



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

mer 19 mai 2021
Opéra Comédie

Pour la fin du temps



montpellier
Méditerranée
métropole





**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Michael Schönwandt
chef principal

Olivier Messiaen

Quatuor pour la fin du Temps (1941)

Fiodor Dostoïevski

Le Grand Inquisiteur (extraits), tiré du roman *Les Frères Karamazov* (1880)

Dorota Anderszewska

violon

Cyrille Tricoire

violoncelle

Andrea Fallico

clarinette

Magnus Fryklund

piano

Julien Testard

comédien

*«Je voulais offrir à notre siècle de bielles, de moteurs, de machines à tuer,
une musique «vraie» qui puisse lui donner l'eau vive dont il a soif».*

Olivier Messiaen

«L'homme est malheureux parce qu'il ne sait pas qu'il est heureux.»

Fiodor Dostoïevski

Durée : 1h30

Note d'intention

Dorota Anderszewska et Julien Testard

5

Intuitivement, dans nos premiers échanges pour savoir quels mots, quelle langue, quel souffle pouvaient accompagner l'œuvre énigmatique de Messiaen, il nous est apparu que ce chapitre fameux de Dostoïevski pouvait être un candidat surprenant mais tout à fait à-propos.

L'art nous permet encore une fois de constater qu'il faut provoquer des rencontres improbables pour faire apparaître la beauté d'un instant de présence, et que du mélange des opposés pourrait peut-être surgir le prodigieux.

La grâce, nous semble-t-il, ne se trouve pas volontairement, mais se hume sur le champ de l'expérience hasardeuse.

Il y a un réel défi à faire se rencontrer le *Quatuor pour la fin du Temps* et *Le Grand Inquisiteur*.

Ces deux œuvres, si différentes dans leur structure poétique, leur parcours émotionnel, leur luminosité sur l'espoir, nous ont offert sur cette création un portrait clair-obscur de l'humanité sur lequel nous pouvons tous nous rassembler.

Si une seule rencontre comme celle-ci peut permettre le rapprochement d'une assemblée, alors l'art continue de faire son office.

Ici, Olivier Messiaen et Fiodor Dostoïevski dialoguent sur le bonheur et les possibilités de l'atteindre pour les humains. Le fil tendu de cette conversation est l'espoir comme un

chemin où il est facile de se perdre, de tomber.

L'un, au moment le plus noir de l'histoire du XX^e siècle, est enfermé dans un camp de travail nazi, avec pour seule lecture de réconfort, *Le Livre de l'Apocalypse de saint Jean*. C'est dans ce contexte oppressant, à travers une expérience mystique d'apparition du « Septième Ange » qu'il va chercher la liberté et composer en musique un chemin de lumière vibratoire, pour faire échapper l'humanité de son temps au paroxysme de la cruauté humaine posée comme réalisme.

L'autre, dans une fable aux accents bibliques, dessine le portrait d'un homme du XVI^e siècle, torturé par la question de la liberté. Arrivé au bout de ses convictions premières, il trouve une apocalypse sombre comme refuge réaliste de la course au bonheur pour le plus grand nombre. Cette nouvelle et terrible foi sera perturbée par une apparition en chair du Christ qui pourrait faire basculer ses noirs fondements.

Les deux œuvres, maintenant dans notre écrin, se reposent pour la première fois l'une sur l'autre pour rendre une image de l'humanité plus complète dans son mystère, une vibration plus fragile encore dans son miracle et une présence humble de force d'amour.

Merci infiniment à Xavier Besson pour son regard bienveillant.

Préface d'Olivier Messiaen au *Quatuor pour la fin du Temps*

Olivier Messiaen
DURAND SA Editions musicales

«Je vis un ange plein de force,
descendant du ciel, revêtu d'une
nuée, ayant un arc-en-ciel sur la tête.
Son visage était comme le soleil, ses
pieds comme des colonnes de feu.
Il posa son pied droit sur la mer, son
pied gauche sur la terre, et, se tenant
debout sur la mer et sur la terre, il
leva la main vers le Ciel et jura par
Celui qui vit dans les siècles des
siècles, disant : Il n'y aura plus de
Temps ; mais au jour de la trompette
du septième ange, le mystère de Dieu
se consommera. »
(Apocalypse de saint Jean, chapitre X)

Conçu et écrit pendant ma captivité,
le *Quatuor pour la fin du Temps* fut
donné en première audition au Stalag
VIII A le 15 janvier 1941, par Jean Le
Boulaire (violoniste), Henri Akoka
(clarinettiste), Etienne Pasquier
(violoncelliste), et moi-même au
piano. Il a été directement inspiré par
cette citation de l'Apocalypse. Son
langage musical est essentiellement
immatériel, spirituel, catholique. Des
modes, réalisant mélodiquement et
harmoniquement une sorte d'ubiquité
tonale, y rapprochent l'auditeur de
l'éternité dans l'espace ou infini.

Des rythmes spéciaux, hors de toute
mesure, y contribuent puissamment
à éloigner le temporel. (Tout ceci restant
essai et balbutiement, si l'on songe à
la grandeur écrasante du sujet !)

Ce *Quatuor* comporte 8 mouvements.
Pourquoi ? Sept est le nombre parfait,
la création de 6 jours sanctifiée par le
sabbat divin ; le 7 de ce repos se prolonge
dans l'éternité et devient le 8 de la
lumière indéfectible, de l'inaltérable paix.

1. Liturgie de cristal.

Entre 3 et 4 heures du matin, le réveil
des oiseaux : un merle ou un rossignol
soliste improvise, entouré de poussières
sonores, d'un halo de trilles perdus
très haut dans les arbres. Transposez
cela sur le plan religieux : vous aurez
le silence harmonieux du ciel.

2. Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps.

La 1^{re} et 3^e partie (très courtes)
évoquent la puissance de cet ange
fort, coiffé d'arc-en-ciel et revêtu de
nuée, qui pose un pied sur la mer et
un pied sur la terre. Le « milieu », ce

sont les harmonies impalpables du ciel. Au piano, cascades douces d'accords bleu-orange, entourant de leur carillon lointain la mélodie quasi plain-chantante des violon et violoncelle.

3. Abîme des oiseaux.

Clarinete seule. L'abîme, c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux, c'est le contraire du Temps ; c'est notre désir de lumière, d'étoiles, d'arc-en-ciel et de jubilantes vocalises !

4. Intermède.

Scherzo, de caractère plus extérieur que les autres mouvements, mais rattaché à eux, cependant, par quelques « rappels » mélodiques.

5. Louange à l'Éternité de Jésus.

Jésus est ici considéré en tant que Verbe. Une grande phrase, infiniment lente, du violoncelle, magnifie avec amour et révérence l'éternité de ce Verbe puissant et doux, « dont les années ne s'épuiseront point ». Majestueusement, la mélodie s'étale, en une sorte de lointain tendre et souverain. « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu ».

6. Danse de la fureur, pour les sept trompettes.

Rythmiquement, le morceau le plus caractéristique de la série. Les quatre instruments à l'unisson affectent des allures de gongs et trompettes (les six premières trompettes de l'Apocalypse suivies de catastrophes diverses, la trompette du septième ange annonçant consommation du mystère de Dieu). Emploi de la valeur ajoutée, des rythmes augmentés ou diminués, des rythmes non rétrogradables. Musique

de pierre, formidable granit sonore ; irrésistible mouvement d'acier, d'énormes blocs de fureur pourpre, d'ivresse glacée. Ecoutez surtout le terrible fortissimo du thème par augmentation et changement de registre de ses différentes notes, vers la fin du morceau.

7. Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps.

Reviennent ici certains passages du second mouvement. L'Ange plein de force apparaît, et surtout l'arc-en-ciel qui le couvre (l'arc-en-ciel, symbole de paix, de sagesse, et de toute vibration lumineuse et sonore). – Dans mes rêves, j'entends et vois accords et mélodies classés, couleurs et formes connues ; puis, après ce stade transitoire, je passe dans l'irréel et subis avec extase un tournoiement, une compénétration giratoire de sons et couleurs surhumains. Ces épées de feu, ces coulées de lave bleu-orange, ces brusques étoiles : voilà le fouillis, voilà les arcs-en-ciel !

8. Louange à l'Immortalité de Jésus.

Largo solo de violon, faisant pendant au solo de violoncelle du 5^e mouvement. Pourquoi cette 2^e louange ? Elle s'adresse plus spécialement au second aspect de Jésus, à Jésus-Homme, au Verbe fait chair, ressuscité immortel pour nous communiquer sa vie. Elle est tout amour. Sa lente montée vers l'extrême-aigu, c'est l'ascension de l'homme vers son Dieu, de l'enfant de Dieu vers son Père, de la créature divinisée vers le Paradis.

_ Et je répète encore ce que j'ai dit plus haut : « tout ceci reste essai et balbutiement, si l'on songe à la grandeur écrasante du sujet ! »

Quatuor pour la fin du Temps : ou la louange infinie d'un temps sacré

« Il y a mille façons de lancer la sonde vers l'avenir... Je leur souhaite seulement de ne pas oublier que la musique fait partie du Temps, qu'elle est un découpage du Temps comme notre propre vie... »

Olivier Messiaen

Extrait de la conférence prononcée pour l'exposition internationale de Bruxelles, 1958

Au commencement était le Verbe

Si le *Quatuor pour la fin du Temps* est aujourd'hui considéré comme une œuvre absolument incontournable du répertoire du siècle passé, c'est en partie pour son contexte de création. Au centre de ses singularités, une instrumentation inédite qu'explique l'auteur lui-même : « Il faut vous dire que se trouvaient, en même temps que moi, au même Stalag, le clarinettiste Henri Akoka, le violoniste Jean le Bouliaire et le violoncelliste, très célèbre, très connu, Étienne Pasquier [...]. Alors, j'ai écrit pour eux et pour moi-même, qui avais à tenir la partie de piano, ce quatuor pour violon, clarinette, violoncelle et piano ». Le

Quatuor pour la fin du temps émerge donc de l'apocalypse d'une des périodes les plus sombres de notre histoire, alors que Messiaen est en transit pour le Stalag VIIIA de Görlitz, en Silésie. Ses conditions de création, au milieu du mois de janvier 1941 sont déplorables, comme le rapporte Messiaen plus tard : « J'avais un piano droit dont les touches s'enfonçaient et ne voulaient pas se relever [...]. Le pauvre Akoka avait une clarinette dont une des clefs avait fondu à côté d'un poêle, et le pauvre Pasquier jouait un violoncelle à trois cordes. Heureusement il avait l'*ut* grave. Sans cela il n'aurait pas pu jouer du tout ». Cette représentation historique est d'autant plus intense qu'elle est destinée à une audience riche de représentants de toutes classes sociales, que Messiaen considérera plus tard comme la plus grande expérience musicale de sa vie, aimant à en faire le récit avec une emphase qui appelle parfois à se questionner sur l'exagération de ses détails. Outre ce contexte qu'aura retenu l'histoire, il faut questionner la préface de l'œuvre où est esquissé ce qui pourrait être un projet narratif soumis à de nombreuses interprétations. Cette dernière

commence par une citation du chapitre X de l'Apocalypse de saint Jean (p.3). La dimension sacrée est présente, comme très souvent chez Messiaen qui déclare lui même que sa musique « n'est jamais liturgique, mais toujours religieuse ». Ce thème de l'Apocalypse de Jean aura hanté Messiaen toute sa vie, au contour d'entretiens avec Claude Samuel : « la catastrophe n'est peut-être pas imminente mais nous en approchons », en paratexte d'improvisations enregistrées à l'Orgue de l'église de la Trinité et même jusque dans ses dernières œuvres, comme *Éclairs sur l'au-delà*. Messiaen se refuse pour autant d'associer son œuvre au Jugement dernier, et bien que la fin du temps, dans ces conditions historiques, puisse être retenue comme une fin des temps, le projet est plus vaste : il s'agit de reconsidérer la temporalité musicale telle qu'on la connaît.

D'une *Liturgie* cristallisant les influences...

Toujours dans cette même préface, le compositeur définit le langage musical qu'il emploie comme : « essentiellement immatériel, spirituel, catholique. Des modes, réalisant mélodiquement et harmoniquement une sorte d'ubiquité tonale, y rapprochent l'auditeur de l'éternité dans l'espace ou infini (sic). Des rythmes spéciaux, hors de toute mesure, y contribuent puissamment à éloigner le temporel ». Ce projet de réforme clairement

annoncé, constitue un pivot dans le style du compositeur, comme s'il y avait un avant et un après *Quatuor pour la fin du temps*. Cependant, il est absolument nécessaire de noter l'hétérogénéité du langage employé ici, où cohabite le langage modal propre au compositeur – et dont il est alors expert – avec les notations de chants d'oiseaux qui ouvrent une voie nouvelle et largement exploitée par la suite. Les deux « Louanges » du *Quatuor* sont en réalité tirées d'œuvres antérieures, ce qui participe au caractère composite de l'ensemble : *Fêtes des Belles Eaux* (1937) pour la Louange à l'Éternité de Jésus et le second volet du *Diptyque pour orgue* (1930) pour la *Louange à l'Immortalité de Jésus*. Toutefois, les différentes influences stylistiques – traduisant une lecture de l'œuvre à travers le temps – ne sont pas amalgamées mais juxtaposées, créant des contrastes saisissants qui sont autant de points de repères pour l'auditeur que de respirations au sein de l'œuvre. Par sa constitution en huit mouvements d'origines variées et son effectif atypique, l'œuvre contraste avec la conception traditionnelle du quatuor. De la même façon, et peut-être justement en raison de la provenance des pièces de réemploi, seulement les mouvements un, deux, six et sept font appel au quatuor entier. Ce sont ces derniers qui ont été composés spécifiquement pour cette œuvre et se placent naturellement, très en marge des autres. Dans une grande souplesse, le quatuor s'ouvre par cette *Liturgie de cristal*, esquissée quelques temps avant la captivité de Messiaen. La clarinette et le violon figurent des chants d'oiseaux intelligibles et distincts tandis que

le reste de l'effectif constitue un environnement sonore correspondant au réveil des oiseaux «entre 3 et 4h du matin». *La Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* semble être le propos même de l'œuvre : le Verbe éclairé par une lecture de Messiaen qui met en jeu l'Ange dans sa toute puissance par une écriture percussive et vélocité, puis le ciel en contraste total, par un allègement de la densité sonore, une très belle et très longue phrase doublée au violon et au violoncelle, accompagnée d'un flot continu d'accords résonnants au piano. À l'opposé de cette vision, la *Danse de fureur pour les sept trompettes* revêt le caractère cataclysmique de l'Apocalypse par une véritable étude de rythme dont la pugnacité mène à un grand quadruple *fortissimo* terrifiant. Les quatre instruments jouent à l'unisson, laissant d'autant plus de clarté au travail rythmique et constitue le seul moment où la lecture de l'argument prend une acception violente et presque destructrice. Quant à *Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin des temps*, deux thèmes y sont variés et développés alternativement dans une esthétique qui rappelle le second mouvement. Une très forte contradiction est présente entre les deux thèmes, lesquels s'opposent drastiquement notamment dans leurs conceptions du rythme, de la mélodie, de l'instrumentation.

Les mouvements ne faisant pas appel à l'ensemble de l'effectif sont soit empruntés à des œuvres écrites bien avant et réarrangées, soit composés pour une autre occasion et insérées ici. C'est le cas de l'*Abîme des oiseaux* et de l'*Intermède*. Ce dernier est composé au Stalag alors que Messiaen n'a pas

encore de piano en sa possession. Bâti comme un Scherzo, l'auteur ne le retouche que très peu en lui rattachant quelques rappels thématiques des autres mouvements afin de l'insérer avec cohérence. *L'Abîme des oiseaux* surprend par la modernité avec laquelle il traite la clarinette solo, mettant le timbre au centre des préoccupations et jouant avec les limites du son et les contours des phrases. Bien que Messiaen ne le revendique pas, il semble que cette pièce soit antérieure au quatuor puisque l'un des interprètes se souvient que le clarinettiste la travaillait dans un camp de transit pour Görlitz. Quant aux deux Louanges, elles prennent la forme de mélodies accompagnées, où les cordes solistes sont particulièrement expressives. Le mouvement est extrêmement lent, «extatique» comme le note lui-même Messiaen. La mélodie traduisant l'Éternité semble être en perpétuelle et tranquille reconsidération, sans aucun retour en arrière ou sorte de développement, celle de l'Immortalité accompagne la montée au ciel par une très vaste émancipation vers le registre aigu qui atteint son point culminant avec une très grande intensité, puis perd toute substance pour s'évanouir dans les hauteurs célestes de ce qui n'est bientôt plus qu'un songe.

Au sacre d'un temps reconsidéré

Une véritable oscillation entre le violent et le calme, le resserré et l'étendu, le fugace et le fixe jalonne

l'œuvre. La dimension symbolique est forte si l'on considère la part du temps éternel, de l'espace temps divin sur le temps conscient et métrique de l'homme. Cette véritable confrontation entre le temps humain et le Verbe, temps éternel divin, encourage à une reconsidération des principes de vitesse et de rythmes habituellement employés en musique. Dès lors, la suspension du temps devient une absolue nécessité au milieu de moyens compositionnels dont use Messiaen, entre influences du plain-chant Grégorien, de la rythmique grecque et hindoue, ou encore des principes de composition qu'il a lui-même définis. Ainsi ce temps suspendu qui préoccupe le compositeur devient-il souvent associé à l'idée du salut ultime, ou aux évocations Christiques et se traduit par un impératif d'immobilisme. Cet immobilisme questionne paradoxalement le temps éternel par une temporalité centrée sur l'immédiateté même, à l'instar des deux louanges, où tout semble s'être fixé, comme un arrêt sur image ou un ralenti qui grossit à souhaits « l'instant présent ». Plus flagrants car plus contrastants, dans la *Vocalise*, les accords doux du piano et les longues phrases de cordes solistes sont vécus comme un « hors-temps », insertion immatérielle dans l'aigu de « gouttes d'eau d'un arc-en-ciel » qui suspendent tout aussi efficacement le temps. L'aspect répétitif des accords qui viennent strier le discours peut surprendre dans cette démarche de dématérialisation du temps, mais Messiaen l'explique très bien lui-même : « Une musique rythmique est une musique qui méprise la répétition, la carrure et les divisions égales, qui

s'inspire en somme des mouvements de la nature, mouvements de durées libres et irrégulières ». C'est ainsi que la *Danse de la fureur pour les sept trompettes* prend toute sa dimension et accentue encore le contraste avec les moments d'immobilité. Les accords répétés des Louanges, quant à eux, ne viennent pas contrôler la temporalité mais au contraire éloignent même ce sentiment éprouvé dans la perception du temps par leur aspect systématiquement itératif, leur périodicité fixe. Le rythme n'est ici pas un élément de la composition parmi d'autres, mais le propos même de l'œuvre dans l'appréhension de l'éternité qu'il peut susciter. Certains objets rythmiques sont mis en œuvre par Messiaen pour semer le trouble dans la perception du discours. Il les théorise et les nomme « rythmes nonrétrogradables », c'est-à-dire des rythmes symétriques, repliables sur eux-mêmes dont le second membre est le miroir du premier, donc sans direction. L'Ange qui déclare : « il n'y aura plus de Temps » ne plaide donc pas pour un temps éternel fixe et immobile, mais ouvre la voie à un « atemporel » qui laisse l'auditeur désorienté et dans laquelle s'engouffre Messiaen.

Plus qu'une œuvre à programme, le *Quatuor pour la fin du Temps* s'articule sur un travail de mise en œuvre d'un absolu esthétique qui annonce, par l'entremise de l'Ange de l'Apocalypse la fin d'un temps des hommes et la fin d'un temps musical. On comprend aisément que cette pièce constitue une véritable étape dans l'histoire de la musique occidentale du XX^e siècle par ses innovations et le cadre historique qui l'entoure, mais également qu'elle soit à la fois la

synthèse et le point de départ d'idées musicales qui jalonnent l'œuvre du compositeur au même titre que son attrait pour le Verbe. Toujours théologique et jamais mystique, le temps de Messiaen est en perpétuelle redéfinition, avec autant de voies que d'acceptions différentes, tendant ici comme il l'écrit, à nous élever « au-delà du Temps, vers la paix éternelle ».

Ces années là

Albert Camus, *Lettres à un ami allemand* (1944)

Louis Aragon, *La Diane française* (1943)

Primo Levi, *Si c'est un homme* (1947)

René Magritte, *Le premier jour* (1943)

Vassily Kandinsky, *L'Élan tempéré* (1944)

Pour aller plus loin

Harry Halbreich, *L'Œuvre d'Olivier Messiaen*. Fayard, 2008.

Philippe Olivier, *Olivier Messiaen ou La lumière : essai*. Hermann, 2008.

Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Belfond, 1967.

Une version de référence par Pierre-Laurent Aimard, Maryvonne Le Dizès, Alain Damiens, Pierre Strauch, CD Adda 581029 / Accord 472 340-2/ NACC-5039

La version historique des discophiles curieux : Jean Pasquier, Étienne Pasquier, André Vacellier, Olivier Messiaen (1956), Musidisc 30 RC 719

Hector Cornilleau
étudiant au CNSM de Paris

Le Grand Inquisiteur

11

Le Grand Inquisiteur est un récit contenu dans le roman *Les Frères Karamazov* de l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski.

C'est l'un des moments forts du roman et un conte philosophique remarquable de la littérature moderne traitant de la nature humaine, de la liberté et de la manipulation mentale ou politique.

L'auteur imagine une confrontation entre le Christ, alors revenu sur Terre au temps l'Inquisition espagnole, et le Cardinal Grand Inquisiteur, qui l'a fait arrêter et projette de le mettre à mort.

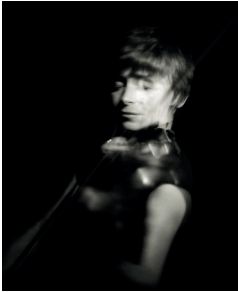
Le récit s'articule autour du dialogue entre Ivan Karamazov, le narrateur,

athée convaincu, et son frère Alexeï, moine novice. Ivan construit et narre un poème dans la verve des poèmes monastiques moscovites, dans lesquels on théâtralise l'histoire et où tout devient possible.

Cette forme de récit laisse à l'auteur une certaine liberté pour imaginer et mettre en scène des situations extrêmes où se condensent et se télescopent des arguments ultimes. Cette prose fictive est également puissante sur le plan de la dialectique en ce qu'elle se place à l'intérieur de l'enseignement religieux pour faire se retourner une certaine forme de religion contre elle-même.

Dorota Anderszewska

violon



Dorota Anderszewska est violon solo supersoliste de l'Orchestre national Montpellier Occitanie depuis 2004, fonction qu'elle a assuré auparavant pendant sept ans à l'Orchestre national de Bordeaux Aquitaine. Parallèlement, elle mène une carrière de soliste et de chambriste, se produisant sur les scènes européennes, américaines et asiatiques : Wigmore Hall (Londres), Cheltenham Festival, Franz Liszt Academy (Budapest), Warsaw Philharmonic Hall (Varsovie), Printemps des Arts (Monte Carlo), Hancock Auditorium (Los Angeles), Alice Tully Hall (New York), Weil Recital Hall (Carnegie Hall), National Library (Ottawa), Taipei National Theater...

Dorota Anderszewska est née à Varsovie dans une famille d'origine polonaise et hongroise. Elle commence sa formation musicale dans sa ville natale, la poursuit en France (Conservatoires de Lyon et de Strasbourg), puis se perfectionne aux États-Unis pendant sept ans grâce à une bourse qu'elle reçoit sur concours : à l'University of Southern California, California Institute of the Arts (Los Angeles)

et à la Juilliard School où elle obtient le Master of Music Degree dans la classe de Dorothy Delay.

Elle est lauréate de plusieurs concours internationaux : Concours International de violon Zino Francescatti (Marseille), Concours pour les Jeunes Violonistes Wieniawski-Lipiński (Lublin), Taipei International Violin Competition (Taipei), Beijing International Violin Competition (Pékin), Mozart Competition (Los Angeles).

Son répertoire de soliste et de chambriste est vaste.

Ses dernières prestations des concertos de Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Dvořák, Prokofiev, Stravinsky, Bartók, Karłowicz, Szymanowski, Lutoslawski (*Partita*)... ont trouvé un écho enthousiaste auprès du public et de la presse.

En musique de chambre, Dorota Anderszewska se produit régulièrement avec son frère pianiste, Piotr Anderszewski. Ensemble ils ont enregistré des œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Lutoslawski, Kreisler, Bartók.

Parmi ses partenaires en musique de chambre, outre ses collègues de l'Orchestre national Montpellier, figurent également Miklós Perényi, Istvan Varday, Balázs Szolalay, Maurice Bourgue...

En tant que Konzertmeister, elle est invitée à diriger de son pupitre des formations orchestrales : l'Orchestre national Montpellier Occitanie, le Sinfonia Varsovia, la Camerata de Salzburg, l'Orchestre Juventus....

Cyrille Tricoire

violoncelle



Violoncelle solo supersoliste de l'Orchestre Opéra national Montpellier Occitanie depuis 1993, Cyrille Tricoire débute ses activités de musicien d'orchestre avec Armin Jordan au sein de l'Orchestre de Chambre de Paris.

Il est également invité comme premier soliste par l'Orchestre National de France, l'Opéra National de Lyon, l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian, l'Orchestre de la Suisse Romande,...

Il se produit dans le monde entier avec l'Orchestre de Chambre d'Europe.

À Montpellier, dans le cadre de la série de musique de chambre Amadeus dont il participe au concert d'inauguration aux côtés d'Augustin Dumay et Maria João Pirès, il se produit avec des artistes de renommée internationale (Janos Starker, Anner Bylsma, Fazil Say, Michel Dalberto, Michel Portal...).

Il joue régulièrement en diverses formations de chambre avec ses collègues, notamment avec les violonistes Ekaterina Darlet-Tamazova, Dorota Anderszewska ou Aude Périn-Dureau, le flûtiste Michel Raynié, l'ensemble de violoncelles de l'Opéra

Orchestre, et récemment au sein du quintette à cordes de l'Opéra Orchestre, les pianistes Pascal Jourdan et Sophie Grattard,...

En soliste, il interprète au Corum de Montpellier avec l'Orchestre de Montpellier des œuvres rares (Hersant, Caplet, Mac Millan en création française, Offenbach, Dohnanyi, Thorensen, Penderecki...), *Don Quichotte* de Strauss, les concertos de Schumann et Haydn sous la direction de Friedemann Layer, *Schelomo* de Bloch avec Michaël Schönwandt.

En 2004, il joue et enregistre avec Juraj Valčuha le *Concerto n°2 pour violoncelle et orchestre* de Philippe Hersant à Paris, maison de la radio, au festival Présence. Cet enregistrement a obtenu un « Choc » du *Monde de la musique* et 5 Diapasons. Également disponible chez Accord-Universal la *Symphonie pour violoncelle et orchestre* de Britten avec Steuart Bedford à la direction de l'Orchestre de Montpellier. Cyrille Tricoire collabore avec le Conservatoire à Rayonnement Régional de Montpellier depuis des années (enseignement, concerts, ateliers). Il transmet aux étudiants les fruits de son expérience acquise auprès d'Erwan Fauré mais également au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, classe de Jean-Marie Gamard, où il obtient deux Premiers Prix en 1986. Il étudie ensuite avec Philippe Muller en troisième cycle avant de se perfectionner un an à l'université américaine de Bloomington auprès du célèbre violoncelliste Janos Starker.

Andrea Fallico

clarinette



Né le 17 décembre 1993 à Bronte (Sicile, Italie), Andrea Fallico est clarinette solo à l'Orchestre national Montpellier Occitanie.

Il remporte à l'âge de 20 ans le Premier Grand Prix Buffet Crampon au Concours International pour Clarinette Debussy de Paris (2014).

Au même concours il reçoit le prix Sacem pour la meilleure interprétation de la pièce contemporaine *Sur la neige* de Philippe Hersant et le prix des étudiants Cyrille Mercadier.

Il remporte aussi le Premier Prix au 24^e Thomas Kuti International Clarinet Competition à Augsburg (Allemagne – 2015), à l'International Music Competition Salzburg Grand Prize Virtuoso 2016, en jouant dans la prestigieuse Wiener Saal du Mozarteum et pour les Golden Classical Music Awards au Carnegie Hall de New York.

Il reçoit ses diplômes de Master en interprétation musicale (orientations orchestre et soliste) auprès de la Haute École de Musique de Genève dans la classe de Romain Guyot.

Il a participé à de nombreuses masterclasses de célèbres maîtres tels que Calogero Palermo, Olivier

Patey, Wenzel Fuchs, Patrick Messina, Lorenzo Coppola, Paul Meyer.

Il joue régulièrement comme soliste, avec piano ou orchestre, ainsi que dans plusieurs groupes de musique de chambre.

Il a collaboré comme clarinette solo avec le Finnish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, le Netherlands Symphony Orchestra, l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, l'Opéra de Toulon et dans d'autres occasions avec l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Genève, le Teatro dell'Opera di Roma.

Il a été finaliste pour l'Académie du Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, pour les concours de 1^e clarinette à la Gulbenkian Orchestra de Lisbonne, à l'Orchestra Sinfonica du Gran Teatre del Liceu de Barcelone.

Magnus Fryklund

piano



Orchestre national Montpellier Occitanie. Cette saison, il a dirigé à l'Opéra Orchestre de nombreux concerts symphoniques ainsi que *Le Barbier de Séville* à l'Opéra Berlioz en ouverture de la saison lyrique.

Magnus Fryklund est né à Karlstad en Suède en 1990.

Il étudie à l'Académie royale danoise de musique où il dirigera plus tard *La Petite Renarde rusée* et *L'Enfant et les sortilèges*.

En 2015, il est nommé chef assistant à l'Opéra de Malmö pour la production d'*Eugène Onéguine*.

En 2016–17, il dirige *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Malmö, ainsi que des concerts avec l'Orchestre symphonique d'Helsingborg, mais aussi avec les ensembles Athelas et Musica Vitae, parmi d'autres engagements.

En 2017–18, il est chef titulaire de l'Opéra de Malmö où il participe à plus de 35 productions (*Rigoletto*, *Lakmé*, *Hansel et Gretel*...)

Cette même année, Il est engagé pour 2 saisons en tant que chef d'orchestre en résidence à l'Orchestre symphonique d'Helsingborg où il dirigera 5 concerts différents par saison.

Il réalise des enregistrements avec Athelas Ensemble and Coco.

En 2018, il est nommé pour deux saisons, chef assistant à l'Opéra

Julien Testard

comédien



A l'issue d'une année au Conservatoire de Lyon, il est admis à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier dirigée par Ariel Garcia-Valdes, où il travaille notamment avec Richard Brunel, Emmanuel Dumas, Claude Degliame, Evelyne Didi, Yves Ferry, Bruno Geslin, Marion Guerrero, Isabelle Habiague, Georges Lavaudant, Richard Mitou, Matthieu Roy, Cyril Teste et André Wilms.

À sa sortie, en 2010, il joue dans *La Tempête...* de Georges Lavaudant, puis sous la direction de Matthieu Penchinat (*George Dandin* / Molière), Thomas Bédécarrats (*Les Atrides*), Fred Tournaire (*Douze hommes en colère* / Reginald Rose), Tony Cafiero (*Celle-là* / Daniel Danis), Marie-Claude Morland (*Prairie* / Frédéric Vossier), Emmanuel Ray (*Caligula* / Albert Camus). Il retrouve ensuite Georges Lavaudant pour *Cyrano de Bergerac*, rejoint le Ring-Théâtre pour la création d'*Edouard II* et joue dans *PLEINE* écrit et mis en scène par Marion Pellissier avec qui il crée la compagnie La Raffinerie en 2013.

Par la suite il travaille sur les créations d'André Wilms (*Preparadise Sorry Now* / R.W. Fassbinder), Hélène Soulié (*Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* / d'après Lola Lafon), de la compagnie Les Nuit Claires (*Souliers Rouges* écrit par Aurélie Namur et mis en scène par Félicie Artaud), et à nouveau avec Tony Cafiero (*Edipe - Etranger à nous-même* / d'après Sophocle et Sénèque). En 2018 il intègre le Collectif NightShot, créé par ses camarades de promotion de l'ENSAD, pour la reprise de *Nous allons vivre*, d'après *Oncle Vania* de Tchekhov, et la création de *La Très Bouleversante Confession...*, adaptation du roman d'Emmanuel Adely.

Il travaille régulièrement sur des productions de l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie : *La Soupe Pop*, mise en scène par Marie-Eve Signeyrole, *Manfred* (Schuman – Byron), mis en scène par Sandra Poceschi et Giacomo Strada et *Pierre et le loup* (Sergueï Prokofiev). Il a également collaboré comme assistant à la mise en scène avec Evelyne Didi (*Tout au plus le minime minimum* / d'après *San Clemente* de Depardon) et André Wilms (*Kasimir und Karoline* / Ödön Von Horváth), et tourné pour la télévision sous la direction de Bruno Garcia (*Le Bon Samaritain*), Olivier Péray (*Un soupçon d'innocence*) et Merzak Allouache (*La Baie d'Alger*), ainsi que dans les séries *Candice Renoir* et *Tandem*.