

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

*Samedi 6 mars 2021*

# Sens figurés

## Solistes de l'Ensemble intercontemporain

---

CONCERT FILMÉ

---

Ce concert est diffusé sur Philharmonie Live le 6 mars à 20h30  
et restera disponible quatre mois.



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 -



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

Le programme de ce concert a été imaginé comme une invitation à explorer les registres de la sensation, de l'émotion et du désir. Ainsi du désir insatiable de l'antique dieu Pan, poursuivant avec ardeur la nymphe Syrinx, qui a donné son nom à la célèbre pièce pour flûte seule de Claude Debussy. Encore de Debussy, deux préludes pour piano apporteront une touche toute impressionniste : *La Terrasse des audiences du clair de lune* et *La Fille aux cheveux de lin* dont le compositeur hongrois György Kurtág s'est emparé pour livrer une version fulgurante et « enragée ». On entend encore une référence, certes plus lointaine, à Debussy dans l'alto et la harpe que la compositrice franco-suisse Claire-Mélanie Sinnhuber met en jeu dans son *Impatiente de Balfour*. Née sous la forme librement visitée d'une toccata et fugue, cette nouvelle pièce ciselée dégage par sa transparence et sa légèreté comme un parfum de cette fleur rare. Enfin, *Je sens un deuxième cœur* de la Finlandaise Kaija Saariaho évoque la sensation physique, intime, du cœur de l'enfant qui bat dans le ventre de sa mère.

# Programme

## **Claude Debussy**

*La Terrasse des audiences du clair de lune* – extrait des *Préludes*  
(livre II, 7)

*La Fille aux cheveux de lin* – extrait des *Préludes* (livre I, 8)

## **György Kurtág**

*La Fille aux cheveux de lin* – enragée – extrait de *Jeux*

## **Claire-Mélanie Sinnhuber**

*L'Impatiente de Balfour*

Commande de l'Ensemble intercontemporain  
Création

## **Claude Debussy**

*Syrinx*

## **Kaija Saariaho**

*Je sens un deuxième cœur*

**Solistes de l'Ensemble intercontemporain**

**Sébastien Vichard**, piano

**Sophie Cherrier**, flûte

**Valeria Kafelnikov**, harpe

**Odile Auboin**, alto

**Éric-Maria Couturier**, violoncelle

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

DURÉE DU CONCERT : ENVIRON 40 MINUTES.

# Les œuvres

## Claude Debussy (1862-1918)

*La Terrasse des audiences du clair de lune* – extrait des *Préludes pour piano* (livre II, 7)

Composition du livre complet : 1911-1912.

Durée : environ 4 minutes.

---

*La Fille aux cheveux de lin* – extrait des *Préludes pour piano* (livre I, 8)

Composition du livre complet : 1907-février 1910.

Audition intégrale : le 3 mai 1911, Salle Pleyel, Paris, par Jane Mortier.

Durée : environ 3 minutes.

---

Situés à mi-chemin entre les deux séries d'*Images* (1905, 1907) et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. L'exploration de l'univers sonore se concentre en des créations « d'une chimie tout à fait personnelle », comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme paradoxalement préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent comme dans *Pour le piano* les œuvres du passé, tels les *Préludes* et *Fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui ordonnent leurs pièces suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles. Ainsi, la première partie du premier livre tourne autour de *si* bémol, tandis que le second livre se construit principalement autour de *ré* bémol. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy, à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces « sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque ». L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être

voulait-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes, comme *Le Vent dans la plaine*, vont bien au-delà du programme suggéré. C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'était pas soumise à quelque univers que ce soit. Néanmoins, ces titres suscitent l'imagination avec l'évocation de pays proches comme l'Espagne (*La Sérénade interrompue*) ou lointains comme l'Inde (*La Terrasse des audiences du clair de lune*), procédé auquel le compositeur avait déjà eu recours dans les *Estampes* et les *Images*.

Peu de détails nous sont parvenus sur la genèse du premier livre des *Préludes*. Grâce aux dates que comportent certains d'entre eux et à la mention finale portée sur le manuscrit de la main du compositeur (« Fin décembre 1909. Janvier, quelques jours de février »), on sait que l'écriture du premier livre s'échelonne sur moins de trois mois et qu'il fut publié en avril 1910. Néanmoins, plusieurs esquisses datant de 1907 et de 1908 (*Voiles*, *La Fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*) montrent que l'œuvre était probablement en gestation depuis plusieurs années. [...]

*La Fille aux cheveux de lin*, aux sonorités archaïques, est le titre de l'un des poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des *Chansons écossaises* dans *Poèmes antiques*) que le compositeur avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour Mme Vasnier. [...]

Entre les deux livres des *Préludes*, Debussy a évolué vers plus de dépouillement, une abstraction accrue et une écriture plus précise. Il note la musique sur trois portées, afin d'encore mieux différencier les plans sonores. Fidèle à ses thèmes favoris, il évoque la nature dans *Brouillards*, *Feuilles mortes* ou *Bruyères*, cette dernière pièce énonçant une mélodie pastorale pentatonique, comme un souvenir des anciennes terres celtiques. Certaines pièces confinent à l'énigme, osant une austérité nouvelle. L'exotisme de *La Terrasse des audiences du clair de lune* est distancié à l'extrême [...]. Chef-d'œuvre de concision, le deuxième livre des *Préludes* refuse les concessions afin d'atteindre ce que Debussy nommait « la chair nue de l'émotion ».

Hélène Cao et Denis Herlin

# György Kurtág (1926)

*La Fille aux cheveux de lin – enragée – extrait de Jeux pour piano*

Durée : environ 2 minutes.

---

Les *Játékok* [Jeux] se présentent comme une collection ouverte, comportant aujourd'hui plus d'une centaine de pièces brèves pour piano, piano à quatre mains et deux pianos. Commencée en 1973, cette série s'est enrichie régulièrement de morceaux nouveaux ou d'« objets volés » transcrits ou réécrits par György Kurtág, constituant une sorte de journal personnel en musique qui trace l'itinéraire poétique du compositeur.

La destination première des *Játékok* est pédagogique, liée de manière intime à l'expérience du compositeur et à son observation des enfants : « Lorsqu'on m'a demandé d'écrire pour les enfants, je me suis trouvé à devoir repenser toute ma vie. J'ai commencé à étudier le piano à cinq ans et, à sept ans, j'ai arrêté, parce que c'était ennuyeux de devoir penser aux doigtés, aux rythmes, et de rester toujours dans le même registre. Ainsi pour commencer, mon idée fut d'abord de trouver, pour l'enfant, la possibilité de mouvements rapides, et de développer le concept de prise de possession de tout le clavier : d'avoir la possibilité de quelque chose qui soit un rythme organique. »

Les *Játékok*, comme le précise du reste la préface au premier recueil, sont moins faits pour apprendre à jouer du piano que pensés pour ouvrir à l'exploration physique et acoustique de l'instrument, pour stimuler le jeu et l'invention musicale. Chaque pièce tente de saisir l'essence du principe qui l'anime dans un geste ramassé, tantôt minutieux, tantôt projeté avec énergie, toujours très intense. Cette brièveté, caractéristique de toute la musique du compositeur, peut s'entendre dans plusieurs sens : l'éclat du fragment, qui esquisse un devenir mais reste rétif à toute forme de développement ; le microcosme, qui forme un monde clos se suffisant à lui-même ; la fulgurance du rêve, qui libère et condense en un instant l'intériorité ; le geste inachevable, donc toujours commençant, de l'écriture.

Les idées et matériaux utilisés pour la composition de ces miniatures sont très hétéroclites. Les uns viennent accompagner la composition d'autres œuvres (notation d'une idée, esquisses, autoréférences...) ; d'autres gardent la mémoire de musiques étudiées (musiques populaires et savantes) ou inscrivent l'empreinte amicale de rencontres (citations, adresses ou hommages) ; d'autres encore s'appuient sur des éléments quotidiens, des principes musicaux anciens ou contemporains (du hocquet médiéval aux clusters, gestes et traits d'écriture actuels). S'approprier cette diversité, c'est mobiliser « toutes nos connaissances et nos souvenirs encore vivaces de la déclamation libre, du parlando-rubato de la musique populaire, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de la musique improvisée a créé ». L'ensemble paraît chercher à circonscrire une vaste mémoire, à rassembler, en les sauvant de l'oubli, tous les moments qui donnent consistance à la vie.

*Programme de salle Cité de la musique*

# Claire-Mélanie Sinnhuber (1973)

## *L'Impatiente de Balfour pour harpe et alto*

Commande de l'Ensemble intercontemporain.

Composition : 2020.

Dédicace : à Odile Auboin et Valeria Kafelnikov.

Création : le 6 mars 2021, à la Philharmonie de Paris, par Valeria Kafelnikov (harpe) et Odile Auboin (alto).

Durée : environ 6 minutes.

---

## Entretien avec Claire-Mélanie Sinnhuber, compositrice

### **Claire-Mélanie, pour entrer tout de suite dans le vif du sujet, pourquoi avez-vous choisi ce titre, *L'Impatiente de Balfour* ?**

La plupart du temps, mes pièces naissent d'une nécessité purement sonore, et le titre arrive dans un second temps. *L'Impatiente de Balfour* est une fleur dont le nom a fini par s'imposer, sans autre justification que celle-là, laissant la porte ouverte à l'imaginaire de chaque auditeur.

### ***L'Impatiente de Balfour* est un duo pour alto et harpe. À un instrument près (la flûte), cela rappelle l'effectif d'un célèbre trio de Debussy. Est-ce un hasard ?**

C'est bien sûr l'effectif du trio de Debussy moins la flûte. C'est cependant la troisième fois que j'associe la harpe et l'alto dans une pièce de musique de chambre : d'abord pour les *Cinq Jours de Paul Klee*, pour soprano, alto et harpe, en 2013 ; ensuite dans *Un soir de septembre*, pour soprano, flûte, alto et harpe, sur des textes du philosophe suisse Clément Rosset en 2016 ; et enfin pour cette *Impatiente de Balfour*.

Tout est parti de l'effectif des *Cinq Jours de Paul Klee*, dont le choix est partiellement lié au hasard. *Un soir de septembre* et *L'Impatiente de Balfour* ont été commandées par des musiciens qui avaient entendu et aimé cette première pièce.

## **Ici, c'est la première fois qu'ils ne sont pas associés à une voix et à un texte. Qu'est-ce que cela change ?**

Ma relation au timbre est identique, j'ai des goûts, des lubies sonores, des envies d'explorer, qu'il y ait ou non un texte. Mais la présence d'un texte a toujours des conséquences sur la construction temporelle de la partition qui se fait l'écho, pour la suivre ou pour s'en écarter, de la forme littéraire.

## **Comment avez-vous marié les deux instruments ?**

La composition d'une pièce démarre toujours, chez moi, par une étude approfondie de ce que je souhaite entendre de chaque instrument. L'alto incarne à mes oreilles une sorte de voix sans mots, proche d'une respiration. C'est un instrument dont j'aime le grain, la transparence, la fluidité et que j'entends comme de près, avec ses souffles d'archet, ses micro-variations spectrales.

La palette sonore de la harpe, entre pierre, cristal et gong, m'a toujours fascinée, ainsi que sa projection sonore, qui la place dans un espace à la fois de proximité, par la netteté de ses attaques, et de distance, par l'extraordinaire longueur de ses résonances. Une attaque unique de harpe me semble ouvrir tout un monde.

La pièce se fait en partie l'écho de ces fascinations : j'y joue, comme souvent, sur les points de rupture et de jonction entre les timbres, dans une quête de transparence et de légèreté, qui prend la forme libre d'un Prélude et Toccata.

## **Comment avez-vous travaillé avec les musiciennes, sachant que vous connaissiez déjà la harpiste, Valeria Kafelnikov ?**

C'est Valeria Kafelnikov qui, ayant entendu les *Cinq Jours de Paul Klee*, a suggéré à l'Ensemble intercontemporain de m'offrir l'opportunité de ce duo. J'ai travaillé avec Odile Auboin et Valeria dès le début de l'écriture de la pièce, sous forme d'études et de réaction / proposition de leur part. La collaboration s'est intensifiée au moment des répétitions en amont de la captation. Je veux d'ailleurs saluer ici leur musicalité et leur implication sans faille.

## **En l'occurrence, en raison de la crise sanitaire, la création de *L'Impatiente de Balfour* se fera sous forme de vidéo avec une diffusion « en ligne ». Qu'est-ce que cela change pour vous ?**

Tout. Avec l'arrêt des concerts, on a mesuré combien la présence réelle est irremplaçable : la projection du son, la disponibilité à le recevoir, le point de vue fixe du spectateur, qui

permet de se concentrer uniquement sur le discours sonore... tout cela a été perdu. Sans parler de l'énergie des musiciens, qui est habituellement modifiée par la présence du public. Les technologies nous ont sauvés du néant mais n'ont pas pris la place du concert et c'est tant mieux.

### **Comment avez-vous vécu (et vivez-vous encore) la période si particulière que nous traversons ?**

Le concert étant la conclusion naturelle de la composition d'une pièce, chaque annulation a été, et est toujours, un crève-cœur. Il faudrait faire l'inventaire des pièces qui n'ont pas pu être créées pendant cette parenthèse, et dont on ignore si elles le seront un jour.

*Propos recueillis par Jérémie Szpirglas*

# Claude Debussy

## *Syrinx pour flûte*

**Composition** : novembre 1913.

**Dédicace** : à Louis Fleury.

**Création** : le 1<sup>er</sup> décembre 1913, Paris, par Louis Fleury.

**Première édition** : 1927, Jobert, Paris.

**Durée** : environ 2 minutes.

---

Tous les flûtistes l'ont jouée, et pour cause : c'est la première pièce d'importance écrite pour flûte solo depuis la *Sonate en la mineur* de C. P. E. Bach, en 1763, et la première consacrée par un grand compositeur à la flûte Boehm (du nom de son système de clés, élaboré entre 1831 et 1847 par le flûtiste et inventeur Theobald Boehm).

À l'origine, Debussy devait écrire une musique de scène pour *Psyché*, une pièce de Gabriel Mourey, mais diverses obligations empêchèrent la réalisation du projet et seul ce court solo vit le jour : « Il n'y en a pas beaucoup mais c'est d'assez bonne qualité », écrivit le compositeur à Mourey à son propos en novembre 1913. Une opinion que le destinataire partageait,

puisqu'il décrit l'œuvre dans ses *Souvenirs de Claude Debussy*, parus en 1921, comme « un véritable joyau d'émotion restreinte, de tristesse, de beauté plastique, de tendresse discrète et de poésie ».

Destiné à illustrer non pas la mort de Pan, comme on l'a longtemps cru, mais le moment où une nymphe d'abord réticente s'abandonne à la séduction du dieu de la nature, le morceau reflète la grisante sensualité des vers qu'il accompagne : « Ô Pan, les sons de ta syrinx, ainsi qu'un vin / Trop odorant et trop doux, m'ont grisée ; / Ô Pan, je n'ai plus peur de toi, je t'appartiens ! » Tout entier concentré sur « la ligne du dessin mélodique » (Debussy à Mourey en novembre 1913), où l'on retrouve les arabesques chères au compositeur, *Syrinx* reflète le goût de Debussy pour un instrument qu'il mit à l'honneur dans d'autres pages comme le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les *Chansons de Bilitis* ou la *Sonate pour flûte, alto et harpe*.

Angèle Leroy

# Kaia Saariaho (1952)

*Je sens un deuxième cœur pour alto, violoncelle et piano*

- I. Je dévoile ma peau
- II. Ouvre-moi, vite !
- III. Dans le rêve, elle l'attendait
- IV. Il faut que j'entre
- V. Je sens un deuxième cœur qui bat tout près de moi

**Commande** de la Carnegie Hall Corporation, pour Emanuel Ax.

**Composition** : 2003.

**Création** : le 12 avril 2004, au Carnegie Hall, New York, par Emanuel Ax (piano), Paul Neubauer (alto) et Fred Sherry (violoncelle).

**Édition** : Chester.

**Durée** : environ 18 minutes.

---

J'avais tout d'abord envisagé d'écrire les portraits musicaux de quatre des personnages de mon opéra, *L'Amour de loin*. Cependant, quand j'ai commencé à retravailler ce matériau

dans le contexte de la musique de chambre, en me concentrant sur le développement d'idées qui pouvaient convenir aux trois instruments de mon trio, la pièce a commencé à s'éloigner de l'opéra. Sur le plan de la composition, je suis partie d'idées concrètes, générales, pour évoluer vers des considérations plus abstraites et purement musicales.

C'est ainsi, par exemple, que le titre de la première section, *Je dévoile ma peau*, a évolué en une métaphore – le matériau musical qui y était introduit était orchestré de telle sorte qu'il révélait les caractères individuels des trois instruments ainsi que leurs points communs. La deuxième et la quatrième partie sont quant à elles parties d'idées relatives à la violence physique. Dans le contexte de ce trio, la violence a donné lieu à deux études sur l'énergie instrumentale.

La troisième partie s'apparente à une étude sur la couleur, les trois identités se fondant en un objet sonore complexe.

La dernière section nous ramène enfin au point de départ thématique de mon opéra, de nouveau très physique : deux cœurs qui battent dans le corps d'une femme enceinte. Je suis fascinée par l'idée de cette relation secrète entre une mère et son enfant à naître. Musicalement, les deux battements de cœur et leur polyphonie rythmique, en constante évolution, ont déjà inspiré mon travail ; cependant, le lien entre les deux esprits ajoute ici un niveau supplémentaire de communication.

Toutes ces idées ont guidé le développement musical qui consistait à répartir un matériau intense, double, entre les trois instruments du trio et à le laisser croître en fonction des caractéristiques de ces mêmes instruments. Finalement, le titre est lui-même devenu une métaphore de la création musicale : n'est-ce pas avec l'« autre » que l'on cherche à communiquer à travers sa musique ? Comme je l'ai écrit au-dessus du dernier mouvement : « Doloroso, sempre con amore ».

*Kaija Saariaho*

# Claude Debussy

## Les compositeurs

Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville, Claude Debussy entre en 1873 (il est âgé de 11 ans) au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884. Il y étudie le solfège avec Lavignac, le piano avec Marmontel, l'harmonie, le piano d'accompagnement, et la composition avec Ernest Guiraud. En 1879, il devient pianiste accompagnateur de Mme von Meck, célèbre mécène russe, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le Prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris, il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, s'intéresse à l'ésotérisme et à l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer et admire *Tristan et Parsifal* de Wagner. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et gardera ses distances avec le milieu musical. En 1890, il rencontre Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas demeure le fameux *Prélude*, chef-d'œuvre qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du xx<sup>e</sup> siècle et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes pour orchestre*. En 1893, Debussy assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande*, qu'il mettra en musique avec

l'accord de l'auteur, Maeterlinck. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. Debussy connaît enfin l'aisance financière, grâce à sa notoriété de compositeur en France et à l'étranger et par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il pratique occasionnellement la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les représentations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre : pour le piano, *Estampes* (1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images pour orchestre* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouvelles perspectives, vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

# György Kurtág

Né en Roumanie en 1926, György Kurtág étudie le piano à partir de 1940 avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits. Il se rend à Budapest en 1946, où il étudie la composition auprès de Sandor Veress et Ferenc Farkas, le piano auprès de Pál Kadosa et la musique de chambre auprès de Leo Weiner. Contrairement à son ami Ligeti, il reste vivre en Hongrie où ses œuvres sont presque toutes créées jusque dans les années 1980. Il fait cependant un séjour à Paris, en 1957-1958, où il étudie avec Marianne Stein et suit des cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud. Ces influences, auxquelles s'ajoutent celles des concerts du Domaine Musical dirigé par Pierre Boulez, l'imprègnent des techniques de l'École de Vienne : Schönberg et Webern puis des *Gruppen* de Stockhausen. Ce séjour à Paris marque profondément ses idées sur la composition. La première œuvre qu'il signe de retour à Budapest, le *Quatuor à cordes*, est qualifiée d'opus n° 1. Professeur de piano, puis de musique de chambre à l'Académie de Budapest de 1967 à sa retraite en 1986, il poursuit encore aujourd'hui sa tâche de pédagogue. Le cycle de pièces pour piano destiné particulièrement aux enfants et inspirés de leurs jeux, *Játékok*, témoigne de son grand investissement dans l'enseignement et d'une approche pédagogique nouvelle. L'essentiel des œuvres de Kurtág est dévolu à la petite forme comme le montre le titre du cycle pour quatuor *Microludes*. Il compose

en particulier des petites pièces pour la voix, en laquelle il voit un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Ces petites pièces sont souvent réunies en cycles : *Messages de feu Demoiselle Trousova* pour soprano et ensemble, *Les Propos de Peter Bornemisza*, op. 7 (1963-1968). La sémantique est au centre des préoccupations du compositeur. La musique qu'il compose pour les poèmes de Pilinszky, Dalos, Kafka, Beckett, met le plus possible en valeur l'aspect déclamatif de l'œuvre littéraire et l'unité et l'intelligibilité du texte. La musique de chambre est aussi, pour le compositeur qui l'a toujours enseignée, un terrain de prédilection. Il utilise souvent le cymbalum, instrument traditionnel de Hongrie : *Duos, Szállák*. À l'exception de quelques œuvres, comme *Stele* pour grand orchestre, que lui commanda Claudio Abbado, et ...*Concertante...* op. 42 pour violon, alto et orchestre, Kurtág aborde rarement les grandes œuvres pour orchestre, lui préférant les petits effectifs et les formes brèves pour son travail sur la recherche de l'essentiel et de l'efficacité dramatique dans un certain dépouillement. Membre honoraire de plusieurs académies en Europe et aux États-Unis et invité en résidence dans de nombreuses villes européennes, il a reçu de nombreux prix parmi lesquels le prix Ernst von Siemens en 1998 et le Grawemeyer Award pour ...*Concertante...* en 2006.

# Claire-Mélanie Sinnhuber

Née en 1973 à Strasbourg, Claire-Mélanie Sinnhuber possède la double nationalité française et suisse. Après des études de flûte traversière avec Patrice Bocquillon, elle a étudié la composition avec Sergio Ortega, Allain Gaussin, Ivan Fedele, Philippe Leroux et Frédéric Durieux. Elle est diplômée du Conservatoire de Paris (CNSMDP) et a suivi le cursus annuel de composition et de nouvelles technologies de l'Ircam. Sa musique – entre notes, bruits et silence – est en quête de légèreté et affirme un goût pour

l'espièglerie. Ouverte sur les autres arts, elle aborde tous les genres, du solo à l'orchestre, de la musique mixte à l'opéra. Elle est jouée en France comme à l'étranger par des solistes et ensembles de premier plan. Elle a obtenu le prix Francis et Mica Salabert en 2006, le prix de composition Georges Enesco de la Sacem en 2007 et le prix Hervé Dugardin de la Sacem en 2017. Claire-Mélanie Sinnhuber a été lauréate de la Villa Kujoyama en 2008 et a été pensionnaire de la Villa Médicis de 2010 à 2011.

# Kaija Saariaho

Kaija Saariaho étudie les arts visuels à l'Université des arts industriels (aujourd'hui Université d'art et de design) d'Helsinki. À partir de 1976, elle se consacre à la composition avec Paavo Heininen à l'Académie Sibelius à Helsinki où elle obtient son diplôme en 1980. Elle étudie avec Klaus Huber et Brian Ferneyhough à la Musikhochschule de Freiburg-en-Breisgau de 1981 à 1983, et s'intéresse à l'informatique musicale à l'Ircam durant l'année 1982. Elle enseigne la composition à San Diego (Californie) en 1988-1989 et à l'Académie Sibelius en 1997 et 1998, puis à nouveau entre 2005 et 2009. Le travail de Kaija Saariaho s'inscrit dans la lignée spectrale avec, au cœur de son langage

depuis les années 1980, l'exploration du principe d'« axe timbral », où « une texture bruitée et grenue serait assimilable à la dissonance, alors qu'une texture lisse et limpide correspondrait à la consonance ». Les sonorités ductiles du violoncelle et de la flûte se prêtent parfaitement à cette exploration continue : *Laconisme de l'aile* pour flûte (1982) ou *Près* pour violoncelle et électronique (1992) travaillent entre sons éthérés, clairs, et sons saturés, bruités. Son parcours est jalonné de prix parmi lesquels Kranichsteiner Musikpreis pour *Lichtbogen* (1986), prix Ars Electronica et Italia pour *Stilleben* (1988) et Grand prix lycéen des compositeurs (2013) pour *Leino Songs*. Les années 1980 marquent l'affirmation de son style,

fondé sur des transformations progressives du matériau sonore, qui culmine avec le diptyque pour orchestre *Du cristal... à la fumée*. Dans cette même veine, citons les pièces *NoaNoa*, *Amers*, *Près et Solar*, écrites en 1992 et 1993. Suit une brève période de remise en cause, au moment même où la compositrice se trouve projetée sur la scène internationale à la faveur de nombreuses commandes. La composition de *l'Amour de loin*, opéra sur un livret d'Amin Maalouf, mis en scène par Peter Sellars, signe une nouvelle étape où les principes issus du spectralisme, totalement absorbés, se doublent d'un lyrisme nouveau. Après l'enregistrement de cet opéra par Kent Nagano, objet d'un Grammy Award 2011, Kaija Saariaho compose de nombreuses pièces orchestrales pour de prestigieuses formations, l'opéra *Adriana Mater*, *La Passion de Simone* et, en 2008, *Émilie*, créé par Karita Mattila à l'Opéra de Lyon en 2010. En 2012, elle compose *Circle*

*Map*, pièce pour orchestre et électronique, dont six poèmes de Rumi lus en persan servent de matériau pour la réalisation de la partie électronique et d'inspiration pour l'écriture orchestrale. Son opéra *Only the Sound Remains* (2015), mis en scène par Peters Sellars et inspiré de deux pièces du théâtre nō traduites par Ezra Pound, est créé en 2016 à l'Opéra d'Amsterdam. Le travail de composition de Kaija Saariaho s'est toujours fait en compagnonnage avec d'autres artistes, parmi lesquels le musicologue Risto Nieminen, le chef Esa-Pekka Salonen, le violoncelliste Anssi Karttunen (artistes finlandais tous issus du groupe Korvat Auki ! [Ouvrez les oreilles !], collectif fondé dans les années 1970 à Helsinki, et auquel Kaija Saariaho collabore), ainsi que la flûtiste Camilla Hoitenga, les sopranos Dawn Upshaw et Karita Mattila ou encore le pianiste Emmanuel Ax.

## Sébastien Vichard

Né en 1979, Sébastien Vichard étudie le piano et le pianoforte au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Pianiste à l'Ensemble intercontemporain depuis 2006, il a collaboré avec de nombreux compositeurs : Pierre Boulez, Peter Eötvös, Pascal Dusapin, Beat Furrer, Philippe Manoury, Marco Stroppa, Philippe Schoeller, Elliott Carter, Philippe Hurel, pour ne citer qu'eux. Sébastien Vichard se produit régulièrement en

soliste sur de grandes scènes internationales (Philharmonie de Paris, Royal Festival Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Suginami Kôkaidô à Tokyo, etc.). De tous ses professeurs (Alain Martin, Sylvaine Billier, Denis Pascal, Jean Koerner, Patrick Cohen), il a notamment hérité une passion de l'enseignement qu'il exerce aux Conservatoires nationaux de Paris et de Lyon.

## 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 Sky-lines* 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 professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP) depuis 1998 et donne également de nombreuses master-classes en France et à l'étranger.

# Valeria Kafelnikov

Née à Kiev, Valeria Kafelnikov passe une grande partie de son enfance à Saint-Pétersbourg où elle commence sa formation musicale, d'abord au piano puis à la harpe. Au début des années 1990, sa famille s'installe à Bordeaux. Elle y poursuit ses études avant d'intégrer le Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle obtient un Premier prix de harpe ainsi que le certificat d'aptitude à la pédagogie. Elle se perfectionne ensuite au Conservatoire de Lyon (CNSMDL) et suit des master-classes de György Kurtág et de Pierre Boulez. Pendant deux ans, elle occupe le poste de harpe solo au sein du Verbier Youth Orchestra sous la direction de chefs tels que James Levine, Zubin Mehta ou Wolfgang Sawallisch. Valeria Kafelnikov mène une double activité de chambriste (citons parmi ses partenaires Sandrine Piau, Mireille Delunsch, Marion Tassou, Vincent Lucas, le Trio Opus 71 ou Noémi Boutin) et de soliste (notamment accompagnée par l'Orchestre de chambre de Paris, l'orchestre Les Siècles, ou l'Orchestre des Champs-Élysées).

Harpe solo de l'orchestre Les Siècles, depuis sa fondation en 2003 par François-Xavier Roth, elle se passionne pour l'histoire de l'interprétation et les instruments historiques. Dans le même temps, elle se consacre à la création, développant dans le domaine une activité riche et variée : commandes (à Frédéric Pattar, Aurélio Edler-Copes, Ernest H. Papier, etc.), projets interdisciplinaires (notamment avec la compagnie de théâtre d'objets des Rémoisseurs) et collaborations avec les ensembles Court-circuit et Alternance et, en musique de chambre, avec le Quatuor Béla ou le trio Lisbeth Project. Cet engagement l'amène à rejoindre l'Ensemble intercontemporain en mai 2019. La transmission représentant pour elle un moyen de s'ouvrir et d'ouvrir les autres à toutes les dimensions de la musique, Valeria Kafelnikov enseigne au Pôle supérieur de Bordeaux et au Conservatoire du 20<sup>e</sup> arrondissement de Paris, et donne régulièrement des master-classes en France et en Europe.

# Odile Auboin

Odile Auboin obtient deux Premiers prix (alto et musique de chambre) au Conservatoire de Paris (CNSMDP) en 1991. 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 l'université Yale, puis se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Cremona.

Elle est lauréate du Concours international de Rome (Bucchi). En 1995, elle entre à l'Ensemble intercontemporain. Son intérêt pour la création et sa situation de soliste de l'Ensemble intercontemporain lui permettent un travail privilégié avec les grands compositeurs de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> 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 les compositeurs de la nouvelle génération comme Ivan Fedele, Marin Matalon, Michael Jarrell ou Bruno Mantovani.

Très impliquée dans le domaine de la musique de chambre, elle donne notamment les premières exécutions d'œuvres de Bruno Mantovani, Marco Stroppa ou Philippe Schoeller. Attirée par la transversalité entre les divers modes d'expression artistique, elle participe à des projets avec les arts visuels et la danse. Son répertoire discographique comprend également les *Églogues* d'André Jolivet ainsi que des œuvres de Bruno Mantovani. Odile Auboin est professeur-assistant au CNSMDP. Elle joue sur un alto A 21 créé par Patrick Charton.

## Éric-Maria Couturier

Issu de la tradition française (école Navarra), Éric-Maria Couturier étudie au Conservatoire de Paris (CNSMDP), dans les classes de Roland Pidoux et Christian Ivaldi, grâce à qui il obtient le Premier prix et le Prix spécial au concours de Trapani, le Second prix à Trieste et le Troisième prix de Florence en compagnie du pianiste Laurent Wagschal. En parallèle, il se perfectionne auprès du violoncelliste russe Igor Gavrich et obtient le poste de tutti à l'Orchestre de Paris, puis premier soliste à l'Orchestre national de Bordeaux. En 2002, il devient soliste à l'Ensemble intercontemporain. Éric-Maria Couturier a travaillé avec Boulez, Solti, Sawallisch, Giulini, Maazel, Mälkki, Nott et Pintscher. Il est soliste dans les concertos pour violoncelle de Haydn,

Dvořák, Eötvös, Saariaho, Kurtág, et de jeunes compositeurs comme Raphaël Merlin et Yann Robin, dont il est dédicataire du concerto *Quarks*. Membre du Trio Talweg, son expérience de musique de chambre s'est approfondie en jouant avec ses partenaires Sébastien Surel (violon) et Romain Descharmes (piano), ainsi qu'avec les artistes Mauricio Pollini, Jean-Claude Penneret, Shani Diluka, Juliana Steinbach et Jaewon Kim. Il participe également aux enregistrements des artistes jazz David Linx, Laïka Fatien et Jean-Philippe Viret. Dans le domaine électro, Éric-Maria Couturier se produit avec Jeff Mills et ErikM, et a récemment créé le trio Plug avec Nicolas Crosse et Victor Hanna.

# 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<sup>e</sup> 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.

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

PHILHARMONIE LIVE

# LA PHILHARMONIE S'INVITE CHEZ VOUS

(RE)VIVEZ NOS GRANDS CONCERTS  
*Classique, baroque, pop, jazz, musiques du monde...*

EN DIRECT  
ET  
EN DIFFÉRÉ



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

GRATUIT ET EN HD

Conception graphique: BETIC. Réalisation graphique: Marina Hé. Photo: Avo du Parc. L'Adresse que vous faites! Licence: E.S. n°1-008204, E.S. n°1-004150, n°2-001546, n°3-004147.