

A black and white portrait of conductor Hugues Dufourt, shown from the chest up, looking slightly to the right. He is wearing a dark shirt and a light-colored jacket. The background is dark and out of focus.

HUGUES DUFOURT

le cyprès blanc
surgir

The logo for Tizpani, featuring a stylized white signature above the word "tizpani" in a lowercase, sans-serif font.

tizpani

gérard caussé
orchestre philharmonique du luxembourg
pierre-andré valade

1 - Le Cyprès blanc [33'11]

Pour alto et orchestre/for viola and orchestra

2004 - Éditions Billaudot

2 - Surgir [27'56]

1984 - Éditions Jobert

Première:
Le Cyprès blanc

enregistré en présence du compositeur
recorded in the composer's presence

TT: 61'01

Enregistrement/recording:

– Le Cyprès blanc : Luxembourg, Conservatoire, septembre 2004

– Surgir : Luxembourg, Philharmonie, juin 2006

Direction artistique/producer: Moritz Bergfeld

Enregistrement/Balance: Jeannot Mersch/Jeannot Nies

Mastering: MBM Darmstadt

Executive producer: Stéphane Topakian

Photos © Philippe Hurlin

(P) OPL/Timpani 2007

© Timpani 2014



1C1112



HUGUES DUFOURT

* 1943

Œuvres pour orchestre
volume I



Gérard Caussé alto/VIOLA

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Pierre-André Valade

www.timpani-records.com

LE SON COMME ÉNERGIE

Martin Kaltenecker

Hugues Dufourt a contribué à l'essor et à la définition même de l'École spectrale, qui prenait comme point de départ, dans les années 1970, une analyse précise de la vie intérieure du son, visualisée par un spectrogramme puis par l'ordinateur. L'évolution des « formants » d'un spectre harmonique est alors prise comme un modèle que le compositeur peut instrumenter ou considérer librement comme matériau de départ. Dufourt a donné cependant une définition plus large du spectre, insistant sur le côté mobile et instable de ce qui se passe en l'espace de ces quelques millisecondes qui déterminent un timbre. « Les seules caractéristiques sur lesquelles on puisse opérer sont d'ordre dynamique. Ce sont des formes fluides. La musique se pense sous forme de seuils, d'oscillations, d'interférences, de processus orientés. » En même temps, l'importance nouvelle prise par la percussion au xx^e siècle « a provoqué la résurgence de formes acoustiques instables que la lutherie classique avait soigneusement atténuées : transitoires d'attaque et d'extinction, sons de masses complexes, processus flous. La sensibilité auditive s'est pour ainsi dire retournée. Elle ne se soucie plus que de minimes oscillations, de rugosités, de textures. La plasticité du son, sa fugacité, ses infimes altérations ont acquis une force de suggestion immédiate. »

Cette poétique s'est exprimée de différentes manières chez Dufourt, soit dans des œuvres où la percussion joue un rôle central — *Erewhon* (1976), symphonie pour six percussionnistes et cent cinquante instruments, *Saturne* (1979), combinant percussions et lutherie électronique — soit plus tard dans des pièces qui travaillent, soupèsent, retournent, scrutent lentement d'innombrables successions d'objets harmoniques. Dufourt nous introduit alors dans un univers fondé sur la nuance et la différence, où les accords (soit harmoniques, soit agglutinés de manière complexe) s'enchaînent sans système, mais toujours « tordus » par une instrumentation qui les place sur la frontière entre timbre et accord ; d'ailleurs, comme le disait Dufourt en 1977, l'orchestre « reste encore notre meilleur synthétiseur ».

Dans *Surgir* (1984), l'orchestre est censé former en lui-même un milieu cohérent, un domaine ou une matière avec leurs lois propres, et non pas revêtir ou traduire des structures élaborées en dehors de lui, selon d'autres principes. « Son vrai domaine, écrivait Dufourt, s'inscrit dans une tradition d'énergie qu'on ne peut retrouver qu'en la radicalisant. Écrire pour l'orchestre, c'est faire prévaloir le point de vue de la dynamique, de la totalité et de la synthèse. J'ai recherché une grammaire adaptée à ce matériau explosif, instable ou évolutif. Aucun des principes d'écriture issus du traitement des hauteurs ne résiste à la lave orchestrale. » L'effectif (quatre-vingt-dix-sept musiciens, les bois par quatre, un tuba contrebasse parmi les cuivres) comprend également cinq percussions, dont la présence constante, souvent par trames, roulements, tremblements, tapis sonores, va faire remonter de façon inhabituelle la part bruyante ou « inharmonique » de la sonorité globale, mais aussi jouer d'une valeur symbolique (non seulement acoustique). Comme l'exposent en effet les douze premières minutes de l'œuvre — une montée progressive de l'intensité —, la percussion semble cerner l'orchestre, qui paraît guetté, inquiété, quasiment assiégé ; on pourrait comparer cette image musicale au premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* (1922) de Carl Nielsen, qui cherchait à traduire le souvenir traumatique de la guerre au moyen d'un tambour menaçant qui détruisait en permanence toute velléité d'idylle.

Un palier est nettement marqué vers 5', avec une musique déchiquetée, faite de figures brèves, de coups, de signaux, de trilles aux vents qui répondent aux roulements percussifs, de nuées de pizzicatos qui se propagent comme une émanation du son des percussions à peaux, et des sonorités de sistres acides. La musique redevient calme vers 12' et le corps central sera constitué de processus plus étendus, de sonorités assourdies, avec l'utilisation de baguettes douces aux percussions, dont les grondements intermittents conservent cependant l'idée du guet et de l'affût. Mais le travail proprement musical sur la matière orchestrale produit aussi des séries de différenciations fascinantes : on peut par exemple écouter la séquence des interventions des vents à partir de 17' comme une sorte de *Durchführung* timbrique, avec des combinaisons toujours différentes, qui rappellent furtivement les dispositions de l'orchestre post-romantique mais les poussent jusqu'à des alliages instables, chancelants, blafards. La dernière section (à partir de 22') propose un

finale agité, ce qui est plutôt rare chez Dufourt — une musique paroxystique, des sonorités incisives, mordantes, des entailles ou des coups de fouet, des trilles et des accents de cuivres bouchés, le tout s'effondrant comme par estocade.

Après la mélancolie introvertie de *Saturne*, *Surgir* déploie ainsi une énergie tournée presque agressivement vers l'extérieur. « Le titre désigne une certaine idée du temps que j'ai voulu traduire à l'orchestre : temps d'imminence, d'angoisse et de fragmentation, temps d'une genèse qui sera aussi conflagration, temps du ravage et de la libération, un temps sans pessimisme qui, par-delà le paradoxe et le paroxysme, affirme sa maîtrise et retrouve ses moyens. » Une part polémique semble sous-tendre cette œuvre manifeste, qui, dans le contexte de la Restauration des années 1980, cherchait l'affrontement, la bagarre même, et une radicalité. « Si vous avez la moindre visée classicisante, vous fabriquez une norme de représentation, un pseudo style, comme les postmodernes », c'est ce que Dufourt dira encore vingt ans plus tard, même si sa musique aura creusé davantage la différenciation du timbre instrumental à travers des œuvres où la violence se tapit derrière une certaine douceur de surface — violence aussi qui est faite à l'auditeur dont la « sensibilité auditive » doit être tendue pour suivre une musique dont la part narrative est réduite à presque rien.

Le début du *Cyprès blanc* — paisible et tonal — semble pourtant presque démentir ces positions esthétiques tranchées, afin de mieux illustrer l'univers auquel fait allusion le titre : il s'agit d'une image qu'on rencontre dans certains textes orphiques du ^{vii}^e siècle av. J.-C., celle d'un « arbre de lumière qui indique aux mourants la manière de s'échapper du monde, pour rejoindre l'au-delà d'une mémoire qui se rattache à l'éternité ». D'un point de vue musical, l'idée conductrice de l'œuvre règle à la fois la question du rapport entre soliste et orchestre et un certain nombre de dispositions techniques : « Imaginer la sonorité et la ligne monodique de l'alto comme une sorte de résultante du processus de la sonorité de l'orchestre, comme si l'orchestre proposait à la voix soliste une immense basse continue ; traiter, à l'inverse, l'orchestre comme une formidable extension de la sonorité de l'alto, à la manière d'une caisse de résonance instrumentée, orchestrée, écrite ». De là vient que le soliste, qui se détache de l'orchestre seulement à 8'15 du début, développe des figures en somme modestes et peu voyantes, comme cela était le cas

déjà dans *La Maison du sourd* (1997), où la flûte soliste produisait des sortes d'irisations ou de rayons brisés par la masse orchestrale. Ici, les deux acteurs sont soudés et en interaction étroite ; et si l'œuvre, selon Dufourt, donne quelque chose comme « la survie du soliste », c'est au prix d'un relatif effacement de la part virtuose, si bien que l'instrument soliste déploie le plus souvent des figures égales, équilibrées, homorythmiques, évoquant davantage le concerto *Gesungene Zeit* de Wolfgang Rihm que l'alto hérissé des *Chemins II* de Luciano Berio. De l'idée de départ résultent également des décisions techniques : importance du *do* (celui de la corde la plus grave de l'alto) et surtout déplacement du centre de gravité de tout l'orchestre, abaissé d'une octave, « donnant ainsi un relief aux sonorités d'ordinaires plus effacés du registre sous-médium ».

La forme globale, clairement perceptible, reprend un modèle cher au compositeur, sorte de sonata da chiesa (lent/vif/lent/vif) tronquée du dernier allegro. Dans le prologue, qui « accorde » notre oreille à la scordatura poétique de l'orchestre reflétant l'ambitus particulier du soliste, on retrouve ces étranges alliages raffinés que Dufourt sait mixer (à 3'10, 4'20, 4'30,...), avec une agitation croissante après l'entrée de l'alto, et un point culminant à 12', alors que la musique rappelle par endroits les moments de violence chez Schoenberg ; Dufourt parle ici poétiquement d'un « épisode de la mer démontée ». S'enchaîne une longue série de chants d'adieu (ce que la musicologie allemande, en référence à Bruckner ou Mahler nomme un *Abgesang*) qui sonne au début (à 19') de manière très française — de façon générale, Dufourt combine la complexité de la « mélodie de timbres » de Schoenberg avec une forme libre et qui se régénère d'elle-même, héritée de Debussy. Cette série de cantabile sereins, cette « péroraison qui n'en finit pas » comme dit le compositeur, est en même temps toujours transpercée de moments d'inquiétude, tel le très romantique accent du *fatum* à la fin (à 28'10), lançant une dissolution du discours où les gestes se raréfient dans une tension plus grande — ponctuations aux couleurs corsées, comme des cris, des appels, alors que se dégagent des figures énigmatiques qui rappellent (en tant que gestes) la fin du *Concerto pour violon* « à la mémoire d'un ange » d'Alban Berg.

La musique contemporaine est un univers riche en propositions artistiques stimulantes et inventives. Les chemins à emprunter peuvent être

infinis — expérimenter avec la soustraction, rajouter toujours plus de complexité, reprendre, pour les tordre, les parodier ou les adorer, d'anciennes formes et formules. Les œuvres réussies et les trouvailles sont nombreuses — les univers personnels plus rares, ni plus ni moins qu'aux siècles précédents. L'obstination de Dufourt, ce forage poétique que rien ne dévie, le place assurément du côté de ceux qui nous ouvrent la possibilité (si nous le désirons) d'arpenter un autre monde.

LES INTERPRÈTES

Gérard Caussé

C'est au milieu des années soixante-dix que Gérard Caussé, alors membre fondateur et alto solo de l'Ensemble Intercontemporain, crée par Pierre Boulez, acquiert une renommée internationale. Dès lors il se consacre à étoffer le répertoire de son instrument, ce dont témoignent nombre d'œuvres qui lui sont dédiées : plus de vingt concertos dont récemment la création de concertos pour alto de Philippe Hersant, de Michaël Levinas, de Pascal Dusapin et de Hugues Dufourt.

Gérard Caussé joue en soliste avec nombre de grands orchestres internationaux, dans un répertoire très large allant de la musique baroque à Bruch, Berlioz, Bartok, Stravinsky, Britten, Walton et Schnittke... Mozart tenant une place particulière dans ces siècles de création musicale, puisqu'il est, souligne Gérard Caussé, le premier à avoir saisi le rôle charnière de l'alto.

Pierre-André Valade

Chef principal d'Athelas Sinfonietta Copenhagen depuis septembre 2009, Directeur musical de l'Ensemble Court-circuit de 1991 à 2008, Pierre-André Valade fait ses débuts symphoniques en 1996 avec la *Turangalîla* Symphonie d'Olivier Messiaen au Festival of Perth (Australie), à la tête du West Australian Symphony Orchestra. Il reçoit alors de nombreuses invitations en Europe, parmi lesquelles celle du Bath International Music Festival où il dirige le London Sinfonietta avec lequel il

commence une collaboration régulière. C'est à la tête de cet ensemble qu'il participe à l'hommage rendu à Pierre Boulez au South Bank Centre en 2000 pour le soixante-quinzième anniversaire du compositeur. Si Pierre-André Valade dirige régulièrement les plus importants ensembles européens dévoués au répertoire de la musique de notre temps, on le retrouve également depuis plusieurs années à la tête de grandes formations symphoniques — comme le BBC Symphony, le Philharmonia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, RTÉ National Symphony Orchestra Ireland, la Tonhalle de Zurich — dans des œuvres majeures du répertoire (Mahler, Debussy, Ravel, Wagner, Stravinsky, Bartók...).

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

C'est en 1996 qu'est créé l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, héritier du Symphonique de RTL. Tout en perpétuant sa tradition, il s'attache à s'imposer sur la scène internationale par ses spécificités. Dès le départ, le disque — avec un choix particulièrement audacieux du répertoire — accompagne et amplifie cette démarche, grâce notamment aux distinctions obtenues, dont, en 2002, un « Cannes Classical Award » décerné comme « disque de l'année » à l'enregistrement de *Cydalise et le chèvre-pied* de Pierné. Unanimement, la presse a salué en la matière l'action de l'Orchestre en faveur de la musique de notre temps, concrétisée par les intégrales en cours consacrées à Ohana et à Xenakis, ou des monographies d'œuvres de Klaus Huber, Ivo Malec, Hugues Dufourt ou Sylvano Bussotti. Mais l'Orchestre a également diversifié son activité en enregistrant des opéras (*Le Pays de Ropartz*, *Polyphème* de Jean Cras, *Sophie Arnould* de Pierné), et en réalisant avec ses chefs de pupitre des disques de musique de chambre (Martinu, Le Flem, Cras, Pierné, d'Indy, Huré). Après les directions successives de David Shallon et Bramwell Tovey, la nomination d'Emmanuel Krivine confirme la réputation internationale de l'Orchestre.



Pierre-André Valade, Hugues Dufourt et Gérard Caussé
© Philippe Hurlin

SOUND AS ENERGY

Martin Kaltenecker

Hugues Dufourt contributed to the blossoming and very definition of the Spectral school, which, in the 1970s, took a precise analysis of the inner life of sound, visualised by spectrogram then by computer, as its starting point. The evolution of the ‘formants’ of a harmonic spectrum is then taken as a model that the composer can freely orchestrate or consider as source material. However, Dufourt gave a broader definition of the spectrum, insisting on the mobile, unstable aspect of what happens in the space of those few milliseconds that determine a timbre. ‘The sole characteristics on which one can work are of a dynamic nature. They are fluent forms. The music is thought out in the form of thresholds, oscillations, interferences and directed processes.’ At the same time, the new importance given percussion in the 20th century ‘brought about the resurgence of un-stable acoustic forms that classic instrument-making had carefully attenuated: transitory in attack and dying out, complex sounds of masses, indistinct processes. Auditory sensibility is, so to speak, turned upside down, henceforth concerned only with minimal oscillations, roughness and textures. The plasticity of the sound, its fugacity and minuscule alterations have taken on an immediate power of suggestion.’

These poetics are expressed in different ways by Dufourt, either in works in which percussion plays a central role—*Erewhon* (1976), a symphony for six percussionists and 150 instruments, *Saturne* (1979), combining percussion and electronic instruments—or, later on, pieces that work, weigh, turn over and slowly scrutinize infinite successions of harmonic objects. Dufourt then invites us into a universe based on nuance and difference, in which chords (either harmonic or stuck together in complex fashion) are linked in non-systematic fashion, but always ‘twisted’ by an instrumentation that places them on the boundary between timbre and tuning; moreover, as Dufourt remarked in 1977, the orchestra ‘still remains our best synthesiser’.

In *Surgir* (1984), the orchestra is supposed to form a coherent environment in itself, a sphere or matter with their own laws, and not adorn or translate elaborate structures irrelevant to itself, according to other principles. ‘Its true domain,’ wrote Dufourt, ‘lies in a tradition of energy

that can be found again only by radicalising it. Writing for the orchestra means insisting on the point of view of dynamics, totality and synthesis. I sought a grammar adapted to this explosive, unstable or evolutionary material. None of the writing principles stemming from the treatment of pitches resists the orchestral lava.’ The forces (97 musicians, woodwinds in fours, the brass including a contrabass tuba) also include five percussion, whose continual presence, often by tramen, rolls or rumblings, shakings or sound carpets, is going to make the bruitist or ‘inharmonic’ portion of the overall sonority come back in an unusual way as well as play on a symbolic (not only acoustic) value. As, in fact, the first 12 minutes of the work state it, a progressive rise in intensity, the percussion appear to define the orchestra, which seems spied upon, worried, almost besieged; one might compare this musical image to the first movement of Carl Nielsen’s *Fifth Symphony* (1922), in which the Danish composer sought to translate the traumatic memory of war by means of a threatening snare drum that constantly destroyed any vague impulse of idyll.

A stage is clearly marked towards 5’, with jagged music made up of brief figures, blows, signals, trills in the winds that respond to the percussion rolls, swarms of pizzicati that propagate like an emanation of the sound of the ‘skin’ percussions and acid sistrum sonorities. The music becomes calm again towards 12’, and the central body will be made up of more extended processes, muffled sonorities, with the use of soft drumsticks whose intermittent rumblings however retain the idea of lookout and lying in wait. But the strictly musical work on the orchestral matter also produces series of fascinating differentiations: one can, for example, listen to the sequence of wind interventions starting at 17’ like a sort of timbric *Durchführung*, with ever-different combinations that furtively recall the dispositions of the post-Romantic orchestra but pushing them to unstable, unsteady, pale combinations. The last section (beginning at 22’) offers an agitated finale, which is somewhat rare for Dufourt: intense music with incisive, biting sonorities, gashes or lashes, trills and accents of muted brass, the whole collapsing as if from a death thrust.

After the introverted melancholy of *Saturne*, *Surgir* thus displays an energy turned almost aggressively towards the exterior. ‘The title designates a certain notion of time that I wanted to translate in the orchestra: a time of imminence, anxiety and fragmentation, a time of genesis

that will also be a conflagration, a time of devastation and liberation, a time without pessimism that, beyond paradox and paroxysm, asserts its control and regains its powers.' A polemical part seems to subtend this manifesto-work, which, in the context of the Restoration of the 1980s, was seeking confrontation — or even a fight — and radicalness. 'If you have the slightest classicising aim, you make a norm of representation, a pseudo-style, like the post-moderns,' Dufourt would say again twenty years later, even though his music had gone more deeply into the differentiation of instrumental timbre through works in which violence lurks behind a certain superficial gentleness — a violence that is also done to the listener, whose 'auditory sensibility' must be concentrated to follow music in which the narrative part is almost reduced to nothing.

Yet the beginning of *Le Cyprès blanc* (The White Cypress) — peaceful and tonal-almost seems to refute these clear-cut aesthetic positions in order to better illustrate the universe to which the title alludes: this is an image that is encountered in certain Orphic texts dating from the 7th century BC, that of a 'tree of light, which shows the dying how to escape from the world to reach the hereafter with a memory that is linked to eternity'. From a musical point of view, the work's main theme settles both the issue of the soloist-orchestra relation and a certain number of technical arrangements: 'Imagining the viola's sonority and monodic line as a sort of resultant of the process of the orchestra's sonority, as if the orchestra were offering the solo voice a huge basso continuo; conversely, treating the orchestra as a tremendous extension of the viola's sonority, like an orchestrated, written resonance chamber'. Hence the fact that the soloist, who sets himself off from the orchestra only 8'15 from the beginning, develops figures that are, all in all, modest and far from showy, as was already the case in *La Maison du sourd* (1997), in which the solo flute produced kinds of iridescences or rays broken by the orchestral mass. Here, the two players are closely knit and in tight interaction; and if the work, according to Dufourt, suggests something like 'the survival of the soloist', it is at the price of a relative obliteration of the virtuoso part, with the result that the solo instrument most often displays equal, balanced, homorhythmic figures evoking Wolfgang Rihm's concerto *Gesungene Zeit* more than the prickly viola of Luciano Berio's *Chemins II*. Technical decisions also result from the initial idea: the importance of C (that of the viola's lowest string) and above all, the shifting of the whole

orchestra's centre of gravity, lowered an octave, 'thereby bringing out the sonorities of the lower-middle register, which are ordinarily more unobtrusive'.

The clearly perceptible overall form takes up a model the composer is fond of, a sort of truncated sonata da chiesa (slow/fast/slow/fast) of the last allegro. In the prologue, which 'attunes' our ear to the orchestra's poetic scordatura reflecting the soloist's particular range, we again find these strange, refined alloys that Dufourt knows how to blend (at 3'10, 4'20, 4'30...), with growing agitation after the viola's entry, and a climax at 12', whereas, in places, the music recalls moments of violence in Schoenberg; here, Dufourt speaks poetically about a 'raging sea episode'. This is followed by a long series of songs of farewell (what German musicology calls, in reference to Bruckner or Mahler, 'Abgesang'), which initially (19') has a very French sounds — in general, Dufourt combines the complexity of Schoenberg's Klangfarbenmelodie with a free form that regenerates itself, inherited from Debussy. This series of serene cantables, or 'unending peroration' as the composer calls it, is, at the same time still punctuated by moments of anxiety such as the very Romantic accent of the fatum at the end (28'10), starting a dissolution of the discourse in which the gestures grow scarcer in heightened tension — with strong-coloured punctuations like cries or appeals, while enigmatic figures emerge, recalling (as gestures) the end of Alban Berg's Violin Concerto 'to the memory of an angel'.

Contemporary music is a universe rich in stimulating, inventive artistic proposals. The paths to be followed can be infinite-experimenting with subtraction, always adding more complexity, taking up old forms and formulas in order to twist, parody or worship them... Successful works and strokes of inspiration are numerous-personal universes rarer, neither more nor less so than in previous centuries. Dufourt's obstinacy, this poetic 'drilling' that nothing diverts, assuredly places him alongside those who open up to us the possibility — if we so desire — of surveying another world.

Translated by John Tyler Tuttle

THE PERFORMERS

Pierre-André Valade

It was in the mid-1970s that Gérard Caussé, at the time a founding member and solo viola of the Ensemble Intercontemporain (founded by Pierre Boulez), gained international fame. Since then, he has devoted himself to enriching the repertoire for his instrument. This is attested to by the number of works that are dedicated to him: more than twenty concertos including the recent premieres of viola concertos by Philippe Hersant, Michaël Levinas, Pascal Dusapin and Hugues Dufourt.

Gérard Caussé has appeared as soloist with many major international orchestras, in a very broad repertoire ranging from Baroque music to Bruch, Berlioz, Bartók, Stravinsky, Britten, Walton and Schnittke. Mozart occupies a particular place in those centuries of musical creation since, as Gérard Caussé stresses, he was the first to have grasped the pivotal role of the viola.

Pierre-André Valade

Pierre-André Valade was born in central France in 1959. In 1991 he co-founded the Paris based Ensemble Court-Circuit of which he was Music Director for sixteen years until January 2008, before he was appointed chief conductor with the Athelas Sinfonietta Copenhagen in September 2009. He is especially well-known and admired for his performances of repertoire from the 20th and 21st centuries, and receives regular invitations from major festivals and orchestras in Europe, the USA, Canada, Australia, New Zealand and Japan. Of his many recordings, Grisey's *Les Espaces Acoustiques* has been singled out for particular praise and won both the Diapason d'or de l'année 1999 and the Grand Prix de l'Académie Charles Cros. His more recent recordings include works by Hugues Dufourt (also given a Diapason d'Or of the Year 2008, as well as a «Choc» du Monde de la Musique), and on Deutsche Grammophon Harrison Birtwistle's *Theseus Game*, a piece he premiered in Duisburg and conducted at the South Bank, BBC Proms, Huddersfield Contemporary Music Festival, Lucerne International Festival and in Berlin. Highlights from his recent or future appearances include a concert with the Tokyo Philharmonic in August 2008 which was singled out as one of the three

best concerts of the year in Japan. In 2008 he has received again the Grand-Prix de l'Académie Charles Cros, this time under the category 'conductor', for his achievements in three recent recordings. He made his BBC Proms debut in 2001, and has appeared at the Aldeburgh, Bath International, Holland, Strasbourg Musica, Oslo Ultima, Monte Carlo Le Printemps des Arts, Nice Manca, Paris Ircam Agora, Radio-France Présences, Perth and Sydney festivals. In 2008, he participates to the 100th anniversary of Messiaen's birth conducting works in London, Wellington, Basel and Hanoi.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

The Luxembourg Philharmonic Orchestra was created in 1996, heir of the RTL Symphonic Orchestra. While perpetuating its tradition it has applied itself to stand out on the international scene thanks to its specificities. Records have accompanied and highlighted this approach from the beginning — through a choice of repertoire that is particularly daring — notably thanks to the awards they have received, among which a 2002 'Cannes Classical Award' for 'Best Record of the Year' for the recording of Pierné's *Cydalise et le chèvre-pied*. The press thereby unanimously praised the action of the Orchestra in favor of contemporary music, materialized through the ongoing complete works devoted to Ohana and Xenakis, or monographs of works by Klaus Huber, Ivo Malec, Hugues Dufourt or Sylvano Bussotti.

But the Orchestra has also diversified its activity by recording operas (*Le Pays* by Ropartz, *Polyphème* by Jean Cras, *Sophie Arnould* by Pierné), and by producing chamber music records with its soloists (Martinu, Le Flem, Cras, Pierné, d'Indy). Formerly under the successive direction of David Shallon and Bramwell Tovey, the Orchestra has appointed Emmanuel Krivine as a conductor, which confirms its international reputation.