

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

JEUDI 4 ET VENDREDI 5 MAI 2023 – 20H00
JEUDI 11 ET VENDREDI 12 MAI 2023 – 20H00

Saburo Teshigawara
Rihoko Sato



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

JEUDI 4 ET VENDREDI 5 MAI

Bach – Bartók

Béla Bartók

Sonate pour violon seul

ENTRACTE

Johann Sebastian Bach

Partita pour violon seul n° 2

Saburo Teshigawara, chorégraphie, danse

Rihoko Sato, collaboration artistique, danse

Sayaka Shoji, violon

FIN DU SPECTACLE VERS 21H30.

JEUDI 11 ET VENDREDI 12 MAI

Pierrot lunaire / Lost in Dance

Arnold Schönberg

Pierrot lunaire

ENTRACTE

Alban Berg

Suite lyrique

Salomé Haller, mezzo-soprano

Solistes de l'Ensemble intercontemporain :

Sophie Cherrier, flûte

Alain Billard, clarinette basse

Jeanne-Marie Conquer, violon

Diego Tosi, violon

Odile Auboin, alto

Renaud Déjardin, violoncelle

Hidéki Nagano, piano

Saburo Teshigawara, mise en scène, scénographie, lumières, costumes, danse

Rihoko Sato, collaboration artistique, danse

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

E N S E M B L E
_ I N T E R _
· C O N T E M ·
_ P O R A I N _

Ce spectacle est surtitré.

FIN DU SPECTACLE VERS 21H30.

AVANT LE CONCERT

Clé d'écoute

Saburo Teshigawara

18h30. Amphithéâtre – Cité de la musique

Le spectacle *Pierrot lunaire / Lost in Dance* est à retrouver ultérieurement
sur Mezzo et Philharmonie Live

mezzo

PHILHARMONIE **LIVE**

Deux corps surpris par les airs

Entretien avec Saburo Teshigawara et Rihoko Sato

Dans le premier programme, vous dansez en duo sur des œuvres pour violon seul de Bach et Bartók. Quelles sensations déclenchent-elles en vous ?

La *Partita pour violon seul n° 2* de Johann Sebastian Bach et la *Sonate pour violon seul* de Béla Bartók atteignent des sommets en matière d'épure et créent ce qu'on pourrait appeler le son absolu. Chaque note jouée au violon est aussi simple dans son déploiement acoustique que sa structure temporelle est complexe. En termes visuels, on pourrait parler d'un monochrome dans lequel apparaissent des couleurs vives.

Dans le programme *Pierrot lunaire / Lost in Dance*, vous abordez les répertoires d'Arnold Schönberg et de son élève Alban Berg, du *Pierrot lunaire* à la *Suite lyrique*, ce qui représente un cheminement vers le dodécaphonisme. Quelle relation se construit entre cette musique et vos corps ?

La musique du *Pierrot lunaire* nous atteint au plus profond de nous-mêmes et nous permet de ressentir des choses auxquelles nous n'avions pas accès auparavant. Elle nous ouvre les portes d'un autre monde. C'est une musique

pleine d'imaginaires, mais elle possède aussi une forte dimension physique. Elle nous atteint directement par la peau, le squelette et les organes intérieurs. La dimension spatiale de cette partition et l'architecture de son agencement entre paroles, voix et instruments a le pouvoir de faire fondre les barrières entre l'intérieur et l'extérieur de l'existence. Au bout du voyage, nos corps nous abandonnent et retournent à leurs lieux d'origine, dans un monde à la réalité inversée où les derniers reflets laissent imaginer l'obscurité. De quoi se demander si vivre en paix ne serait pas un paradoxe. Quant à la *Suite lyrique*, elle est de la poésie pure, un poème sans paroles où se crée une riche ondulation sans lignes droites, mais dans une sorte d'infini grâce aux nombreuses variations sonores et à un jeu de torsion entre présence et disparition.

Bach et Bartók d'un côté, Schönberg et Berg de l'autre. Ces associations sont-elles plus qu'une façon de créer une unité formelle ou stylistique ?

Ce qui unit ici Bach et Bartók est leur capacité à faire coexister au plus près deux extrêmes, à savoir le réel et l'imagination libre. Et si on

sent chez Bartók une forte volonté de surmonter les oppositions, Bach crée une sensation de flux et de fusions qui rappelle l'infinitude des nombres. Concernant Schönberg et Berg, c'est l'idée de créer du mouvement unique en mettant ensemble le concret et l'abstrait, le limité et l'illimité, le réel et le non-existant. La musique de Schönberg nous rappelle un procédé aléatoire, mais celui-ci est d'une qualité organique et permet de formaliser nos émotions intimes. Chez Berg, nous ressentons un processus conscient, une volonté de prendre le néant comme points de départ et d'arrivée.

Dans quel état vos deux corps rencontrent-ils la musique ?

Notre approche de la musique est ici parfaitement abstraite. Le corps rencontre la musique à chaque fois dans un état d'innocence, comme s'il n'y était en rien préparé et se laissait surprendre. On pourrait même parler d'un être à l'état sauvage qui échappe à tout contrôle. Mais ce corps a le sens des temps musicaux et est à l'affût des notes qui lui indiquent quand et comment il doit changer d'état. Il lui est donc possible de vivre dans des états spontanés d'activité ou de passivité, et même d'habiter un entre-deux.

La présence de la soprano dans *Pierrot lunaire* modifie-t-elle votre façon de danser ou votre rapport à l'espace et au temps ?

Pour nous, chaque mode d'expression musicale a la même valeur. Dans *Pierrot lunaire*, c'est la chanteuse ou récitante qui crée le monde. Les paroles et sa voix sont la lumière qui illumine les ténèbres. Mais elles sont aussi le voile qui obscurcit la lumière. À cet endroit précis, il nous faut inviter la réflexion physique, littéraire et musicale, ce qui ne permet pas le rapprochement scénique entre nous, danseurs, et la chanteuse récitante.

Comment la musique influence-t-elle la relation entre vous deux ?

Nous n'abordons pas la scène comme deux entités aux approches différentes. Certes, tout dépend de la structure musicale, mais l'idée de base concernant notre relation à la musique est que nous partageons un seul rôle, une seule corporalité. La qualité et la musicalité de notre danse viennent de là. Nous ne dansons pas juste pour mettre des corps en mouvement, mais en vue d'une qualité de mouvement qui nous intéresse. Et celle-ci crée notre danse qui est une danse en fusion avec l'air environnant.

Quel est votre processus de travail ? Comment la danse surgit-elle quand vous rencontrez un compositeur et son univers musical ?

Tout commence par un intense travail d'écoute de la musique. Mais cela ne veut pas dire

que nous l'écoutons avec un but particulier et le cerveau. Cette réception par l'intégralité ou en ayant des images dans la tête. Ce sont du corps est un processus qui prend plusieurs nos corps qui reçoivent les sons et créent jours. Et petit à petit nous commençons à créer l'émotion. Nous respirons la musique pour des ponts et de l'harmonie entre la musique laisser chaque partie de nos corps entrer en et nos corps, pour avancer vers la création contact avec elle, pas simplement les oreilles de ce qu'on appelle « danse ».

Propos recueillis par
Thomas Hahn

Béla Bartók (1881-1945)

Les œuvres

Sonate pour violon seul Sz 117 (BB 124)

1. Tempo di ciaccona
2. Fuga. Risoluto, non troppo vivo
3. Melodia. Adagio
4. Presto

Composition : achevée à Asheville, le 14 mars 1944.

Dédicace : à Yehudi Menuhin.

Création : le 26 novembre 1944, au Carnegie Hall à New York, par Yehudi Menuhin, en présence du compositeur.

Éditeur : Boosey & Hawkes, 1947 (éditée par Yehudi Menuhin, sans quarts de ton) ; édition révisée avec variantes en quarts de ton : Boosey & Hawkes, 1994.

Durée : environ 28 minutes.

Commande de Yehudi Menuhin, la *Sonate pour violon seul* a vu le jour pendant les difficiles années américaines de Bartók. Elle a été composée à Asheville, en Caroline du Nord, pendant une période de repos, au printemps 1944.

L'intitulé « *Tempo di ciaccona* », la fugue située en deuxième position, la densité polyphonique de l'écriture évoquent Bach, qui a marqué le genre avec ses *Sonates et Partitas pour violon seul*. S'y joint l'exemple de la *Sonate pour violoncelle seul* de Kodály (1915), elle aussi héritière de Bach, et dont on retrouve ici la liberté déclamatoire et l'intégration d'éléments de musique populaire. Le « tempo de chaconne » est une forme sonate bithématique ancrée en *sol* mineur. C'est surtout dans l'ampleur lyrique du premier thème, qui ouvre la *Sonate*, que se fait sentir un parallèle avec Kodály. En expansion, le sujet de la fugue part d'une simple tierce et gagne des notes au fur et à mesure qu'il mange les silences qui le hachent. L'exposition est à quatre voix, le mouvement se déroule ensuite de manière plus libre jusqu'à un point culminant avec retour du sujet sous ses formes droite (*arco*) et inversée (*pizzicato*). Un épisode de caractère populaire précède la coda. Le

mouvement lent (*Melodia*), de forme tripartite ABA', est d'une écriture plus souple. Les longues phrases mélodiques des volets A et A' sont ponctuées d'une clausule utilisant des sons harmoniques ; B, avec sourdine, recourt aux triples cordes avec des trilles à la voix intérieure. Le finale, un rondo alternant un refrain « presto » et des couplets proches de la musique populaire, contient des quarts de ton, mais Bartók élaborait une version alternative à la demande de Menuhin. D'une difficulté technique redoutable, la *Sonate* clôt la production de chambre de Bartók par un chef-d'œuvre, inégalé dans ce genre au xx^e siècle.

Marianne Frippiat

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita pour violon seul n° 2 en ré mineur BWV 1004

Allemande
Courante
Sarabande
Gigue
Chaconne

Durée : environ 30 minutes.

La *Partita pour violon seul n° 2* s'ouvre par le mouvement modéré d'une noble *Allemanda*. Énergique et tournoyante, la *Corrente* s'élance au gré de son flux de triolets, et la *Sarabanda* marque un temps d'arrêt pour une rêverie au parcours imprévu, changeant et capricieux. Enfin, la traditionnelle *Giga* de conclusion s'élance dans un vertigineux tourbillon. C'est alors qu'une formidable *Ciaccona* vient couronner l'édifice dont elle est la clé de voûte. Exposition et épilogue encadrent trente variations, comme dans les *Variations Goldberg*, sorte d'immense cadenza de 32 paires de variations sur un motif de basse obstinée. Toutes se complexifient à mesure, jusqu'à un épisode lumineux en ré majeur, mystérieux et apaisé tout d'abord, puis de plus en plus animé jusqu'à ces furieuses notes répétées

qui aboutissent à une polyphonie à quatre voix. Retour à la tonalité initiale de *ré* mineur pour conclure avec la reprise de l'exposition. Discours extraordinairement imaginaire, proliférant en de multiples figures. Faut-il entendre ici un « Tombeau » de Maria Barbara Bach ? Très vraisemblablement, puisque des motifs de chorals apparaissent en filigrane du discours, principalement le cantique funèbre *Jesu, meine Freude*, et le choral de Pâques *Christ lag in Todesbanden*. Ainsi Bach nous propose-t-il ici une méditation sur la mort et la résurrection.

Le premier grand biographe de Bach, Philipp Spitta, parlait jadis de la ciaccona comme d'un « combat de l'esprit contre la matière ». On ne saurait mieux dire.

Gilles Cantagrel

À VOS
AGENDAS !

LANCEMENT DE LA SAISON 23/24 VOTRE CALENDRIER DE RÉSERVATION

LES ABONNEMENTS POUR NOTRE SAISON 23/24 SONT EN VENTE.

LUNDI 15 MAI À 12H — MISE EN VENTE DES PLACES À L'UNITÉ ET DES ACTIVITÉS ADULTES.

LUNDI 22 MAI À 12H — MISE EN VENTE DES ACTIVITÉS ET CONCERTS ENFANTS ET FAMILLES.



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Arnold Schönberg (1874-1951)

Pierrot lunaire op. 21, pour mezzo-soprano et cinq musiciens
Trois fois sept poèmes d'Albert Giraud

Mondestrunken [Ivre de lune]
Colombine [Colombine]
Der Dandy [Le Dandy]
Eine blasse Wäscherin [Une pâle lavandière]
Valse de Chopin
Madonna [Madone]
Der kranke Mond [La lune malade]
Nacht [Nuit]
Gebet an Pierrot [Supplique à Pierrot]
Raub [Vol]
Rote Messe [Messe rouge]
Galgenlied [Chanson de potence]
Enthauptung [Décollation]
Die Kreuze [Les Croix]
Heimweh [Nostalgie]
Gemeinheit [Vilenie]
Parodie [Parodie]
Der Mondfleck [La Tache de lune]
Serenade [Sérénade]
Heimfahrt [Retour]
O alter Duft [Ô vieux parfum]

Composition : 1912.

Texte : Albert Giraud et Otto Erich Hartleben.

Dédicace : « à la première interprète Albertine Zehme en chaleureuse amitié ».

Création : le 16 octobre 1912, à Berlin (Choralionsaal), par Albertine Zehme (voix), Eduard Steuermann (piano), Jakob Malinjak (violon et alto), Hans Kindler (violoncelle), Hans W. de Vries (flûte), Karl Essberger (clarinette et clarinette basse) sous la direction du compositeur.

Effectif : récitante solo – flûte / piccolo, clarinette en *si* bémol / clarinette basse – piano – 2 violons / alto, violoncelle.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 36 minutes.

Pierrot lunaire fut écrit à la demande de l'actrice Albertine Zehme. Schönberg a mis en musique vingt et un poèmes d'Albert Giraud, dans leur traduction allemande par Otto Erich Hartleben, qui prend avec l'original de nombreuses libertés. Un *Pierrot* fin-de-siècle hérité de la comédie italienne en est le protagoniste, dans un décor symboliste décadent : la Lune, avec ses connotations nostalgiques et malades, le sang – celui des phthisiques et des condamnés. Pourtant, Schönberg a conçu son œuvre sur un « ton léger, ironique et satirique ». Et l'intention caricaturale n'est pas toujours absente des figuralismes qui viennent souligner le texte : lorsque *Pierrot*, « d'un grotesque archet dissonant agaçant sa viole plate », donne sa *Sérénade*, le violoncelle fait étalage d'une virtuosité moqueuse.

Dans sa préface à la partition, le compositeur demande à ses interprètes de faire preuve d'un certain détachement vis-à-vis du texte : le caractère de chaque pièce doit être le fait de la musique et non du sens des mots. Schönberg cherche en effet de nouveaux terrains d'entente entre son et verbe, comme il l'écrit dans un article de 1912 : « Les relations apparentes entre musique et texte, telles qu'on les marque dans la déclamation, le tempo, les nuances dynamiques, n'ont pas grand-chose à voir avec leurs correspondances profondes et ne vont pas plus loin que, par exemple, cette imitation primitive de la nature qui consiste à copier un modèle. » Car la musique de Schönberg s'est détournée du thème et de la tonalité : la convergence avec la poésie doit désormais dépendre elle aussi de l'unique « nécessité intérieure ».

De fait, en regard de son prétexte littéraire, le texte musical présente une grande mobilité d'expression, mobilité directement sensible dans l'instrumentation : d'une pièce à l'autre, l'effectif est constamment variable. Pierre Boulez a rendu hommage à la modernité d'une telle polyvalence en s'y référant explicitement pour *Le Marteau sans maître*. Dans le *Pierrot lunaire*, l'ensemble instrumental connaît différents régimes, avec des états minimaux – la flûte seule accompagnant la voix dans *La Lune malade*. Mais l'univers labile de l'œuvre doit surtout sa nouveauté au Sprechgesang, écriture vocale inédite qui a suscité bien des controverses quant à son interprétation. Schönberg a tenté d'intégrer le timbre de la voix parlée au tissu instrumental. Cependant, la Sprechstimme n'échappe pas à certaines ambiguïtés. En effet, la voix est notée comme une mélodie parlée dont les hauteurs sont parfaitement définies, sans considération pour la différence de registre entre le chant et la parole ; de plus, pour obtenir l'effet parlé, ces hauteurs doivent être simplement effleurées et aussitôt quittées – ce qui n'est pas sans contredire la minutie avec laquelle

certains contrepoints sollicitent la Sprechmelodie. Sans doute faut-il en rester à ce que Schönberg écrivait dans une lettre de 1931 : « *Le Pierrot lunaire* n'est pas à chanter ! »

Au-delà de ces difficultés, reste la volonté de prendre en compte la totalité du phénomène vocal : bien qu'essentiellement parlée, la ligne vocale du *Pierrot lunaire* comprend certaines notes chantées, ainsi que des syllabes chuchotées ou non voisées que Boulez a comparées à un « bruit blanc ». La voix libérée des hauteurs fixes découvre des techniques hétérodoxes promises à un grand avenir. Et surtout, en n'étant plus exclusivement liée au chant, elle peut devenir contrechant, voix secondaire (Nebenstimme) : elle connaît désormais différents degrés d'immersion dans la texture ; elle permet diverses émergences du texte. Autre forme de mobilité dont *Le Marteau sans maître* revendiquera expressément l'héritage.

Peter Szendy

Alban Berg (1885-1935)

Suite lyrique, pour quatuor à cordes

1. Allegretto gioiale
2. Andante amoroso
3. Allegro misterioso
4. Adagio appassionato
5. Presto delirando
6. Largo desolato

Composition : 1925-1926.

Dédicace : à Alexandre von Zemlinsky.

Création : le 8 janvier 1927, à Vienne, par le Quatuor Kolisch.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 29 minutes.

Nul n'est besoin de savoir, ici, que la *Suite lyrique* procède d'un programme secret concernant les amours de Berg et de Hanna Fuchs, avec sa narration cachée et ses initiales cryptées dans le nom des notes, sinon pour confirmer, comme l'avait bien senti

Theodor Adorno, que l'œuvre est un « opéra latent ». Le sens de la théâtralité, scellé dans une architecture des plus rigoureuses, confère à l'œuvre une charge d'expression extraordinaire. Ses six parties dessinent une double trajectoire – 1, 3 et 5 de plus en plus rapides, alternés avec 2, 4 et 6, eux, de plus en plus lents – tendue vers une même catastrophe, comme l'indique clairement l'évolution du *giovale* initial au *desolato* final. Chacun des mouvements adopte une forme musicale repérée. L'*Allegretto* initial suit le principe de la sonate, définie par deux climats aux tempos différenciés, où le langage combine continûment l'impulsion de l'invention de la libre atonalité, la rigueur de l'écriture sérielle et l'allusion tonale. Suit un rondo de forme concentrique et de caractère viennois qui sonne comme un adieu dans la décomposition finale du thème. L'*Allegro misterioso*, à la sonorité fantomatique, procède de la forme en miroir : la reprise de la première partie refait le chemin inverse, après l'irruption brutale du trio *estatico* central. Le quatrième mouvement s'élabore de manière extrêmement intriquée et tendue, aggravant la pente vers le dénouement, et enserrant une citation de la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky, à qui l'œuvre est dédiée ; brève éclaircie à laquelle répondra à la fin l'élévation spontanée d'un pur chant d'amour. Pendant du troisième mouvement, le second *scherzo* de l'œuvre oppose violemment et par trois fois les gestes écartelés du *delirando* initial au *tenebroso* plus immobile. Achèvement tragique, le *Largo desolato* recèle un nouveau programme caché : sa ligne suit de près le poème *De profundis clamavi* de Charles Baudelaire, comme un lied sans paroles, dans lequel s'insère une citation de *Tristan und Isolde* qui prend le triple sens, selon Dominique Jameux, « d'un adieu au romantisme, d'un message ou plutôt d'un rendez-vous donné à l'amour d'Hanna : dans la mort ; d'un nirvana, enfin, recherché par-delà un quotidien insupportable ». (Berg, *Solfège / Seuil*, 1980).

Cyril Béros

Les compositeurs

Béla Bartók

Après avoir suivi l'enseignement de sa mère, Béla Bartók fait ses débuts de pianiste à l'âge de 10 ans. Puis, il étudie à Bratislava à partir de 1893 et à l'Académie de musique de Budapest entre 1899 et 1903. Cette année-là, il compose *Kossuth*. Il se passionne alors pour les chants populaires hongrois et balkaniques, qu'il collecte et publie avec son compatriote Zoltán Kodály à partir de 1906 – entreprise fondatrice dans le domaine de l'ethnomusicologie. L'empreinte du folklore hongrois sur son écriture l'amènera à forger un langage original, entre tonalité et modalité. Il mène alors une carrière de concertiste à travers l'Europe. Sa réputation s'établit et, en 1907, il est nommé professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest. L'année suivante, il compose le *Quatuor à cordes n° 1* et, en 1911, l'*Allegro barbaro*. Il achève alors *Le Château de Barbe-Bleue*, qui ne sera représenté qu'en 1918. 1917 voit la composition des *Danses populaires roumaines* et la création du ballet *Le Prince de bois*. Suit un deuxième ballet, *Le Mandarin merveilleux*, créé en 1926. Débute alors la série

des *Mikrokosmos*, six volumes de pièces pour piano dont le dernier paraîtra en 1939. Entre 1926 et 1928, Bartók compose le *Concerto pour piano n° 1*, les *Quatuors à cordes n° 3 et n° 4*, deux *Rhapsodies pour violon* et la *Sonate pour piano*. Il effectue en 1927 sa première tournée aux États-Unis. En 1934, il quitte son poste d'enseignant pour se consacrer à son travail sur le folklore. Il compose cette année-là son *Quatuor à cordes n° 5*, qui sera suivi de *Musique pour cordes, percussion et célesta*, *Sonate pour deux pianos et percussions*, *Concerto pour violon n° 2*, *Divertimento pour cordes* et *Quatuor à cordes n° 6*. La Hongrie devient alors une semi-dictature, et Bartók fait le choix de l'exil aux États-Unis en 1940. Atteint d'une leucémie, il connaît l'un de ses derniers succès avec le *Concerto pour orchestre* de 1943. Dans le dénuement, la maladie et un certain oubli, il compose encore une *Sonate pour violon seul* en 1944, le *Concerto pour piano n° 3* en 1945, et laisse inachevé un *Concerto pour alto* que terminera l'un de ses disciples. Il décède à New York en septembre 1945.

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach est né à Eisenach en 1685, dans une famille musicienne depuis des générations. Orphelin à l'âge de 10 ans, il est recueilli par son frère Johann Christoph, organiste, qui se chargera de son éducation musicale. En 1703, Bach est nommé organiste à Arnstadt – il est déjà célèbre pour sa virtuosité et compose ses premières cantates. C'est à cette époque qu'il se rend à Lübeck pour rencontrer Buxtehude ; ce voyage, il le fait à pied : quatre cents kilomètres aller et autant donc au retour. Un pèlerinage. En 1707, il accepte un poste d'organiste à Mühlhausen, qu'il quittera pour Weimar, où il écrit de nombreuses pièces pour orgue et fournit une cantate par mois. En 1717, il entre au service de la cour de Köthen. Ses obligations en matière de musique religieuse y sont bien moindres, le prince est mélomane et l'orchestre de qualité. Bach y compose l'essentiel de sa musique instrumentale, notamment les *Concertos brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les *Sonates et Partitas pour violon*, les *Suites pour violoncelle*, des sonates,

des concertos... Il y découvre également la musique italienne. En 1723, il est nommé cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie. Il doit y fournir quantité de musiques. C'est là que naîtront la *Passion selon saint Jean*, le *Magnificat*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si mineur*, les *Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale*... À sa mort en 1750, sa dernière œuvre, *L'Art de la fugue*, est laissée inachevée. La production de Bach est colossale. Travailleur infatigable, curieux, capable d'assimiler toutes les influences, il embrasse et porte à son plus haut degré d'achèvement trois siècles de musique. En lui, héritage et invention se confondent. Didactique, empreinte de savoir et de métier, proche de la recherche scientifique par maints aspects, ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral, son œuvre le fit passer pour un compositeur difficile et compliqué aux yeux de ses contemporains. D'une immense richesse, elle a nourri toute l'histoire de la musique.

Arnold Schönberg

Né en 1874, Arnold Schönberg se forge une solide culture musicale, où se détachent les influences de Brahms et Wagner. Réunissant autour de lui la jeune garde musicale, il gagne petit à petit l'estime des grands musiciens de l'époque, tels Richard Strauss et Mahler. Il entame alors une trajectoire fulgurante, du postromantique *Quatuor n° 1* à la tonalité suspendue du *Quatuor n° 2*, du *Livre des jardins suspendus*, des *Cinq Pièces pour orchestre* et des *Petites Pièces pour piano*. Coup sur coup, le compositeur aborde à des points clés de son langage, comme la variation développante, la Klangfarbenmelodie [mélodie de timbres] ou le Sprechgesang [chant parlé] tel qu'il intervient dans le *Pierrot lunaire* de 1912, cette œuvre lui apportant la renommée. Les années suivantes sont celles d'une intense réflexion, entrecoupée par la guerre pour laquelle il est mobilisé. La crise se résout avec les *Cinq Pièces pour piano*, œuvre qui présente la première série de douze sons du compositeur. Les œuvres suivantes l'expérimentent dans le domaine de la musique pour petit ensemble ou pour piano, avant que Schönberg ose le

grand orchestre avec les *Variations*. Il travaille également à son opéra *Moïse et Aaron*, créé à titre posthume à Hambourg en 1954. En 1926, il accepte un poste de composition à l'Académie des arts de Berlin. Mais l'avènement du nazisme en 1933 assombrit brutalement ses horizons. Schönberg s'exile aux États-Unis, où il enseigne à l'université de Californie du Sud et à l'université de Californie (UCLA). Il fréquente alors George Gershwin, Otto Klemperer, Edgar Varèse, Bertolt Brecht, Theodor Adorno ou Thomas Mann, et enseigne à John Cage. Ses compositions de l'époque, parmi lesquelles le *Concerto pour violon* ou le *Concerto pour piano*, assouplissent la méthode dodécaphonique et s'en dégagent même parfois, comme la *Kammersymphonie n° 2*. Les préoccupations en lien avec sa judéité marquent de leur empreinte nombre d'œuvres composées lors de cette période, tels le *Kol Nidre* (1938), *Ode à Napoléon* (1942) ou l'hommage aux rescapés de l'Holocauste *Un survivant de Varsovie*. L'écriture des *Psaumes modernes*, illustrant eux aussi cette orientation, est interrompue par la mort du compositeur en juillet 1951.

Alban Berg

Alban Berg naît à Vienne en 1885. En 1904, il devient élève de Schönberg ; c'est à cette occasion qu'il rencontre Webern, qui deviendra comme lui l'un des représentants de la seconde École de Vienne. Durant cette période, Berg compose beaucoup. Sa *Sonate pour piano op. 1* (1907-08) témoigne d'une maîtrise rare et d'une appropriation toute personnelle des idées de Schönberg. Précédant de peu son mariage avec Helene Nahowski en 1911 et la fin de ses leçons avec Schönberg, le *Quatuor op. 3* (1910) marque un pas de plus vers l'atonalité. La guerre vient ralentir l'activité de Berg, engagé sous les drapeaux, et diverses activités (travaux musicographiques, dont une monographie sur Schönberg, gestion de l'association pour la musique nouvelle fondée en 1918...) retardent encore son retour à la composition une fois la paix revenue. En 1921, il peut enfin se consacrer à *Wozzeck*, d'après la pièce de Georg Büchner. La création triomphale de l'œuvre à Berlin en 1925 prend place dans une période particulièrement faste pour Berg, qui donne avec

le *Concerto de chambre* (dédié à Schönberg) et la *Suite lyrique* deux autres partitions fondamentales pour son esthétique. Le compositeur s'attelle ensuite à l'écriture de son second opéra *Lulu*, mais s'interrompt en cours de route pour répondre à une commande du violoniste virtuose Louis Kastner. Ce sera le *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »*, dont l'atmosphère recueillie lui est inspirée par la mort, à l'âge de 18 ans, de Manon Gropius, la fille d'Alma Mahler. Composée rapidement, contrairement à l'habitude de Berg, l'œuvre inclut dans un contexte dodécaphonique des éléments tonals permettant notamment l'insertion d'un choral de Bach et une chanson de la région de Carinthie. Berg meurt en décembre 1935. Il faudra attendre 1979, peu après la mort d'Helene Berg – qui s'était toujours opposée à toute tentative de reconstitution par un autre compositeur –, pour qu'on entende, à l'Opéra de Paris, une version de *Lulu* complétée par Friedrich Cerha et dirigée par Pierre Boulez.

Les interprètes

Saburo Teshigawara

Originaire de Tokyo, Saburo Teshigawara entame sa carrière de chorégraphe en 1981, après avoir étudié les arts plastiques et la danse classique. En 1985, il fonde KARAS avec la danseuse Kei Miyata. Depuis, la compagnie est régulièrement invitée en Europe, Asie, Amérique et Océanie. Outre ses créations en solo et pour KARAS, Saburo Teshigawara a créé plusieurs pièces pour différentes compagnies : Nederlands Dans Theater, Ballet national de Bavière, Ballet de l'Opéra national de Paris, Ballet Frankfurt à l'invitation de William Forsythe, Ballet du Grand Théâtre de Genève et Ballet de l'Opéra de Göteborg. Il collabore régulièrement avec des musiciens sur scène dont les pianistes Francesco Tristano et Yosuke Yamashita, la violoniste Sayaka Shoji et l'Ensemble intercontemporain. S'intéressant à toutes les disciplines artistiques, il a par ailleurs mis en scène sept opéras et réalisé plusieurs installations et films. Il a mené divers

projets pédagogiques dont S.T.E.P. (Saburo Teshigawara Education Project) à Londres en 1995 et Rolex Mentor et Protégé en 2004. Il a enseigné à l'université St Paul's (Rikkyo) de 2006 à 2013 puis à la Tama Art University à Tokyo de 2014 à 2021. En 2013, il a ouvert Karas Apparatus à Tokyo, son propre espace de création, qui propose des spectacles, expositions et ateliers. L'œuvre de Saburo Teshigawara est couronnée de nombreux prix : citons un Bessie Award en 2007 ; la Médaille d'honneur décernée en 2009 par l'empereur du Japon pour sa contribution dans le domaine artistique ; le grade d'officier de l'Ordre des Arts et des Lettres en France en 2017 ; le Lion d'Or pour l'ensemble de son œuvre à la Biennale de danse de Venise 2022 ; la distinction « Personne de mérite culturel » par le Gouvernement du Japon. Depuis 2020, il est directeur artistique du Théâtre des arts de la préfecture d'Aichi.

Rihoko Sato

Originaire de Tokyo, Rihoko Sato suit une formation de gymnaste en Grande-Bretagne puis aux États-Unis, où elle vit jusqu'à l'âge de 15 ans. En 1995, elle participe aux ateliers de Saburo Teshigawara à Tokyo et rejoint sa compagnie KARAS l'année suivante. Dès lors, elle danse

toutes les pièces de groupe du chorégraphe et devient sa plus proche collaboratrice. Son talent est reconnu internationalement et récompensé par de prestigieux prix, dont celui de « Meilleure danseuse » pour son duo avec Vaclav Kunes dans *Scream and Whisper* aux Ballet2000 à

Cannes en 2005, le Japan Dance Forum Award 2007, le Premio Positano Leonide Massine per La Danza en 2012 et le Japan Dance Critic New Face Award en 2016. En 2018, le ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et des Technologies du Japon lui remet l'Art Encouragement Prize pour sa contribution en danse. Par ailleurs, elle anime les ateliers S.T.E.P. de Saburo Teshigawara et travaille comme répétitrice pour les ballets créés pour d'autres compagnies comme le Nederlands

Dans Theater ou le Ballet de l'Opéra national de Paris. *SHE*, son premier solo, mis en scène par Saburo Teshigawara, fait forte impression lors de sa création à Tokyo fin 2009. Rihoko Sato fait ses débuts de chorégraphe en 2018 et signe les solos *Vêpres de la Vierge* (2018) et *IZUMI* (2019), ainsi qu'une pièce de groupe, *Traces*, pour la compagnie Aterballetto (2019). Son dernier solo *Forest of Confession* (2022) vient d'être présenté à Londres.

Sayaka Shoji

Sayaka Shoji est internationalement reconnue pour sa polyvalence artistique unique et son approche détaillée du répertoire qu'elle a choisi. Sa remarquable compréhension des langages musicaux provient de ses origines européenne et japonaise. Née à Tokyo, elle s'est installée à Sienne, en Italie, à l'âge de 3 ans. Elle a étudié à l'Accademia Musicale Chigiana et à la Musikhochschule de Cologne et a fait ses débuts européens avec le Lucerne Festival Strings et Rudolf Baumgartner au Lucerne Festival, puis au Musikverein de Vienne à l'âge de 14 ans. En 1999, elle a remporté le Premier prix du Concours Paganini. Parmi les faits marquants récents, citons ses débuts réussis aux BBC Proms avec le Royal Philharmonic Orchestra et Vasily Petrenko et au Blossom Festival avec le Cleveland Orchestra, une série de cinq concerts pour

l'ouverture de la saison 2022-23 avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël et Lahav Shani, une tournée de récitals avec Víkingur Ólafsson, et une tournée au Royaume-Uni avec le Philharmonia Orchestra et Vladimir Ashkenazy. Au cours des prochaines saisons, Sayaka Shoji se concentrera sur divers projets avec Gianluca Cascioli, son partenaire de duo, en tournée au Japon. Elle se produira également avec le Philharmonia et Santtu-Matias Rouvali en tournée en Italie et au Royaume-Uni, et fera un retour à l'Orchestre Symphonique de la NHK et Gianandrea Noseda. Parallèlement à ses activités de concert, Sayaka Shoji a créé en 2007 *Synesthesia*, un projet expérimental de musique visuelle, et a exposé des peintures à l'huile et des œuvres d'art vidéo. Sa première œuvre vidéo (*Shostakovich Prelude*, en collaboration avec Pascal Frament) a été

choisie dans une exposition collective *Au-delà de mes rêves* en 2014. Elle a publié chez Deutsche Grammophon ; citons les concertos pour violon de Prokofiev, Sibelius et Beethoven avec l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg dirigé par Yuri Temirkanov. Elle a remporté le

Mainichi Art Award en 2016, prestigieux prix décerné au Japon à ceux qui ont eu une influence significative sur les arts. Sayaka Shoji joue sur un Stradivarius « Récamier » c. 1729 qui lui a été gracieusement prêté par Ueno Fine Chemicals Industry Ltd.

Salomé Haller

Alors qu'elle poursuit ses études successivement avec Rachel Yakar, Peggy Bouveret et Margreet Honig, Salomé Haller se fait une place reconnue sur la scène baroque. C'est René Jacobs qui lui ouvre les portes du Staatsoper de Berlin où elle chante dans *Solimano* de Hasse en 1999, *La Griselda* de Scarlatti et *Croesus* de Keiser en 2000. En 2005, elle fait ses débuts à la Monnaie en Première Dame dans *La Flûte enchantée* ; cette production est ensuite reprise à New York. Puis viennent les débuts à l'Opéra de Paris en 2006 dans le rôle de Diane (*Iphigénie en Tauride*) avec Marc Minkowski. Elle incarne ensuite Médée dans *Thésée* de Lully sous la direction d'Emmanuelle Haïm à l'Opéra de Lille, aborde Wagner avec *Les Fées* au Théâtre du Châtelet, puis chante les rôles d'Annio (*La Clémence de Titus*) à Tours, La Folie (*Platée*) à l'Opéra du Rhin, Dorothée (*Cendrillon* de Massenet) à l'Opéra Comique, Bellangère (*Ariane et Barbe-Bleue*) au Liceu de Barcelone ou encore Diane (*Iphigénie en Tauride*

et *Aulide*) à l'Opéra d'Amsterdam. Toujours curieuse de rencontres et de répertoires, Salomé Haller se produit beaucoup en concert. Elle a ainsi collaboré avec John Nelson, Peter Eötvös, Armin Jordan, Christoph Eschenbach, Pierre Boulez et l'Ensemble intercontemporain, dans des œuvres aussi variées que *L'isola disabitata* de Haydn, *Poèmes pour Mi* de Messiaen, *Les Nuits d'été* de Berlioz, *Pierrot lunaire* de Schönberg ou *Le Marteau sans maître* de Boulez. En musique de chambre, elle a travaillé avec les quatuors Ysaÿe, Diotima et Manfred. Elle retrouve régulièrement ses premières amours baroques en compagnie de la Chapelle Rhénane et des Paladins. Son partenaire privilégié au récital reste Nicolas Krüger, avec qui elle a enregistré le disque de lieder *Das irdische Leben*, récompensé d'un Diapason découverte. Salomé Haller a aussi incarné en tournée Marcellina (*Les Noces de Figaro*) sous la direction d'Alexis Kossenko et dans une mise en scène de Galin Stoev.

Odile Auboin

Odile Auboin obtient deux premiers prix (alto et musique de chambre) au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires Étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à Yale, puis se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Crémone. Elle est lauréate du Concours international de Rome (Bucchi). Son intérêt pour la création et sa situation de soliste de l'Ensemble intercontemporain depuis 1995 lui permettent un travail privilégié avec les grands compositeurs de la seconde moitié du xx^e siècle comme György Kurtág ou Pierre Boulez, avec qui elle a enregistré *Le Marteau sans maître* pour Deutsche Grammophon et dont elle a créé *Anthèmes pour alto* au Festival d'Avignon. Elle collabore également avec

des compositeurs comme Peter Eötvös, Martin Matalon, Dai Fujikura ou Franck Bedrossian. Très impliquée dans le domaine de la musique de chambre, elle a créé des œuvres de George Benjamin, Bruno Mantovani, Marco Stroppa ou Philippe Schoeller. Attirée par la transversalité entre les divers modes d'expression artistique, elle participe à des projets mêlant les arts visuels, la danse et les nouvelles technologies. Elle est membre actif du Collège Contemporain, collectif de compositeurs, interprètes et musicologues, et participe ainsi à l'élaboration de projets collectifs pour la transmission et la création musicale. Forte de toutes ces expériences et rencontres musicales, elle entame un cycle doctoral de recherche à la Royal Academy of Music de Londres. Odile Auboin est professeur-assistant au CNSMDP. Elle joue sur un alto A 21 créé par Patrick Charton.

Alain Billard

Titulaire du DESM du CNSMD de Lyon, Alain Billard est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1995. Il y occupe le poste de clarinette basse (jouant aussi clarinette, cor de basset et clarinette contrebasse). Soliste internationalement reconnu, il a collaboré avec de nombreux compositeurs du xx^e siècle à aujourd'hui, dont Pierre Boulez, Luciano Berio, György Ligeti,

Karlheinz Stockhausen, Philippe Manoury, Michael Jarrell et Pascal Dusapin. Régulièrement invité comme soliste par des orchestres nationaux et internationaux, Alain Billard crée et enregistre de nombreuses œuvres parmi lesquelles *Machine for Contacting the Dead* (2001) de Lisa Lim, *Génération* (2002), triple concerto pour trois clarinettes de Jean-Louis Agobet, *Mit Ausdruck*

(2003), concerto pour clarinette basse de Bruno Mantovani, *Décombres* de Raphael Cendo (2007), *Art of Metal I, II, III* (2007-08) pour clarinette contrebasse, ensemble et électronique de Yann Robin, *Del reflejo de la sombra* (2010) d'Alberto Posadas avec le Quatuor Diotima et *La grammatica del soffio* (2011) de Matteo Franceschini. Membre fondateur du quintette à vent Nocturne, avec lequel il a obtenu un Premier prix de musique de chambre au CNSMD de Lyon, le Deuxième prix du Concours international de l'ARD de Munich et le Prix de musique de chambre d'Osaka, il fonde aux côtés d'Odile

Auboin (alto) et Hidéki Nagano (piano) le Trio Modulations, auquel les compositeurs Marco Stroppa, Bruno Mantovani et Philippe Schoeller ont dédié de nouvelles œuvres. Alain Billard est très actif dans le champ de la recherche et du développement de nouvelles techniques instrumentales. Il collabore régulièrement avec l'Ircam et la manufacture Selmer. Sa participation active aux actions éducatives de l'Ensemble intercontemporain, en direction du jeune public et des futurs professionnels de la musique, témoigne de son engagement profond pour la transmission sous toutes ses formes.

Sophie Cherrier

Sophie Cherrier étudie au Conservatoire national de région de Nancy (classe de Jacques Mule) puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle remporte le Premier prix de flûte (classe d'Alain Marion) et de musique de chambre (classe de Christian Lardé). Elle intègre l'Ensemble intercontemporain en 1979. Elle collabore à de nombreuses créations, parmi lesquelles *Mémoriale* de Pierre Boulez (enregistrement Erato), *Esprit rude/Esprit doux* d'Elliott Carter (Erato), *Chu Ky V* de Ton-Thât Tiêt. Sophie Cherrier a enregistré la *Sequenza I* de Luciano Berio (Deutsche Grammophon), *...explosante fixe...* (Deutsche

Grammophon) et la *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez (Erato), *Imaginary Skylines* pour flûte et harpe d'Ivan Fedele (Adès), *Jupiter* et *La Partition du Ciel et de l'Enfer* de Philippe Manoury (collection « Compositeurs d'aujourd'hui »). Elle s'est produite avec le Hallé Orchestra de Manchester, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, le London Sinfonietta et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Sophie Cherrier est professeure au CNSMDP depuis 1998 et donne également de nombreuses master-classes, en France et à l'étranger.

Jeanne-Marie Conquer

Jeanne-Marie Conquer est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1985 et fait également partie de l'Ensemble Alternance. Elle s'est fait reconnaître dans le concerto de Berg *À la mémoire d'un ange*. Sur Deutsch Grammophon, elle a enregistré la *Sequenza pour violon seul* de Berio, *Pierrot lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg ainsi qu'*Anthèmes* et *Anthèmes 2* de Boulez. Elle a été la soliste d'*Anthèmes 2 pour violon solo et électronique* au Festival de Lucerne 2002, œuvre dont elle a assuré la création en Amérique latine à Buenos Aires en 2006. Durant la saison 2006-07, elle a interprété les *Kafka-Fragments* de Kurtág dans plusieurs capitales musicales. Elle a enregistré en 2014 sur Outhere le *Concerto* de Ligeti avec l'Ensemble intercontemporain dirigé par Matthias Pintscher ainsi que *Bereshit* pour ensemble de ce même chef d'orchestre. Elle s'est produite en tant que soliste dans les principaux concertos pour violon (Beethoven, Mendelssohn,

Paganini, Lalo, Sibelius, Tchaïkovski). Jeanne-Marie Conquer a créé en 2009 le quatuor à cordes *Quad* puis *Canopée* avec Thierry Maurin, Claudine Richard et Philippe Bary. Elle a initié le spectacle *Monsieur Croche et son double* avec l'acteur Gabriel Dufay à la Philharmonie de Paris à partir des entretiens de Michel Archimbaud avec Pierre Boulez. Elle a été invitée à donner des master-classes, en particulier à Buenos Aires, New York et Lucerne. Parallèlement à sa carrière de soliste, Jeanne-Marie Conquer enseigne depuis 2007 au Conservatoire municipal W. A. Mozart (Paris-1). Elle anime au sein de sa classe d'initiation à la musique contemporaine des ateliers de musique contemporaine sous les noms Opus XXI, puis Alternance Ensemble Académie, qui regroupe des étudiants du CRR de Paris et du Conservatoire (CNSMDP). Elle collabore avec différentes formations, comme l'Orchestre des Champs-Élysées de Philippe Herreweghe et l'orchestre Les Siècles de François-Xavier Roth.

Renaud Déjardin

Né à Strasbourg, Renaud Déjardin a débuté ses études musicales auprès de Mihály Temesvári et Jean Deplace, avant de les poursuivre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) avec Philippe Muller, puis à Stony Brook aux États-Unis avec Timothy Eddy. Passionné très tôt par le répertoire symphonique, il a bénéficié d'expériences musicales fondatrices avec Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Pierre Boulez ou encore Colin Davis, avant même d'entamer sa carrière professionnelle. Lauréat de concours internationaux (Rostropovitch à Paris, Paulo à Helsinki, Bach à Leipzig), il s'est produit en soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique de Bilkent et l'Orchestre national d'Île-de-France. Il reçoit, aux cours de master-classes, les conseils d'illustres aînés, tels Mstislav Rostropovitch, Anner Bylisma ou Bernard Greenhouse. Parallèlement, Renaud Déjardin continue à développer sa connaissance du répertoire avec des engagements auprès des formations suivantes :

Orchestre Philharmonique de Radio France (notamment les œuvres de Ravel, Sibelius, Mahler, Boulez, Eötvös), Opéra de Paris (*Lulu* de Berg), Ensemble intercontemporain (Stockhausen, Nancarrow, Staud, Jarrell), Salzburg Chamber Soloists (Mozart, *Métamorphoses* de Strauss), Ensemble Court-Circuit (Hurel, Grisey, Murail, Maresz). Il a aussi effectué des études d'analyse, d'harmonie, d'orchestration et de direction d'orchestre. En tant que chef d'orchestre, il a créé des pièces pour ensemble et enregistré des œuvres de Jean-Luc Hervé avec Court-Circuit, Luciano Berio avec Vincent David et l'ensemble Quærendo Invenietis, Allain Gaussin avec l'Ensemble Sillages, Ofer Pelz avec Meitar, Bernard Cavanna et Martin Matalon avec l'Ensemble Mesostics. Il a composé des pièces pour piano (*Livre des clairs-obscur*) et des pièces pour les jeunes. En 2014, il intègre l'Orchestre national d'Île-de-France, avant de rejoindre l'Ensemble intercontemporain en 2022.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. À l'âge de 12 ans, il remporte le Premier prix du Concours national de la musique réservé

aux étudiants. Après ses études à Tokyo, il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Penner et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte.

Après ses premiers prix (accompagnement vocal, piano et musique de chambre), il est lauréat de plusieurs compétitions internationales : concours de Montréal, de Barcelone, Concours Maria-Canals. En 1998, il est récompensé au Japon par deux prix décernés aux jeunes espoirs de la musique (prix Muramatsu et prix Idemitsu), et reçoit en 1999 le prix Samson François au premier Concours international de piano du xx^e siècle d'Orléans. Hidéki Nagano a toujours

voulu être proche des compositeurs de son temps et transmettre un répertoire sortant de l'ordinaire. Sa discographie soliste comprend des œuvres de George Antheil, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Tristan Murail, Henry Dutilleux, Sergueï Prokofiev ou encore Maurice Ravel. Il se produit régulièrement en France et au Japon, comme soliste et en musique de chambre. Il a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre Symphonique de la NHK, sous la direction de Charles Dutoit.

Diego Tosi

Diego Tosi intègre l'Ensemble intercontemporain en octobre 2006 en tant que violoniste. Il se produit en soliste dans les plus grandes salles et interprète des répertoires de toutes les époques. Il a enregistré plusieurs CDs (comprenant entre autres des œuvres de Ravel, Scelsi, Berio et Boulez), qui ont obtenu les meilleures récompenses sous le label Solstice. Il a entrepris une intégrale discographique de l'œuvre du violoniste virtuose Pablo de Sarasate et obtenu le prix Del Duca décerné par l'Académie des Beaux-Arts ainsi que le prix Unesco décerné par la Sacem. En 2021, il participe au double CD monographique de Matthias Pintscher dans lequel il interprète le concerto *Mar'eh* pour violon et

ensemble. Après avoir obtenu son Premier prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Jean-Jacques Kantorow et Jean Lenert, Diego Tosi s'est perfectionné à Bloomington (États-Unis) auprès de Miriam Fried puis a remporté le concours des Avant-Scènes en troisième cycle au CNSMDP. Au cours de sa formation, il a participé aux plus grands concours internationaux : Paganini à Gênes, Rodrigo à Madrid, Valentino Bucchi à Rome, dont il a été à chaque fois lauréat. De 2010 à 2020, il est directeur artistique du Festival de Tautavel. Il donne des master-classes depuis 2004 au CRR Perpignan Méditerranée.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre et compositeur Matthias Pintscher. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs, auxquels des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. L'Ensemble développe également des projets

intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale, multimédia, techniques de spatialisation, etc.), pour certains en collaboration avec l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux. En 2022, il est lauréat du prestigieux Polar Music Prize.

Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble intercontemporain reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Crédits

Coordination technique / assistance lumières : Sergio Pessanha

Assistant technique (Pierrot lunaire / Lost in Dance) : Yoshiharu Tachikawa

Production et coordination pour Saburo Teshigawara : Epidemic (Richard Castelli, Mélanie Roger, Florence Berthaud)

Avec l'aide de l'Agence pour les affaires culturelles, Gouvernement du Japon, par l'intermédiaire du Conseil des arts du Japon