

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Vendredi 13 mars 2020 – 20h30

Grand Soir

Cabinet de curiosités

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**

Programme

Gilbert Nouno

Feedback

Commande de l'Ensemble intercontemporain

Création

Wolfgang Amadeus Mozart

Adagio et Rondo K 617

Hristina Šušak

INFANS

Commande de l'Ensemble intercontemporain

Création

ENTRACTE

Marc Monnet

Bosse, crâne rasé, nez crochu – extraits

ENTRACTE

Ce concert est enregistré par Radio France



Mauricio Kagel

Die Stücke der Windrose: Osten

Die Stücke der Windrose: Nordwesten

Olga Neuwirth

Lonicera Caprifolium

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher, direction

Emmanuelle Ophèle, flûte

Philippe Grauvogel, hautbois

Gilles Durot, percussions

Friedrich Heinrich Kern, harmonica de verre

Hidéki Nagano, piano

Dimitri Vassilakis, piano

Odile Auboin, alto

Éric-Maria Couturier, violoncelle

Gilbert Nouno, électronique *live*, vidéo

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.
En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou.

FIN DU CONCERT VERS 22H50.

ircam
Centre
Pompidou



Les œuvres Gilbert Nouno (1970)

Feedback pour trois triangles et électronique

Commande de l'Ensemble intercontemporain.

Composition : 2018-2020.

Dédicace : à Gilles Durot; à Nic Collins et R. Ikutaro Kakehashi pour leurs inspirations quantiques.

Création : le 13 mars 2020, à la Philharmonie de Paris, par Gilles Durot (triangle).

Durée : environ 6 minutes.

Feedback, *Merriam-Webster Dictionary*.

1 a: the transmission of evaluative or corrective information about an action, event, or process to the original or controlling source also: the information so transmitted

b: the partial reversion of the effects of a process to its source or to a preceding stage

2: the return to the input of a part of the output of a machine, system, or process (as for producing changes in an electronic circuit that improve performance or in an automatic control device that provide self-corrective action)

3: a rumbling, whining, or whistling sound resulting from an amplified or broadcast signal (such as music or speech) that has been returned as input and retransmitted

Quand nous avons évoqué avec Gilles Durot l'idée d'une pièce pour triangles et électronique, la question du son, et principalement du son électronique, s'est posée et est devenue de plus en plus centrale. Je désirais aussi explorer des dispositifs électroniques analogiques que j'avais récemment redécouverts et dont je m'étais à nouveau inspiré au travers d'échanges et d'expérimentations avec Nicolas Collins. La proposition d'un cabinet de curiosités me plaisait aussi pour un dispositif expérimental et radical. Récemment, j'écoutais un compositeur évoquer ses souvenirs de musiques traditionnelles du Japon en

rapport à ses propres œuvres contemporaines pour instruments classiques européens. J'y entendais que ce n'était pas tant le lieu géographique que la géographie temporelle qui était source d'inspiration. Je me remémorais alors ma fascination pour les boîtes à rythmes électroniques et leurs sonorités si régulières. C'était certainement là mon « Japon », celui qui a distillé en moi un monde de musiques électroniques qui m'inspire à nouveau aujourd'hui pour *Feedback*.

Gilbert Nouno

Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart (1756-1791)

Adagio et Rondo K 617 pour flûte, hautbois, alto, violoncelle et harmonica de verre

Composition : 1791.

Création : le 19 août 1791, au Théâtre de la porte de Carinthie, Vienne, par Marianne Kirchgässner (harmonica de verre).

Durée : environ 13 minutes.

Le « Glasharmonika », qui était une amélioration technique des « verres musicaux », connu jusqu'aux années 1820 une grande popularité dans toute l'Europe. Cet instrument dont Goethe disait entendre dans sa sonorité limpide « le sang du cœur du monde » exerça aussi une grande fascination sur Mozart, qui eut très jeune l'occasion de l'entendre. La venue à Vienne de Marianne Kirchgässner, jeune virtuose aveugle âgée de 21 ans, alors en tournée en Europe, fut l'occasion tardive pour le compositeur d'écrire enfin pour cet instrument. Daté du 23 mai 1791, le *Quintette K 617* sera sa dernière œuvre de musique de chambre. L'harmonica de verre au timbre cristallin et au registre limité dans le grave (il ne descend que jusqu'au *sol* situé sous *ut* médian) est entouré d'un quatuor constitué de flûte, hautbois, alto et violoncelle dont les timbres sont finement dosés pour constituer un écriin sonore d'une grande délicatesse. Composée de seulement deux mouvements, l'œuvre

s'ouvre sur un *Adagio* en *ut* mineur fait de motifs modulants et où la sonorité transparente de l'harmonica de verre contraste avec les lignes mélodiques sinueuses des cordes et des bois qui l'entourent. Le climat de tension se dissout avec le *Rondo* en *ut* majeur dans lequel Mozart parvient à un équilibre idéal entre l'harmonica et les autres instruments.

Max Noubel
(Programme de salle « Domaine privé, Heinz Holliger », 23-29 avril 2003)

Hristina Šušak (1996)

INFANS pour flûte, hautbois, alto, violoncelle et harmonica de verre

Commande de l'Ensemble intercontemporain.

Composition : 2019-2020.

Création : le 13 mars 2020, à la Philharmonie de Paris, par Emmanuelle Ophèle (flûte), Philippe Grauvogel (hautbois), Odile Auboin (alto), Éric-Maria Couturier (violoncelle) et Friedrich Heinrich Kern (harmonica de verre).

Durée : environ 8 minutes.

L'enfant qui sommeille en nous est l'idée principale d'*INFANS*. Cette idée, qui pourrait être mise en rapport avec la personnalité de Wolfgang Amadeus Mozart, est à la base de la conception musicale suivante : il n'y a qu'un seul élément musical, le glissando, qui monte ou descend et génère toute la structure musicale ; il se manifeste en phrases courtes, reflets d'une agitation intérieure, et dans leurs échos. L'intensité augmente et atteint un point culminant dans la première partie de la pièce, puis elle diminue lentement dans la deuxième partie. Les brefs échos apparaissent progressivement au cours du morceau et se transforment en une tierce mineure, qui devrait rappeler une berceuse.

Hristina Šušak
Traduit de l'anglais par Daniel Fesquet

Marc Monnet (1947)

Bosse, crâne rasé, nez crochu, pour deux pianos et ensemble avec électronique – extraits

I. «Tulipes», intermède

II.  = 76

III.  = 64

IV.  = 120

Composition : 1998-2000.

Dédicace : à Franco Donatoni.

Création : le 20 décembre 2000, au Centre Pompidou, Paris, par Hidéki Nagano et Michael Wendeborg (pianos), et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pierre-André Valade, avec Gilbert Nouno à la réalisation informatique musicale Ircam.

Effectif : piano, piano/clavier numérique – flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson – cor, trompette, trombone – percussion – 4 violons, 2 altos, violoncelle, contrebasse – électronique.

Éditeur : Cerise Music.

Durée : environ 24 minutes.

Cette pièce est une commande de l'Ircam-Centre Pompidou, réalisée dans les studios de l'institut avec le concours de Gilbert Nouno, réalisation informatique musicale.

Ce que l'on remarque dans l'avant-programme d'une création, c'est le titre, surtout quand il revêt un caractère étonnant comme celui-ci. Pourtant, là n'est pas l'essentiel. Le titre, c'est comme un nom propre. C'est une façon de nommer. En rien, le nom préfigure la personne, même si celle-ci s'appelle Dupont ou Paillasson. Le titre *Bosse, crâne rasé, nez crochu* provient de la description de Maccus, l'un des personnages du théâtre latin des atellanes. C'est le caractère de l'anormalité qui m'a intéressé. Dans un monde où tout devient convention, celui qui diffère, qui génère une différence soit physiquement, soit mentalement, me semble plus intéressant à regarder et à écouter qu'un discours linéaire et/ou répétitif.

Là s'arrête l'anecdote pour le titre de cette pièce. Évidemment, « concerto pour piano » serait plus clair, mais implique par là même une vision « toute faite ». La forme deviendrait porteuse du projet. Ici, au contraire, la forme ne s'appuie sur aucune convention passée. Pas de concerto, pas de survalorisation d'un soliste, deux pianos en intermède, bref, il s'agit bien d'autre chose. La relation n'est donc pas une relation concertante entre le pianiste et l'ensemble, mais une relation « intégrée », sans volonté de domination ni de préférence. Hormis la forme, la musique ne peut être classée facilement. Parfois extrêmement rapide, ponctuelle, elle caresse un travail de transformation du son qui allonge le temps, mais jamais de façon systématique. À d'autres instants, elle devient presque répétitive, inachevée, suspendue. Il n'y a pas de volonté de s'inscrire dans une logique d'écriture. Au contraire, le propre de ce travail est une grande liberté. Comment obtenir par le son, à la fois cette force, ce souffle que transmet une œuvre conséquente, tout en construisant une organisation qui ne peut que rester arbitraire mais néanmoins suffisamment structurante... Ni le « structurant », ni le « souffle » ne peut s'organiser d'une façon « rationnelle ». Chaque fois que l'outil dépasse la pensée, celui-ci devient aveuglant. Le travail engagé oscille entre une organisation inséparable du savoir et de la culture du compositeur, et un monde « lointain », à la recherche du plaisir. Ainsi, aussi bien *Bosse, crâne rasé, nez crochu* que les « intermèdes » prennent le risque d'une invention qui évite – si possible – les dogmes d'hier ou d'aujourd'hui tout en utilisant certaines techniques récentes sans tomber dans les errements des retours à...

Marc Monnet

À contretemps

Entretien avec Marc Monnet

Se tenant soigneusement en marge de toute école ou de quelqu'avant-garde que ce soit, le compositeur Marc Monnet trace une route singulière sur la scène musicale contemporaine. Son œuvre inclassable interroge toutes les conventions et remet chaque fois ses certitudes en question, à l'instar de *Bosse, crâne rasé, nez crochu*, une œuvre destinée à l'EIC, reprise cette saison. Rencontre.

La rumeur court que vous n'aimez pas l'exercice de la biographie...

C'est juste : j'ai toujours trouvé cet exercice ridicule et inutile. Je me suis même longtemps amusé à en écrire de fausses qui sont encore reprises çà et là... On les recopie sans se soucier de leur véracité – j'ai donc décidé de ne plus m'y livrer. Aux vraies comme aux fausses.

Ne peuvent-elles tout de même livrer quelque indice, quelque clef d'écoute, sur l'œuvre d'un compositeur ?

Oui et non. Par exemple, toutes mes bios (les vraies !) indiquent que j'ai étudié auprès de Mauricio Kagel – ce qui est vrai, évidemment. Mais cette information, reproduite et répétée, a fait de ces moments passés auprès de lui un énorme handicap : il a fallu que je me batte pendant des années pour faire comprendre que ce n'est pas parce qu'on est « avec » Kagel qu'on est « comme » Kagel et qu'on fait la même musique que lui. En réalité, il n'est intervenu que quand il le fallait et m'a donné les moyens de faire ce que je voulais faire : c'est tout ce qu'on demande à un professeur.

Comme chez Kagel, toutefois, la surprise semble un aspect essentiel de votre travail. Une surprise qui est à la fois celle de l'auditeur et la vôtre.

Oui. Et j'essaie de préserver cette fraîcheur : pour moi, le « projet » représente souvent un danger. Je suis persuadé que la vie peut être autre chose qu'un tissu d'habitudes. L'écriture elle-même le montre. Il est d'autant plus important de préserver cette indépendance dans le contexte actuel. Pourtant, où que ce soit, l'invention est possible. Simple, on la musèle. La société est irrémédiablement le lieu de cette lutte-là.

En rejetant toute contrainte, vous vous éloignez de cette avant-garde qui, depuis près d'un siècle, ne s'élabore qu'en se confrontant précisément à la contrainte...

Je crois que cette époque est derrière nous : il n'y a plus aujourd'hui d'idéologie dominante, mais justement un éclatement qui brouille les repères traditionnels. Même lorsqu'elles ne sont pas dans l'écriture, les contraintes sont toujours là, multiples, et ont trait à la société, à l'organisation, à l'administration, à la logistique. Ces contraintes

contingentes expliquent aussi pourquoi certaines de mes pièces sont rarement rejouées : il est difficile de constituer la formation appropriée. Même *Bosse, crâne rasé, nez crochu* pose problème en ce sens puisque son exécution nécessite deux pianos, et deux excellents pianistes, en plus de l'électronique.

Au sujet de ces habitudes, que pensez-vous de l'étiquette et du décorum des concerts ?

Je les remets constamment en question. Sous diverses formes d'ailleurs, et d'abord au travers de mon écriture. C'est le cas de *Bosse, crâne rasé, nez crochu*. La commande spécifiait une œuvre longue. En me lançant dans l'écriture, je ne savais pas exactement ce que je voulais faire. Plus tard s'est ajoutée la contrainte d'une pièce avec soliste, ce qui m'intéressait peu. Ma réaction, même si elle n'allait pas délibérément contre la contrainte, s'est dévoilée au cours de la composition. Tout d'abord, j'ai eu envie de mettre en avant le piano au sein de l'ensemble. Puis j'ai ajouté les trois intermèdes à deux pianos. Ces intermèdes n'ont rien à voir avec le reste, tant par leur effectif instrumental – l'orchestre se tait, le chef doit attendre – que par leurs contenus. Cette pièce s'est ainsi déstructurée pour se structurer autrement.

Votre rapport à l'écriture, votre remise en cause des schémas préétablis recèlent un humour souvent dévastateur, à l'instar de cette ironie qu'on se plaît à trouver chez Gustav Mahler.

On me parle souvent, en effet, de l'ironie qui se dégage de mes œuvres. Ce n'est pas un acte délibéré de ma part. Concernant Mahler, que

j'admire bien entendu énormément, j'avoue toutefois que sa musique me gêne un peu par son côté théâtral et dramatique.

La théâtralité semble pourtant être un aspect essentiel de votre musique. *Bosse, crâne rasé, nez crochu*, ne serait-ce que par son titre, fait référence au théâtre...

Moins que le théâtre, c'est la physicalité de la musique qui m'intéresse. Un musicien est un être humain, un individu de chair et de sang. Le son n'est pas abstrait. Selon le musicien qui joue, la perception de l'œuvre sera affectée. Cela étant dit, sans être systématiquement le lieu d'un geste théâtral, j'ai constaté que la musique faisait presque toujours naître chez l'auditeur une image. Comme si nous avions besoin d'une fiction imagée de la chose musicale. Même par le passé, chez les Romantiques par exemple, les symphonies ont eu des titres suggestifs. À l'inverse, une image peut me suggérer un geste musical.

Entretien réalisé par Jérémie Szpirglas

Mauricio Kagel

Sur le cycle *La Rose des vents* (1988-1994)

En travaillant sur les esquisses de ce cycle, j'ai souvent décidé de changer les lieux géographiques de ma contemplation musicale. Peut-être cela a-t-il quelque chose à voir avec le fait d'être né dans l'hémisphère sud. Quand on a passé là-bas la première partie de sa vie, ses années de formation, on associe certaines expériences, certains désirs, certaines images schématiques et illusions aux différents points de la boussole – et ceux-ci sont diamétralement opposés aux émotions et aux sentiments correspondants des Européens. Encore aujourd'hui, le sud n'est pas pour moi l'incarnation de la chaleur mais plutôt du froid : c'est la Patagonie, la Terre de Feu et l'Antarctique. Le nord est au contraire tout sauf froid : un soleil implacable et des ombres au contour tranchant, une humidité étouffante, des paysages désertiques et la sécheresse. Le terme « Moyen-Orient », par exemple, évoque pour certains un espace culturel oriental, pour d'autres qui habitent en Extrême-Orient tout le contraire. Nos conceptions ont tendance à être des simplifications composées d'impressions éphémères ou permanentes de voyages, lectures et expériences, d'attirances et d'aversion. On peut interpréter les lieux des pièces pour orchestre de salon comme une composition *sui generis* où analyse et synthèse se rencontrent prudemment afin de souligner la relativité des points de la boussole. Il ne fallait guère s'attendre à ce que les trente-deux subdivisions de la boussole m'inspirent le même nombre de pièces, mais cela a certainement été mon intention d'en écrire huit. Chaque point des quatre quadrants – nord, est, sud et ouest – m'a mis au défi d'accomplir un difficile voyage de reconnaissance. Et durant la composition du cycle, cela a été un constant défi d'écrire encore et toujours pour la même instrumentation – clarinette, piano, harmonium, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse –, avec pour seule variable, d'une pièce à l'autre, des changements dans les instruments de percussion.

Traduit de l'allemand par Daniel Fesquet

Mauricio Kagel (1931-2008)

Die Stücke der Windrose: Osten pour orchestre de salon

Composition : 1989.

Dédicace : à Klaus Schöning.

Création : le 4 juin 1989, au Rathaus d'Aix-la-Chapelle, à l'occasion du Rheinisches Musikfest, par le Salonorchester Cölln sous la direction de Koenrad Ellegiers.

Effectif : clarinette – percussion – piano, harmonium – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Édition : Peters.

Durée : environ 6 minutes.

Osten, « l'Est », mais quel Est ?

Ni le Proche-Orient ni l'Extrême-Orient, mais cette région diffuse qui commence au-delà de l'Oder et de la Neisse et s'arrête... où ?

En considérant les données géographiques de manière approximative, je puis dire que le scénario de ce bref morceau se déroule quelque part entre la Transcarpatie et le golfe de Finlande. J'occupe un siège de troisième classe dans un de ces trains merveilleux qui circulent entre Chişinău et Ivano-Frankivsk, Balassagyarmat et Hódmezővásárhely, Kamianets-Podilskyi et Piotrków Trybunalski. Il y a dans le train un groupe de musiciens qui ont l'air tout juste sortis de vieilles photos jaunies. Ils commencent à faire de la musique à mon intention. Leur estrade, en constant mouvement, exige qu'ils jouent de manière enlevée : bribes mélodiques et rythmes caractéristiques alternent plus vite que les villages qui filent devant nos fenêtres de manière saccadée.

Je l'avoue : dans ma cosmologie musicale, je donne toujours un bonus à l'Est.

Mauricio Kagel

Traduit de l'allemand par *Daniel Fesquet*

Die Stücke der Windrose: Nordwesten pour orchestre de salon

Composition : 1992.

Création : le 4 juin 1989, au Rathaus d'Aix-la-Chapelle, à l'occasion du Rheinisches Musikfest, par le Salonorchester Cölln sous la direction de Koenrad Ellegiers.

Effectif : clarinette – percussion – piano, harmonium – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Édition : Peters.

Durée : environ 8 minutes.

Dans cette pièce, je me réfère pour la première fois à la musique autochtone des Andes sud-américaines que j'ai souvent entendue là-bas, de même qu'en Europe, de première, deuxième, et si l'on veut d'antépénultième main. Qu'en l'occurrence cela se fasse par le biais d'un ensemble dont l'instrumentation est très éloignée de ce qu'il faudrait pour une restitution conforme aux sources authentiques me semble tout à fait approprié à une époque où perméabilité et influence réciproque sont devenues des concepts centraux dans l'observation des langages musicaux et des cultures. Par ailleurs, la musique de salon est faite d'illusion et d'évocation. Si, au bout de quelques mesures, l'auditeur se sent transporté dans le lieu auquel il est fait allusion, alors il enrichit l'atmosphère de la pièce en convoquant des fragments de ses souvenirs musicaux ou d'expériences faites en ce lieu. En même temps, les pièces du cycle *La Rose des vents* traitent de l'importance changeante des points cardinaux et de leur relativité inhérente. Mettre en lumière cette « conditionnalité » en lien avec le périple d'un lieu à un autre est l'une des raisons principales de ce cycle. Quelle n'a pas été ma surprise en lisant il y a quelque temps une étude musicologique¹ sur le *cultrun*, tambour à une seule peau et caisse de résonance en demi-lune utilisé dans le sud du Chili par les *machis* (sorciers) de la culture mapuche. L'auteur de l'étude, Maria Ester Grebe, décrit le microcosme symbolique de l'instrument qui « représente à la fois l'univers de ce peuple primitif et ses fonctions transcendantes ». Les couleurs et les dessins sur la peau du tambour symbolisent les quatre niveaux de l'image verticale (!) du monde, les quatre points cardinaux les différents degrés, horizontaux, entre le bien et le mal.

1 Maria Ester Grebe, « El kultrún Mapuche : un microcosmo simbólico », *Revista Musical Chilena* n° 123/124, Santiago, 1973.

Ainsi apparaît une *orientation horizontale éthique* de la terre. Dans la description de cette conception mapuche, *l'image verticale du monde* m'a durablement fasciné. Précisément cet aspect a de l'importance dans mes pièces de salon. Je suis en effet parti du principe que les points cardinaux se trouvaient sur une carte géographique posée verticalement devant nous : le nord au zénith, l'est à droite, le sud en bas et l'ouest à gauche. C'est pourquoi chaque pièce s'achève sur une observation muette du point visé, comme si les regards des interprètes étaient des poteaux indicateurs gelés.

La première partie de *Nordwesten*, où une procession indigène imaginaire se rapproche de la scène de concert, s'enchaîne à une danse conclusive que j'ai écrite en un polypentatonique d'une parfaite pureté, en hommage à un système modal qui nous est certainement demeuré étranger. Puissent les dieux qui ont inspiré la représentation du *cultrun* me pardonner cette musique déconcertante.

Mauricio Kagel

Traduit de l'allemand par Daniel Fesquet

Olga Neuwirth (1968)

Lonicera Caprifolium pour ensemble et bande

Composition : 1993.

Création : le 9 octobre 1993, au Musikprotokoll de Graz, par le Klangforum Wien.

Effectif : flûte/flûte piccolo/flûte en sol, clarinette/clarinette en mi bémol/clarinette basse, clarinette/clarinette basse, saxophone baryton/saxophone ténor – cor, trompette/trompette piccolo, trombone – 2 percussions – 2 violons, 2 violoncelles, 2 contrebasses – bande.

Édition : Ricordi.

Durée : environ 17 minutes.

Cette œuvre, composée en 1993, fait référence, par ses étranglements sonores, à une sorte de plante volubile qui dévore tout, sans se laisser circonscrire. La pièce trouve l'une de ses influences dans le cinéma et ses techniques (collage, montage, gros plan, fondu, cache, etc.). Olga Neuwirth cite, à propos de cette création, trois extraits des *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson (1975). Ainsi celui concernant la Fragmentation : « Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRÉSENTATION. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. »

C'est la lutte inexorable entre le nouement et le morcellement, entre la poursuite et l'immobilité, entre la vie et la mort, la brisure et la continuité, la conscience et l'oubli, l'ancien (ici, le théorbe et la viole de gambe) et le nouveau (l'électronique) – en résumé, les principaux champs conceptuels de son travail compositionnel. Olga Neuwirth pense en effet que les systèmes et parties fermés – qui, dans son travail, ressemblent beaucoup à des systèmes biologiques où des tissus se développent, se transforment et se décomposent, croissent et s'accroissent de façon indépendante tout en cannibalisant d'autres tissus ou textures (comme *Lonicera Caprifolium*) – s'éboueront, s'éteindront et se métamorphoseront en d'autres configurations. À savoir des « systèmes de parties » qui sont les amorces, les « appâts » de champs sonores discontinus ou fermés, d'une certaine durabilité. Les masses

mouvantes, souvent étranglantes, de sons seront différenciées par leur degré de densité et d'épaisseur. Il s'agira moins de célébrer les subterfuges de processus naturels que d'expérimenter les transformations (« spasmes ultimes, pseudo-hyperactivité qui mènent au néant »), la fragmentation (les « petites structures ») des ressources sonores. Dont les sonorités « androgynes » (on voisine le point occulte du fantasme décrit par Platon, Böhme, Balzac ou Weininger), qui consistent en la fusion permanente de sources sonores contradictoires en « sons hybrides », en « hypersons » et en « hyperinstruments ». Grâce à cela, Olga Neuwirth peut maintenir spontanément une tension électrique entre « artificierie » (*Künstlichkeit*) cultivée et ultraréalisme, entre rêve et réalité, entre rire et effroi.

Jean-Noël von der Weid

(Programme de salle du 8 janvier 1996, Centre Georges-Pompidou, Ensemble L'Itinéraire.

Texte revu en février 2020)

Les compositeurs

Gilbert Nouno

Compositeur, artiste sonore, chercheur associé à l'Ircam, Gilbert Nouno crée une musique en phase avec les arts visuels et les technologies numériques. Curieux de toute expression, il traverse avec aisance les frontières de l'écriture et de l'improvisation. En tant qu'artiste visuel sous le nom de Til Berg, il explore la synesthésie des arts sonores et des médias interactifs, la vidéo et les médiums traditionnels. Les collaborations de Gilbert Nouno sont frappées du sceau de la pluralité esthétique avec de nombreux artistes comme Pierre Boulez et l'orchestre Philharmonique de Berlin, George

Benjamin et le London Sinfonietta, Jonathan Harvey et le Quatuor Arditti, le saxophoniste Steve Coleman, le flûtiste Magic Malik ou encore le chorégraphe Léo Lérus. Lauréat de la Villa Kujoyama à Kyoto en 2007 et de la Villa Médicis, Académie de France à Rome en 2011-2012, Gilbert Nouno rejoint en tant que responsable le Centre de musique électroacoustique de la Haute École de musique de Genève, enseigne la composition au Royal College of Music de Londres et est professeur invité à la Barenboim Said Akademie à Berlin.

Wolfgang Amadeus Mozart

Lui-même compositeur, violoniste et pédagogue, Leopold Mozart, le père du petit Wolfgang, prend très vite la mesure des dons phénoménaux de son fils qui, avant même de savoir lire ou écrire, joue du clavier avec une parfaite maîtrise et compose de petits airs. Le père décide alors de compléter sa formation par des leçons de violon, d'orgue et de composition, et bientôt, toute la famille (les parents et la grande sœur Nannerl, elle aussi musicienne) prend la route afin de produire les deux enfants dans toutes les capitales musicales européennes. À son retour d'un voyage en Italie avec son père (de 1769 à 1773), Mozart obtient un poste de musicien à la cour de Hieronymus von Colloredo,

prince-archevêque de Salzbourg. Les années suivantes sont ponctuées d'œuvres innombrables (notamment les concertos pour violon, mais aussi des concertos pour piano, dont le *Concerto n° 9 «Jeunehomme»*, et des symphonies), mais ce sont également les années de l'insatisfaction, Mozart cherchant sans succès une place ailleurs que dans cette cour où il étouffe. En 1776, il démissionne de son poste pour retourner à Munich. Après la création triomphale d'*Idoménée* en janvier 1781 à l'Opéra de Munich, une brouille entre le musicien et son employeur aboutit à son renvoi. Mozart s'établit alors à Vienne. L'année 1786 est celle de la rencontre avec le « poète impérial » Lorenzo

Da Ponte ; de la collaboration avec l'Italien naissent trois grands opéras : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790). Alors que Vienne néglige de plus en plus le compositeur, Prague, à laquelle Mozart rend hommage avec la *Symphonie n° 38*, le fête volontiers. Mais ces succès ne suffisent pas à le mettre

à l'abri du besoin. Mozart est de plus en plus désargenté. Le 5 décembre 1791, la mort le surprend en plein travail sur le *Requiem*, commande (à l'époque) anonyme qui sera achevée par Franz Xaver Süßmayr, l'un de ses élèves.

Hristina Šušak

En 2013, Hristina Šušak entreprend des études de composition et de théorie musicale à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne (MDW). Elle est titulaire d'une maîtrise en médiation musicale et musique appliquée et en théorie musicale. Par ailleurs, en 2016, elle entreprend des études de mathématiques à l'université de Vienne. Ses œuvres (pièces solistes, pour ensemble instrumental et pour orchestre) sont données en Autriche, en Allemagne et en Suisse. Ainsi, en 2018, *SKRIK* est créé par l'Orchestre Bruckner

de Linz, sous la direction de Markus Poschner. D'autres œuvres sont créées par l'Ensemble Sepia dans le cadre du bicentenaire de la MDW (2017) et par l'ensemble ascolta au festival ECLAT (2019). Hristina Šušak est aussi l'interprète de ses propres œuvres à la MDW et dans le cadre de Another Festival Wien. Elle a participé à des congrès de théorie musicale à Faenza, Moscou, Belgrade, Graz, Thessalonique, Brême et Paris.

Marc Monnet

Marc Monnet associe sa création à une attitude critique aussi aiguë qu'amusée (le titre de ses « pièces » en témoigne). Dans la cinquantaine d'œuvres achevées à ce jour, il est inutile de chercher le droit fil de ce qui serait un catalogue. Tout juste l'attitude préalable à la composition

tient-elle lieu de plus petit commun dénominateur : « Chaque œuvre naît de la façon – singulière, donc non répliquable – dont le matériau s'organise à moi, la plupart du temps par à-coups, de manière discontinue. À chaque instant se pose la question : que faire de ce qui, incongru, survient? »

Austère ou exubérante, tragique ou franchement ironique, chaque partition de Marc Monnet développe sa propre dialectique entre son existence sonore et l'espace – acoustique, humain et social – dans lequel elle est projetée. Dans un ensemble où les pièces scéniques sont pourtant minoritaires, chaque œuvre secrète son matériau et ses dispositifs sonores, sa théâtralité gestuelle et spatiale, ainsi que sa relation à ses interprètes et auditeurs. Tout juste dénote-t-on une particulière dilection pour les registres graves. S'il refuse d'enseigner, Marc Monnet rencontre fréquemment des publics divers lors de résidences dans des institutions culturelles. Mais cette vie « civile » n'est d'aucun secours pour dresser le portrait musical d'un compositeur abhorrant la veine autobiographique et soucieux d'éliminer toutes les scories qui empêchent l'auditeur – jamais ménagé – de découvrir la poésie et le projet de chaque œuvre. Il a fondé en 1986 la compagnie de théâtre Caput mortuum pour répondre au besoin de repenser le théâtre musical. Pour la scène, il a composé

Inventions (1986), *Commentaire d'inventions* (1987), *Probe* (1989), *Fragments* (1993), ainsi que des pièces pour danseurs comme *Ballets roses* (1982), *Épaule cousue, bouche ouverte, cœur fendu* (2009-2010). En 2000-2004, il a composé *Pan*, opéra pour voix d'acteurs, chœur, orchestre et dispositif électronique. Il a aussi composé une bonne part de musique soliste et de chambre : des pièces pour piano – *La Joie du gaz devant les croisées* (1980), *En pièces* (2007) et *En pièces, deuxième livre* (2009-2010) –, une série de *Fantaisies* pour instrument à cordes solo, de nombreux trios et sept quatuors à cordes. Un concerto pour violoncelle *Sans mouvement, sans monde* a été créé par Marc Coppey en septembre 2010, *Mouvements, imprévus, et...*, concerto pour violon, orchestre et autres machins, a été créé par Tedi Papavrami et le SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg sous la direction de François-Xavier Roth. Marc Monnet dirige depuis 2003 le festival Printemps des Arts de Monte-Carlo.

Mauricio Kagel

Le compositeur et chef d'orchestre Mauricio Kagel est né le 24 décembre 1931 à Buenos Aires. Après des études de musique, d'histoire de la littérature et de philosophie à l'université de Buenos Aires, il devient conseiller artistique de l'Agrupación Nueva Música à l'âge de 18 ans. Cofondateur de la cinémathèque argentine, critique de cinéma

et de photographie, il commence à composer ses premières pièces instrumentales et électroacoustiques. De 1955 à 1957, il est directeur des réalisations culturelles à l'université, des études à l'Opéra de chambre, et chef d'orchestre au Teatro Colón de Buenos Aires. En 1957, il s'installe à Cologne où il fonde, deux ans plus tard, le Kölner Ensemble

für Neue Musik, et dirige, entre 1969 et 1975, les Cours de musique nouvelle à Cologne. À partir de 1974, il occupe la chaire de théâtre musical, ouverte pour lui à la Hochschule für Musik. Même si Mauricio Kagel n'est à l'origine d'aucune « école », trente-cinq années d'enseignement ont eu un impact important sur un grand nombre de compositeurs des générations suivantes. Il est l'auteur de compositions pour orchestre, voix, piano et orchestre de chambre, et de très nombreuses œuvres scéniques, films et pièces radio-phoniques. *Sur scène* (1959) va faire de lui une autorité dans le paysage de la création musicale européenne. Par la suite, ses pièces instrumentales et scéniques se multiplient, entrecoupées de symphonies de conception « ouverte », *Hétérophonie* et *Diaphonies I, II et III*. Dans les années 1970, il dirige son travail vers la déconstruction de la grande tradition (Bach, Beethoven, Brahms), qu'il confronte à des formes de musique de variété. *Ludwig van* vient souligner, par le retentissement de sa version cinématographique, l'invention de Mauricio Kagel dans les genres de la scène, du concert, du cinéma et de la radio. *Staatstheater* (1971) précède de peu un retour à l'orchestre symphonique avec les *Variationen ohne Fuge*. Pièces instrumentales et pièces théâtrales continuent de s'imbriquer dans cette exploration des sons inouïs

et des gestes « producteurs » de musique : de *Charakterstück* pour quatuor de cithares et *Exotica* pour instruments extra-européens aux deux opéras *Die Erschöpfung der Welt* et *Aus Deutschland*. Dans les années 1980, Mauricio Kagel brise de plus en plus les conventions et les habitudes auditives avec notamment *Rrrrrrr...* (ensemble de 41 pièces) et *Streichquartett n° 3*. Son esprit théâtral et son humour restent sous-jacents dans ses dernières pièces, où il revient pourtant plus souvent à l'utilisation d'une instrumentation plus traditionnelle : cycle *Die Stücke der Windrose* pour orchestre « de salon », *Études I, II et III* pour grand orchestre, *Broken Chords* pour grand orchestre, *Quirinus' Liebeskuss* pour ensemble vocal et instruments, *Fremde Töne und Wiederhall* pour orchestre. Mauricio Kagel est lauréat de nombreux prix : Koussevitzky en 1965, Scotoni (Zurich) pour *Hallelujah* en 1969, Adolf-Grimme en 1970 et 1971, Karl Sczuka (SWR Baden-Baden) en 1980, Erasmus en 1998, Maurice-Ravel en 1999, Ernst-von-Siemens en 2000, doctorat d'honneur de la Musikhochschule Franz-Liszt de Weimar et Prix Jena en 2001, Prix de l'université du Texas en 2005. Mauricio Kagel est mort à Cologne en septembre 2008.

Olga Neuwirth

Olga Neuwirth a étudié la composition et la théorie musicale, puis les arts plastiques et le cinéma à San Francisco, avant d'intégrer la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Vienne. Mais ses rencontres avec Adriana Hölszky, Luigi Nono et Tristan Murail s'avèrent bien plus décisives, comme ses collaborations avec le Prix Nobel de littérature Elfriede Jelinek. Elle fait son apparition sur la scène internationale en 1991 lorsque deux de ses mini-opéras sont donnés dans le cadre du Wiener Festwochen. En 1998, deux concerts portraits lui sont consacrés dans le cadre de la série Next Generation du Festival de Salzbourg. L'année suivante, *Bahlamms Fest*, pièce de théâtre musical sur un livret d'Elfriede Jelinek, est créé au Wiener Festwochen et remporte le Prix Ernst-Krenek. Elle compose *Clinamen/Nodus* pour la tournée de Pierre Boulez et du London Symphony Orchestra. En 2002, elle est compositrice en résidence au Festival de Lucerne. L'opéra *Lost Highway*, composé avec Elfriede Jelinek, d'après le film de David Lynch, est créé en 2003, et la production qu'en monte l'English National Opera au Théâtre Young Vic en 2008 remporte le Prix du Spectacle South Bank. En 2006, au Festival de Salzbourg, le trompettiste Håkan Hardenberger et les Wiener Philharmoniker, placés sous la direction de Pierre Boulez, créent son concerto pour trompette *...miramondo multiplo...* En 2012, Olga Neuwirth achève la composition de deux

opéras : *The Outcast* d'après Herman Melville, et *American Lulu*, réinterprétation de l'œuvre d'Alban Berg, présenté à Berlin, Brégence, Édimbourg et Londres en 2013, puis à Vienne en 2014. Début 2015, elle termine une musique destinée à un film du duo Franz/Fiala, ainsi que *Masaot/Clocks without Hands*, créé en mai 2015 à Cologne. En août 2015, *Eleanor Suite* est créé au Festival de Salzbourg. Sa monumentale pièce pour électronique et ensemble spatialisé de 80 minutes, *Le Encantadas*, s'appuyant sur la reconstitution de l'acoustique d'une église vénitienne, est créée au Donaueschinger Musiktage. Au Festival de Lucerne 2016, où elle est compositrice en résidence pour la seconde fois, est créé *Trurljade – Zone Zero* (commande Roche), concerto pour percussion et orchestre, par Martin Grubinger sous la direction de Susanna Mälkki. En mars 2017, une installation sonore en 3D *Disenchanted Island*, réalisée en collaboration avec l'Ircam, est inaugurée au Centre Pompidou, dont c'est le 40^e anniversaire. Toujours en 2017, Olga Neuwirth collabore avec les architectes Peter Zumthor et les Asymptote Architects. Outre de nombreux concerts à l'occasion de son 50^e anniversaire en 2018, ses opéras *Lost Highway* et *The Outcast* sont repris, mis en scène respectivement par Yuval Sharon et Netia Jones. Son nouvel opéra *Orlando* est créé au Wiener Staatsoper en 2019. Olga Neuwirth enregistre chez Kairos.

Elle est membre de l'Académie des Arts de Berlin et de celle de Munich. Elle a reçu de nombreux prix : Prix spécial de la Fondation Ernst-von-Siemens, Grand prix de l'État Autrichien pour la

musique, Prix de l'Artiste d'Heidelberg, Prix Louis-Spohr de la ville de Braunschweig.

À VOS
AGENDAS !

LANCEMENT DE LA SAISON 2020-21

DÉCOUVREZ VOTRE CALENDRIER DE RÉSERVATION !

LUNDI 9 MARS 12H00 : Mise en ligne de la programmation de la saison 2020-21 sur notre site internet.

Présentation en avant-première et mise en vente des abonnements uniquement pour les Amis de la Philharmonie.

VENDREDI 13 MARS Présentation de la saison au public en soirée.

SAMEDI 14 MARS 12H00 : Mise en vente des abonnements 3+ et 6+.

LUNDI 23 MARS 12H00 : Mise en vente des abonnements jeunes (- 28 ans).

LUNDI 27 AVRIL 12H00 : Mise en vente des places à l'unité, activités adultes et concerts en famille.

LUNDI 25 MAI 12H00 : Mise en vente des activités enfants et familles en cycles.

LUNDI 15 JUIN 12H00 : Mise en vente des activités enfants et familles en séances ponctuelles.

Odile Auboin

Les interprètes

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 Crémone. 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^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 les compositeurs de la nouvelle génération comme Ivan Fedele, Martin Matalon, Michael Jarrell ou Bruno Mantovani. Très impliquée dans le domaine de la musique de chambre, elle a créé des œuvres de Bruno Mantovani, Marco Stroppa ou Philippe Schœller. 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 Penner, 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.

Gilles Durot

Multi-instrumentiste précoce, c'est avec Jean-Daniel Lecoq au Conservatoire de Bordeaux puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Michel Cerutti que Gilles Durot développe ses talents pour la percussion, qu'il mettra rapidement au service des grandes formations orchestrales parisiennes (Orchestre national de France, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre de l'Opéra national de Paris...) sous la direction de Pierre Boulez, Lorin Maazel, Kurt Masur, Myung-Whun Chung, Peter Eötvös, Jonathan Nott, Susanna Mälkki, David Robertson ou Matthias Pintscher. Fin 2007, Gilles Durot intègre l'Ensemble intercontemporain avec lequel il joue depuis régulièrement en soliste et participe à de multiples créations. Il est également soliste de l'Ensemble Multilatérale et membre du Paris Percussion Group depuis leur création, respectivement en 2005 et 2012. En 2008, Gilles Durot fonde le Trio K/D/M aux côtés du percussionniste

Bachar Khalifé et de l'accordéoniste Anthony Millet. Le trio crée un répertoire nouveau et le diffuse largement sur la scène internationale : Centre Pompidou, festivals Archipel, ManiFeste, Musica et Présences, Villa Médicis, Philharmonie de Berlin, Teatro Colón de Buenos Aires, Doha, Shanghai... Interprète soliste de nombre de compositeurs désireux de développer l'utilisation de la percussion dans le répertoire contemporain, Gilles Durot a ainsi créé plus de 80 œuvres en soliste dont des pièces solos ou des concertos de Raphaël Cendo, Bruno Mantovani, Martin Matalon, Yann Robin, Kenji Sakai et Marco Antonio Suarez Cifuentes. Constatant en recherche de nouvelles expériences musicales, on l'a aussi vu collaborer à diverses formations allant du jazz au rock, se produisant avec des artistes d'horizons très éclectiques, tels Johnny Hallyday, Les Tambours du Bronx, le rappeur Kery James, le guitariste de tango Tomás Gubitsch ou le jazzman Louis

Sclavis. Enseignant régulièrement au sein de l'Académie du Festival de Lucerne de 2010 à 2017, Gilles Durot est depuis 2016 le professeur de percussion du CNSMDP. En 2019, il est invité à présider le jury du 4^e Concours international de percussion IPEA de Shanghai. Gilles Durot

est lauréat de la Fondation Meyer et a reçu le Prix de musique 2010 de la Fondation del Duca (Académie des Beaux-Arts).

Philippe Grauvogel

Philippe Grauvogel a débuté sa formation musicale auprès de Roger Raynard puis d'Yves Poucel. Il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) en 1989 dans les classes de David Walter et de Maurice Bourgue. Il y obtient deux Premiers prix de musique de chambre et le Premier prix de hautbois. En 1994, il devient membre de L'itinéraire, ce qui lui permet d'aborder le répertoire contemporain, de rencontrer de nombreux compositeurs et de participer à de multiples créations. En 1996, il intègre en tant que hautbois solo l'Orchestre Poitou-Charentes au sein duquel il aborde un vaste répertoire, tant classique que contemporain, et participe à des festivals

nationaux et internationaux. Philippe Grauvogel est amené à jouer régulièrement au sein de grandes formations lyriques et symphoniques telles que l'Opéra de Paris, l'Opéra de Lyon, l'Orchestre philharmonique de Radio France. Il se produit également en musique de chambre, plus particulièrement dans le répertoire baroque avec Bruno Morin à l'orgue et Joël Pontet au clavecin. En 2010, il devient membre de l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement à ses activités d'interprète, Philippe Grauvogel est professeur de hautbois au Conservatoire d'Antony.

Friedrich Heinrich Kern

Friedrich Heinrich Kern est un nomade romantique qui aime traverser les frontières de genres et de sonorités. Il joue sur des pianos rouillés dans des clubs poussiéreux et brille au Metropolitan Opera

de New York en produisant des sons d'un autre monde. S'il est un des rares joueurs professionnels d'harmonica de verre, il a commencé par apprendre le piano et s'est mis à composer de

bonne heure. Il s'est ensuite aventuré en Corée pour y étudier la musique traditionnelle avant d'élire domicile à New York. Il trouve l'inspiration dans le paysage sonore mystérieux de la nuit new-yorkaise où les frontières entre musique classique et esthétique pop s'estompent. Il juxtapose pianos à queue et moyens numériques à des pulsations déconstruites et aux sons éthérés de l'harmonica de verre. Sa musique a une tranquillité et une clarté sonore, qualités que l'on retrouve chez des artistes comme Chilly Gonzales, Nils Frahm et Max Richter. Sa boîte à outils de compositeur comprend des méthodes conventionnelles d'orchestration et les ressources d'une éducation classique. Friedrich Heinrich Kern évolue librement entre les mondes

de la musique électronique et acoustique, refusant toute barrière entre les genres et les langages. En plus de ses prestations en solo et en groupe, il a composé des œuvres pour diverses instrumentations, du piano seul au grand orchestre, recourant à l'acoustique comme à l'électronique. Ses liens musicaux façonnent ses idées. Récemment, il s'est associé à Niklas Liepe pour l'album *New Paganini Project* (Sony Classical) et a joué avec l'ensemble allemand de musique de verre *sinfonia di vetro*. Il tourne actuellement en solo en Europe et en Amérique du Nord avec son spectacle envoûtant *The Evolution of Silence*. Son premier album sortira à l'hiver 2020 sur le label M=Maximal.

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 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 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 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.

Emmanuelle Ophèle

Emmanuelle Ophèle débute sa formation musicale à l'École de musique d'Angoulême. Dès l'âge de 13 ans, elle étudie auprès de Patrick Gallois et Ida Ribera, puis de Michel Debost au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle obtient un Premier prix de flûte. Emmanuelle Ophèle entre à l'Ensemble intercontemporain à l'âge de 20 ans. Attentive au développement du répertoire et aux nouveaux terrains d'expression offerts par la technologie, elle prend rapidement part aux créations recourant aux techniques les plus récentes : *La Partition du ciel et de l'enfer* pour flûte Midi et piano Midi de Philippe Manoury (enregistré chez Adès) ou *...explosante fixe...* pour flûte Midi, deux flûtes et

ensemble instrumental de Pierre Boulez (enregistré chez Deutsche Grammophon). Elle participe également à l'enregistrement du *Marteau sans maître* (Deutsche Grammophon, 2005, sous la direction du compositeur). Titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement artistique, elle est professeur au Conservatoire de Montreuil et est invitée dans de nombreuses académies, parmi lesquelles celles d'Aix-en-Provence, Lucerne, Suc-et-Sentenac et Val d'Isère. L'ouverture sur un large répertoire, du baroque au contemporain en passant par le jazz et l'improvisation, est un axe majeur de son enseignement.

Dimitri Vassilakis

Dimitri Vassilakis commence ses études musicales à Athènes, où il est né en 1967. Il poursuit ses études au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient les Premiers prix de piano à l'unanimité (classe de Gérard Frémy), musique de chambre et accompagnement. Il étudie également avec Monique Deschaussées et György Sebök. Depuis 1992, il est soliste à l'Ensemble intercontemporain. Il a également collaboré avec des compositeurs tels que Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et György Kurtág. Son disque *Le*

Scorpion avec Les Percussions de Strasbourg sur une musique de Martin Matalon a reçu le Grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros dans la catégorie « Meilleur enregistrement de musique contemporaine de l'année 2004 ». Il a participé aux festivals de Salzbourg, Édimbourg, Lucerne, Maggio Musicale Fiorentino, Automne de Varsovie, Musique de chambre d'Ottawa, Proms de Londres, et s'est produit dans des salles telles que la Philharmonie de Berlin (sous la direction de Sir Simon Rattle), le Carnegie Hall de New York, le

Royal Festival Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Teatro Colón de Buenos Aires. Son répertoire s'étend de Bach aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui et comprend, entre autres, l'intégrale pour piano de Pierre Boulez et de Iannis Xenakis. Sa discographie comprend, entre autres, les *Variations Goldberg* et des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach (chez Quantum), des études

de György Ligeti et Fabián Panisello (chez Neos) et la première intégrale des œuvres pour piano de Boulez (chez Cybele). Son enregistrement d'*Incises* (dont il a assuré la création) figure dans le coffret des œuvres complètes de Boulez paru chez DGG.

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 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 74^e édition du Ojai Music Festival en Californie. Chef d'orchestre reconnu internationalement, Matthias Pintscher dirige régulièrement de grands orchestres : 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, de Sydney... En 2019-2020, Matthias Pintscher initie de nouvelles collaborations avec les Orchestres symphoniques de Baltimore, Houston, Detroit, Pittsburgh, Montréal. Il a dirigé l'Orchestre du Staatsoper de Vienne pour la création d'*Orlando*, opéra d'Olga Neuwirth, et retrouve 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 a lui-même dirigé la création de sa nouvelle œuvre pour baryton, chœur et orchestre en février 2020, pendant le festival Musica Viva de la Bayerischer Rundfunk. Toutes les œuvres de Matthias Pintscher 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 intercontemporain 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

Emmanuelle Ophèle

Hautbois

Philippe Grauvogel
Didier Pateau

Clarinettes

Martin Adámek
Jérôme Comte

Saxophone

Vincent David*

Basson

Paul Riveaux

Cor

Jean-Christophe Vervoitte

Trompettes

Lucas Lipari-Mayer
Clément Saunier

Trombone

Lucas Ounissi*

Pianos

Hidéki Nagano
Dimitri Vassilakis

Percussions

Gilles Durot
Samuel Favre

Harmonica de verre

Friedrich Heinrich Kern*

Altos

Odile Auboin
John Stulz

Violons

Elissa Cassini*
Jeanne-Marie Conquer
Mathilde Lauridon*
Diego Tosi

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Contrebasses

Nicolas Crosse
To-Yen Yu*

* Musiciens supplémentaires

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire ; le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

Équipe Ircam

Benoit Meudic, *régie informatique musicale*

Sylvain Cadars, *ingénieur du son*

Orian Arrachart, *assistant son*

Maxime Robert, *régisiseur général*

PHILHARMONIE DE PARIS

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTEUR MUSICAL

SAISON
2019-20

JEUDI 19 SEPTEMBRE – 20H30

INCANTATIONS

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
EDWIGE PARAT, CHEFFE DE CHŒUR
Gérard Grisey, Luciano Berio,
Claude Vivier

MARDI 15 OCTOBRE – 20H30

VERS LA LUMIÈRE

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
Matthias Pintscher, Mark Andre

MARDI 12 NOVEMBRE – 20H30

SINFONIA

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
Luciano Berio

MERCREDI 27 NOVEMBRE – 20H30

DEMEURE

ET TREMBLEMENTS

GEORGE JACKSON, DIRECTION
Benedict Mason, Rebecca Saunders,
James Dillon

MARDI 10 DÉCEMBRE – 20H30

HOMMAGE   OLLY

BRAD LUBMAN, DIRECTION
Oliver Knussen, T ru Takemitsu,
Elliott Carter, Hans Werner Henze

DIMANCHE 15 DÉCEMBRE – 16H30

MAHLER ET LES RUSSES

Gustav Mahler / Alfred Schnittke,
Dmitri Chostakovitch,
Edison Denisov

SAMEDI 25 JANVIER – 15H00

BEETHOVEN +

Ludwig van Beethoven,
Helmut Lachenmann, Jean-Luc Hervé,
Friedrich Cerha, Iannis Xenakis,
Michael Jarrell

MERCREDI 29 JANVIER – 20H30

CANONS D'HIVER

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
Anton Webern, Matthias Pintscher,
Kajja Saariaho, Hans Abrahamsen

VENDREDI 7 FÉVRIER – 20H30

GRAND SOIR NUMÉRIQUE

LIN LIAO, DIRECTION
Alex Augier / Alba G. Corral,
Simon Steen-Andersen,
Moritz Simon Geist, Jesper Nordin,
Elias Merino / Tadej Drojlc, Yann Robin

SAMEDI 7 MARS – 20H30

STEVE REICH /

GERHARD RICHTER

ELIM CHAN, DIRECTION
Steve Reich

VENDREDI 13 MARS – 20H30

GRAND SOIR

CABINET DE CURIOSITÉS

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
Gilbert Nouno,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Clara Iannotta, Marc Monnet,
Mauricio Kagel, Olga Neuwirth

DIMANCHE 22 MARS – 15H00

IANNOTTA / VERUNELLI

Francesca Verunelli,
Ludwig van Beethoven, Clara Iannotta,
Rebecca Saunders

MERCREDI 15 AVRIL – 20H30

KAMMERKONZERT

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
György Ligeti, Alban Berg,
Matthias Pintscher

MERCREDI 13 MAI – 20H30

JEUDI 14 MAI – 20H30

SABURO TESHIGAWARA

Alban Berg, Arnold Schönberg

MERCREDI 3 JUIN 2020 – 20H30

3 X 3

Johann Sebastian Bach, Franz Schubert,
Arnold Schönberg

LUNDI 22 JUIN – 20H30

NUOVA STRADA

JOHANNES DEBUS, DIRECTION
Giulia Lorusso, Marco Momi,
Stefano Gervasoni, Salvatore Sciarrino

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