

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Mardi 12 novembre 2019 – 20h30

Sinfonia

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 -

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**



CITÉ DE LA MUSIQUE
**PHILHARMONIE
DE PARIS**

Programme

Luciano Berio

Sequenza X

Concerto pour deux pianos et orchestre

ENTRACTE

Luciano Berio

Sequenza VIIIb

Sinfonia

Ensemble intercontemporain

Orchestre du Conservatoire de Paris

Synergy Vocals

Matthias Pintscher, direction

Clément Saunier, trompette

Hidéki Nagano, piano

Julien Blanc, piano

Rui Ozawa, saxophone

Coproduction Ensemble intercontemporain, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H45.

Entretien avec Luciano Berio

Il me semble que le moment est venu d'entrer dans ta « boutique ». Que sais-tu d'une de tes œuvres au moment où tu commences à l'écrire ? Jusqu'à quel point est-ce que tu t'en tiens à l'idée primitive pendant l'élaboration ?

La première idée d'une œuvre est toujours, pour moi comme pour tout le monde, je pense, une idée globale et très générale, et peu à peu, au fur et à mesure que le travail avance, j'en précise les détails. Ce ne pourrait être plus simple. Je ne crois pas cependant qu'il existe des idées « de départ ». Quoi qu'il en soit, au cours de la réalisation, de la rédaction en somme et de la définition des détails, il peut arriver que je découvre de nouvelles possibilités et de nouvelles relations sur lesquelles je puis décider de m'arrêter, sans pour autant altérer la nature et la raison du projet. C'est un peu comme décider de partir en voyage, d'aller en Chine par exemple. Un tel projet ne peut surgir de rien, à l'improviste, et il n'y a pas non plus une seule manière d'y aller. Si, de plus, l'itinéraire du voyage n'a pas été fixé et décidé d'avance, à Pékin, par quelques bureaucrates de la République Populaire de Chine, et si je suis libre d'aller où bon me semble, alors ce voyage peut devenir une source de découvertes intéressantes ; chemin faisant, je peux décider de rester à un endroit plus longtemps que prévu, ou même de retourner un jour en Chine par une tout autre route. Et puis, aussi absurde que cela te paraisse, je reviendrai de Chine à pied ou tout

au plus à bicyclette : je ne voudrais perdre aucun détail des villes et des paysages que j'aurai traversés à vol d'oiseau. Ou encore, j'y vais à pied et je reviens en avion. Je n'aime pas ces voyages stochastiques où l'on s'occupe uniquement de la forme globale, de l'enveloppe, mais non du détail, où les frontières sont définies mais non les rapports réels, qu'il faut prendre sur soi de réaliser à l'intérieur de ces limites. De même que je n'aime pas ces architectes qui deviennent scénographes : ils font un beau dessin et le donnent au théâtre en attendant impatiemment que les pauvres travailleurs de l'atelier du décor le réalisent. Et je n'aime pas non plus les architectures sans fonction précise, qui ne respectent pas la vie, l'idéal, le travail de l'homme. Je préfère un gratte-ciel sans idéaux (mais pas non plus sans un idéal) dans Park Avenue aux pyramides égyptiennes. Pendant la réalisation du projet initial, donc, c'est-à-dire pendant que je définis les détails, il peut arriver également que la découverte et la prolifération de l'imprévu deviennent tellement importantes que je modifie effectivement le projet, et j'accomplis alors le chemin inverse ; des détails, que j'étais venu recueillir et fixer, surgit un projet différent. En somme, je ne jette rien, en bon Ligurien. Voilà qui relie *Allelujah I* à *Allelujah II*, *Sequenza II* à *Chemins I*, *Sequenza VI* à *Chemins II* et *III*, *Sequenza VII* à *Chemins IV*, *Sequenza VIII* à *Corale* ou, dans la direction opposée, *Chemins V* à *Sequenza IX*.

“La virtuosité naît souvent d’un conflit, d’une tension entre l’idée musicale et l’instrument, entre le matériau et la matière musicale.

Luciano Berio

Ces projets qui se prolongent dans le temps, comme tes *Sequenze* justement (entre la première, pour flûte, et la dernière en date, pour clarinette, il y a à peu près vingt-deux ans), font-ils partie d’un plan ou sont-ils nés par hasard ?

Ma première *Sequenza* pour flûte a été composée en 1958 pour Severino Gazzelloni, et ce n’était certainement pas un hasard si l’on se trouvait ensemble à Darmstadt en ces années-là, de même que ce n’est pas un hasard si j’ai rencontré la harpe de Francis Pierre ou, plus encore, la voix de Cathy Berberian. Dans l’ensemble des *Sequenze*, il y a différents éléments unificateurs, prévus ou non. Le plus évident et le plus extérieur est la virtuosité. J’ai un grand respect pour la virtuosité, même si ce mot peut provoquer quelques railleries ou encore évoquer l’image d’un homme élégant et un peu évanescent, aux doigts agiles et à la tête vide. La virtuosité naît souvent d’un conflit, d’une tension entre l’idée musicale et l’instrument, entre le matériau et la matière musicale. Le cas le plus évident et le plus simple dans le domaine de la peinture, c’est lorsqu’un peintre, avec ses pinceaux et ses couleurs, réussit à faire une toile qui semble être une photographie. En musique, les choses sont plus complexes parce qu’il y a le fameux problème de l’exécution et de la réinterprétation... Un autre cas bien connu de virtuosité peut se produire par exemple lorsque des préoccupations techniques et

des stéréotypes de l’exécution prennent le dessus sur l’idée ; ainsi chez Paganini, dont l’œuvre, que j’aime beaucoup, n’a sans doute pas révolutionné l’histoire de la musique, mais a contribué au développement de la technique du violon. Un autre moment de tension a lieu quand la nouveauté et la complexité de la pensée musicale – avec des dimensions expressives tout aussi complexes et diversifiées – impliquent des changements dans le rapport à l’instrument, en imposant une solution technique inédite (comme dans les *Partitas pour violon* de Bach, les dernières œuvres pour piano de Beethoven, chez Debussy, Stravinski, Boulez, Stockhausen, etc.), où l’on demande à l’interprète de fonctionner à un niveau de virtuosité technique et intellectuelle extrêmement élevé. Finalement, [...] à notre époque, le virtuose digne de ce nom est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique et de résoudre les tensions entre la créativité d’hier et celle d’aujourd’hui. Mes *Sequenze* sont toujours écrites pour ce type d’interprètes (je n’ai ni intérêt ni assez de patience pour les *spécialistes* de la musique contemporaine), ceux dont la virtuosité est avant tout une virtuosité de la conscience.

Extrait de « *Le métier de compositeur* », Luciano Berio.

Entretiens avec Rossana Dalmonte / Écrits choisis,

Éditions Contrechamps, octobre 2010.

Les œuvres Luciano Berio (1925-2003)

Sequenza X pour trompette et piano résonant

Composition : 1984.

Dédicace : à Ernest Fleischmann.

Création : 1984, Los Angeles, par Thomas Stevens (trompette).

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 15 minutes.

« La série de *Sequenze* de Berio a été écrite pour différents instruments solistes : la première, la plus ancienne, remonte aux années “sévères”. Puis plus il est allé de l’avant, plus Berio s’est adonné à son goût naturel de la virtuosité ; plus l’écriture instrumentale a pris le dessus sur ce que l’on pourrait appeler l’écriture pure. La virtuosité, la considération des possibilités, voire des *facilités* instrumentales, du vocabulaire idiomatique de l’instrument, l’a amené à une écriture plus pragmatique, enrobant le “structurel” dans un vêtement approprié, à la fois techniquement et psychologiquement parlant. »

Pierre Boulez

Extrait de « Moderne / Postmoderne », conférence présentée lors d’un concert de l’Ensemble intercontemporain à Bordeaux le 12 mai 1987. Publié dans Pierre Boulez, Regards sur autrui, Christian Bourgois, 2005.

Cette *Sequenza* est très singulière dans le répertoire pour trompette, par sa forme, son exigence et sa durée, mais surtout par l’idée principale qu’a Luciano Berio de faire générer à l’interprète un halo acoustique comme prolongement de son instrument – à l’aide d’un piano dans la caisse duquel le trompettiste joue certains passages. Ce jeu de résonances donne au trompettiste le pouvoir de maîtriser le temps et l’autorise à sculpter davantage les moments où il ne produit pas de sons.

Berio utilise et magnifie des techniques instrumentales explorées et développées par les grands jazzmen, allant du trémolo au « flatterzunge », des notes pédales au « doodle tonguing », pour servir son discours. En utilisant la trompette de manière claire et directe,

Berio la met à nu et fait de cette *Sequenza X*, selon ses propres mots, « la plus ambitieuse de toutes les *Sequenze* ».

Clément Saunier, trompettiste

“
Décris mes confins, et serre-moi
en échos, en reflets
désinvolte, longuement, deviens-moi,
toi, pour moi.

Edoardo Sanguineti, poète

Après la *Sequenza IV (1965) pour piano* et ses halos harmoniques créés par le jeu de la troisième pédale, après la *Sequenza VII (1969) pour hautbois* et ses oscillations mélodiques autour d'une note initiale et conclusive, la *Sequenza X* perpétue l'idée d'aura, ici confiée aux résonances d'un piano qui recueille et contrepointe les accentuations dynamiques, sonores, quasi percussives d'une trompette par essence monodique : l'*émanation des harmoniques et la virtuosité du geste*, « conséquence de la pensée musicale » (Berio), engendrent un discours parallèle, un développement polyphonique à la théâtralité apparente.

Écrite pour Thomas Stevens, qui la créa à Los Angeles, et dédiée à Ernest Fleischmann, l'œuvre s'ouvre, se polarise et se ferme emblématiquement sur un intervalle de tierce : ré (d'Ernest) / fa (de Fleischmann, F dans la nomenclature allemande). Expérimentale dans ses explorations de la technique instrumentale, dans ses notes répétées régulièrement ou irrégulièrement, métriquement ou librement, et dont la frénétique et obsédante vélocité se métamorphose en figures à la torsion similaire, mais aux péroraisons sans cesse reformulées, la *Sequenza X* laisse parfois surgir un pur chant, un bel canto, de galbes hédonistes.

Laurent Feneyrou

Concerto pour deux pianos et orchestre

Composition : 1972-1973.

Dédicace : à Janice et Norman Rosenthal.

Création : le 15 mars 1973, New York, par Bruno Canino et Antonio Balista (pianos) et le New York Philharmonic, sous la direction de Pierre Boulez.

Effectif : 2 pianos solos – flûte piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes, clarinette basse, saxophone alto, saxophone ténor, 3 bassons, contrebasson – 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba basse – marimba, 2 percussions – piano, orgue électrique – 31 violons, 10 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 25 minutes.

Dans cette œuvre, Berio définit de nouvelles relations concertantes où la hiérarchie des rôles est souvent remise en question. Ainsi les deux pianos se trouvent confrontés à la présence de solistes de l'orchestre (flûte, violon, clarinette, piano) qui, parfois, se substituent à eux, les amènent à une collaboration éphémère, souvent dans le style de la musique de chambre, ou les assujettissent à un rôle d'accompagnement. Selon Berio, le *Concerto pour deux pianos*, en raison de ses relations multiples et changeantes, aurait pu s'intituler « Concerti ». Dans ses relations à « degrés multiples », l'orchestre est amené par moments à amplifier les actions individuelles par « une sorte de transcription simultanée ». Le *Concerto pour deux pianos* ne comporte qu'un seul mouvement, composé de parties distinctes enchaînées. Il s'ouvre sur une cadence méditative des deux pianos de style quasi impressionniste constituée des notes d'agrégats librement permutées. Sur cette trame pianissimo très répétitive viennent résonner de brefs accords intempestifs accentués qui s'imposent progressivement. Le point culminant est atteint avec la présence insistante dans le registre aigu de l'intervalle de triton qui introduit l'orchestre. Un solo virtuose de flûte se détache rapidement et se transforme en un duo avec le piano I dont l'orchestre se fait l'écho. Après un passage violent qui donne la part belle aux cuivres, un nouveau soliste (le violon) entre à son tour – son jeu trémolo n'étant pas sans rappeler la *Sequenza VI pour alto*. Le discours se poursuit à travers un nouveau duo associant le violon au piano II dont l'orchestre transcrit aussi les propos. Une nouvelle section réintroduit ensuite les deux pianos solos dans de violents tutti. L'entrée de la clarinette solo, qui s'allie au piano I pour former un troisième

duo, ouvre la partie lente du concerto caractérisée par la délicatesse de jeu (légèreté de l'accompagnement du piano) et des nuances douces perturbées de temps à autre par de brusques fortissimos, rappels des accords pianistiques accentués dans la partie initiale. Après un épisode où sont repris et développés des éléments antérieurs apparaît la cadence du piano II, qui se déroule sur des trémolos de cordes formant un tapis sonore. Vers la fin de l'œuvre les trémolos, qui occupaient déjà dans l'œuvre une place de premier ordre, se généralisent dans un climat de tension croissante supporté notamment par les trois pianos. Mais avec le rappel ultime de la cadence initiale jouée par les pianos I et II, l'œuvre s'achève dans un climat apaisé.

Max Noubel

Sequenza VIIIb pour saxophone soprano

Composition : 1969.

Dédicace : à Heinz Holliger.

Création : le 20 mai 1993, Strasbourg, par Claude Delangle
(saxophone soprano).

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 7 minutes.

L'intérêt particulier de Luciano Berio pour le saxophone doit sans doute beaucoup à ses rencontres avec de fabuleux interprètes, mais également au fait que le contexte italien de la seconde moitié du XX^e siècle était généralement très ouvert à cet instrument, que ce soit dans l'orchestre ou dans d'autres genres, avec des compositeurs comme Luigi Dallapiccola, Giacinto Scelsi, Bruno Maderna, Aldo Clementi, Bruno Maderna, Ivan Fedele, Salvatore Sciarrino, Ivan Fedele, Luca Francesconi, Stefano Gervasoni. Il y a chez Berio un « poids » particulier des instruments à vent ; il a su valoriser la flûte, la clarinette, la clarinette basse, le saxophone, le trombone, etc., et a fréquemment utilisé les saxophones à l'orchestre ou dans les ensembles, ceci dès le début de sa carrière.

Au départ, le saxophone apparaît comme un instrument naturellement à l'œuvre dans les démarches expérimentales de la spatialisation, comme dans *Allelujah II* pour cinq groupes

d'instruments. Aussi, le saxophone occupe une bonne place en tant que soliste dans le catalogue des œuvres du compositeur : *Sequenza IXb* pour saxophone alto, 1980 (d'après la *Sequenza IX*, 1980), *Récit (Chemins VII)* pour saxophone alto et orchestre, 1996 (d'après la *Sequenza IXb*), *Sequenza VIIb* pour saxophone soprano, 1995 (d'après la *Sequenza VII*, 1969), *Chemins IV*, version pour saxophone soprano et cordes, 1975 (d'après la *Sequenza VIIb*). Pourquoi un tel intérêt pour le saxophone ? Luciano Berio en parle succinctement dans l'entretien avec le saxophoniste Claude Delangle réalisé pour le disque *The Solitary Saxophone* (BIS Records) : « Le saxophone est un instrument que j'aime beaucoup, que j'ai toujours aimé parce qu'il a mis ses racines partout dans la musique de tradition orale, comme le jazz, etc. Il sait avoir différents caractères. » Ici, l'œuvre renouvelle l'expression des instruments à vent concernés, hautbois (*Sequenza VII*), puis saxophone soprano (*Sequenza VIIb*). En jouant cette œuvre et en l'écoutant il est tout à fait légitime, au-delà du type de saxophone considéré, de penser aux techniques de certains jazzmen des trente dernières années. Quelques comparaisons s'opèrent avec les techniques de jeu de certains saxophonistes de jazz moderne : on trouve effectivement chez plusieurs artistes improvisateurs des tentatives d'ouverture à des techniques contemporaines, issues aussi des expériences du free jazz des années 1960.

« Lorsqu'en 1990 j'entendis pour la première fois *Chemins IV*, œuvre issue de la *Sequenza VII* pour hautbois, je crus entendre du saxophone soprano ! Il est commun d'associer la famille des saxophones à celle des clarinettes par leur mode identique de mise en vibration de l'air par une anche simple. Cependant, le bec du saxophone s'apparente davantage à la forme intérieure de l'anche double du hautbois, prolongeant un tube conique comparable, les deux instruments étant octaviant et non quintoyant comme la clarinette, celle-ci étant cylindrique. Je découvris grâce à cette œuvre que mon choix d'enfant pour le saxophone soprano tenait en partie à cette sonorité merveilleuse aux limites de l'anche simple et de l'anche double. Berio étant présent à ce concert, je m'adressai immédiatement à lui pour lui proposer cette nouvelle version. Nous devons nous retrouver ensuite plusieurs fois avant l'enregistrement pour BIS Records en 1993 qui fut une petite révolution. En effet, une nouvelle technique de semi-slap (claquement de la langue contre l'anche) permettait de se situer aux confins des deux systèmes vibratoires. J'ai donc réappris à jouer du saxophone grâce à cette œuvre et grâce à Berio ! » *Claude Delangle*

Extraits d'un texte de Pierre Michel, rédigé à la suite des Rencontres du Saxophone de Nancy, 2010.

Sinfonia pour huit voix et orchestre

I.

II. O King

III. In ruhig fließender Bewegung

IV.

V.

Sur des extraits de *Le Cru et le cuit* de Claude Lévi-Strauss
et de *L'Innommable* de Samuel Beckett, et sur des phonèmes
du nom de Martin Luther King

Composition : 1968-1969.

Dédicace : à Leonard Bernstein.

Création : le 10 octobre 1968, New York, par The Swingle Singers
et le New York Philharmonic, sous la direction de Luciano Berio ; version
complète, le 8 octobre 1970, par les mêmes interprètes, sous la direction
de Leonard Bernstein.

Effectif : 8 voix mixtes – 3 flûtes, flûte piccolo, 2 hautbois, cor anglais,
clarinette en *mi* bémol, 3 clarinettes, 2 bassons, contrebasson, saxophone
alto, saxophone ténor – 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba basse –
3 percussions – piano, orgue électrique, clavecin – harpe – 8 violons I,
8 violons II, 8 violons III, 8 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 35 minutes.

Le titre doit être pris au sens étymologique désignant des instruments (ici huit voix et instruments) « jouant ensemble » ou, au sens large, de « jeu collectif » d'éléments, de situations, de significations, de références, etc., différentes. Le développement musical de *Sinfonia* est constamment conditionné par la recherche d'une identité et d'une continuité entre voix et instruments, entre texte et musique, entre mots parlés et mots chantés et entre les différentes étapes harmoniques de l'œuvre. Souvent, le texte n'est pas immédiatement perceptible en tant que tel. Les mots et leurs composantes sont soumis à une analyse qui est partie intégrante de la structure musicale générale : voix et instruments. C'est précisément parce que le degré de perception du texte, variable au cours de l'œuvre, s'intègre à la structure musicale que le fait de « ne pas entendre clairement » doit être compris comme essentiel à la nature même de l'œuvre.

I. De courts fragments du livre de Claude Lévi-Strauss *Le Cru et le cuit* – et, en particulier, des passages où l’anthropologue français analyse la structure et la symbolique des mythes brésiliens de l’origine des eaux et des mythes voisins de structure similaire – constituent le texte du premier mouvement.

II. Le second mouvement est dédié à la mémoire de Martin Luther King. La partie vocale est constituée exclusivement par les lettres de son nom.

III. La plus grande partie du texte du troisième mouvement est formée d’extraits de *L’Innommable* de Samuel Beckett qui, à leur tour, engendrent des citations et des références à la « vie quotidienne ».

IV. Le texte du quatrième mouvement (après une brève référence au début du quatrième mouvement de la *Seconde Symphonie* « *Résurrection* » de Gustav Mahler) rassemble de courts fragments de ceux déjà utilisés dans les trois mouvements précédents.

V. Le texte du cinquième mouvement récapitule, développe et complète les textes des mouvements précédents, donnant réalité narratrice et continuité aux fragments (tirés de *Le Cru et le cuit*) qui, dans le premier mouvement, avaient été énoncés comme les bribes de récits imaginaires.

Le troisième mouvement de *Sinfonia* exige un commentaire plus approfondi car c’est peut-être la musique la plus « expérimentale » que j’aie jamais écrite. C’est un hommage à Gustav Mahler (dont l’œuvre semble porter le poids de toute l’histoire de la musique de ces deux derniers siècles) et, en particulier, au troisième mouvement – le scherzo – de sa *Seconde Symphonie*. C’est une sorte « d’embarquement pour Cythère » à bord de ce scherzo. Mahler est à la musique de ce troisième mouvement de *Sinfonia* ce que Beckett est au texte. Le troisième mouvement est traité comme un « container » ou, plutôt, comme un générateur à l’intérieur duquel prolifère un grand nombre de références musicales, de Bach à Schönberg, de Beethoven à Strauss, de Brahms à Stravinski, de Berg à Boulez, etc. Les différentes citations musicales sont toujours intégrées à la structure harmonique du scherzo de Mahler. Elles signalent et commentent les événements et les transformations. Elles illustrent donc un procédé harmonique et ne constituent pas un « collage ». En outre, ces citations de musiciens célèbres, agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels. Dans cette méditation sur un « objet trouvé » mahlérien qu’est le troisième mouvement de *Sinfonia*, j’ai voulu surtout combiner et unir des musiques différentes, voire même éloignées, étrangères les unes des

autres. Si je veux décrire la présence du scherzo de Mahler dans *Sinfonia*, l'image qui me vient spontanément à l'esprit est celle d'une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir dans un décor totalement différent, dont le cours est parfois visible, parfois caché, parfois sous une forme reconnaissable et parfois comme une multitude de petits détails perdus dans l'environnement musical.

Les cinq mouvements de *Sinfonia* diffèrent beaucoup, en apparence. Néanmoins, le cinquième a pour rôle d'annuler cette différence en mettant en lumière et en développant l'unité latente des mouvements précédents. Dans ce cinquième mouvement, le discours, commencé et laissé en suspens dans le premier mouvement, trouve sa conclusion : tous les autres mouvements y concourent, soit en partie (troisième et quatrième mouvements), soit en totalité (deuxième mouvement). Ce cinquième mouvement doit donc être considéré comme la véritable analyse de *Sinfonia* conduite avec le langage de l'œuvre elle-même.

Sinfonia, a été composée pour le 125^e anniversaire du New York Philharmonic.

Luciano Berio

En savoir plus

Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte / Écrits choisis*, Contrechamps, 2010.

Ivanka Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, *La Revue musicale* n^{os} 375-377, 1985

Le saviez-vous ?

L'écrivain italien Edoardo Sanguineti a écrit en 1994-1995 un poème pour chaque *Sequenza* de Berio. Au concert, ces poèmes peuvent être récités et faire ainsi office d'introductions aux pièces musicales. Berio et Sanguineti ont travaillé ensemble pendant de longues années, donnant naissance à *Epifanie* (1959-1961), *Laborintus II* (1963-1965) et *A-Ronne* (1974-1975).

En remettant ses textes au compositeur, le poète lui a confié :

«Incipit sequentia sequentiarum, quæ est musica musicarum
secundum lucianum.»

«Ainsi commence la séquence des séquences, qui est la musique
des musiques selon Luciano.»

Luciano Berio

Le compositeur

C'est à Oneglia, dans le nord-ouest de l'Italie, que Luciano Berio voit le jour le 24 octobre 1925. Le cercle familial dans lequel il vit jusqu'à l'âge de 18 ans sera le lieu de sa première éducation musicale, dispensée par son grand-père Adolfo et son père Ernesto, organistes et compositeurs. Il y apprend le piano et y pratique la musique de chambre. À la suite d'une blessure à la main droite, il renonce à une carrière de pianiste et se tourne vers la composition. Après la Deuxième Guerre mondiale, il entre au Conservatoire de Milan, où il suit les cours de Giulio Cesare Paribeni (contrepoint et fugue), de Giorgio Federico Ghedini (composition) et de Carlo Maria Votto et Antonino Giulini (direction d'orchestre). En 1950, il épouse la chanteuse américaine Cathy Berberian ; avec elle, il explorera toutes les possibilités de la voix à travers plusieurs œuvres dont *Sequenza III* (1965). En 1952, il part à Tanglewood étudier avec Dallapiccola pour qui il éprouve une grande admiration ; *Chamber Music* sera composé en hommage au maître. Au cours de ce séjour, il assiste à New York au premier concert américain comprenant de la musique électronique. En 1953, il réalise des bandes sonores pour des séries télévisées. À Bâle, il rencontre Stockhausen lors d'une conférence sur la musique électroacoustique. Il fait alors ses premiers essais de musique sur bande magnétique (*Mimusique n° 1*) et effectue son premier pèlerinage à Darmstadt, où il rencontre Boulez,

Pousseur et Kagel, et s'imprègne de la musique sérieuse à laquelle il réagit avec *Nones* (1954). Il retournera à Darmstadt entre 1956 et 1959, y enseignera en 1960, mais gardera toujours ses distances par rapport au dogmatisme ambiant. La littérature (James Joyce, e. e. Cummings, Italo Calvino, Claude Lévi-Strauss) et la linguistique nourriront aussi la pensée musicale de Berio. En 1955, il fonde avec son ami Maderna le Studio di Fonologia de la RAI de Milan, premier studio de musique électroacoustique d'Italie. De ses recherches naîtra notamment *Thema (Omaggio a Joyce)*. En 1956, il crée, toujours avec Maderna, les *Incontri musicali*, séries de concerts consacrés à la musique contemporaine, et publie une revue de musique expérimentale du même nom entre 1956 et 1960. Passionné par la virtuosité instrumentale, Berio entame en 1958 la série des *Sequenze*, dont la composition s'étendra jusqu'en 1995 et dont certaines s'épanouiront dans la série des *Chemins*. En 1960, il retourne aux États-Unis où il enseigne la composition à la Dartington Summer School, au Mill's College d'Oakland, à Harvard, à Columbia. Il enseigne aussi à la Juilliard School de New York entre 1965 et 1971 où il fonde le Juilliard Ensemble, spécialisé dans la musique contemporaine. Dans les années 1960, il collabore avec Edoardo Sanguineti à des œuvres de théâtre musical, dont *Laborintus II* sera la plus populaire. En 1968, il compose *Sinfonia* qui, avec ses multiples collages d'œuvres du

répertoire, traduit le besoin constant de Berio d'interroger l'histoire. Il revient en Europe en 1972. À l'invitation de Boulez, il prend la direction de la section électroacoustique de l'Ircam de Paris (1974-1980). Il supervise notamment le projet de transformation du son en temps réel grâce au système informatique 4x créé par Giuseppe di Giugno. Enrichi de son expérience à l'Ircam, il fonde en 1987 *Tempo Reale*, l'institut florentin d'électronique live. Son intérêt pour les folklores lui inspire *Coro*. Dans les années

1980, Berio réalise deux grands projets lyriques : *La Vera Storia* et *Un re in ascolto* sur des livrets de Calvino. Parallèlement à son activité créatrice, il s'est impliqué sans relâche dans des institutions musicales italiennes et étrangères. Sa notoriété internationale a été saluée par de nombreux titres honorifiques universitaires et prix dont un Lion d'or à la Biennale de Venise (1995) et le *Praemium Imperiale* au Japon. Luciano Berio est mort à Rome le 27 mai 2003.

Clément Saunier

Les interprètes

Clément Saunier étudie au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans les classes de Clément Garrec et Jens McManama. Il y obtient ses premiers prix de trompette et musique de chambre. Ses prestations aux concours internationaux de trompette – Cita di Porcia (Italie), Printemps de Prague, Jeju (Corée du Sud), Théo Charlier-Bruxelles, Maurice André-Paris et Tchaïkovski-Moscou – sont récompensées par plusieurs grands prix. En 2013, il rejoint l'Ensemble intercontemporain, avec lequel il interprète notamment un grand nombre d'œuvres solistes du répertoire pour trompette dont le *Requiem* de Hans Werner Henze, le *NONcerto* de Richard Ayres, *Metallics* et *Metal Extensions* de Yan Maresz, à la Philharmonie de Paris, la Philharmonie de Cologne, Hambourg et Berlin. Il interprète également et enregistre les œuvres pour trompette soliste (*Sonic Eclipse*, *Skull*, *Chute d'étoiles* et *Shinning Forth*), composées par Matthias Pintscher. Sa discographie comprend

plusieurs pièces pour trompette et orchestre, piano, ensemble, harmonies et brass band, parues chez Cristal Records, Maguelone et Corélia, ainsi que l'album *Directions*, paru sur le label Klarthe, dans lequel il interprète des œuvres signées Giacinto Scelsi, Toru Takemitsu, Peter Maxwell Davies... Clément Saunier enseigne au Conservatoire de région de Paris (CRR / Pôle supérieur) et au Center for advanced musical studies de Chosen Vale (États-Unis). Il se produit avec le Paris Brass Quintet et l'ensemble Trombamania. Il s'engage depuis 1998 dans différents projets artistiques et pédagogiques favorisant le rayonnement et le développement de sa famille instrumentale. Il crée ainsi les festivals internationaux Le Son des Cuivres de Mamers (Sarthe) et le Surgères Brass Festival (Charente-Maritime) ainsi que l'académie de cuivres et percussions de Surgères, qui rassemblent chaque été 20 000 festivaliers.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. À 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 Pennetier 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 à la première édition du 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 Antheil, Boulez, Messiaen, Murail, Dutilleux, Prokofiev, 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.

Julien Blanc

Remarqué pour ses interprétations engagées du répertoire contemporain, Julien Blanc a toujours accordé une place particulière aux musiques des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles dans son activité d'interprète. Après l'obtention d'un master (mention très bien) au Conservatoire de Paris (CNSMDP), il se perfectionne auprès de grands pianistes et pédagogues français tels que Michel Béroff, Denis Pascal ou encore Florent Boffard dans le cadre du diplôme d'artiste interprète. Deux fois lauréats du Concours international de piano d'Orléans, il reçoit le prix d'interprétation Chevillon-Bonnaud en 2016 puis le prix Maurice Ohana en 2018. Également lauréat du concours Jeune Musicien de Besançon, Julien Blanc est amené à se produire en soliste avec différentes formations orchestrales, telles que La Camerata de Bourgogne, M'Sinfonia ou encore l'Ensemble Orchestral de Dijon. Il participe à divers festivals, aussi bien en récital (Festival de Kyoto, It's all about piano, Jeunes Talents, Festival international de Saint-Ursanne, Nuits estivales

du Grand Avignon, Festival Messiaen, Bon anniversaire Monsieur Chopin) qu'en musique de chambre ou en ensemble dirigé (Printemps des Arts de Monte-Carlo, Présences, Bach à Bacchus, Brahmsiades...). Le vif intérêt qu'il porte aux musiques contemporaines lui vaut de participer à différentes créations (Murail, Lenot, Alessandrini, Stordeur) et de collaborer avec des compagnies telles que La Chambre aux échos, RedNote Ensemble ou encore Cadrans. Parallèlement à ses études pianistiques, Julien Blanc a approfondi l'écriture musicale, obtenant un DEM au Conservatoire à rayonnement régional de Dijon puis un prix de la SACEM en 2013. Titulaire du certificat d'aptitude, il se passionne également pour la pédagogie, considérant que la transmission du langage musical vers les nouvelles générations constitue un enjeu majeur dans la construction du paysage artistique de demain.

Rui Ozawa

La saxophoniste Rui Ozawa commence ses études à l'Université de la musique de Senzoku au Japon puis intègre le Conservatoire à rayonnement régional de Cergy-Pontoise. Elle a obtenu son master avec la mention très bien à l'unanimité au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Actuellement, elle poursuit ses études en 3^e cycle de diplôme d'artiste interprète répertoire contemporain et

création, et en master de musique de chambre dans la classe de David Walter. Elle a remporté le Deuxième prix au concours international Japan Wind and Percussion, le Prix d'honneur au Concours Léopold Bellan et le Deuxième prix du Concours de Dreux. Elle est membre de l'Ensemble Rayuela et du Parero Saxophone Quartet.

Matthias Pintscher

« Ma pratique de chef d'orchestre est enrichie par mon activité de compositeur et vice-versa. » Après une formation musicale (piano, violon, percussion), Matthias Pintscher débute ses études de direction d'orchestre avec Peter Eötvös. Âgé d'une vingtaine d'années, il s'oriente vers la composition avant de trouver un équilibre entre ces deux activités, qu'il juge totalement complémentaires. Matthias Pintscher est directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2013. En 2018-2019, il conclut une collaboration de neuf ans avec le BBC Scottish Symphony Orchestra tandis que la Elbphilharmonie Hamburg lui propose d'être son premier compositeur en résidence. Cette même saison, il occupe également la Creative Chair du Tonhalle-Orchester Zürich. Professeur de composition à la Juilliard School de New York depuis septembre 2014, Matthias

Pintscher a été le chef principal de l'Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne de 2016 à 2018, succédant à Pierre Boulez. En 2020 il sera le directeur musical de la soixante-quatorzième édition du Ojai Music Festival en Californie. Chef d'orchestre reconnu internationalement, Matthias Pintscher dirige régulièrement de grands orchestres en Europe, aux États-Unis et en Australie : New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Saint Louis Symphony Orchestra, National Symphony Orchestra de Washington, New World Symphony de Miami, Orchestre symphonique de Toronto, Orchestre philharmonique de Berlin, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre de l'Opéra de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre philharmonique de Rotterdam, Orchestre du théâtre Mariinsky de

Saint-Pétersbourg, orchestres symphoniques de Melbourne et Sydney... En 2019-2020, Matthias Pintscher initiera de nouvelles collaborations avec les orchestres symphoniques de Baltimore, Houston, Detroit, Pittsburgh, Montréal. Il dirigera également l'Orchestre du Staatsoper de Vienne pour la création d'*Orlando*, nouvel opéra d'Olga Neuwirth, et retrouvera le Staatsoper Unter den Linden de Berlin pour une nouvelle série de représentations de *Violetter Schnee* de Beat Furrer, opéra créé sous sa direction en janvier 2019. Matthias Pintscher est l'auteur de nombreuses créations pour les formations les plus diverses, de la musique pour instrument solo au grand orchestre. Ses œuvres sont jouées par de

grands interprètes, chefs, ensembles et orchestres (Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, etc.). Après la création de son concerto pour piano *Nur* à la Pierre Boulez Saal de Berlin en janvier 2019, Matthias Pintscher dirigera lui-même la première de sa nouvelle œuvre pour baryton, chœur et orchestre en février 2020 pendant le festival Musica Viva de la Bayerischer Rundfunk. Ses œuvres sont publiées chez Bärenreiter-Verlag et les enregistrements de nombre d'entre elles sont disponibles chez Alpha Classics, EMI, Kairos, Teldec et Wergo.

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 réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale du compositeur et chef d'orchestre Matthias Pintscher, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts

plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire. En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles technologies de production sonore. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble

participent en tant que tuteurs à la Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier. En résidence à la Philharmonie de Paris depuis son ouverture en janvier 2015 (après avoir été résident de la Cité de la musique de 1995 à décembre 2014), l'Ensemble se produit et

enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

Financé par le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création, l'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation Meyer.

Flûte

Sophie Cherrier

Hautbois

Didier Pateau

Clarinette

Jérôme Comte

Basson

Paul Riveaux

Cor

Jens McManama

Trompettes

Lucas Lipari-Mayer

Clément Saunier

Trombone

Jérôme Naulais

Percussion

Samuel Favre

Piano

Hidéki Nagano

Harpe

Valeria Kafelnikov

Violons

Jeanne-Marie Conquer

Hae-Sun Kang

Diego Tosi

Altos

Odile AUBOIN

John Stulz

Violoncelles

Éric-Maria Couturier

Pierre Strauch

Contrebasse

Nicolas Crosse

Orchestre du Conservatoire

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les élèves sous la direction de François Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris. L'Orchestre du

Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes, réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique.

Violons

Rachel Buquet

Riana Heath

Yen-Ho Chen

Constant Clermont

David Forest

Raphaël Garac

Camille Garin

Dhyani Heath

Mayu Kazamatsuri

Sue-Anne Lee

Gaspard Maeder

Hugo Meder

Alcide Ménétrier

Rébecca Normand-Condât

Dorian Rambaud

Michaël Riedler

Reika Sato

Iris Scialom

Jules Stella

Kaoruko Takase

Zuili Glenn

Elie Hackel

Sarasap Sakkan

Altos

Anuschka Cidlinsky

Francisco Vassalo Lourenço

Élise Hiron

Jean Sautereau

Corey Worley

Raphaël Zeitoun

Violoncelles

Maura Rickenbach

Léo Bredeloup

Christopher Ellis

Kyo Kawasaki

Clémence Mebsout

Adèle Théveneau

Contrebasses

Lilas Bérault

Lukas Carrillo Elgueta

Pierre-Antoine Despatures

Olivier Droy

Jules Bauer André

Flûtes

Marvin Moch

Gilles Bréda

Yuan Yu

Hautbois, cors anglais

Constant Madon

Seong Young Yun

Clarinettes

Woo Jin Kim

Juncal Salada Codina

Marek Švejkar

Saxophones

Rémy Desbonnet

Raquel Paños

Bassons

Cassandra Le Cunff
Anne Muller
Valentin Neumann

Trompettes, cornets

Min Choi
Hyun-Ho Kim
Victor Meignat

Cors

Émile Carlioz
Hippolyte de Villele
Manuel Escauriaza

Trombones

Louise Ogniois
Geoffray Proye

Tuba

Fanny Meteier

Percussions

Corentin Aubry
Arthur Bechet

Harpe

Maëlle Martin

Clavecin

Nicolas Dross

Orgue

Lucile Dollat

Piano

Kishin Nagai

Synergy Vocals

L'ensemble Synergy Vocals est né en 1996 de la réunion d'un quatuor de chanteuses pour interpréter *Tehillim* à l'occasion d'un concert londonien marquant les 60 ans de Steve Reich. Plus de vingt ans après, cette équipe vocale de haut niveau défend un vaste répertoire touchant à de multiples styles. Spécialisé dans le chant près du micro, le groupe se produit en concert dans le monde entier avec les orchestres symphoniques de Boston, Chicago, St Louis, San Francisco, Shanghai et Sydney, le New World Symphony, les orchestres philharmoniques de Los Angeles, Brooklyn et New York, les ensembles Nexus, Steve Reich & Musicians, AskolSchönberg,

le Colin Currie Group, l'Ensemble Modern, Ictus, le London Sinfonietta, le London Symphony Orchestra et le London Philharmonic Orchestra, sans oublier les cinq orchestres de la BBC au Royaume-Uni. La liste de ses collaborations comprend également des compagnies de danse telles que le Royal Ballet de Londres et Rosas. Parmi les créations mondiales confiées à Synergy, citons *Three Tales* et *Daniel Variations* de Steve Reich, *Dreamhouse* de Steven Mackey, l'opéra vidéé *La Commedia* de Louis Andriessen, *writing on water* de David Lang et *Since it was the day of Preparation...* de James MacMillan ainsi que la première britannique du monumental *Prometeo*

de Luigi Nono à la South Bank de Londres. En plus de ses concerts et enregistrements, le groupe mène des actions pédagogiques et de sensibilisation au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, aux États-Unis et en Amérique du Sud. Micaela Haslam se voit régulièrement chargée de la préparation d'ensembles pour *Music for 18 Musicians* de Steve Reich et anime nombre de conférences et d'ateliers autour du travail du compositeur. Synergy Vocals est présent au cinéma dans la bande originale de films tels que *Nanny McPhee*, *Harry Potter*, *Le Monde de Narnia*, *Severance*, *Triangle* et *Jane Eyre*; à la télévision, on peut l'entendre notamment dans l'indicatif musical de la série britannique *Home Fires* pour ITV. Sa discographie comprend *Sinfonia* de Luciano Berio avec le BBC Symphony Orchestra sous la direction de

Josep Pons (récompensé par le BBC CD Award), *Dreamhouse* de Steven Mackey avec le Boston Modern Orchestra Project (Grammy Award), *Since it was the day of Preparation...* de James MacMillan avec le Hebrides Ensemble, *De Staat* de Louis Andriessen avec le London Sinfonietta, *Three Tales* de Steve Reich avec Steve Reich & Musicians, *La Commedia* de Louis Andriessen avec AskolSchönberg, *Grand Pianola Music* de John Adams sous la baguette du compositeur avec le San Francisco Symphony, *Beneath the Waves* de Kompendium, *Field of Reeds* de These New Puritan, *Sanctuary* de Rob Reed et *Grace for Drowning* de Steven Wilson. Viennent de paraître *writing on water* de David Lang avec le London Sinfonietta et *The Desert Music* de Steve Reich avec le Sydney Symphony Orchestra.

Director

Micaela Haslam

Basses

Michael Dore

Simon Grant

Sopranos

Micaela Haslam

Amanda Morrison

Altos

Rachel Weston

Heather Cairncross

Ténors

Gerard O'Beirne

Andrew Busher