemith

Trauermusik pour alto et instruments à cordes

Arnold Schoenberg

Musique d'accompagnement pour une scène de film, opus 34

Olga Neuwirth

Remnants of Songs... an Amphigory
pour alto et orchestre
(création française)

entracte

Johannes Brahms

Symphonie n°2, en ré, opus 73

Antoine Tamestit, alto

Orchestre du Conservatoire de Paris

Direction, **Patrick Davin**

Coproduction Cité de la musique ;
Conservatoire de Paris ; Festival d'Automne à Paris

Durée : 1h35 plus entracte

Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale



et du Forum culturel autrichien **forum culturel autrichien**

Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette communication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.



En couverture, Olga Neuwirth à New York, 2011.
© Stephanie Berger

Le monde d'Olga Neuwirth (née en 1968) est une déconstruction de nos expériences quotidiennes. C'est un monde à vif, de tensions entre art, rêve et souvenir, entre lyrisme et burlesque, entre l'effroi et un rire résistant à l'angoisse – ou à ce qui se cache derrière cette angoisse : l'inconnu, le monstrueux, le lointain... Le langage n'a plus pour fonction de décrire un réel anodin et univoque, mais de nous permettre de deviner les chimères qui s'y logent.

Aussi cette musique, prompte à renverser toute chose en son contraire, est-elle fascinée par les doubles fonds, hantée par les miroirs et les anamorphoses, gorgée d'éléments hétérogènes et de sons androgynes ou hybrides. Son appropriation vampirisante d'autant de matériaux possibles, à l'instar des citations de *Remnants of Songs... an Amphigory*, tend ici, sciemment, au galimatias – l'alto soliste de cette œuvre sera mis en regard de celui de la *Trauermusik* de Hindemith (1895-1963). Chez Olga Neuwirth, la citation, en effet, est une possibilité pleine et entière de l'écriture : le discours d'autrui, les fragments rapportés, nous dévoilent l'impossibilité de communiquer un sens présent, sinon une vérité, et nous entraînent dans un monde qui cite tout ce qui tombe sous la main, ce qui vient à l'oreille, ce que libère notre mémoire.

Dans sa *Musique d'accompagnement pour une scène de film*, Arnold Schoenberg (1874-1951) s'enthousiasma pour le septième art, où s'illustraient alors Lang, Murnau ou Pabst. Or, le cinéma et ses techniques s'immiscent volontiers dans l'œuvre d'Olga Neuwirth qui, au gré de ses textes et entretiens, évoque Lubitsch, Hitchcock, Fellini ou David Lynch. Cette œuvre, avide d'oblique, d'obscur, d'un dépècement du langage, lacère : contrastes, surimpressions, ruptures, failles, césures abruptes, découpes. De Brahms le symphoniste (1833-1897), sculptant l'infime, lui conférant une beauté plastique qui s'inscrit dans un vaste édifice répondant aux exigences de l'expression romantique, Schoenberg avait tiré les conséquences de ces thèmes de plus en plus brisés, mais aussi d'une croissance organique de la forme. La musique y ressemble aux systèmes biologiques, dans lesquels des tissus naissent, se développent, se transforment, subissent des mutations au contact d'autres systèmes ou d'autres processus, puis se décomposent et s'éteignent. Cela, Olga Neuwirth le traduit aussi, jusque dans ses lignes instables, sans cesse en devenir.

Laurent Feneyrou

Paul Hindemith

Trauermusik

1. *Langsam*
2. *Ruhig bewegt*
3. *Lebhaft*
4. Choral : «Für deinen Thron tret' ich hiermit» – *Sehr langsam*

Composition : 21 janvier 1936.

Création : 22 janvier 1936,
par l'Orchestre de la BBC sous la direction d'Adrian Boult
Soliste : Paul Hindemith
Effectif : alto solo, cordes
Durée : 8'

La *Trauermusik* (Musique de deuil) a été composée dans des conditions très particulières. Paul Hindemith (1895-1963), qui se produisait régulièrement comme altiste, était en effet arrivé à Londres pour jouer *Der Schwandrehher* pour alto et orchestre (1935) avec le BBC Orchestra au Queen's Hall le 22 janvier 1936. Le Roi Georges V mourut le 20 janvier et le concert fut donc annulé. Adrian Boult, le chef de l'orchestre, insista pour qu'Hindemith participât cependant au concert dédié au défunt roi. En quelques heures, l'auteur rédigea cette œuvre, d'une intensité post-romantique en total contraste avec sa musique de chambre contemporaine, beaucoup plus expérimentale. Le *Langsam* initial reprend des traits caractéristiques des musiques funèbres : silences éloquents, écriture en choral, timbres sombres, solos expressifs destinés à figurer l'isolement... Le second mouvement use d'une texture plus aérée, en chant accompagné (avec contrechant des cordes graves), alors que le finale impose une rupture par son homorythmie véhémement, qui se dilue ensuite dans un échange entre les cordes et l'alto soliste.

La fin du mouvement cite religieusement un choral de Jean-Sébastien Bach, *Für deinen Thron tret' ich hiermit, O Gott* (Devant ton trône, je me tiens, Ô Dieu).

Emmanuel Hondré

Arnold Schoenberg

Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene, opus 34 (Musique d'accompagnement pour une scène de film)

Drohende Gefahr (Danger menaçant)
Angst (Angoisse)
Katastrophe (Catastrophe)

Composition : 15 octobre 1929-14 février 1930

Création : 6 novembre 1930 au Krolloper de Berlin
sous la direction d'Otto Klemperer
Effectif : flûte/piccolo, hautbois, deux clarinettes, basson, deux cors, deux trompettes, trombone, percussion, piano, cordes
Durée : 8'

Contemporaine des films de Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau ou Georg Wilhelm Pabst, la *Musique d'accompagnement pour une scène de film* fut écrite en 1929-1930 à la demande de l'éditeur Heinrichshofen qui proposa à plusieurs musiciens de « faire comme s'ils composaient pour le cinéma ». La scène du film étant laissée à l'imagination des compositeurs, Schoenberg a construit son œuvre sur un scénario archétypal en trois parties : Danger menaçant – Angoisse – Catastrophe (Lent – Très vite – Adagio).

Plus tard, le compositeur écrira : « J'ai fait la preuve, dans mes opéras *Von Heute auf Morgen* (*Du jour au lendemain*) et *Moïse et Aaron*, qu'il est parfaitement possible de rendre en totalité le climat et les traits propres à une action dramatique avec le seul style de la dissonance libérée » (*Le Style et l'Idée*). De fait, conçu dans l'esprit des musiques du cinéma muet, ce mouvement symphonique – de forme très libre et d'écriture dodécaphonique – renoue avec l'expressionnisme du monodrame *Erwartung* (1909) ou du *Wozzeck* de Berg (1925). Schoenberg devait reconnaître que la complexité de son écriture musicale et l'effectif instrumental imposant rendait quelque peu difficile l'utilisation éventuelle de son œuvre au cinéma. Aussi, créée et diffusée au concert depuis sa création, la *Musique d'accompagnement* dut attendre 1972 pour que les cinéastes Jean-Marie Straub et Danièle Huillet lui adjoignent une scène de film.

Eurydice Jousse

Olga Neuwirth

Un portrait

Chercherait-on un fil conducteur dans l'œuvre d'Olga Neuwirth, que l'on tomberait très vite sur l'idée du toujours en route, qui joue un rôle important dans sa conception de la composition. À l'image d'écrivains voyageurs tels que Joseph Conrad, elle souhaite que sa musique non seulement puisse emmener l'auditeur en un voyage qui, en passant, lui fera traverser des expériences émotionnelles et intellectuelles et, par là même, le transformera. Sa propre biographie aussi – la mention « *Venezia, Wien, Los Angeles, San Francisco, New York, Köln, Frankfurt, Stuttgart... a piece from being on the road* » sur la dernière page de la partition de sa pièce pour piano *incidendo/fluido* y fait allusion – est dense de moments de déplacements et d'errances par monts et par vaux.

Olga Neuwirth naît à Graz (Autriche) en 1968. À partir de sept ans, elle étudie la trompette, visant une carrière de musicienne de jazz ; ce désir, elle doit l'étouffer à l'âge de quinze ans, après un accident de la circulation. La réorientation vers la composition qui en résulte déclenche un processus de prospection artistique ; il perdure, intact dans sa véhémence, jusqu'à aujourd'hui au point de lui faire relever toujours de nouveaux défis. En 1985-1986, Olga Neuwirth étudie en premier lieu la composition et la théorie musicale avec Elinor Armer au Conservatoire de musique de San Francisco, ainsi que les arts plastiques et le cinéma à l'Art College de cette ville. Ce séjour aux États-Unis, elle le qualifie de temps de l'orientation : libre de toute tradition, elle compose, développe ses propres idées. Entre 1987 et 1993, elle poursuit ses études de composition à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Vienne. Elle doit néanmoins de bien plus décisives stimulations musicales à ses rencontres d'une part avec Adriana Hölszky qui lui donne des cours privés en 1988 déjà, de l'autre avec Luigi Nono et Tristan Murail, avec lequel elle étudie à Paris en 1993 et 1994.

Dès lors, la compositeur sans cesse change de domicile, réside et travaille successivement à Venise, Berlin, Trieste, Vienne et New York. Que l'accroissement continu de son travail – honoré publiquement par le Prix spécial de la Fondation Ernst von Siemens (1999), le Ernst-Krenek Preis Wien (1999), son élection comme membre de l'Académie des arts de Berlin (2006), la récente attribution du Grand Prix de l'État autrichien (2010) – soit aussi soumis à des changements continuels est lié à la curiosité créatrice d'Olga Neuwirth et à son vif intérêt pour les autres arts. D'où aussi sans doute la caractéristique peut-être la plus importante de

son art : une tendance à toujours outrepasser les frontières, qui entre autres conduit la compositeur à évoluer au-delà de son métier de compositeur, à s'occuper de performances ou de cinéma.

La transgression des frontières se manifeste non seulement dans le fait qu'Olga Neuwirth depuis toujours cherche à désaffubler les instruments connus de références au son suave, pour les rendre transparents par toutes sortes de préparations et de techniques de jeu, et désenfouir la beauté de leurs couches sonores profondes. Mais aussi par le naturel avec lequel la compositeur intègre dans ses œuvres, depuis 1987, des matériaux hétérogènes, vidéo et film, et les utilise – souvent liés à un humour cinglant exacerbé jusqu'au grotesque – pour construire des situations musicales et scéniques minutieusement élaborées. La virtuosité avec laquelle Olga Neuwirth joue de tels procédés s'accompagne d'une délectation à jeter la confusion dans les habitudes de perception de l'auditeur, à toujours le confronter, tout en se fiant à sa capacité d'association, avec l'inhabituel et stimuler sa curiosité.

Stefan Drees

Traduction de l'allemand, Jean-Noël von der Weid

www.olganeuwirth.com
www.ricordi.de et www.boosey.com

Remnants of Songs... an Amphigory

Pour alto et orchestre

Effectif : alto solo ; 2 flûtes (harmonica en *mi*), 2 hautbois (harmonica en *ré*, harmonica en *sol*), 2 clarinettes en *si* bémol, cor de basset en *fa*, 2 bassons (harmonica en *ut*), 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 2 trombones, 2 percussions, harpe, célesta, 8 violons I, 8 violons II, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses

Création : 10 octobre 2009, Helmut-List-Halle, Graz, Antoine Tamestit (alto), ORF Radio-Symphonieorchester Wien, sous la direction de Peter Eötvös

Éditeur : Boosey & Hawkes

Commande du Borletti-Buitoni Trust, de l'ORF Wien, du festival Wien Modern et de Betty Freeman

Dédicace : en souvenir de Betty Freeman, pour Antoine Tamestit
Création française

Durée : 22'

I. *Wanderer (Präludium)*

II. *Sadko*

III. *...im Meer versank...*

IV. *“Hier sass ich, wartend, wartend, / – doch auf nichts, / Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts / Geniessend, bald des Schattens, / ganz nur Spiel, / Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel”.*

V. (Sans titre)

Avec *Remnants of Songs... an Amphigory* pour alto solo et orchestre (2009), Olga Neuwirth propose une quatrième œuvre qui aborde de façon très personnelle le rapport entre soliste et collectif orchestral, dans la tradition du concerto. La partition, dédiée à la mémoire de la mécène américaine Betty Freeman, décédée au début de 2009, inclut clairement les lettres « musicales » de son nom, et a été écrite pour l'altiste Antoine Tamestit. Le titre se réfère – avec une légère modification – à une publication de Ulrich Baer, *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*, où l'auteur rappelle l'influence, sous forme de chocs et de traumatismes, d'expériences historiques spécifiques sur la création artistique et la mémoire culturelle, à laquelle il oppose la notion d'*amphigory*, qui désigne en anglais des vers jouant avec le *nonsense* et l'illogisme. Entre ces deux pôles, le sérieux profond et une légèreté ironique, se déploient les cinq mouvements, conçus comme des pièces à caractère, où la compositrice déploie un spectre d'expériences du passé et de perceptions du présent ; cinq images mémorielles en somme où se cachent de nombreuses traces littéraires et musicales et de références ayant servi d'impulsions créatrices.

Pour le premier mouvement, intitulé entre parenthèses *Prélude*, Olga Neuwirth choisit le topos riche en associations du *Wanderer* pour caractériser la relation entre soliste et orchestre. Comme le marcheur, l'alto, surgissant au début de l'œuvre du néant, avec beaucoup d'harmoniques et l'indication « léger, aérien », avance à travers un tissu sonore dans lequel étincellent, comme des bribes de souvenirs, des citations de mélodies et de *songs*.

Le second mouvement, *Sadko*, s'enchaînant *attacca* au premier, se réfère au protagoniste d'un poème épique russe écrit en vers, datant du Moyen Âge : il s'agit d'un jeune barde de Novgorod qui sait charmer son auditoire en jouant du gousli, instrument à cordes pincées proche de la cithare. Olga Neuwirth en déduit une idée sonore nouvelle en écrivant une partie d'alto presque entièrement en pizzicatos, alors que l'orchestre sert de résonateur, transformé par l'utilisation des accords éthérés que produisent cinq harmonicas.

Le troisième mouvement, intitulé *...sombra dans la mer...*, est placé sous le signe d'une agitation fiévreuse, marquée

par de nombreuses répétitions, des glissandos, arpèges et trémolos. Neuwirth crée ici un réseau serré fait de couches instrumentales variées, d'où l'alto se détache régulièrement pour disparaître aussitôt.

Le quatrième mouvement s'enchaîne de nouveau *attacca* : son titre provient du poème *Sils Maria* de Nietzsche et il représente une cantilène qui met en avant le caractère chantant de l'instrument.

Le cinquième mouvement commence avec le son du tambour militaire et s'avère finalement – tout en évoquant une danse de la mort – comme une valse d'une obstination quasi apocalyptique. Sa progression mécanique et ses mouvements de machine deviennent une métaphore sonore et musicale captant le passage impitoyable du temps et d'une vie transpercée par des éléments criards, banals ou profonds et qui aboutit sur un vide. Cette fin, tout comme le début de l'œuvre, est confiée à l'alto.

Stefan Drees

Traduction Martin Kaltenecker

Entretien avec Antoine Tamestit

« Ma rencontre avec Olga a réellement été un événement unique dans ma vie : c'est une artiste, une personnalité parmi celles qui m'ont le plus marqué ces dernières années. J'ai rencontré là non seulement une musicienne ou une compositrice, mais une artiste complète. Et pourtant, notre rencontre ne s'est faite que très tardivement dans la phase de la création.

Nous avons commencé par deux échanges écrits au cours desquels j'ai parlé de ce que j'avais aimé dans sa musique. De son côté, elle avait beaucoup écouté mon enregistrement Bach-Ligeti. C'est peut-être grâce à cette écoute qu'elle n'a pas ressenti le besoin de me rencontrer dès le début. C'est une personne d'une grande richesse intérieure, qui a besoin d'évoluer seule avec sa propre pensée. La composition est pour elle un acte solitaire : elle aime aller soit à Venise, soit à New York pour s'enfermer et écrire.

En particulier, elle cite des thèmes, ou du moins des couleurs, yiddish ou klezmer, qui m'ont beaucoup parlé car j'ai baigné dans ces musiques-là étant enfant. J'ai vite compris ce qu'elle voulait exprimer par ce biais-là : c'était instinctif. Elle fait aussi référence, par quelques couleurs et atmosphères, aux lieder de Schubert – et, comme par hasard, j'ai créé cette œuvre au moment où j'enregistrais mon disque Schubert, pour lequel j'ai plus ou moins transcrit six lieder... Ma manière de jouer le quatrième mouvement s'en est profondément ressentie. »

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Johannes Brahms

Symphonie n° 2 en ré majeur, opus 73

I *Allegro non troppo*

II *Adagio non troppo*

III *Allegretto grazioso (quasi andantino) – Presto ma non assai*

IV *Allegro con spirito*

Composition : 1877. Création à Vienne, le 30 décembre 1877, sous la direction de Hans Richter. Éditeur : Simrock, 1878
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, cordes
Durée : 40'

Après la lente maturation de la *Première symphonie*, la gestation de la suivante prend place en l'espace d'une seule année, et sa création à Vienne par le chef d'orchestre wagnérien Hans Richter est un succès. Tous la trouvent plus compréhensible, plus lumineuse ; certains la comparent à la *Symphonie pastorale* de Beethoven, d'autres évoquent les figures de Mozart ou de Schubert. Brahms lui-même parlait en plaisantant d'une « suite de valse » (se référant notamment au mètre ternaire de deux de ses mouvements), ou d'une « petite symphonie gaie, tout à fait innocente ». Pourtant, à son éditeur Simrock, il confie : « Je n'ai encore rien écrit d'aussi triste [...] : la partition devrait être éditée avec un cadre noir » ; et au compositeur Vincenz Lachner, il écrit : « Je dois pourtant avouer que je suis un homme extrêmement mélancolique ».

Dans cette œuvre de contrastes intérieurs, donc, où coexistent et se mêlent sérénité d'héritage classique et tensions nordiques, une profonde unité organique se fait sentir. La cellule originelle ré – do dièse – ré présentée à la première mesure par les violoncelles et les contrebasses semble, plus qu'un matériau, un organisme qui s'étire, se contracte, s'inverse et se glisse où l'on ne l'attend pas.

Le premier mouvement, d'un lyrisme majestueux parfois allégé d'une note presque populaire, montre la capacité brahmsienne à jouer et à se jouer des formes et des rythmes. L'expressivité et l'émotion profondes de l'*adagio non troppo*, d'une grande richesse d'écriture, laissent place à un troisième mouvement plein de fraîcheur, où le motif principal, un thème de danse accentué sur son troisième temps, est entrecoupé de deux « trios » rapides et rythmés évoquant parfois l'écriture d'un Mendelssohn. *Allegro con spirito* : l'indication évoque les viennois Mozart et plus encore Haydn, et comme chez ce dernier, les contrastes y abondent ; son caractère essentiellement souriant se teinte parfois de couleurs moins vives, mais l'œuvre s'achève en triomphe.

Angèle Leroy

Biographies

Patrick Davin

Présent sur le terrain de la création ou dirigeant les œuvres du répertoire, Patrick Davin confirme une carrière ouverte à toutes les musiques.

Élève de Pierre Boulez et de Peter Eötvös, Patrick Davin a assuré la création mondiale d'une liste importante d'œuvres de compositeurs parmi lesquels Philippe Boesmans, Murray Schafer, Henri et Denis Pousseur, Charles Chaynes, Xavier Dayer, Bruno Mantovani, Luc Brewaeys, James Dillon, Jean-Luc Hervé et Marco Stroppa entre autres.

Patrick Davin a dirigé de nombreux orchestres et ensembles européens ainsi que des productions d'opéra, collaborant avec Luc Bondy (Théâtre de La Monnaie, Opéra de Lyon et Théâtre du Châtelet), Jorge Lavelli (Opéra de Monte-Carlo), Herbert Wernicke (Théâtre de La Monnaie), Christoph Marthaler (Berlin et Hofburg de Vienne), Nicolas Joël (Capitole de Toulouse), Robert Lepage (Opéra Bastille), André Engel (Opéra Bastille), Olivier Py (Genève), Patrice Caurier et Moshe Leiser (Marseille), Guy Cassiers (Rotterdam et Théâtre de La Monnaie) et Philippe Sireuil (Opéra de Liège et Anvers). Patrick Davin a été chef attiré de l'ensemble L'itinéraire (Paris), de l'ensemble Musiques Nouvelles (Belgique) et du Chœur de Chambre de Namur et premier chef invité de l'Opéra de Marseille ; il est actuellement premier chef invité de l'Opéra de Liège et professeur de direction d'orchestre au Conservatoire de Bruxelles.

Antoine Tamestit

Né en 1979, Antoine Tamestit étudie avec Jean Sulem au CNSM de Paris, puis avec Jesse Levine et le Quatuor de Tokyo (Yale University), et enfin avec Tabea Zimmermann à Berlin. Il remporte de nombreux prix en Europe et aux USA. Il est BBC New Generation Artist (2005-2007), lauréat en 2006 du Borletti-Buitoni Trust, Rising Star (ECHO) pour la saison 2005/06, et lauréat du Crédit Suisse Young Artist Award en 2008.

Attentif au répertoire d'aujourd'hui, il enregistre le duo *Viola, Viola* de George Benjamin avec Tabea Zimmermann, et crée le *Concerto pour deux altos* de Bruno Mantovani, écrit pour lui et Tabea Zimmermann.

En musique de chambre, il collabore avec de nombreux solistes et en 2008, crée le Trio Zimmermann avec Christian Poltera et Frank-Peter Zimmermann.

Invité des grands orchestres européens, il fait ses débuts en septembre 2008 au Festival de Lucerne avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Riccardo Muti. Le Konzerthaus de Berlin lui offre une carte blanche en 2009/10. Dans la même saison, il crée dans plusieurs villes *Remnants of Songs... an Amphigory* d'Olga Neuwirth.

En 2010/11 il est l'invité de l'Orchestre de Paris avec Paavo Järvi, du Philharmonique de Radio France et Myung-Whun Chung pour une tournée en Allemagne et du New Japan Philharmonic.

Après son premier disque solo, « Chaconne » (Bach/Ligeti), chez Ambrosio, il enregistre le *Concerto* de Schnittke avec l'orchestre de Varsovie, *La Truite* de Schubert avec Christian Teztlaff, Marie-Elisabeth Hecker, Alois Posch et Martin Helmchen (Pentaton) et la *Symphonie Concertante* de Mozart avec Renaud Capuçon, Louis Langrée et le Scottish Chamber Orchestra (Virgin). Dernière parution : un récital Schubert chez Naïve.

www.tamestit.org

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et Beethoven étaient jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828, avec d'anciens étudiants, la Société des Concerts du Conservatoire, à l'origine de l'Orchestre de Paris. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique de programmation musicale proposée par le Conservatoire dans ses trois salles publiques, dans la salle de concerts de la Cité de la musique, institution partenaire de son projet pédagogique dès sa création, ainsi que dans divers lieux de production français ou étrangers.

L'Orchestre du Conservatoire est constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes réunis en des formations variables, renouvelées par session, selon le programme et la démarche pédagogique retenus. Les sessions se déroulent sur des périodes d'une à deux semaines, en fonction de la difficulté et de la durée du programme. L'encadrement en est le plus souvent assuré par des professeurs du Conservatoire ou par des solistes de l'Ensemble intercontemporain, partenaire privilégié du Conservatoire. La programmation de l'Orchestre du Conservatoire est conçue dans une perspective pédagogique : diversité des répertoires abordés, rencontres avec des chefs et des solistes prestigieux.

Musiciens :

Violon : Anna Becker, Anne Bella, Guillaume Bellom, Boris Borgolotto, Clémentine Bousquet, Emeline Concé, Elise de Bendelac, Adrian Dima, Jules Dussap, Eléonore Epp, Hildegarde Fesneau, Fanny Gallois, Anton Hanson, John Heffernan, Ségolène Le Merle de Beaufond, Jae Eun Lee, Kitbi Lee, Fukiko Matsushita, Joseph Metral, Fiona Monbet, Khoa-Nam Nguyen, Manon Philippe, Constance Ronzatti, Glen Rouxel, Lola Torrente, Keisuke Tsumura
Alto : Marina Capstick, Marion Chaix, Claire Chipot, Maxence Grimbert-Barre, Héléne Hadjiyiassemis, Xavier Jeannequin, Olivier Lemasle, Ludovic Levionnois, Thien-Bao Pham-Vu, Manuel Vioque-Judde
Violoncelle : Alexandre Castro-Balbi, Tatiana Gracheva, Bum Jun Kim, Lucie Mercat, Noé Natop, Sylvain Rolland, Volodia van Keulen, Valentino Worlitzsch
Contrebasse : Matthias Bensmana, Pierre-Raphaël Halter, Norbert Laurence, Violaine Manfrin, Chloé Paté, Benjamin Ziai
Flûte : Yerzhan Kushanov, Gustavo Villegas
Hautbois/cor anglais : Nehil Durak, Philibert Perrine
Clarinette : Arthur Bolorinos, Bertrand Laude, Masako Miyako
Basson : Antoine Berquet, Gerald Poretti
Cor : Pierre Badol, Solène Chausse, Stéphane Grosset, Jonathan Maloney
Trompette/cornet : Pierre Favenc, Marc Pradel
Trombone : Thomas Clavierie, Jean-Charles Dupuis,
Trombone basse : Sébastien Gonthier
Tuba : Tancrede Cymerman
Percussion : Sylvain Borredon, Christophe Drelich, Thibault Lepri, Benoît Maurin, François-Xavier Plancqueel
Harpe : Mélanie Génin
Piano : Ammiel Bushakevitz
Célesta : Yin-Chien Lin



Directeur général : Laurent Bayle
221, avenue Jean Jaurès – 75019 Paris
www.cite-musique.fr



Directeur : Bruno Mantovan
www.cnsmdp.fr



Président : Pierre Richard
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques :
Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



VOUS AIMEZ LA MUSIQUE

NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



MÉCÈNE
DU CYCLE
OLGA NEUWIRTH

DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIETE GENERALE