

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

VENDREDI 3 MARS 2023 – 20H00

Ligeti :
aux sources du rythme
Ensemble intercontemporain

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

Week-end Ligeti 100

« L'art a pour matériau l'ensemble des cultures et le monde entier » : la percutante formule de Ligeti réaffirme l'importance, pour le compositeur, de ne surtout pas se restreindre à un seul contexte culturel, contexte qui serait à la fois celui de l'Occident et de la « modernité », comme il l'expliquait notamment dans un entretien avec Philippe Albèra, paru dans *Musiques en création* en 2017.

Le week-end que consacre la Philharmonie à ce compositeur majeur à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance explore ainsi la question des influences dans sa musique. Tout en affirmant une personnalité très forte, son œuvre emprunte des directions variées, en raison de sa curiosité inépuisable et de son refus d'une voie qui serait « la seule et vraie ». Avant son départ à l'Ouest en 1956, la musique de Bartók représentait l'une des sources centrales de son inspiration : cette influence est particulièrement audible dans le *Quatuor à cordes n° 1* (1950) et dans le *Concert Românesc* (1951), inspiré de la musique populaire roumaine qu'il étudie alors.

L'Orchestre de chambre de Paris consacre son concert *Inspirations folkloriques* à cette lignée bartokienne, à laquelle Ligeti revint à partir des années 1980, comme en témoigne notamment le *Concerto pour violon*. Le Quatuor Béla propose un programme *Ligeti / Nancarrow* où le *Quatuor n° 1* donne lieu à une double démarche de mise en regard : couplé au *Quatuor n° 2*, il répond au *Quatuor n° 1* de Nancarrow. Le *Quatuor n° 1* génère aussi la passionnante recreation (intitulée *Les Métauits* en écho au sous-titre du quatuor ligetien, « *Métamorphoses nocturnes* ») opérée par les jazzmen Roberto Negro au piano et Émile Parisien au saxophone. En ouverture du week-end, l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Vimbayi Kaziboni, axe sa réflexion autour de la question du rythme et de la place prépondérante accordée à la pulsation, notamment dans le *Concerto pour piano*, et poursuit la thématique avec de nombreuses œuvres de compositeurs originaires d'Afrique. Enfin, Pierre-Laurent Aimard joue les *Études pour piano* – un répertoire qu'il a eu l'occasion de travailler avec le compositeur lui-même –, avant de proposer une conférence sur la position de l'interprète.

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne, 5 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.philharmoniedeparis.fr

Vendredi 3 mars

9H30 ————— MASTER-CLASSE

Ligeti et l'Afrique

20H00 ————— CONCERT

Ligeti, aux sources du rythme

Clé d'écoute à 18h30 György Ligeti

Dimanche 5 mars

16H00 ————— RÉCITAL PIANO

Pierre-Laurent Aimard

Récréation musicale à 15h30 pour les enfants dont les parents sont au concert

11H00 ————— CAFÉ MUSIQUE

Les quatuors de Ligeti

Samedi 4 mars

16H00 ————— CONCERT

Les Métanuits

16H00 ————— MUSIQUE DE CHAMBRE

Ligeti / Nancarrow

20H00 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

Inspirations folkloriques

LES PODCASTS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS



Pour prolonger le week-end Ligeti 100, retrouvez le podcast du *Laboratoire de la création* consacré à Bartók et Ligeti.

La série *Le Laboratoire de la création* analyse les œuvres marquantes qui ont forgé la modernité, de l'après-guerre à la période contemporaine.

Elle nous fait pénétrer dans l'atelier du compositeur.

Podcasts à retrouver sur le site de la Philharmonie de Paris, ainsi que sur toutes les plateformes d'écoute.



Ce concert enregistré par France Musique
sera diffusé le 5 avril 2023 à 20h00.



Programme

György Ligeti

Loop – extrait de *Sonate pour alto*

Kevin Volans

Leaping Dance

Conlon Nancarrow

Study No. 7 – arrangement pour ensemble d'Yvar Mikhashoff

Andile Khumalo

Invisible Self

Création française

ENTRACTE

György Ligeti

Désordre – extrait de *Études pour piano*

Emahoy Tségué-Maryam Guèbrou

The Homeless Wanderer

Joshua Uzoigwe

Ukom – extrait de *Talking Drums Nr. 1*

Tania León

Rítmicas

Création française

György Ligeti

Concerto pour piano

Ensemble intercontemporain

Vimbayi Kaziboni, direction

Dimitri Vassilakis, piano

Sébastien Vichard, piano

John Stulz, alto

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H05.

AVANT LE CONCERT

Clé d'écoute

Ligeti

18h30. Amphithéâtre – Cité de la musique

Les œuvres

György Ligeti (1923-2006)

Loop – extrait de *Sonate pour alto* (deuxième mouvement)

Composition : 1991.

Dédicace du mouvement : à Alfred Schlee, pour son quatre-vingt-dixième anniversaire.

Création : le 23 avril 1994, dans la Stadthalle de Gütersloh (Allemagne), par Tabea Zimmermann.

Éditeur : Schott.

Durée du mouvement : environ 3 minutes.

Il paraît que l'alto n'est rien d'autre qu'un gros violon, accordé une quinte plus bas. En réalité, ce sont des mondes qui séparent les deux instruments. Ils ont en commun les cordes de *la*, *ré* et *sol*. La corde supérieure de *mi* confère au violon un son lumineux et une stridence métallique qui manquent à l'alto. Le violon conduit, l'alto reste dans l'ombre. En contrepartie, la corde inférieure de *do* donne à l'alto une âcreté particulière, compacte, légèrement enrouée, avec un arrière-goût de bois, de terre et de tannin.

Deux œuvres de musique de chambre ont depuis de nombreuses années éveillé en moi l'amour pour cette corde de *do* : dans le dernier quatuor à cordes de Schubert (en *sol* majeur) et dans le mouvement lent du quintette avec piano de Schumann, l'élégance un peu sombre de l'alto monte à la surface – et par la suite assez souvent dans les œuvres pour orchestre de Berlioz. C'est en 1990 lors d'un concert du WDR que j'entendis Tabea Zimmermann jouer de l'alto. Sa corde de *do* particulièrement vigoureuse et énergique – restant cependant à tout moment douce – fit naître en moi des visions d'une sonate pour alto seul. J'écrivis en 1991 la petite pièce pour alto *Loop* (maintenant deuxième mouvement de la *Sonate*) comme cadeau d'anniversaire pour Alfred Schlee, le magnifique éditeur. Cependant, j'avais toujours en tête l'idée de composer une sonate. L'année 1993 vit la naissance de *Facsar* (maintenant troisième mouvement) en mémoire de mon professeur de composition vénéré Sándor Veress, qui mourut à Berne. Il est un compositeur oublié à tort – sa musique doit être jouée à nouveau ! C'est aussi en 1993 que Klaus Klein me

demanda de préparer une création mondiale pour Gütersloh, et Tabea Zimmermann accepta de jouer la sonate entière. Les mouvements 1, 4, 5, et 6 sont par conséquent nouveaux. J'ai dédié le premier et le dernier mouvement à Tabea Zimmermann, le quatrième à Klaus Klein et le cinquième à Louise Duchesneau, ma collaboratrice depuis de nombreuses années.

Loop, le deuxième mouvement

Le titre du mouvement reflète sa forme : les mêmes tournures mélodiques sont répétées avec des variations rythmiques constantes et jouées à un tempo toujours croissant. On se sert uniquement de doubles cordes, une des deux cordes étant toujours jouée à vide. Par ce fait l'interprète est forcé de procéder à des changements de position hasardeux, ce qui provoque dans la partie rapide du mouvement une « virtuosité dangereuse ». De plus, ce mouvement doit être joué dans l'esprit du jazz, élégant et « relaxed ».

György Ligeti

Traduction : *Denise Feider*

Kevin Volans (1949)

Leaping Dance

Composition : 1984.

Dédicace : for the Netherlands Wind Ensemble.

Création : en août 1996, par le Netherlands Wind Ensemble.

Effectif : flûte, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 cors de basset,
2 bassons – 2 cors.

Éditeur : Chester.

Durée : environ 8 minutes.

Leaping Dance a été composée en 1984. La version originale était écrite pour deux pianos ; je l'ai ensuite arrangée dans cette version pour le Netherlands Wind Ensemble. Je m'intéressais aux techniques de polyrythmie utilisées dans la musique africaine pour permettre aux musiciens de jouer une mélodie dans un tempo très rapide – des lignes mélodiques complexes allant jusqu'à dix notes par seconde peuvent ainsi être exécutées. Je me suis aussi intéressé aux motifs irréguliers que l'on retrouve non seulement dans la musique mais également sur les tissus provenant du continent africain. Cette pièce est composée de quatre parties principales, et les deux premières explorent différentes techniques de musique polyrythmique. La mélodie et l'accompagnement harmonique sont imbriqués à des rythmes différents. Les motifs se répètent de manière irrégulière, sont parfois superposés, parfois écourtés, et apparaissent sous une pluie de notes intercalées. Le titre de l'œuvre n'a pas de signification particulière, bien que j'aie introduit quelques « sauts » dans l'avant-dernière partie de la pièce. Je me suis inspiré d'un air traditionnel xhosa pour écrire la coda.

Kevin Volans

Traduction : Elisa Poli, 2023

Conlon Nancarrow (1912-1997)

Study No. 7 – arrangement pour ensemble d'Yvar Mikhashoff

Composition : 1948.

Création de la version originale pour piano mécanique : le 30 juillet 1962, à Mexico.

Effectif : flûte piccolo, hautbois (aussi cor anglais), 2 clarinettes (première aussi clarinette en *mi* bémol, deuxième clarinette en *la* et clarinette basse), basson, saxophone – cor, trompette, trombone – 2 percussions – 2 pianos – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Éditeur : Schott.

Durée : environ 10 minutes.

À partir de la fin des années 1940 et pendant plusieurs décennies, Conlon Nancarrow, né en Arkansas en 1912, ne composa plus que des pièces sans instrumentistes, pour avoir trop souvent entendu les interprètes se plaindre de la complexité de ses œuvres et étant lui-même insatisfait de la réalisation de ses compositions. Dès lors, il ne composa plus que pour piano mécanique. Il s'en acheta un, qu'il modifia selon ses représentations sonores, ainsi que l'indispensable machine permettant de poinçonner manuellement les rouleaux. Chaque pièce fut nommée par lui tout simplement « étude » et fut pourvue d'un numéro d'ordre. Dans quelques-unes des premières études, il transposa des éléments tirés du jazz ou du tango, d'autres œuvres plus tardives furent composées sur des principes de canon. Toutes ont en commun – outre leur destination instrumentale – une complexité rythmique que Nancarrow, après des calculs mathématiques d'une grande précision, reportait ensuite sur les rouleaux.

« Je ne fais qu'écrire de la musique, tout simplement. Et il se produit comme de soi-même que beaucoup de mes pièces soient injouables. Je n'ai d'aucune manière l'intention de les rendre injouables ; quelques-unes de mes pièces peuvent même très facilement être jouées – quelques-unes, très peu nombreuses. » (*Conlon Nancarrow*)

Dans les années 1980, la renommée et la popularité de Nancarrow, alors retiré au Mexique, furent animées d'une nouvelle vitalité à l'occasion de sa collaboration avec György Ligeti. De sa fascination pour la précision mathématique associée à l'expressivité musicale, est né le souhait de rendre les *Studies for Player Piano* accessibles aux instrumentistes. La *Study No. 7*, avec ses six minutes de durée d'exécution, fait partie des études les plus longues et les plus complexes. La pièce est basée sur deux tempi différents, la vitesse et l'épaisseur étant en perpétuelle augmentation. Afin de faire justice aussi bien aux exigences rythmiques qu'aux besoins de l'expression musicale, une exactitude absolue de jeu est requise. L'arrangement pour orchestre de chambre est dû à Yvar Mikhashoff.

Site de l'éditeur Schott

Andile Khumalo (1978)

Invisible Self

Commande : Ensemble Modern, avec le soutien financier de la Kulturstiftung des Bundes, de la Edwin H. Case Chair in American Music, de l'Université Columbia et de la Philharmonie de Essen.

Composition : 2020.

Création : le 7 novembre 2020, à la Philharmonie d'Essen, par Ueli Wiget (piano) et l'Ensemble Modern dirigés par Vimbayi Kaziboni.

Effectif : piano solo – flûte, hautbois, clarinette, basson – cor – percussions – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Durée : environ 11 minutes.

Bien que le piano soit au centre de la pièce *Invisible Self*, il n'est pas traité différemment du reste des instruments qui représentent son environnement métaphorique. L'instrument principal dans la pièce s'éloigne parfois du premier plan puis, alors que la musique se développe, il s'adapte ou bien attire cet environnement vers lui. Le piano révèle, à chaque fois qu'il est tirailé par son environnement, des niveaux intérieurs de lui-même. C'est par ce processus que l'auditeur a l'illusion de pénétrer plus profondément dans l'âme

ou l'identité centrale de cet objet musical. Ainsi, son identité originale telle qu'elle est dévoilée au début de la pièce semble déformée par ces manifestations d'autres identités.

Invisible Self tire son inspiration des tensions qui existent entre les « migrants » africains et les Africains de l'Afrique du Sud. Ces tensions ont conduit à des agressions xénophobes qui ont dominé le paysage social sud-africain ces dernières années. Nous pouvons nous interroger sur la définition du terme « migrant » pour caractériser les populations africaines du continent africain. Comment décrire l'étranger ou « l'autre » par rapport à cette population africaine ? Il me semble qu'il existe un paradoxe dans la façon dont le principe de « liberté », obtenue grâce au soutien inconditionnel de nos frères et sœurs africains pendant le régime de l'apartheid, est maintenant utilisé comme un outil de discrimination à l'encontre de personnes qui nous ont aidés, qui se sont identifiées à nous, que nous avons considérées comme notre propre sang, et que ce principe nous pousse à nous distinguer « nous » (Africains) des autres (non-Africains). Il me semble alors que la « liberté » nous a « libérés » de ce que nous sommes, ou au contraire qu'elle nous force à nous poser vivement la question : « qui sommes-nous ? ».

Voici quelques-unes des interrogations troublantes qui me sont venues à mon retour en Afrique du Sud, et qui semblaient étrangères à mon entourage. J'ai cette constante impression de ne pas reconnaître qui nous sommes devenus, ou bien que mes voyages ont déformé la réalité de ce que je pensais être ma définition de l'africanité et la notion de « UBUNTU » telle que nous la connaissons dans la culture zouloue.

En résumé, cette œuvre porte sur l'identité. Comment nous percevons qui nous sommes et notre rapport au regard de l'autre, qui nous sommes par rapport à notre « moi » intérieur. Elle s'inspire du jazz, de la musique Bow du peuple amaXhosa, du son de l'Amadinda (xylophone ougandais) et de la musique shekere.

Andile Khumalo

Traduction : *Elisa Poli*, 2023

György Ligeti

Désordre – extrait des *Études pour piano* (Livre 1, n° 1)

Composition : 1985.

Création : le 20 avril 1985, à Bratislava, par Louise Sibourd.

Éditeur : Schott.

Durée : environ 3 minutes.

« On arrive souvent à quelque chose de qualitativement nouveau en unissant des domaines séparés déjà connus. Dans ce cas-ci, j'ai réuni deux pensées musicales différentes : les hémioles de Schumann et Chopin qui reposent sur un ordre métrique de mesures, et la pulsation métrique additive de la musique africaine. » (*György Ligeti*)

Entre 1985 et 2001, György Ligeti compose un cycle d'études pour piano dans lequel il poursuit sa quête de nouvelles articulations rythmiques, préoccupation constante du compositeur depuis son *Poème symphonique pour cent métronomes* en 1962. Si ces études reflètent bien l'intérêt du compositeur pour la complexité des partitions de Conlon Nancarrow pour piano mécanique – que Ligeti cherche à atteindre par le biais d'interprètes vivants – ou des musiques subsahariennes qu'il découvre à la même époque, elles révèlent aussi son attrait pour les paradoxes, les illusions d'optiques et la théorie du chaos.

La première étude, intitulée *Désordre*, illustre bien le commentaire formulé par le compositeur sur ces études, lesquelles « partent toujours d'une idée centrale simple et conduisent de la simplicité à la complexité extrême ». La main droite joue ici exclusivement sur les touches blanches tandis que la main gauche parcourt les touches noires, selon un principe de répétitions cycliques des motifs. La mélodie supérieure consiste ainsi en trois phrases répétées quatorze fois, transposées à chaque occurrence vers l'aigu dans un rythme progressivement resserré, tandis que la main gauche joue quatre phrases, transposées vers le grave. Dans une implacable mécanique de dislocation, la simplicité initiale de la régularité rythmique et des motifs mélodiques s'anéantit, entraînée dans un mouvement frénétique sous les assauts d'une accentuation constamment déplacée tout au long de la pièce.

Emahoy Tségué-Maryam Guèbrou (1923)

The Homeless Wanderer

Composition : 1951.

Effectif : piano.

Durée : environ 7 minutes.

Le vagabond errant [*Homeless Wanderer*] joue de la flûte, inquiet de son environnement hostile. La nuit dans les montagnes, alors que les hommes et les animaux se reposent, on distingue le chant d'une flûte que le petit vagabond joue seul et loin de chez lui. Les animaux sauvages, les serpents n'osent pas s'approcher de lui mais écoutent, envoûtés, la mélodie de sa flûte, et la puissance des notes le protège. Il n'a plus peur des visiteurs nocturnes, qui deviennent ses amis.

Emahoy Tségué-Maryam Guèbrou

Traduction : *Elisa Poli*, 2023

Joshua Uzoigwe (1946-2005)

Ukom – extrait de *Talking Drums* Nr. 1

Effectif : piano.

Durée : environ 6 minutes.

Joshua Uzoigwe est considéré comme l'un des plus importants compositeurs du Nigeria. Il a étudié la composition à la Guildhall School of Music and Drama de Londres et a obtenu un doctorat en ethnomusicologie à l'université Queen's de Belfast. Il a enseigné dans les universités d'Ife, Uyo, et à l'Université du Nigeria à Nsukka. Il a composé plusieurs œuvres pour piano, pour voix, pour ensemble de chambre et pour orchestre. Sa musique peut être caractérisée de combinaison habile entre les musiques traditionnelles africaines et la musique classique occidentale.

Talking Drums est un recueil de cinq pièces. Elle trouve son inspiration dans les rythmes et les mélodies des tambours des maîtres africains sur le ukom, l'iyala et les petits tambours à fente.

Joshua Uzoigwe

Traduction : Elisa Poli, 2023

Tania León (1943)

Rítmicas

Commande du Center for Contemporary Composition at the University of Chicago.

Composition : 2019.

Dédicace : to Augusta Read Thomas and Grossman Ensemble.

Effectif : flûte, hautbois, clarinette, saxophone – cor – 2 percussions – piano – harpe – 2 violons, alto, violoncelle.

Éditeur : Peermusic.

Durée : environ 15 minutes.

Cette œuvre en cinq mouvements est composée à partir d'un spectre rythmique qui crée un arc-en-ciel d'inventions polyrythmiques émergeant du son et de la clave de guaguancó, un motif principal qui structure la mesure et qui forme la base du rythme de chaque mouvement. Le rythme de la clave est d'origine africaine. Elle se compose d'une succession de pulsations irrégulières répétées comme structure persistante – ostinato – tout au long de l'œuvre. Le concept de clave confère à la musique un groove dynamique et se retrouve autant dans la musique de Cuba, de Porto Rico, du reste du bassin caribéen, du Brésil et de toute l'Amérique latine que dans les cultures subsahariennes.

Rítmicas s'inspire de l'héritage et du titre d'une œuvre du compositeur, violoniste et chef d'orchestre cubain Amadeo Roldán, qui écrit pour la première fois pour des instruments de percussions afro-cubains en 1930. Les cinquième et sixième *Rítmicas* de Roldán et *Ionisation* d'Edgard Varèse ont été composées à la même époque et ont été parmi les premières œuvres de la tradition musicale classique occidentale conçues entièrement pour ensemble de percussions.

Tania León

Traduction : Elisa Poli, 2023

György Ligeti

Concerto pour piano et orchestre

1. Vivace molto ritmico e preciso
2. Lento e deserto
3. Vivace cantabile
4. Allegro risoluto
5. Presto luminoso

Composition : 1985.

Dédicace : à Mario di Bonaventura.

Création : le 29 février 1988, au Konzerthaus de Vienne, par le ORF-Symphonieorchester dirigé par Mario di Bonaventura avec Antonio di Bonaventura (piano).

Effectif : piano solo – flûte (aussi piccolo), hautbois, clarinette (aussi clarinette en la) – cor, trompette, trombone – 2 percussions – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Éditeur : Schott.

Durée : environ 22 minutes.

J'ai composé ce concerto en deux phases : les trois premiers mouvements en 1985-1986, les deux derniers en 1987 (la copie définitive du cinquième mouvement a été achevée en janvier 1988). Le *Concerto* est dédié au chef d'orchestre américain Mario di Bonaventura.

Dans sa version en trois mouvements, l'œuvre fut créée le 23 octobre 1986 à Graz, au Steirischer Herbst. Mario di Bonaventura dirigeait et la partie de soliste était tenue par son frère Antonio. Deux jours plus tard, une seconde exécution eut lieu au Konzerthaus de Vienne. À la deuxième écoute, il m'apparut que le troisième mouvement ne constituait pas une conclusion satisfaisante ; mon sens formel exigeait une extension et un parachèvement. Je composai donc les deux derniers mouvements. L'œuvre, dans sa forme définitive, fut donnée pour la première fois le 29 février 1988 au Konzerthaus de Vienne, avec le même chef et le même pianiste [...]. J'ai, dans ce concerto, mis en œuvre des conceptions nouvelles tant pour l'harmonie que pour le rythme.

Lorsque l'œuvre est bien jouée, c'est-à-dire, à la vitesse requise et avec l'accentuation correcte dans chaque « strate de tempo », elle finit par « décoller » : la complexité rythmique empêche de distinguer chaque structure élémentaire, et crée un univers sonore qui paraît planer. Cette dissolution de plusieurs structures élémentaires dans une structure globale, de nature complètement différente, est un des postulats fondamentaux de mes compositions. Depuis la fin des années 1950, c'est-à-dire depuis les pièces pour orchestre *Apparitions* et *Atmosphères*, j'explore cette idée de base en tentant de l'exploiter chaque fois de manière renouvelée.

Le deuxième mouvement (le seul qui soit lent) possède une construction rythmique rigoureuse, toutefois plus simple que celle du premier mouvement. J'ai également utilisé dans ce mouvement des timbres inusités et des registres extrêmes : piccolo très grave, basson très aigu ; canons de sifflet à coulisse, l'ocarina alto et cuivres avec sourdines ; combinaisons sonores tranchantes du piccolo, de la clarinette et du hautbois au registre le plus aigu ; alternance entre le sifflet-sirène et le xylophone.

Le troisième mouvement possède un rythme complexe particulier. Des configurations mélodiques et rythmiques illusoire apparaissent, superposées à la pulsation fondamentale rapide et constante.

J'ai conçu le quatrième mouvement comme le mouvement central du concerto. Ses éléments mélodiques-rythmiques (cellules germinales ou fragments de motifs) sont en eux-mêmes rudimentaires. Le mouvement commence simplement, avec des successions puis des superpositions de ces éléments, formant des mélanges harmoniques. Il en résulte une structure kaléidoscopique. [...]

Le cinquième mouvement, un presto très bref, est le plus complexe quant à la structure rythmique. Il repose sur un développement de l'idée des configurations illusoire du troisième mouvement. Ce mouvement final est caractérisé par une alternance des champs harmoniques comprenant d'une part la combinaison des gammes diatonique et pentatonique, d'autre part une « équidistance diagonale » résultant des combinaisons des deux gammes par tons décalées d'un demi-ton. Cette étrange combinaison domine aussi la structure harmonique du troisième mouvement.

Mon évolution dans les années 1980 a été influencée par la conception rythmique des musiques africaines subsahariennes, la conception métrique et rythmique de la musique proportionnelle du ^{xiv}^e siècle, et la nouvelle science des systèmes dynamiques et des configurations géométriques fractales. Les illusions acoustiques et musicales, si importantes

pour moi, ne sont pourtant pas recherchées comme des fins en soi ; elles forment plutôt la base de mes considérations esthétiques. J'aime les formes musicales qui sont moins des processus que des objets ; la musique comme temps suspendu comme un objet dans un espace imaginaire, la musique comme une construction qui, malgré son développement dans le déroulement réel du temps et sa simultanéité dans notre imagination, est présente dans tous ses moments. Abolir le temps, le suspendre, le confiner au moment présent, tel est mon dessein suprême de compositeur.

György Ligeti

György Ligeti et les musiques traditionnelles d'Afrique

La musique populaire d'Afrique fut pour Ligeti une véritable révélation et peut-être la source populaire la plus exploitée à partir du Premier livre d'*Études pour piano* (1985). Le continent africain le fascinait d'ailleurs depuis son enfance, avant même qu'il n'en connût la musique : « Mon intérêt en géographie se concentrait de plus en plus sur l'Afrique. Je commençai à lire beaucoup de livres sur l'Afrique, pas seulement des descriptions de voyages, mais aussi des ouvrages géographiques et ethnographiques. Je ne pouvais pas prévoir que la musique africaine deviendrait, cinquante ans plus tard, une des impulsions majeures pour mes propres compositions¹. »

La découverte de la musique elle-même se fit progressivement dans les années 1980. L'intérêt premier de Ligeti se porta sur les polyphonies complexes que l'on y rencontre. De ce fait, les musiques subsahariennes (en particulier d'Afrique centrale) furent préférées aux



Ligeti ne connut la musique africaine qu'à travers les écrits théoriques et les enregistrements.

musiques sahariennes (et sahéliennes) en général plus mélodiques et se mêlant rarement en polyphonie. L'approche des musiques populaires africaines fut toutefois très différente de celle des musiques populaires d'Europe centrale. Alors que l'étude de

cette dernière fut une étude « de terrain », Ligeti ne connut la musique africaine qu'à travers les écrits théoriques et les enregistrements. Il n'a jamais voyagé en Afrique, ou seulement en Égypte, mais jamais en tout cas en Afrique subsaharienne. Sur l'ensemble des écrits, nous retiendrons deux ouvrages de référence : *Musik in Afrika*, ouvrage collectif paru en 1983 (soit deux ans avant le Premier livre d'*Études pour piano*) et à propos duquel Ligeti n'hésitait pas à parler de « bible » ; *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale* de Simha Arom, paru en 1985. L'importance de ce dernier s'est manifestée, compte tenu de sa date de publication, dans les œuvres postérieures à 1985. Outre les écrits, l'ampleur de cette influence ne peut se mesurer qu'à l'écoute de plusieurs enregistrements, notamment ceux réalisés par Simha Arom sur les Pygmées Aka ou encore les collectes de Gerhard Kubik chez les Banda-Linda et celles de Vincent Dehoux pour les Gbáyá. Ces quelques références n'ont pour Ligeti rien d'anecdotique et deviennent peu à peu substrat : « J'ai été très impressionné

1. György Ligeti, « Mein Judentum », p. 239.

par les chants à penser des Gbáyá, qui sont très simples, mais qui sont pour moi de la très grande musique, à l'égal de celle de Mozart². »

La musique d'Afrique centrale est une tradition orale. Elle n'est théorisée que par les musicologues occidentaux et en aucun cas par ses exécutants. Pour notre tradition écrite de musique savante, cela paraît d'autant plus inconvenant que « ces musiques, transmises oralement, obéissent à des lois parfois fort complexes, mais qui demeurent implicites³ ». Les « chants à penser » [« gima ta mo » signifie chant / à penser / chose] des Gbáyá vivant en République centrafricaine et au sud du Soudan peuvent en cela faire exception, puisqu'ils ont une fonction plus « autonome », et ne sont pas nécessairement liés à la danse. Ligeti admirait tout particulièrement ce genre musical. Il s'agit d'un répertoire pour voix d'hommes où le chant est accompagné de la sanza (lamellophone de petite taille joué avec les pouces) et parfois de petites percussions tels des hochets (soko) ou des bâtons entrechoqués (gada). Le matériau de base est donc très simple, mais la polyphonie résultante est d'une grande richesse, tirant le meilleur profit du petit nombre d'éléments constitutifs à travers une organisation métrique complexe. Les Pygmées Aka produisent eux aussi une musique dont on comprend aisément qu'elle ait retenu l'attention du compositeur. Ce peuple de la forêt vit au sud-ouest de la République centrafricaine. La polyphonie complexe qu'exercent les Pygmées Aka a la particularité d'utiliser le « yode » (technique de chant qui fait alterner très rapidement voix de poitrine et voix de tête), phénomène assez rare sur le continent africain et dont on ne trouve l'équivalent que chez les autres Pygmées de la forêt équatoriale (Bibayak par exemple) ou chez les Khoisans (Bochimans et Hottentos) du désert de l'hémisphère sud (Namibie). Les chants yodelés s'accompagnent souvent eux aussi de percussions. Ligeti fut attiré également par la musique des Banda-Linda, eux aussi originaires de République centrafricaine. Comme l'a montré Simha Arom dans sa thèse, leurs orchestres de « trompes » (aérophones de grande taille) présentent une polyrythmie extrêmement dense ; chaque instrumentiste ne produit qu'une seule hauteur de son (ou deux tout au plus), mais l'ensemble peut contenir jusqu'à dix-huit trompes de tailles différentes (donc dix-huit hauteurs différentes). La technique de « hoquet » – procédé polyphonique où des silences répartis dans une partie musicale sont comblés par les sons d'une autre partie – est à la base de cette musique. Enfin, une autre des régions

2. Cité dans Philippe Albèra, *Musique en création*, « Entretien avec György Ligeti », Paris, Contrechamps – Festival d'Automne à Paris, 1999, p. 88.

3. Monique Brandily, *Introduction aux musiques africaines*, Actes Sud – Cité de la musique, coll. « Musiques du monde », Arles, Paris, 1997, p. 19.

musicales d'Afrique qu'affectionnait particulièrement Ligeti est celle aux alentours du lac Victoria, le style des Bantou, à l'exemple des Amadinda de l'ancien royaume du Bouganda (dans le sud-ouest de l'Ouganda). Leur musique de xylophone (amadinda) est l'une des premières en Afrique à laquelle le compositeur s'est intéressé. Le phénomène d'imbrication de lignes mélodiques équidistantes (en anglais, interlocking) exécutées dans un tempo très rapide est une source d'inspiration capitale des *Études pour piano*. « Les musiciens s'assoient face à face de chaque côté de l'instrument et chaque groupe joue en octaves parallèles l'une des deux mélodies de base. Ces deux mélodies s'imbriquent comme deux roues d'engrenage dans un tempo d'environ 200 pulsations par minute. Le résultat combiné nous donne une suite de patterns et intervalles réguliers se déplaçant à une vitesse vertigineuse (600 pulsations par minute) ; cette suite de patterns se répétera comme une boucle en fonction de la longueur des deux mélodies de base⁴. »

Depuis le Premier livre d'*Études pour piano*, on retrouve sur quasiment toutes les esquisses préparatoires les indications « Banda-Linda », « Akav », « Gbáyá » ou autres « Dan » (Côte d'Ivoire et Libéria), ainsi que les techniques qui leurs sont associées, « yodel », « hoquet », etc. Nous n'aurons de cesse que de répéter que le compositeur ne reprend qu'une idée technique empruntée au répertoire des mouvements des Africains, et non la musique elle-même⁵. Sa musique se nourrit de son éclectisme, et s'inspire de très nombreux autres domaines qu'il est impossible de soustraire de façon univoque au résultat final.

Extrait de Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire*,
Lyon, Éditions Symétrie, 2010

4. Gerhard Kubik. Traduit et cité dans Denys Bouliane, *Six études pour piano de György Ligeti*, p. 107.

5. György Ligeti. Cité dans *György Ligeti Edition*, disque 3 : *Works for piano*, Sony Classical, 1997, notice introductive du disque compact SK 62308, p. 25.

Les compositeurs

György Ligeti

Né en 1923, György Ligeti a étudié la composition à Cluj auprès de Ferenc Farkas, avant de poursuivre sa formation avec Sándor Veress et du même Ferenc Farkas à l'Académie Franz Liszt de Budapest, où il a lui-même enseigné l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. Lorsqu'il fuit la Hongrie en 1956, il se rend à Vienne puis à Cologne, où il est accueilli notamment par Stockhausen. Là, il travaille au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk (1957-59). En 1959, il s'installe à Vienne, et obtiendra la nationalité autrichienne en 1967. De 1959 à 1972, Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt. Il est lauréat de la bourse du DAAD de Berlin en 1969-70, et est compositeur en résidence à l'université Stanford en 1972. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Il a été honoré de multiples distinctions, dont le Berliner Kunstpreis, le prix Bach de la ville de Hambourg ou encore le Prix de composition musicale de la Fondation Pierre-de-Monaco. Durant sa période hongroise, sa musique témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et de Kodály. Ses

pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-59) et *Atmosphères* (1961) attestent d'un nouveau style. Parmi les œuvres importantes de cette période, citons le *Requiem* (1963-65), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Quatuor à cordes n° 2* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-70). Au cours des années 1970, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans *Le Grand Macabre* (1974-77/96). Nombre de ses œuvres témoignent également de son souci d'échapper au tempérament égal, à commencer par *Ramifications* (1968-69). Par la suite, Ligeti a développé une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du ^{xiv}^e siècle et par différentes musiques ethniques, et sur laquelle se fondent les œuvres *Trio pour violon, cor et piano* (1982), *Études pour piano* (1985-2001), *Concerto pour piano* (1985-88), *Concerto pour violon* (1990-92), *Nonsense Madrigals* (1988-93), *Sonate pour alto solo* (1991-94). Ligeti s'est éteint le 12 juin 2006.

Kevin Volans

Né en Afrique du Sud en 1949, Kevin Volans vit en Irlande depuis 1986. De 1973 à 1981, il a résidé à Cologne où il a été l'élève de Karlheinz Stockhausen à la Musikhochschule, puis son assistant (1975-76). Il a également étudié le théâtre musical avec Mauricio Kagel, le piano avec Aloys Kontarsky et la musique électronique. Durant cette période, il travaille comme compositeur indépendant et prend part à un courant que l'on appelait *Neue Einfachheit* avant de se consacrer à ses pièces d'inspiration africaine. Par ailleurs, il participe à quatre voyages au cours desquels il enregistre des musiques africaines pour la Radio allemande (WDR Cologne) et compose de nombreux programmes pour cette même WDR Cologne, la radio belge RTBF et la Deutsche Welle. Simultanément, avec le compositeur Johannes Fritsch, il crée les éditions *Feedback Papers*. De 1982 à 1984, Kevin Volans enseigne la composition à l'université du Natal à Durban où il obtient un doctorat en musique en 1985. En 1988, il fait partie du jury de l'International Computer Music Conference (Cologne). Ces dernières années, les œuvres de

Kevin Volans ont été interprétées à la Berliner Festwoche, au Festival de Salzbourg, au Lincoln Center, au Next Wave Festival (New York), à New Music America (Miami), au Festival Interlink (Tokyo), aux World Music Days (Bonn), au Festival de Belfast, au Adelaide Festival, au Festival de jazz de Montréal, à l'Opéra de Turin et au Wiener Staatsoper. En 1996, il a été le compositeur vedette de la soirée du réveillon du Netherlands Wind Ensemble, diffusée en direct depuis le Concertgebouw d'Amsterdam. Parmi les dernières commandes, citons la musique de *Sound on Film* produit par la BBC2, une pièce écrite pour le percussionniste suédois Jonny Axelsson, un concerto pour violoncelle commandé par la Bayerischer Rundfunk, un ballet écrit pour le Frankfurt Ballet et le chorégraphe Jonathan Burrows, une pièce pour deux pianos écrite pour l'ensemble de jazz Double Edge (New York), un concerto pour piano écrit pour Peter Donohoe et le Netherlands Wind Ensemble, et la musique de *Blue Yellow*, un court métrage dansé par Sylvie Guillem.

Conlon Nancarrow

Né en 1912, Conlon Nancarrow étudie la musique à Cincinnati et, plus tard, à Boston avec Nicolas Slonimski, Walter Piston et Roger Sessions. Il joue aussi de la trompette dans les ensembles de jazz, et ses idoles sont Igor Stravinski, Louis Armstrong, Earl Hines et Bessie Smith. En 1937, il s'engage dans la Brigade « Abraham Lincoln » en Espagne où il lutte contre la politique de Franco. Cet engagement politique infléchit durablement sa vie, puisqu'à son retour aux États-Unis en 1939 il est privé de sa citoyenneté américaine. Il s'exile au Mexique en 1940 (il obtient sa naturalisation en 1956) où il réside jusqu'à sa mort en août 1997 à

Mexico, ne retournant aux États-Unis qu'en 1982 pour y recevoir la bourse MacArthur. Jusqu'à cette date, il est presque totalement inconnu, composant pour le seul instrument qu'il ait sous la main : un piano mécanique. C'est dans la banlieue de Mexico qu'il entreprend l'une des œuvres les plus étonnantes de ce siècle, une œuvre entièrement composée pour le piano mécanique, non pas écrite, mais réalisée en perforant les cartons qui commandent l'instrument : les *Studies for Player Piano*, une soixantaine de pièces, de une à dix minutes, études effectivement, mais de rythme, de timbre et de vitesse.

Andile Khumalo

Né à Durban (Afrique du Sud), Andile Khumalo a étudié la composition à l'université Columbia auprès de Tristan Murail, Fabien Lévy et George Lewis. Il avait étudié auparavant avec Jürgen Bräuninger, Ulrich Sülle, Fabio Nieder et Marco Stroppa à Stuttgart où il a obtenu sa maîtrise en composition. Andile Khumalo a suivi des master-classes à Darmstadt, à la Fondation Royaumont et à Stuttgart avec des compositeurs tels que Salvatore Sciarrino, Stefano Gervasoni, Brian Ferneyhough et Isabel Mundry. Sa musique a été jouée dans de nombreux festivals, parmi

lesquels le New Music Indaba (Afrique du Sud), l'Académie Voix du Festival de Royaumont, la Société internationale pour la musique contemporaine (Hong Kong), le Takefu Festival (Japon), et dans de nombreuses structures en Allemagne, Suisse, Suède, et aux États-Unis. Ses œuvres ont été interprétées par différents ensembles – Sontonga String Quartet, Ensemble Mosaik, Ensemble Baikunur, The International Contemporary Ensemble (New York), etc. –, les instrumentistes de l'Ensemble Vortex et le Stuttgart Chamber Orchestra.

Emahoy Tségué-Maryam Guèbrou

Emahoy Tségué-Maryam Guèbrou est l'une des figures les plus fascinantes de la musique éthiopienne, découverte en France grâce à la compilation de Francis Falceto (*Éthiopiennes*, vol. 21) en 2006. Née en 1923 à Addis-Abeba, Emahoy Tségué-Maryam Guèbrou étudie le violon et le piano dès son plus jeune âge, notamment en Suisse et en Égypte à la suite de son exil forcé par la seconde guerre italo-éthiopienne. Empêchée dans son projet de devenir compositrice par l'empereur Haïlé Sélassié, elle entre dans les ordres à l'âge de

23 ans. Au monastère, elle affermit sa vocation de compositrice en étudiant la musique sacrée de la tradition liturgique orthodoxe éthiopienne. Elle vit retirée depuis 1984 à Jérusalem, dans un monastère éthiopien, et compose encore aujourd'hui, à l'âge de 99 ans ! Pour son 90^e anniversaire, de nombreux concerts hommages lui avaient été rendus, en parallèle de la sortie d'une compilation de ses œuvres par l'artiste sonore et pianiste israélienne Maya Dunietz, qui a longtemps travaillé avec elle.

Joshua Uzoigwe

Joshua Uzoigwe (1946-2005) est un compositeur et ethnomusicologue nigérian. La plupart de ses œuvres empruntent à la musique traditionnelle de l'ethnie Igbo, auquel il appartenait. Il est né à Umuahia, dans l'État d'Abia (anciennement État d'Imo), au Nigeria. Il a débuté sa scolarité à l'école primaire du village d'Umuagu, et a passé la majeure partie de son enfance et de sa jeunesse avec son frère aîné, Sunday Uzoigwe, qui est employé à l'université d'Ibadan. Joshua Uzoigwe a ensuite rejoint le King's College à Lagos, avant de poursuivre ses études

à l'International School Ibadan et d'obtenir son Advanced Level Certificate. De 1970 à 1973, il a étudié à l'université du Nigeria à Nsukka. Il a obtenu une licence au Guildhall College of Music à Londres (1973-77), puis a étudié de 1977 à 1981 à la Queen's University de Belfast, où il a obtenu une maîtrise et un doctorat en ethnomusicologie. Joshua Uzoigwe a enseigné la musique dans trois universités du Nigeria : l'Obafemi Awolowo University à Ife, l'University of Nigeria à Nsukka et l'University of Uyo dans l'État d'Akwa Ibom.

Tania León

Née à La Havane en 1943, Tania León est une cheffe d'orchestre, compositrice, pédagogue et conseillère artistique reconnue. Sa pièce pour orchestre *Stride*, commande du New York Philharmonic, a reçu le prix Pulitzer de musique en 2021. En 2022, elle est lauréate des 45^e Annual Kennedy Center Honors pour l'ensemble de sa carrière. En février 2023, le London Philharmonic Orchestra a annoncé que Tania León serait sa prochaine compositrice en résidence, un poste qu'elle occupera pendant deux saisons, à partir de septembre 2023. Elle a récemment reçu des commandes d'orchestre prestigieuses tels que le Los Angeles Philharmonic, l'Arkansas Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la NDR (Hambourg), le Grossman Ensemble, l'International Contemporary Ensemble et l'ensemble de Jennifer Koh, Alone Together. Elle a été invitée à diriger l'Orchestre Philharmonique de Marseille, le Gewandhausorchester (Leipzig), l'Orquesta Sinfónica de Guanajuato et l'Orquesta Sinfónica de Cuba, entre autres. Elle écrit en ce moment pour la League of American Orchestras, pour la flûtiste Claire Chase, et une œuvre vocale pour le Crossing Choir sur un texte de Rita Dove. Elle a été directrice musicale du Dance Theater

of Harlem dès sa création, a créé la Brooklyn Philharmonic Community, a cofondé les festivals Sonidos de las Américas et l'American Composers Orchestra, a été conseillère pour la musique nouvelle au New York Philharmonic et a fondé et dirigé le festival Composers Now. Tania León a reçu de nombreuses distinctions dont le Prix du gouverneur de New York pour l'ensemble de sa carrière, a intégré l'Académie des Arts et Lettres américaine, l'Académie Américaine des Arts et des Sciences et a reçu entre autres des bourses de l'ASCAP Victor Herbert Award, du MadWomanFest (Espagne) et des Fondations Koussevitzky et Guggenheim. Elle a reçu les honneurs du maire de la Ville de New York pour son investissement dans la structure Composers Now. Elle a été faite docteur honoris causa de l'université Colgate, de l'Oberlin, du SUNY Purchase College et du Curtis Institute of Music, et a été ambassadrice artistique de la culture américaine à Madrid. Professeure émérite de l'université de la Ville de New York, elle a reçu une bourse United States Artists en 2018, le Prix national service de musique de chambre en 2022 et le Luise Vosgerchian Teaching Award d'Harvard en 2022.

Les interprètes

Dimitri Vassilakis

Dimitri Vassilakis commence ses études musicales à Athènes, où il est né en 1967. Il les poursuit au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il obtient les premiers prix de piano à l'unanimité (classe de Gérard Frémy), de musique de chambre et d'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 à de nombreux festivals – Salzbourg, Édimbourg, Lucerne, Maggio Musicale Fiorentino, Automne de Varsovie, Musique de chambre d'Ottawa, BBC Proms de Londres – et s'est produit dans des salles telles que la Philharmonie de Berlin (sous la direction de Simon Rattle), le Carnegie Hall de New York, le Royal Festival Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Teatro Colón de

Buenos Aires, le Suntory Hall de Tokyo, l'Opéra et la Cité de la Musique de Rio de Janeiro et le Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg. Il a joué en soliste avec plusieurs orchestres tels que les Philharmoniques de Séoul, Buenos Aires, Katowice, l'Orchestre de l'Opéra et de la Radio de Tirana et celui de la Suisse-Romande. 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 notamment les *Variations Goldberg* et des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach (Quantum), des études de György Ligeti et Fabián Panisello (Neos), la première intégrale des œuvres pour piano de Boulez (Cybele), les sonates pour violon de Mieczysław Weinberg avec Agnès Pyka (Arion), les quatuors et quintets de Thomas Adès avec le DoelenKwartet (Cybele Records) et les premiers enregistrements discographiques de Salvatore Sciarrino et Franco Donatoni avec le violoniste Diego Tosi (Disques Fy & du Solstice). Son enregistrement d'*Incises* (dont il a assuré la création) figure dans le coffret des œuvres complètes de Boulez paru chez DGG.

Sébastien Vichard

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

produit régulièrement en soliste sur de grandes scènes internationales (Philharmonie de Paris, Royal Festival Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Sugunami Kôkaidô à Tokyo, etc.). De tous ses professeurs, il a notamment hérité une passion de l'enseignement qu'il exerce aux Conservatoires nationaux de Paris et de Lyon.

John Stulz

Né en 1988 à Columbus dans l'Ohio (États-Unis), John Stulz est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 2015. Après des études de violon et d'alto auprès de Roland et Almita Vamos à Chicago, il obtient sa licence de musique à l'Université de Californie du Sud dans la classe de Donald McInnes, ainsi que son master sous la tutelle de Kim Kashkashian et Garth Knox au Conservatoire de New England. Passionné par la collaboration et le partage musical, John Stulz se produit à l'international avec l'Ensemble intercontemporain et d'autres formations comme le Klangforum Wien, l'Ensemble Modern, le Saint Paul Chamber Orchestra, le Talea Ensemble, l'Ensemble ACJW, Decoda, l'Omnibus Ensemble de Tachkent (Ouzbékistan) et le Marlboro Music Festival. Son esprit entrepreneurial l'amène à créer le What's Next? Ensemble à Los Angeles en 2007 avec le chef d'orchestre

Vimbayi Kaziboni, le VIVO Music Festival dans sa ville natale en 2015 avec le violoniste Siwoo Kim, et le Trio Estatico en 2019 avec les artistes Megumi Kasakawa (Ensemble Modern) et Paul Beckett (Klangforum Wien). John Stulz est régulièrement invité dans divers festivals comme le Festival de Marlboro, l'Académie du Festival de Lucerne, le Festival de Verbier (avec l'orchestre du festival), le Festival du Schleswig-Holstein, l'Académie internationale de l'Ensemble Modern à Schwaz ou la Music Academy of the West (Santa Barbara, Californie). Également compositeur, ses œuvres et ses projets artistiques ont été présentés à Los Angeles, New York, Amsterdam, Berlin, Tachkent et Omaha. John Stulz est professeur d'alto au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon depuis 2021 et au Conservatoire américain de Fontainebleau depuis 2017.

Vimbayi Kaziboni

Largement sollicité pour son imagination interprétative et son expressivité, le chef d'orchestre d'origine zimbabwéenne Vimbayi Kaziboni a dirigé différents orchestres dans de prestigieuses salles telles que le Carnegie Hall, le Walt Disney Hall, le Royal Concertgebouw, la Philharmonie de Berlin, la Elbphilharmonie, la Tonhalle, la Philharmonie de Paris, le Southbank Centre et le Lincoln Center. Parmi ses récentes collaborations figurent le Los Angeles Philharmonic, le San Francisco Symphony, le BBC Philharmonic, le BBC National Orchestra of Wales, le Junge Deutsche Philharmonie, l'Omaha Symphony, le London Sinfonietta, l'Ensemble Contrechamps et la Martha Graham Dance Company. Vimbayi Kaziboni fera prochainement ses débuts avec l'Orchestre Symphonique de la Radio bavaoise, le London Philharmonic Orchestra, le New World Symphony, l'American Composers Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Varsovie,

l'Orchestre de chambre de Genève, le City of Birmingham New Music Group et le Klangforum Wien. Fervent interprète de la musique nouvelle, il est associé depuis longtemps à des groupes de musique contemporaine de premier plan, comme l'Ensemble Modern et l'Ensemble intercontemporain, où il a occupé le poste de chef assistant au début de sa carrière et avec lesquels il collabore désormais de manière prolifique en tant que chef invité. Ancien boursier Fulbright, Vimbayi Kaziboni est diplômé de l'Université de Californie du Sud à Los Angeles et de l'Université de musique et des arts du spectacle de Francfort (HfMDK). Il est professeur adjoint d'études orchestrales et de musique contemporaine au Conservatoire de Boston, conseiller artistique du Boston Lyric Opera, directeur musical de la Composers Conference et artiste en résidence de l'International Contemporary Ensemble.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du ^{xx}e siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre et compositeur

Matthias Pintscher. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs, auxquels des commandes de nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression

artistique : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. L'Ensemble développe également des projets intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale, multimédia, techniques de spatialisation, etc.), pour certains en collaboration avec l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Les activités de formation des jeunes interprètes et compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public traduisent un engagement toujours renouvelé en

matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris, l'Ensemble intercontemporain se produit en France et à l'étranger où il est régulièrement invité par de grandes salles et festivals internationaux. En 2022, il est lauréat du prestigieux Polar Music Prize.

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

Violons

Jeanne-Marie Conquer
Hae-Sun Kang
Diego Tosi

Altos

Odile Auboin
John Stulz

Violoncelle

Éric-Maria Couturier

Contrebasse

Nicolas Crosse

Flûtes

Samuel Bricault*
Emmanuelle Ophèle

Hautbois

Philippe Grauvogel

Cor anglais

Violaine Dufès*

Clarinette et cor de basset

Alain Billard
Jérôme Conte

Clarinettes

Martin Adámek
Youjin Jung*

Bassons

Loïc Chevandier*
Paul Riveaux

Cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

Trompette

Clément Saunier

Trombone

Jules Boittin*

Saxophone

Vincent David*

Percussions

Samuel Favre
Aurélien Gignoux

Pianos

Géraldine Dutroncy*
Sébastien Vichard
Dimitri Vassilakis

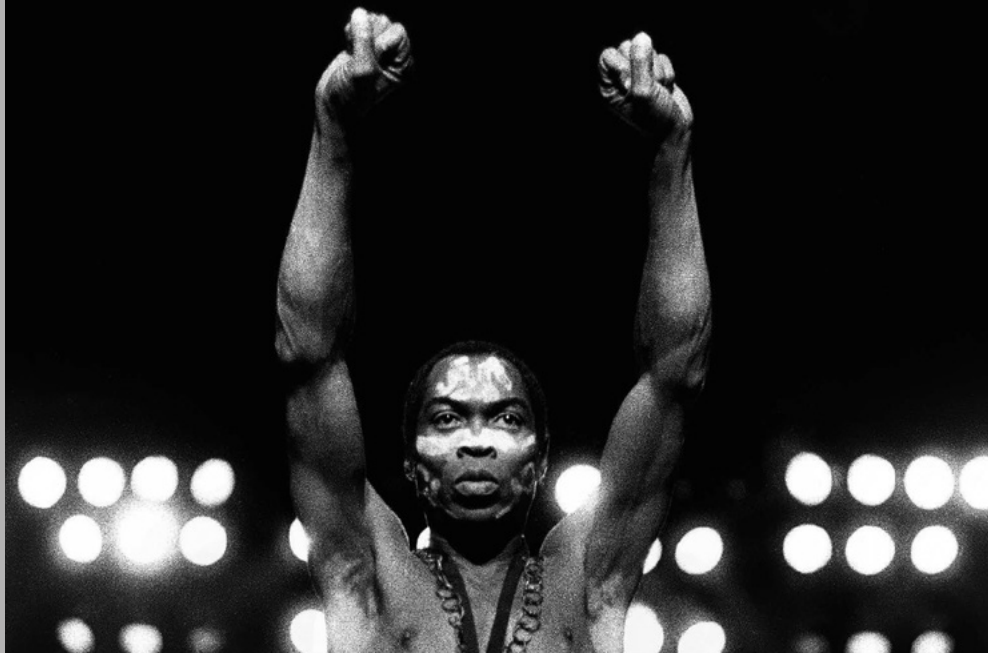
Harpe

Valeria Kafelnikov

* musiciens supplémentaires

FELA KUTI

RÉBELLION AFROBEAT



20 OCTOBRE 2022 - 11 JUIN 2023

EXPOSITION



PHILHARMONIE
DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

MUSEE DE LA
PARIS

fnac

sacem
Service des Auteurs Compositeurs Éditeurs de Musique

TRAFIC

Infokruptibles

Slate

PAM

J A Z-Z

TROISCOULEURS

inter