

2 4 _ 2 5
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 _

ÉDITO

02 PIERRE BLEUSE : UNE SAISON ANNIVERSAIRE !

SAISON 24_25

07 CONCERTS & SPECTACLES

33 BOULEZ 100

83 ACTIONS CULTURELLES ET ÉDUCATIVES

95 RÉSERVATIONS ET INFORMATIONS PRATIQUES

ARTICLES & ENTRETIENS

9 MICHAEL JARRELL : « ON NE PEUT PAS SIMPLEMENT RÉDUIRE. IL FAUT TRICHER. »

15 CLARA IANNOTTA : APPRÉHENDER SENSIBLEMENT LE MONDE

20 FRÉDÉRIC MAURIN : LIBRES ÉCHANGES

25 REBECCA SAUNDERS : LE SON DANS LA PEAU

29 EDGARD VARÈSE : LE DESTIN DE LA MUSIQUE EST DE CONQUÉRIR LA LIBERTÉ

35 PIERRE BLEUSE : BOULEZ 100

38 CHARLOTTE BRAY : EXPLORER DE NOUVEAUX PAYSAGES SONORES

60 MARTIN MATALON & OREN BONEH : SÉRÉNADE À TROIS AVEC LUBITSCH

65 NACH : CE QUE FAIRE DE LA MUSIQUE AVEC UN CORPS VEUT DIRE

69 FRANCESCO FILIDEI : « JE NE PEUX PAS ÉCHAPPER AUX FANTÔMES. »

79 HÉCTOR PARRA : BLEU MIRÓ

L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

88 L'ENSEMBLE

89 PIERRE BLEUSE, DIRECTEUR MUSICAL

91 ÉQUIPES

92 MÉCÉNAT

PIERRE BLEUSE
DIRECTEUR MUSICAL
UNE SAISON ANNIVERSAIRE !

Le 26 mars 2025, Pierre Boulez aurait eu 100 ans. Nous avons donc voulu faire de cette saison 2024-2025 une saison anniversaire, qui célèbre celui qui fut à la fois un immense compositeur, chef d'orchestre et pédagogue, mais aussi le concepteur et fondateur de l'Ensemble intercontemporain.

Le 6 janvier, nous aurons l'honneur et la joie de donner le coup d'envoi des festivités à la Philharmonie de Paris, avec, de surcroît, une de nos soirées «EIC & Friends». Initié l'an passé en compagnie de la violoniste Patricia Kopatchinskaja, nous reprenons cette année ce format de concert au parfum de festival en compagnie de deux anciens solistes de l'Ensemble qui nous font le plaisir de revenir parmi nous à cette occasion : le pianiste Pierre-Laurent Aimard et le violoncelliste Jean-Guihen Queyras. Deux anciens collègues qui ont depuis connu une carrière solo flamboyante, et avec lesquels les échanges seront des plus riches, à n'en pas douter.

Nous jouerons Boulez, intensément, intensivement et passionnément – mais pas uniquement, puisque nous avons voulu ces célébrations à son image : nous présenterons donc ses sources d'inspiration (Debussy, la Seconde école de Vienne) sans jamais perdre de vue l'avenir, en mettant son œuvre en perspective avec celles de compositeurs et compositrices des générations actuelles.

Les célébrations de cet anniversaire nous emmèneront aussi en tournée, en France, en Europe, avec des projets de concerts au Japon et en Corée du Sud.

La présence de notre fondateur se devine, en filigrane, tout au long de la saison, dès le concert d'ouverture à la Philharmonie de Paris. Certes, son nom n'apparaît nulle part au programme du 13 septembre, mais j'y dirigerai la *Symphonie n°4* de Gustav Mahler, proposant une nouvelle instrumentation réalisée par un de nos compositeurs phares cette saison : Michael Jarrell. Si j'ai demandé à Michael de s'emparer de cette *Quatrième* de Mahler (nous lui avons aussi passé commande d'une nouvelle œuvre qui revisite l'effectif de *cummings ist der dichter*, qui sera créée au cours du concert anniversaire, le 28 mars), c'est pour nous rappeler le musicien complet qu'était Pierre Boulez. Son enregistrement des symphonies de Mahler avec le Philharmonique de Vienne fut un tournant dans sa carrière.

Pierre Boulez disait qu'une œuvre musicale a plusieurs caractéristiques : sa forme, ce qui fait sa substance, l'intelligence des motifs et de sa construction, et sa partie plus expressive, voire sensuelle. Une interprétation doit trouver un équilibre entre les deux : l'exécution doit être claire, pour avoir une réelle résonance, mais ne jamais oublier ce qu'il y a d'inexplicable, de charnel, de spirituel dans la musique. Si on la prive de l'un ou de l'autre, la musique ne vit pas. C'est un enseignement qui m'inspire encore aujourd'hui. De même, lorsque je considère la vie de Pierre Boulez, je découvre un homme qui n'a cessé d'avancer, d'évoluer, avec une grande ouverture à l'autre. C'est aussi avec cette vision qu'il a créé l'Ensemble intercontemporain.

Ce sont donc toutes ces facettes de sa personnalité que je voudrais montrer au cours de cette saison : le compositeur, bien sûr, mais aussi le chef, le créateur d'institution, l'auteur, dont la richesse est aussi dans le parcours. C'est pourquoi nous jouerons cette saison ses grandes œuvres – *Répons, sur Incises...* – mais aussi des partitions plus méconnues comme *Polyphonie X*, créée à Donaueschingen en 1951 puis retirée de son catalogue. Nos retours récurrents aux origines de notre répertoire agissent aussi comme un rappel, puisque la palette sonore que nous y déployons est essentielle pour rendre justice à l'œuvre de nos contemporain·e·s, comme Rebecca Saunders, Clara Iannotta ou Francesco Filidei, à qui nous consacrons à chacun·e un programme en forme de portrait. Car j'ai voulu cette année mettre l'accent sur ces concerts monographiques, seuls à même de présenter les diverses facettes d'une compositrice ou d'un compositeur, mais aussi, pour nous en tant qu'ensemble, d'approfondir notre connaissance de leurs univers musicaux.

Avec les étudiant·e·s du Conservatoire de Paris, parmi lesquels les solistes de l'ensemble NEXT qui rassemble les jeunes musicien·ne·s du cursus de l'Artist diploma – Interprétation Création (un cursus animé, du reste, par des solistes de l'EIC), nous proposerons également un Grand Soir consacré à un génie du XX^e siècle, que Boulez a si ardemment défendu, Edgard Varèse, avec une quasi-intégrale de son œuvre pour orchestre.





« PIERRE BOULEZ DISAIT QU'UNE ŒUVRE
MUSICALE A PLUSIEURS CARACTÉRISTIQUES :
SA FORME, CE QUI FAIT SA SUBSTANCE,
L'INTELLIGENCE DES MOTIFS
ET DE SA CONSTRUCTION, ET SA PARTIE
PLUS EXPRESSIVE, VOIRE SENSUELLE. »

La transmission et la pédagogie sont en effet l'un des piliers du projet de l'Ensemble intercontemporain tel que dessiné par Pierre Boulez, et c'est pourquoi nous continuons cette saison à suivre des compositeurs et compositrices de la jeune génération, comme Sofia Avramidou ou Bastien David. Accompagner leur cheminement et leur maturation esthétiques est à la fois une de nos missions, et un émerveillement sans cesse renouvelé face aux nouveaux horizons qu'ils nous ouvrent. La compositrice grecque Sofia Avramidou, justement, a accepté avec enthousiasme de se lancer dans une folle aventure proposée par Frédéric Maurin, directeur artistique de l'Orchestre National de Jazz : des *Jeux* imaginés à six mains (à Sofia et Frédéric se joint l'inclassable Andy Emler) qui réunissent sept solistes de l'EIC et sept de l'ONJ. Une œuvre hybride qui laissera une large place à l'improvisation.

Ce vent de folie soufflera également sur les nombreux programmes de musique soliste ou chambriste que nous porterons cette année, cette variété des effectifs étant, là encore, une volonté de Pierre Boulez. Et je suis certain qu'en passionné de peinture qu'il était, il serait ravi de constater que son collègue, le Catalan Hèctor Parra, a l'intention de s'emparer de l'œuvre d'un peintre aussi radical que Joan Miró pour imaginer un nouveau concerto pour trompette, ensemble et électronique, en création lors du dernier concert de la saison à la Philharmonie de Paris. Un concert d'ailleurs tout à fait particulier, au programme entièrement conçu autour de la couleur bleue.

SAISON . .
24 . 25 . . .

23 . 08 . 24
05 . 07 . 25

SAISON 24_25

FESTIVAL RAVEL
23.08.24
SAINT-JEAN-DE-LUZ

MAHLER / JARRELL
13.09.24
PARIS

NEWBORN
26.09.24
PARIS

ECHO FROM AFAR
11.10.24
PARIS

LES DRÔLES
DE PIANOS
DE M.CAGE
13.10.24
PARIS

JEUX
18.10.24
CHÂLONS-EN-CHAMPAGNE

TONGYEONG
INTERNATIONAL
MUSIC FESTIVAL
ACADEMY
22.10.24 – 26.10.24
TONGYEONG

CONCOURS
INTERNATIONAL
DE PIANO
D'ORLÉANS
FINALE
DU CONCOURS
02.11.24
ORLÉANS

CONCERT
DES FINALISTES
04.11.24
PARIS

SKIN/SCAR/SKULL
08.11.24
PARIS

CONSTELLATIONS
KAIJA SAARIAHO
21.11.24
PARIS

GRAND SOIR
EDGARD VARÈSE
10.12.24
PARIS

EIC & FRIENDS
06.01.25
PARIS
BOULEZ 100

ÉMERGENCES
23.01.25
PARIS

DE L'AUTRE
CÔTÉ D'ALICE
04.02.25
ARRAS

CINÉ-CONCERT
LUBITSCH
20.02.25
PARIS

FACE À FACE :
NACH / EIC
20.03.25
PARIS

POLYPHONIE X
26.03.25
PARIS
BOULEZ 100

CONCERT
ANNIVERSAIRE
28.03.25
PARIS
BOULEZ 100

TOURNÉE EN ASIE
BOULEZ 100

TONGYEONG
INTERNATIONAL
MUSICAL FESTIVAL
05.04.25
TONGYEONG
+
BUNKA KAIKAN
09.04.25 – 10.04.25
TOKYO

DIALOGUE
DE L'OMBRE
DOUBLE
17.04.25
DRESDE
+
28.04.25
MILAN
BOULEZ 100

BALLADES
ET REQUIEM
26.04.25
MILAN
+
06.05.25
PARIS

CRÉATION AU
WIGMORE HALL
03.05.25
LONDRES

SUR INCISES
FESTIVAL
ACHTBRÜCKEN
15.05.25
COLOGNE
BOULEZ 100

INCISES /
SUR INCISES
17.05.25
GAND
+
18.05.25
DOUAI
BOULEZ 100

WILD!
20.05.25
PARIS

COLLÈGE
DE FRANCE
COLLOQUE-
CONCERT
22.05.25 – 23.05.25
PARIS
BOULEZ 100

SUR INCISES
27.05.25
LONDRES
BOULEZ 100

RÉPONS
01.06.25
BADEN-BADEN
BOULEZ 100

KLANG FESTIVAL
10.06.25
COPENHAGUE

RITUEL
IN MEMORIAM
BRUNO MADERNA
14.06.25
ODENSE
BOULEZ 100

...EXPLOSANTE-
FIXE...
20.06.25
PARIS
BOULEZ 100

ACADÉMIE
MANIFESTE
20.06.25
PARIS

BLEU
26.06.25
PARIS

LE MARTEAU
SANS MAÎTRE
CHIGIANA
INTERNATIONAL
FESTIVAL
& SUMMER
ACADEMY
05.07.25
SIENNE
BOULEZ 100

VENDREDI 23 AOÛT
20:00 SAINT-JEAN-DE-LUZ
CENTRE CULTUREL PEYUCO DUHART
SALLE TANKA

FESTIVAL RAVEL

De retour pour la deuxième année consécutive au Festival Ravel de Saint-Jean-de-Luz, l'Ensemble intercontemporain y retrouve en invité d'honneur un de ses plus fidèles compagnons de route: le compositeur et chef d'orchestre George Benjamin. L'occasion d'un petit retour sur sa longue et foisonnante carrière, en revenant à ses tout débuts: s'inspirant des lumières hypnotisantes du célèbre peintre britannique J. M. W. Turner, *At First Light*, pour petit orchestre, valut au jeune compositeur de 22 ans son premier succès international. Quant au conte lyrique *Into the Little Hill*, il l'installa, ainsi que son librettiste Martin Crimp, au sommet de l'opéra mondial en 2006. L'occasion, aussi, de célébrer plus largement la musique anglaise, avec un hommage rendu par Michael Jarrell à son illustre aîné, Henry Purcell: dans *Music for a While*, le compositeur suisse revisite en effet un aria du drame musical *Œdipe*, avec l'idée de « composer une musique de l'instant ».

Michael JARRELL
Music for a While, pour ensemble

George BENJAMIN
At First Light, pour petit orchestre
Into the Little Hill, conte lyrique pour soprano, contralto et ensemble

Jenny Daviet soprano
Camille Merckx contralto
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Renseignements et réservations
festivalravel.fr



ÉCLAIRAGE

Jenny Daviet, soprano
Into the Little Hill de George Benjamin

Pour une chanteuse lyrique, *Into the Little Hill* offre la chance rare d’interpréter quatre personnages différents en 45 minutes! Un exercice de transformisme vocal qui m’amuse beaucoup au demeurant. Ce « *conte lyrique en deux parties* », comme il est sous-titré, reprend la légende bien connue du *Joueur de flûte de Hamelin*. Mais, la pièce étant conçue comme un opéra de chambre, George Benjamin et son librettiste Martin Crimp ont réparti tous les rôles entre une contralto et une soprano. En tant que soprano, j’incarne donc tour à tour la Foule, l’Étranger, le Narrateur, et l’Enfant du Ministre. Le narrateur, rôle que je partage avec ma collègue contralto, est exactement cela: il dit comme des didascalies, qui permettent de basculer d’un personnage à l’autre. Lorsque je suis la Foule, notamment au début de la scène 2, c’est pendant deux pages un chant que je qualifierais de « traditionnel », avec des effets proches du yodel. Et puis il y a l’Enfant: Benjamin a noté toute cette partie en *staccato*, ce qui donne à la voix une clarté effectivement très enfantine. L’écriture vocale de l’Étranger est finalement la plus attendue dans le cadre d’un opéra contemporain: elle exige une grande virtuosité, notamment dans les sauts d’intervalles extrêmes – comme ce contre-ré, juste après un sol grave – ou pour les si longues tenues de contre-notes, certaines le plus pianissimo possible. C’est peut-être là que l’on se met le plus en danger.



VENDREDI 13 SEPTEMBRE
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT LE CONCERT À 18H45 : RENCONTRE
AVEC MICHAEL JARRELL, COMPOSITEUR
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE
ENTRÉE LIBRE

MAHLER / JARRELL

C'est à Michael Jarrell que revient l'honneur d'ouvrir la saison parisienne de l'Ensemble intercontemporain, dont il sera du reste un invité régulier. Le compositeur suisse a réservé au pianiste Hidéki Nagano et à l'EIC la création de la nouvelle version de son concerto pour piano *Reflections*. Née en assistant à une représentation de son propre opéra *Bérénice*, cette partition contrastée alterne le lancinant, l'épure et le chatoyant. Opposant la virtuosité vertigineuse du piano à un tsunami orchestral, Jarrell n'hésite pas non plus à recourir à des instruments inattendus, tels des clochettes d'église. Une palette de nuances et de timbres qui n'est pas sans rappeler celle de la *Symphonie n°4* de Gustav Mahler, avec ses danses champêtres et ses grelots bucoliques. Le concert s'inscrivant dans le cadre du cycle « Mahler Perspectives » à la Philharmonie de Paris, cette *Symphonie n°4*, qui est elle aussi née d'une œuvre antérieure (son final n'est autre que le cinquième lied des *Knaben Wundenhorn*), sera ici présentée dans un nouvel arrangement pour soprano et ensemble, également de Michael Jarrell.

Michael JARRELL
Reflections II, pour piano et ensemble
Création mondiale
Commande de l'Ensemble intercontemporain

Gustav MAHLER / Michael JARRELL
Mahler: Symphonie n°4,
pour soprano et grand ensemble
Création mondiale
Commande de l'Ensemble intercontemporain

Jodie Devos soprano
Hidéki Nagano piano
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Tarif 20 €

Dans le cadre de « Mahler Perspectives »
du 13 au 16 septembre

Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

• • • • •
M I C H A E L •
• • • • •
J A R R E L L •
• • • • •
• • • • •
• • • • •



« On ne peut pas
simplement réduire.
Il faut tricher. »

Le 13 septembre, en ouverture de sa saison parisienne, l'Ensemble intercontemporain créera *Reflections II*, version pour piano et ensemble du concerto pour piano écrit par Michael Jarrell pour Bertrand Chamayou en 2019, ainsi que son arrangement pour soprano et ensemble de la *Symphonie n°4* de Gustav Mahler. Le compositeur suisse expose les enjeux d'un tel exercice de réduction et d'arrangement.



•

« Il y a toujours l’horizontal et le vertical. Il faut que les lignes soient bonnes, enfin qu’elles soient justes, tout en gardant l’idée de l’harmonie et de la sonorité globale. Pour cela, il faut quelquefois tricher et réécrire complètement des passages pour donner l’illusion d’un certain son, d’un certain monde musical. »

•

Reflections II est une réduction du concerto Reflections I, mais est-ce essentiellement la partie orchestre que vous avez réduite ou avez-vous aussi retouché la partie de piano ?

Très légèrement. C’est une partie extrêmement difficile. C’est vraiment très virtuose. L’essentiel du travail a été celui sur la partie orchestrale. Tout en étant très différent, il y a un parallèle avec le travail pour la *Symphonie n°4* de Mahler. L’idée est que l’ensemble sonne quasiment comme un orchestre. Pour cela, il faut être inventif, trouver des solutions pour y arriver. On ne peut pas simplement réduire. Il faut tricher.

De quel ordre est cette «triche» ? C’est un équilibre stylistique qui est en jeu ?

Non, il faut plutôt redistribuer un peu les cartes, imaginer de nouvelles solutions. Tiens, là, cela ne peut plus être la contrebasse qui va faire cette figure. Il faut que je résolve cela autrement. Mais c’est un peu comme pour un tricot : si on décide de reprendre une rangée, on est obligé d’en faire plusieurs. Quoi qu’il en soit, dans une œuvre musicale, c’est comme cela que je le conçois. Il y a toujours l’horizontal et le vertical. Il faut que les lignes soient bonnes, enfin qu’elles soient justes, tout en gardant l’idée de l’harmonie et de la sonorité globale. Pour cela, il faut quelquefois tricher et réécrire complètement des passages pour donner l’illusion d’un certain son, d’un certain monde musical. Il suffit

d’étudier les deux orchestrations de Debussy faites par Ravel pour se rendre compte qu’il «triche» en permanence, mais justement, pour être le plus fidèle possible au monde sonore des partitions originales.

Quand vous vous «auto-réduisez», vous pouvez vous autoriser à refaire un passage, à le recomposer en partie. Mais dans le cas de Mahler, vous ne pouvez pas.

Quand Pierre Bleuse m’a demandé de faire cette réduction, je lui ai rétorqué que cela avait déjà été fait. Je sais qu’il en existe au moins deux versions pour petit ensemble. Mais il souhaitait absolument une réduction pour grand ensemble. Je respecte beaucoup ses idées de programmation et j’ai donc finalement accepté. L’Ensemble intercontemporain va, en revanche, être légèrement renforcé au niveau des cordes. Il y aura cinq violons au lieu de trois, trois violoncelles au lieu de deux, trois altos...

•

« C’est un peu comme pour un tricot : si on décide de reprendre une rangée, on est obligé d’en faire plusieurs. »

•



Michael Jarrell (à droite) et Emmanuel Pahud (flûtiste), Cité de la musique, Paris, 2023.

Vous avez donc été tenté de grossir les réductions existantes plutôt que de réduire l’original ?

Non. J’en ai finalement consulté une, mais je préfère être très respectueux de l’original et de plus «tricher» pour l’être. Il y a longtemps, j’ai fait une orchestration de trois *Études* pour piano de Debussy. J’étais parti de l’orchestre réduit que Ravel avait utilisé pour son orchestration de la danse (*Tarentelle styrienne*) de Debussy. Autant l’orchestration des *Gymnopédies* de Satie par Debussy ne me convainc absolument pas, il ne fait que distribuer les notes aux instruments ; autant j’estime que l’orchestration de la danse de Debussy par Ravel est un modèle du genre. En regardant la partition, je me suis rendu compte à quel point il trichait de manière à faire sonner l’orchestre comme un énorme piano. Pour cela, il effectue, par exemple, des renversements d’accords, ou alors il invente des éléments pour créer des résonances. Dans la version réduite de la *Symphonie n°4* de Mahler que j’ai entendue, je dirais que celui qui l’a réalisée n’a pas assez «triché». Le premier violon réduit les premiers violons, le deuxième, les deuxièmes violons... C’est un peu comme une traduction. Il y a des traducteurs qui font du mot à mot et c’est souvent assez pauvre ; il y a ceux qui prennent tellement de liberté que l’on peine à retrouver le texte d’origine ; et il y a ceux

qui sont entre ces deux manières et, à mon sens, les meilleurs traducteurs. Je pense, par exemple, à Philippe Jaccottet. C’est un modèle pour moi et ses traductions sont des réussites absolues.

Mais quelle est l’opération technique que vous auriez envie de qualifier de «triche» ?

Dans le cas d’une orchestration des *Études* de Debussy, admettons qu’on ferait *do-sol*, une quinte à la basse, au piano avec la pédale. À l’écoute, c’est la quinte. Mais il y a toute une vie qui se déploie grâce à la table de résonance... C’est un monde. Si, maintenant, je mettais ce *do-sol* simplement à des cordes à vide au violoncelle, cela n’aurait aucun sens. Il faut trouver une manière de faire sonner cette quinte comme s’il y avait une table de résonance, une pédale, le corps du piano. Parfois, il est également utile d’ajouter des notes. C’est une anecdote, mais pour revenir à Ravel, mon professeur Klaus Huber m’avait raconté qu’il était allé visiter sa maison à Montfort-l’Amaury. Il avait été très impressionné parce qu’il y avait un Renoir et plusieurs autres tableaux de maîtres... Mais en discutant avec la gardienne de l’époque, il s’est rendu compte que c’était uniquement des faux. Il semblerait que Ravel collectionnait des faux. Pour une réduction, peut-être





Partition manuscrite du quatrième mouvement de la *Symphonie n°4* de Gustav Mahler.

qu'il faut être un peu «faussaire», et lorsque qu'il faut réduire l'ensemble, par exemple au niveau des cordes, on ne peut pas simplement passer de quatorze à trois violons. Il faut quelquefois que les deuxièmes soutiennent les premiers. Pour cela, il faut que les instruments «jouent plusieurs rôles». Par contre, ce que je ne veux pas, c'est employer des solutions qui consistent à recourir au marimba ou à l'accordéon pour compléter une ligne de l'orchestre.

Vous évitez les instruments ne figurant pas dans la version originale.
Oui, absolument. Même si, dans ma version de la *Symphonie n°4*, il y aura quand même un trombone – ce qu'il n'y a pas dans la partition de Mahler. Comme il y a quatre trompettes et quatre cors dans l'original et qu'il n'y aura que deux cors et deux trompettes dans la réduction, j'ai demandé un trombone pour pouvoir, soit compléter les parties de trompettes, soit celles des cors. Ce qui est certain, c'est que je ne veux pas faire une interprétation. Je veux essayer de me rapprocher au plus près de la pensée musicale originale.

Propos recueillis par David Christofell

JEUDI 26 SEPTEMBRE
20:00 PARIS
STUDIO DE L'ERMITAGE

NEWBORN

Née de la rencontre du pianiste et compositeur jazz (photo ci-contre) Roberto Negro avec Nicolas Crosse, contrebassiste de l'Ensemble intercontemporain, et le percussionniste Michele Rabbia, *Newborn* est une expérience originale de hors-piste musical. Œuvre hybride pour trio piano/contrebasse/percussions et ensemble, *Newborn* va plus loin que de montrer la perméabilité des deux cultures musicales : chacune trouve en l'autre un catalyseur du geste créatif. Empruntant à l'une ses recherches radicales de langages et de sonorités, à l'autre ses prises de parole improvisée successives, *Newborn* invente un nouveau terrain de jeu musical.

Roberto NEGRO
Newborn, pour trio et ensemble

Roberto Negro, Michele Rabbia, Nicolas Crosse, conception musicale
Roberto Negro composition et piano électronique
Michele Rabbia percussions, électronique
Nicolas Crosse contrebasse, électronique
Ensemble intercontemporain
Matthieu Pion son
Pierre-Emmanuel Mériaud son façade

Producteur délégué
Merci pour le poisson / Full Rhizome

Producteur associé **Ensemble intercontemporain**

Coproduction **La Filature, Scène nationale de Mulhouse, Maison de la Culture d'Amiens – Pôle européen de création et de production, Château Rouge – Scène conventionnée – Annemasse, Théâtre de Vanves**

Ce projet a reçu le soutien de la **DRAC Île-de-France, la Sacem, le CNM, l'Adami, la Spedidam.**

Roberto Negro est artiste associé de **Château Rouge (Annemasse)** et de la **Maison de la Culture d'Amiens.**

Tarifs 20 €

Réservations
studio-ermitage.com / 01 44 62 02 86

Œuvre disponible en disque (Parco della musica records) et sur les différentes plateformes d'écoute.





VENDREDI 11 OCTOBRE
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT LE CONCERT À 18H45 : RENCONTRE
AVEC CLARA IANNOTTA, COMPOSITRICE
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE
ENTRÉE LIBRE

ECHO FROM AFAR

Née en 1983, Clara Iannotta s'impose aujourd'hui comme une des voix majeures de la scène musicale contemporaine. L'Ensemble intercontemporain, qui la suit depuis plus de dix ans, lui offre un concert monographique constitué de trois créations françaises, toutes sous l'influence de Dorothy Molloy, à laquelle la compositrice italienne emprunte ses titres. De la poétesse irlandaise, elle aime la pénombre des atmosphères, au travers de laquelle le regard distingue les contours d'un réel aux perspectives bouleversées. *a stir among the stars, a making way* (2019-2020) s'intéresse à la mue de l'araignée, et à ce double fantomatique ainsi abandonné. *echo from afar* (2022) tente « d'écrire l'espace », de l'appréhender en tant que matériau de composition au moyen notamment de l'électronique. Quant à la nouvelle œuvre pour deux percussions, deux pianos, lumières et électronique qui conclura ce programme elle devrait être aussi atypique que le quatuor new-yorkais Yarn/Wire pour laquelle elle a été initialement composée en 2023.

Clara IANNOTTA
a stir among the stars, a making way,
pour grand ensemble
Création française

echo from afar (ii),
pour six musiciens et électronique
Création française

glass and stone, pour deux percussions,
deux pianos et électronique
Création mondiale / Commande du Festival d'Automne
à Paris / Avec le soutien de la Fondation Ernst von Siemens
pour la musique

Ensemble intercontemporain
Nicolò Umberto Foron direction
Clara Iannotta électronique

Coréalisation Festival d'Automne à Paris,
Philharmonie de Paris

Tarif 20 €
Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

Unanims!
Avec les compositrices

• • • • •
C L A R A
• • • • •
I A N N O T T A
• • • • •
• • • • •
• • • • •



Appréhender sensiblement le monde: perspectives sur l'œuvre de Clara Iannotta

Le 11 octobre à la Cité de la musique (Paris), l'Ensemble intercontemporain (EIC) consacrera un concert entier à Clara Iannotta avec, au programme, *a stir among the stars, a making way* (2019-20), *echo from afar* (ii) (2022) ainsi que la création mondiale d'une nouvelle œuvre pour deux percussions, deux pianos et électronique. En seulement une décennie, la jeune compositrice italienne est devenue une des figures majeures de la scène musicale contemporaine européenne. Mais qui est exactement Clara Iannotta ? De quoi est composée sa musique ? Ce concert, qui marque le dixième anniversaire de sa collaboration suivie avec l'EIC¹, est l'occasion idéale de revenir sur son parcours. ➡

«La première fois que j’ai été jouée par l’Ensemble intercontemporain, c’était dans le cadre du Festival d’Automne en octobre 2014, lors de la création de ma pièce *Intent on Resurrection – Spring or Some Such Thing*. Et ma musique partageait l’affiche avec *Concertini* d’Helmut Lachenmann! Le festival consacrait cette année-là une grande partie de sa programmation à Luigi Nono, et Lachenmann m’a raconté qu’il avait reçu un certain nombre de lettres de Nono, dans lesquelles celui-ci lui confiait qu’il était en crise, et qu’il n’arrivait plus à écrire. Je me rappelle lui avoir dit: “C’est bien, je pense que tous les artistes devraient avoir une crise, au moins une fois dans leur vie.” Et Lachenmann m’a répondu: “Tout dépend de ce qui vient après.” Bizarrement, après ce concert, j’ai passé onze mois sans parvenir à écrire la moindre note de musique! Et les mots de Lachenmann m’ont accompagnée pendant toute cette période. Je ne cessais de m’interroger: “Quelle pièce viendra après?” Voire: “Y aura-t-il un après?”²»

Comme nous le verrons dans cet article, loin d’être le résultat d’un bouleversement provoqué par un phénomène extérieur, la crise évoquée par Clara est le fruit de son propre métier, de sa tendance à engager avec son matériau et à remettre en question sa pratique sans relâche. Chez la compositrice, les crises sont annonciatrices d’un approfondissement esthétique et stylistique qui se nourrit des propositions antérieures. De ce fait, avant de chercher à comprendre *ce qui viendra après* et surtout de quoi est faite la musique de Clara *maintenant*, intéressons-nous d’abord à *ce qui vint avant*.

Ce qui vint avant

Clara commence la composition en 2003 au conservatoire Santa Cecilia de Rome sur les conseils de son professeur de flûte traversière afin de perfectionner son jeu d’interprète. Cette nouvelle passion la porte à suivre les cours de composition au conservatoire Giuseppe Verdi, sous la direction d’Alessandro Solbiati. Que ce soit en lien avec son passé d’interprète ou son travail d’analyse et de transcription libre des orchestrations des œuvres du passé à partir des enregistrements disponibles, les premières œuvres de Clara (*Al di là del bianco*, 2009 et *Il Colore dell’ombra*, 2010) témoignent déjà de son intérêt pour le timbre et les techniques d’orchestration. Durant ses études à Paris (au Conservatoire et à l’Ircam), Clara approfondit ses recherches sur le timbre. Profitant de pouvoir travailler de près avec les interprètes, notamment la violoncelliste Séverine Ballon, elle explore le potentiel de nouvelles techniques de jeu étendues et développe son *instrumentarium* avec des objets insolites lui permettant de donner corps aux sonorités imaginées (aluminium, verre en cristal, boîte à musique, gelinotte, etc). Cette pratique, qu’elle associera plus tard à son

enfance – la construction de ses propres jouets à partir de matériaux disparates³ – et qui n’est pas sans rappeler le théâtre instrumental de Kagel, Globokar ou Aperghis, interroge le rôle du geste et de la technique dans notre perception du timbre, un phénomène inspiré d’une aphonie temporaire subie par sa mère pendant cette période. L’orchestration devient alors «chorégraphie des sons» permettant aux auditeurs d’intégrer dans leur expérience la physicalité de ces sonorités originales mais dont le but final reste le rendu sonore, émulant par moments la mécanique répétitive des boîtes à musique (*Limun* et *Àphones*, 2011) ou encore la résonance transformative du carillon de Freiburg (*Glockengiesserei, Clangs, D’après*, 2012).⁴

«La “chorégraphie des sons”, toujours présente, cède le pas aux images mentales provoquées par l’écoute.»

Intent on Resurrection: Spring or Some Such Thing

La crise qui a suivi la création d’*Intent on Resurrection: Spring or Some Such Thing* est annoncée dans les trois œuvres composées dans le cadre du *Berliner Künstlerprogramm des DAAD* (2013–14), œuvres dans lesquelles Clara commence à imaginer un écrin formel spécialement conçu pour les sons qu’elle élabore. Inspirée par la lecture d’*Infinite Jest* (1996) de l’écrivain américain David Foster Wallace, Clara explore dans son premier quatuor *A Failed Entertainment* (2013) les bases d’une forme «non-directionnelle» dont l’organisation prend en compte les mécanismes de la mémoire et des attentes des auditeurs afin de subvertir le déroulement temporel téléologique inhérent au fait musical. Dans la pièce suivante, *The people here go mad. They blame the wind* (2013–14) pour clarinette basse, violoncelle et piano, Clara réintègre des éléments de ses œuvres passées avec une augmentation de son *instrumentarium* en raison du modèle sonore choisi – le son des *wind chimes* entendu lors d’une promenade à Somerville (États-Unis) – mais les agence dans le temps selon un principe de répétitions tressées jouant avec les attentes de l’auditeur. Extrait du poème *Tramontana* de la poétesse irlandaise Dorothy Molloy (1942–2004) dont l’œuvre interroge la mort, la maladie, la violence ainsi que la banalité de l’existence avec beaucoup de lyrisme et un univers d’images qui offre un regard inédit sur notre rapport au monde, le titre annonce le glissement esthétique cristallisé dans la composition d’*Intent*. La première partie de l’œuvre, caractérisée par un principe de décomposition multiparamétrique permettant à l’auditeur d’explorer



Clara Iannotta, répétition de *vacant lot (strange bird)* à la Cité de la musique, Paris, janvier 2024.

toutes les facettes du modèle sonore choisi – la boîte à musique – fait écho au poème *Playing the Bones* dont est extrait le titre de l’œuvre et dans lequel Molloy imagine le futur de son corps et de ses os une fois trépassée. L’émancipation du timbre provoquée par cette nouvelle approche contraste radicalement avec la seconde partie de l’œuvre marquée par un retour aux stratégies de composition passées, notamment l’organisation des structures sonores émulant les mécanismes répétitifs des carillons et des boîtes à musique.⁵

Ce qui vint après

L’après, pour Clara, se distingue par une «mue» artistique nourrie d’une introspection minutieuse de son langage musical. Suivant les conseils de Chaya Czernovin, avec qui elle travaille dans le cadre de son doctorat en composition à Harvard, mais également ceux de ses pairs tel que Pierluigi Billone, Clara apprend à exploiter la richesse interne de ses sons et textures, à en analyser les différentes qualités afin de tisser des liens étroits entre eux pour donner naissance à des sonorités et trajectoires de timbres originales. La forme n’est plus fonction d’un cadre externe imposé mais émerge dorénavant de la nature même du matériau, de sa capacité à sculpter l’espace, à stimuler des visions de textures en variant les degrés de rugosité, densité et luminosité, ou encore

à jouer sur l’écoute corporelle en modulant «l’agréabilité» des sons, plongeant les auditeurs dans les sonorités les plus éblouissantes pour ensuite les amener hors de leur zone de confort. La «chorégraphie des sons», toujours présente, cède le pas aux images mentales provoquées par l’écoute. Ce changement est perceptible dès *Troglodyte Angels Clank by* (2015), pièce composée pendant la crise et qui fait écho à *Intent* tant du point de vue de l’effectif que du matériau. Les deux œuvres débutent sur une texture épaisse, grave et granuleuse. Dans *Intent*, cette texture résultait du processus de décomposition paramétrique d’un objet sonore fondamental – une boîte à musique –, modèle qui s’imposait progressivement aux auditeurs. Dans *Troglodyte*, la texture se justifie par elle-même et progresse avec fluidité, de manière organique et imprévisible, vers la texture lisse et aiguë d’un son sinusoïdal. Les répétitions, qui auparavant émulaient le mécanisme des boîtes à musique, jouent ici un rôle d’étalon de mesure permettant à l’auditeur d’apprécier les fluctuations de son horizon d’écoute liées aux subtiles stratégies d’orchestration. L’utilisation du timbre comme agent structurel de l’espace sonore est également centrale dans la pièce *paw-marks in wet cement (ii)* (2015–18), le premier concerto pour piano et ensemble de Clara dans lequel l’auditeur a le temps



de prendre la mesure du « poids » des sons, lequel fluctue en fonction du contexte qui les encadre.⁶ Cette « mue » *stylistique*, un processus douloureux et éprouvant, s’accompagne d’une évolution poétique qui se distingue par la recherche de modèles compositionnels dans le monde environnant. Par exemple, le modèle compositionnel derrière *Trogodyte* est une métaphore visuelle provoquée par les textes de Molloy : « Au début, nous ne voyons rien du tout. Puis, au fur et à mesure que nos yeux s’habituent à la pénombre, [...] nous commençons à remarquer ce qui nous entoure : les nuances de couleur, les différentes particules et, enfin, la façon dont un simple rayon de lumière peut transformer un monde apparemment immobile. »⁷ Ou encore, derrière l’image suscitée par le titre *dead wasps in the jam-jar (i)* (2014–15), « guêpes mortes dans un pot de confiture », se trouve le programme de l’œuvre : une réinterprétation de la Courante et son double de la *Partita n°1* pour violon solo de J. S. Bach – la confiture – filtrées par les sonorités de Clara – les guêpes. Si *dead wasps in the jam-jar (ii)* (2016) explore les ressources de ce matériau avec le soutien d’un effectif orchestral augmenté de l’*instrumentarium* de Clara, *dead wasps in the jam-jar (iii)* (2017–18) pour quatuor à cordes et électronique s’inspire d’un autre modèle naturel, l’écosystème des fonds marins, afin de repenser les variations de luminosité des timbres. Enfin, *Moult* (2018–19), une pièce orchestrale composée pendant la résidence à la Villa Médicis, prend pour modèle le processus de la mue des insectes afin d’étudier la possibilité de faire l’expérience de temporalités superposées dans une même œuvre. L’enregistrement de *dead wasps in the jam-jar (iii)*, diffusé dans neuf temporalités ralenties à l’aide de lecteurs cassettes (la « mue »), sert de support à partir duquel l’orchestre interagit tout au long de l’œuvre.⁸

Et maintenant...

A stir among the stars, a making way (2019–20) et *echo from afar (ii)* (2022), deux des pièces au programme du concert monographique que lui consacre l’EIC, sont l’expression d’une nouvelle « mue » compositionnelle annoncée par *Moult*. Mis à part *Eclipse Plumage* (2019) et *You crawl over seas of granite* (2019–20), œuvres charnières présentant encore l’influence des recherches et projets esthétiques passés, le « post-*Moult* » se caractérise par un abandon progressif de l’esthétique de la « cruauté » auditive au profit d’une écoute contemplative provoquée par l’usage de longs bourdons texturés. Dans ce nouveau contexte sonore, les gestes et sonorités emblématiques de la phase précédente ressurgissent telles des réminiscences, parfois à peine reconnaissables en raison de la transformation des gestes ou du contexte de leur apparition. La « chorégraphie des sons », enrichie d’installations électroniques, sert de support

à la recherche des zones liminales entre les sonorités acoustiques et les sonorités électroniques permettant ainsi à l’auditeur de se plonger dans une écoute acousmatique, délaissant l’aspect visuel, pour découvrir les paysages sonores inattendus. La maîtrise du sonore est devenue telle qu’elle est parfois associée à d’autres formes d’expression, telles que la danse ou la vidéo (cf. *skull ark, upturned with no mast*, 2017–18 ; *Outer Space*, 2018 ; M/R, 2022).⁹ Si l’on était tentés d’attribuer cette nouvelle mue à l’écoute des œuvres et lectures des écrits d’Éliane Radigue ou Pauline Oliveros¹⁰, c’est surtout son combat contre le cancer, à la fin de l’année 2020, qui provoquera la refonte de son langage faisant écho à la profonde remise en question de son identité, son *style*, son art.¹¹ Car pour Clara, composer, c’est avant tout l’expression d’une voix intime, un regard unique qui se saisit du monde, l’interroge afin d’insuffler son organicité dans l’organisation des sons.

Mylène Gioffredo

1. Depuis, la musique de Clara est régulièrement jouée par l’EIC : en 2018, l’Ensemble interprète *Clangs* (2012). *dead wasps in the jam-jar (iii)* figure au programme d’un concert entièrement dédié aux jeunes compositrices (annulé en raison de la pandémie). En 2022 a lieu la création de *echo from afar* (2020) lors du festival *ManiFeste* et, en janvier 2024, l’EIC crée *vacant lot (strange bird)* (2023), œuvre pour orchestre commandée à l’occasion du concert célébrant les 80 ans du compositeur et chef d’orchestre hongrois Péter Eötvös.
2. Entretien avec Jean-Christophe Montrençy (5 octobre 2018)
3. Entretien avec Aude Lavigne (7 octobre 2019)
Entretien avec Irene Kurka (1^{er} novembre 2019)
4. Entretien avec Daniel Vezza (22 mai 2013)
Entretien avec Anna Montaron (4 août 2013)
Entretien avec Aas van Nieuwkerk (septembre 2013)
Entretien avec David Verdier (30 septembre 2014)
Entretien avec Silvia Turner (9 décembre 2014)
5. Entretien avec Arnaud Merlin (24 octobre 2018)
6. Entretien avec Andrew Watts et Nick Virzi dans le cadre du podcast « Composer OverTime » (16 février 2019)
7. Cité par Tim Rutherford-Johnson dans une note de programme rédigée en 2019
8. Entretien avec Arnaud Merlin (24 octobre 2018)
Entretien avec Aude Lavigne (7 octobre 2019)
Présentation de l’œuvre par la compositrice dans le cadre des Internationales Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt (2021)
Clef d’écoute de *Moult* par Anne-Charlotte Rémond dans le cadre du podcast « Musicopolis » (5 décembre 2022)
9. Entretien avec Andrew Watts et Nick Virzi dans le cadre du podcast « Composer OverTime » (16 février 2019)
10. Artist to Artist: Clara Iannotta + Cassandra Miller (1^{er} juillet 2021)
11. Note de programme pour la pièce *where the dark earth bends* (2022)

DIMANCHE 13 OCTOBRE
11:00 ET 16:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
STUDIO

LES DRÔLES DE PIANOS DE M.CAGE CONCERT PARTICIPATIF EN FAMILLE

John Cage a su saisir le piano par ses cordes sensibles pour en révéler la nature secrète. Sa pratique expérimentale et démystifiante offrira au piano préparé un répertoire affranchi des codes de jeu et des frontières. Dans la lignée de cet esprit libre et iconoclaste, la compositrice américaine Julia Wolfe questionne à son tour l’identité musicale de son pays à travers une œuvre virtuose, ouverte aux métissages de sources et d’esthétiques qui font l’Amérique. Mettant en scène les solistes de l’Ensemble intercontemporain aux prises avec un Clément Lebrun toujours inattendu, la notion de jeu reprend ici son sens premier : le piano est un objet au son manipulable, un « jouet » à disposition de tous.

Extraits d’œuvres de **John CAGE** et **Julia WOLFE**

Solistes de l’Ensemble intercontemporain
Clément Lebrun présentation

Tarifs **12 € (enfant)/15 € (adulte)**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

Unanim@s!
Avec les compositrices

VENDREDI 18 OCTOBRE
20:30 CHÂLONS-EN-CHAMPAGNE
LA COMÈTE – SCÈNE NATIONALE

JEUX

Rencontre au sommet avec ces jeux, qui n’ont rien d’olympique – mis à part l’excellence de ses participant·e·s : les solistes de l’Ensemble intercontemporain se joignent à ceux de l’Orchestre National de Jazz (ONJ) pour une expérience musicale hors des sentiers battus. L’occasion, également, de visiter des lieux où l’EIC ne s’est jamais produit, à l’instar de la Scène nationale La Comète de Châlons-en-Champagne. Ce sont ainsi deux univers musicaux qui se mêlent, apportant chacun au pot commun ses sons et ses pratiques, dans trois commandes passées qui se fondent en une seule et vaste œuvre. Côté « contemporain », on trouve la jeune compositrice grecque Sofia Avramidou, qui n’est pas étrangère au mélange des genres, puisqu’elle s’est intéressée de près aux traditions orales de son pays. Côté « jazz », on retrouve un pilier de l’ONJ en la personne d’Andy Emler, qui n’a jamais vécu qu’au pays de l’éclectisme, et le directeur musical actuel de l’ONJ, Frédéric Maurin, lui aussi adepte du dépassement des frontières (il a ainsi récemment créé *EX MACHINA* dans les studios de l’Ircam).

JEUX, pour ensemble
Créations mondiales de Sofia AVRAMIDOU,
Andy EMLER, Frédéric MAURIN
Commandes de l’Ensemble intercontemporain
et de l’Orchestre National de Jazz

Ensemble intercontemporain
Orchestre National de Jazz
Frédéric Maurin direction

Renseignements et réservations
la-comete.fr

Unanim@s!
Avec les compositrices

FRÉDÉRIC MAURIN

Libres échanges

Création écrite conjointement par Sofia Avramidou, Andy Emler et Frédéric Maurin, *Jeux* (titre provisoire) est interprétée par une formation inédite réunissant sept musiciens de l'Orchestre National de Jazz (ONJ) et sept solistes de l'Ensemble intercontemporain (EIC). Directeur artistique de l'ONJ depuis 2018, compositeur, chef et guitariste franco-suisse, Frédéric Maurin présente ce projet original, qui aboutira à un concert le 18 octobre à la Comète, Scène nationale de Châlons-en-Champagne.

Frédéric, pourquoi ce titre, *Jeux*?

D'abord, il ne fait pas du tout référence aux Jeux olympiques (sourire). Il répond au désir de mettre en exergue la dimension ludique de la pratique musicale, qu'on oublie parfois un peu. Pourtant, on dit bien «jouer de la musique». La notion de jeu – qui a pu être dévalorisée à une époque – me paraît vraiment essentielle dans la musique, *a fortiori* lorsqu'on improvise de façon collective. Comme cela arrive souvent, ce titre encore provisoire risque de rester car il correspond tout à fait à l'esprit du projet.

Comment l'idée a-t-elle germé?

Elle m'est apparue en 2018, avant que je prenne la direction de l'ONJ, au moment où j'ai élaboré un projet pour l'orchestre. Dès ce moment-là, j'ai fait part à Olivier Leymarie, directeur général de l'EIC, de mon envie de concevoir une création mêlant les deux ensembles. Impulsée quand j'ai été nommé directeur de l'ONJ, puis freinée par la pandémie de Covid-19, cette création va finalement pouvoir se concrétiser à l'automne 2024.

Quels sont les axes directeurs de ce projet?

Au niveau de la composition, j'avais envie de croiser les esthétiques en travaillant avec deux personnes bien précises: Sofia Avramidou, nouvelle figure de la musique contemporaine, et Andy Emler, activiste chevronné des musiques expérimentales. Elle et lui représentent des esthétiques et des générations différentes. Nous concevons ensemble un programme musical commun avec trois approches particulières, distinctes et complémentaires.

En quoi consiste ce programme?

Il ne se compose pas de pièces distinctes, jouées les unes après les autres, en identifiant bien l'auteur ou l'autrice. Au contraire, le programme est vraiment pensé à trois dans sa globalité, du début à la fin. Les pièces s'interpénètrent et interagissent, amenant le public à osciller tout du long entre plusieurs aires musicales. Par exemple, l'une de mes pièces comprend une partie avec des incises ouvrant des possibilités d'intervention à Sofia et/ou Andy. En tant qu'auditeur, j'aime les programmes dans lesquels on peut s'immerger sans chercher à savoir, durant l'écoute, qui a fait quoi. C'est une façon d'appréhender le concert qui me plaît beaucoup. Ce goût me vient probablement de l'affection que j'avais, enfant, pour le rock progressif. Nous essayons par ailleurs d'apporter une forme de narration, même abstraite, puisqu'il n'y a pas de texte. La musique ne raconte rien d'autre que la musique mais elle nous amène d'un endroit à un autre, il y a une progression. Il devrait y avoir au total environ 1h15 de musique, avec des temps de respiration. À l'heure où nous réalisons cet entretien, toute la musique n'est pas écrite, nous sommes encore en train d'y travailler.



Comment se déroule l'échange créatif entre vous trois?

Nous partageons régulièrement des idées ou des esquisses. Nous réfléchissons ensemble à la façon d'articuler le tout en gardant de l'espace pour l'improvisation. Nous avons aussi déjà effectué quelques sessions avec l'ensemble instrumental, sur des parties écrites ou, au contraire, ouvertes à l'improvisation. La capacité offerte aux musiciens d'improviser – de manière individuelle et collective – constitue la singularité de cet ensemble hybride. Certaines sessions ont été consacrées spécifiquement à l'improvisation collective. Nous voulons aussi préserver la part de spontanéité de chaque musicien·ne. Au final, il y aura beaucoup d'improvisation, sous des formes diverses.

De manière générale, qu'amène, selon vous, la rencontre artistique entre le monde du jazz et celui de la musique contemporaine?

J'ai l'impression que les musicien·ne·s ne se posent pas tellement cette question. En l'occurrence, sur ce projet, la rencontre s'est faite très naturellement, en jouant, sans qu'il y ait besoin de beaucoup de discussions préalables. Sofia, Andy et moi avons, je crois, une vision ouverte de la musique, sans catégorie. Pour ne parler que de ma pratique, je vois vraiment un continuum entre mes différentes expériences – qu'elles s'inscrivent

•
« En tant qu'auditeur, j'aime les programmes dans lesquels on peut s'immerger sans chercher à savoir, durant l'écoute, qui a fait quoi. »
•

dans le champ du jazz, de la musique contemporaine ou ailleurs. Je ne suis jamais sûr de la catégorie à laquelle appartient ce que j'écris et, au fond, je crois que cela m'importe peu. En tout cas, plus j'écris, plus j'ai le sentiment d'atteindre quelque chose de beaucoup plus personnel que ce que j'écrivais il y a dix ou quinze ans. Pouvoir travailler avec des instrumentistes aux talents polyvalents, capables de jouer plein de choses différentes, donne une totale liberté dans l'écriture. On navigue d'une musique à l'autre sans se poser de question.

Propos recueillis par Jérôme Provençal

DU 22 AU 26 OCTOBRE
TONGYEONG

TONGYEONG INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL ACADEMY

Fondé en 2002 en mémoire du grand compositeur coréen Isang Yun (1917-1995), originaire de la région éponyme, le Tongyeong International Music Festival s’est en deux décennies imposé comme l’un des hauts-lieux des musiques de création, en Asie et dans le monde entier. Au fil des années, l’événement s’est diversifié, avec un orchestre et un chœur de jeunes, des formations de composition destinées aux enfants et une académie, née en 2005 d’une collaboration avec l’Ensemble Modern. Depuis 2022, le festival est dirigé par Unsuk Chin, élève de Sukhi Kang, qui y avait lui-même étudié auprès d’Isang Yun. Compagne de route de l’Ensemble intercontemporain depuis plus de vingt ans, la compositrice a tenu à inviter ce dernier pour près d’une semaine de résidence/ateliers, avec les jeunes musicien-ne-s de l’académie. En point d’orgue, les uns et les autres se retrouveront côte à côte sur scène pour un concert final le 26 octobre.

Concert au Tongyeong International
Concert Hall le 26 octobre

Lecture de quatre compositions
d’étudiant-e-s de l’académie

Solistes de l’Ensemble intercontemporain
Pierre-André Valade, direction

Renseignements timf.org

SAMEDI 2 NOVEMBRE
15:00 ORLÉANS
THÉÂTRE D’ORLÉANS

CONCOURS INTERNATIONAL DE PIANO D’ORLÉANS FINALE DU CONCOURS

C’est un concours unique en son genre. Un concours international de piano axé sur le répertoire du XX^e siècle à aujourd’hui. Depuis sa première édition en 1994 à Orléans, il révèle, à un rythme biennal, les pianistes de demain. Chaque nouveau concours est l’occasion pour les candidat-e-s de se « frotter » à l’univers musical contemporain avec une ou plusieurs œuvres au programme. Une fois n’est pas coutume, cette année, l’œuvre imposée en finale n’est pas une commande, mais une œuvre phare du répertoire : *Vortex temporum* de Gérard Grisey, pour laquelle ils bénéficieront de l’accompagnement hors pair des solistes de l’Ensemble intercontemporain. Dans cette œuvre fondatrice, temps des hommes, temps des baleines et temps des oiseaux et des insectes s’entremêlent dans un véritable « tourbillon temporel » et timbral.

Gérard GRISEY
Vortex temporum, pour piano
et cinq instruments – extrait : mouvement I

Les autres œuvres au programme seront
choisies ultérieurement par les finalistes.

Finalistes du concours
Ensemble intercontemporain
Léo Margue direction

Renseignements et réservations
oci-piano.com

LUNDI 4 NOVEMBRE
20:00 PARIS
THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD

CONCOURS INTERNATIONAL DE PIANO D’ORLÉANS CONCERT DES FINALISTES

C’est l’une des récompenses du Concours international de piano d’Orléans : se produire devant le public parisien du Théâtre des Bouffes du Nord. Cerise sur le gâteau, le·a lauréat·e du concours aura l’honneur d’assurer, avec les pianistes Winston Choi (lauréat 2022) et Imri Talgam (lauréat 2014) et accompagné·e de l’Ensemble intercontemporain, la création d’une œuvre spécialement commandée pour l’occasion conjointement par l’EIC et le Concours. En l’occurrence, il s’agit de *Je suis orage* de Bastien David, qui s’affirme lui aussi, à l’image des jeunes lauréat·e-s du concours, comme l’un des grands noms de demain. Pour clôturer cette 30^e édition du Concours, le jeune compositeur français réunit anciens et nouveaux lauréats autour d’un unique piano, en symbiose avec les musicien-ne-s de l’Ensemble, pour un moment partagé de fête.

Bastien DAVID
Je suis orage, pour piano et ensemble
Création mondiale
Commande de l’Ensemble intercontemporain
et du Concours international de piano d’Orléans

Œuvres du répertoire pianistique de 1900
à nos jours choisies par les trois finalistes
du concours 2024.

Lauréat·e du concours, piano
Winston Choi, Imri Talgam, piano
Ensemble intercontemporain
Léo Margue direction

Renseignements et réservations
oci-piano.com



ÉCLAIRAGE

Bastien David, compositeur
Je suis orage

Cette nouvelle œuvre est une commande du Concours international de piano d’Orléans et de l’Ensemble intercontemporain. Trois lauréat·e-s du concours se partagent la scène et le clavier. Ils seront rejoints autour du piano par deux percussionnistes ainsi que par un ensemble instrumental. Son titre, *Je suis orage*, évoque les conflits intérieurs que l’on connaît toutes et tous face à l’inacceptable – d’enfouir en soi l’incohérence de certains choix, ou de négliger la valeur du vivant –, au point de s’en rendre malade. Troquer la complaisance par de l’amour et laisser éclater l’orage que l’on contient pour que s’ensuive la pluie fertile.



VENDREDI 8 NOVEMBRE
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT LE CONCERT À 18H45 : RENCONTRE
AVEC REBECCA SAUNDERS, COMPOSITRICE
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE
ENTRÉE LIBRE

SKIN/SCAR/SKULL

Depuis une dizaine d'années, Rebecca Saunders explore musicalement les champs lexicaux du corps, de la voix, de la peau. Ouvert par *Skin* (2016), suivi par *Scar* (2019), et refermé par *Skull* (2023), le triptyque ici présenté dans son intégralité est né de la fascination profonde que Saunders nourrit pour « l'exploration de la qualité physique et charnelle du son », ainsi que pour « l'impact physique et charnel que la musique peut exercer sur l'auditeur ».

La compositrice britannique installée à Berlin y file la métaphore de la composition comme « l'extraction des sons en deçà de la surface du silence ». De fait, la cicatrice (*Scar*) s'inscrit sur la surface de la peau (*Skin*), comme le souvenir du trauma de la blessure. Quant au crâne (*Skull*), c'est la tête sans son enveloppe charnelle, et c'est le vide de l'esprit qui a quitté le corps...

Rebecca SAUNDERS
Skin, pour soprano et treize instruments
Scar, pour quinze solistes et chef d'orchestre
Skull, pour quatorze instruments et chef d'orchestre
Création française

Juliet Fraser soprano
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Tarif 20 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

Unanim^{ts}!
Avec les compositeurs

• R • E • B • E • C • C • A •
• S • A • U • N • D • E • R • S •
• • • • • • • •
• • • • • • • •



Le son dans la peau

Le 8 novembre à la Cité de la musique, l'Ensemble intercontemporain présentera, pour la première fois en France, le triptyque *Skin/Scar/Skull* de Rebecca Saunders dans son intégralité. Nous revenons avec la compositrice anglaise sur la genèse et l'articulation de ces trois pièces singulières.

Le premier contact du public avec vos pièces, ce sont vos titres, qui sont d'une nature très spécifique – des mots soigneusement choisis –, notamment avec *Skin*, *Scar* et *Skull*. Quand vos titres arrivent-ils dans le processus de composition ?

Cela varie énormément d'une pièce à l'autre. Même pour les trois pièces du triptyque, dont vous parlez. Le titre de *Skin* m'est apparu clairement dès le début



de la composition, puisque c’est un mot qui me fascine totalement. À l’époque, lorsque l’on me demandait de parler de musique et d’articuler une pensée sur mon processus de composition, j’en parlais comme d’aller «extraire les sons en deçà de la surface du silence». C’est une image que je n’utiliserais sans doute plus aujourd’hui mais, à l’époque, elle m’aidait à exposer certaines de mes pensées sur la composition, sur la nature du son et du silence. *Skin* va plus loin encore: on imagine alors un corps, et la surface dont je parlais devient «peau». C’est de surcroît, en anglais, un nom («peau») et un verbe («écorcher»), avec là encore de nombreuses connotations. Via la métaphore de la mue, le mot évoque également le passage du temps. La composition de *Skin* trouve d’ailleurs son origine dans de nombreux fragments poétiques que j’ai écrits autour de ce thème au fil des ans. Le texte chanté par la soprano est donc de ma main, développé en parallèle de la composition. Ce titre s’est imposé d’autant plus que l’un des enjeux de la pièce était de trouver une manière de broder ce langage sur le tissu sonore. À l’inverse, le titre de *Scar* ne m’est venu qu’à la toute fin du processus. La source principale du matériau est une série de longs gestes percussifs initiés par les deux pianos solistes qui dialoguent en se faisant face, à gauche et à droite de la scène – la pièce consistant originellement en une orchestration de ces gestes extrêmes. J’imaginai que ces gestes créaient un étirement des mailles du silence tel que l’on en déchirait la surface, que l’on en déchirait la «peau» – d’où l’image de la cicatrice (*Scar*). Cette image m’a ensuite évoqué la fragilité d’une expérience traumatique, ce qui m’a menée à la pièce *Wound*, née de *Scar*...

Comment approchez-vous la forme et la structure, en relation avec le matériau musical?

Il m’est très difficile d’expliquer ceci avec des mots. Ce n’est pas «on y va au hasard et on verra ce qui se passe.» Les solutions d’organisation du matériau qui fonctionnent sont en réalité peu nombreuses. Une pièce se cherche elle-même une solution de forme qui aura du sens, à la fois physiquement et intellectuellement. Cela passe par des décisions formelles et des phases de préparation très précises. À commencer, bien sûr, par la collecte du matériau. Le tout est déterminé par une question fondamentale: qu’est-ce que je recherche? Si je prends l’exemple de *Skin*, cette pièce est, dans les faits, formellement très rigoureuse, mais je ne l’ai pas planifiée d’un coup dès le départ. J’ai commencé par définir trois types de matériau musical: le premier est un geste énergique mené par la trompette et la chanteuse, qui gagne ensuite tout l’ensemble ; le deuxième est un duo plus doux, très expressif et sensuel, entre la voix

et la flûte basse, et le troisième est une «récitation», qui déroule six «images textuelles». Le développement formel a consisté, en partie du moins, à jouer sur les tensions entre ces trois types de matériau. Si l’on prend un peu de recul, la pièce est très clairement divisée en deux parties, qui utilisent exactement le même matériau, mais les moyens de le générer et de l’explorer sont diamétralement opposés. Ainsi exposé, cela peut sembler compliqué, mais cela ne l’est pas de mon point de vue. C’est une réponse aux questions que je me posais: comment faire coexister ces trois types de matériau au sein d’une seule et unique forme? Comment les faire muter les uns dans les autres? Comment jouer avec leurs densités propres pour les mettre aux prises les uns avec les autres? Comment préserver leurs identités? Toutes ces questions tournaient dans ma tête. Ensuite, la composition en tant que telle revient à me poser la question: quelle longueur pour tel fragment? Quand tout est prêt, je commence au début, et je déroule jusqu’à la fin. Tout simplement. Bien sûr, dans certains cas, l’orchestration exacte d’un passage dépend de l’endroit où il se trouvera finalement au sein de la forme globale. Pour *Scar*, par exemple, le processus a été à la fois similaire et très différent. Les gestes de piano dont j’ai parlé plus haut, qui constituent le matériau de base, ont plusieurs potentiels fonctionnels et peuvent se décliner de diverses manières: percussif, lyrique, acoustique... En l’occurrence, *Scar* joue sur l’idée d’attaque et de résonance. Au fil de la partition, les résonances prennent le pas sur les attaques. C’est un processus d’abstraction du relief, pour laisser place à la seule résonance du matériau de base. C’est donc une exploration de ces résonances. Qu’arrive-t-il lorsque ces résonances existent indépendamment des attaques qui les ont provoquées? Encore une fois, je me pose des questions. En travaillant avec les différentes propriétés acoustiques de ces attaques, et en explorant l’étendue des possibles, il s’agit d’écouter le son, de le comprendre, et d’en dégager le potentiel acoustique.

***Scar* était-il d’emblée pensé comme le second volet d’un triptyque, après *Skin*?**

À la suite de *Skin*, j’ai su assez tôt que je voulais poursuivre dans cette veine, mais c’est longtemps resté une volonté assez vague. Cela étant dit, si *Scar* n’a pas été pensé comme un second volet, ce n’est pas le cas de *Skull* dont l’un des enjeux formels a justement été de faire en sorte que l’œuvre constitue un cycle avec les deux premières pièces. Voilà quatre ans, il m’est en effet clairement apparu qu’il me fallait faire un troisième volet, qui prendrait *Skin* et *Scar* comme point de référence émotionnel et formel. Un défi fascinant du reste.



•
«Au fil de la partition, les résonances prennent le pas sur les attaques. C’est un processus d’abstraction du relief, pour laisser place à la seule résonance du matériau de base.»
•

Pour *Skull*, nombre de décisions conceptuelles et formelles ont donc été prises en relation avec les deux autres pièces, pour en faire le dernier volet du triptyque. Cela dit, si la question était claire – que doit être cette troisième pièce pour créer la possibilité d’un triptyque cohérent? –, la réponse l’était moins. Première certitude: ce devait être une pièce longue. Deuxième certitude: la pièce se devait d’explorer, pour la première fois pour moi depuis longtemps, des fragments mélodiques lyriques, et de travailler avec la polyphonie – ce que ni *Skin* ni *Scar* ne faisaient. Le traitement du matériau y est donc bien différent. J’ai par exemple repris de *Scar* une ligne mélodique dans le grave de la trompette, avec un timbre connoté jazz, le long de laquelle j’ai exploré une écriture polyphonique au sein de l’ensemble. Une préoccupation essentielle a été de faire référence à des passages de *Skin* et *Scar*, comme pour reprendre

des fenêtres laissées ouvertes, des questions laissées en suspens, afin de les retravailler dans ce nouveau contexte. Enfin, la trajectoire formelle de *Skull* est très différente de celle des deux premiers volets, aussi parce qu’elle se termine sur un climax, dénué de résonance.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

JEUDI 21 NOVEMBRE
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

CONSTELLATIONS KAIJA SAARIAHO

Voilà un peu plus de deux ans que Kaija Saariaho, la plus parisienne des compositrices finlandaises, nous a quittés, et les solistes de l'Ensemble intercontemporain, qui ont tant de fois joué sa musique, lui rendent sa juste place au sein de la constellation contemporaine. Ainsi, à l'instar de l'étoile Polaire qui, appartenant à la Petite Ourse, peut être trouvée grâce à la Grande, Kaija Saariaho appartient à deux constellations : celle des musiciens finlandais, Magnus Lindberg et Esa-Pekka Salonen, avec lesquels elle a fondé le groupe Korvat auki (« oreilles ouvertes » en finnois) ; et celle d'une musique spectrale (celle des Grisey et Murail) élargie par l'électronique et la fréquentation des autres arts.

Kaija SAARIAHO
Sept Papillons, pour violoncelle – extraits
Oi Kuu, pour clarinette basse et violoncelle
Laconisme de l'aile, pour flûte et électronique
Cendres, pour flûte alto, piano et violoncelle
Dolce Tormento, pour piccolo

Esa-Pekka SALONEN
Meeting, pour clarinette et clavecin

Gérard GRISEY
Anubis-Nout, pour clarinette contrebasse – extrait : *Nout*

Tristan MURAIL
Une lettre de Vincent, pour flûte et violoncelle

Magnus LINDBERG
Trio, pour clarinette, violoncelle et piano

Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Clément Marie ingénieur du son

Tarif **34 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 84 84



MARDI 10 DÉCEMBRE
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

AVANT LE CONCERT À 18H45
CLÉ D'ÉCOUTE SUR L'ŒUVRE D'EDGARD VARÈSE
SALLE DE CONFÉRENCE – PHILHARMONIE
ENTRÉE LIBRE

GRAND SOIR EDGARD VARÈSE

Pour cette nouvelle collaboration avec les jeunes musicien-ne-s de l'Orchestre du Conservatoire de Paris et de l'Ensemble NEXT, les solistes de l'EIC proposent cette année une quasi-intégrale de l'œuvre pour ensemble et pour orchestre d'un des grands révolutionnaires de la musique du XX^e siècle : Edgar Varèse. Cette monographie nous permet ainsi de suivre le cheminement esthétique de celui qui a radicalement et irrévocablement bouleversé l'écriture musicale. Au fil des pièces, par-delà la (forte) impression produite par ses incomparables trouvailles sonores (*Octandre*), on suit le compositeur, entre ses rêves surréalistes (*Arcana*), ses fantasmes cosmogoniques et sa passion pour la science, dont il tente inlassablement de transcrire musicalement les grands principes (*Ionisation*) – et notamment le concept ô combien révolutionnaire à l'époque d'espace-temps (*Intégrales*) – dans une approche d'architecte musical.

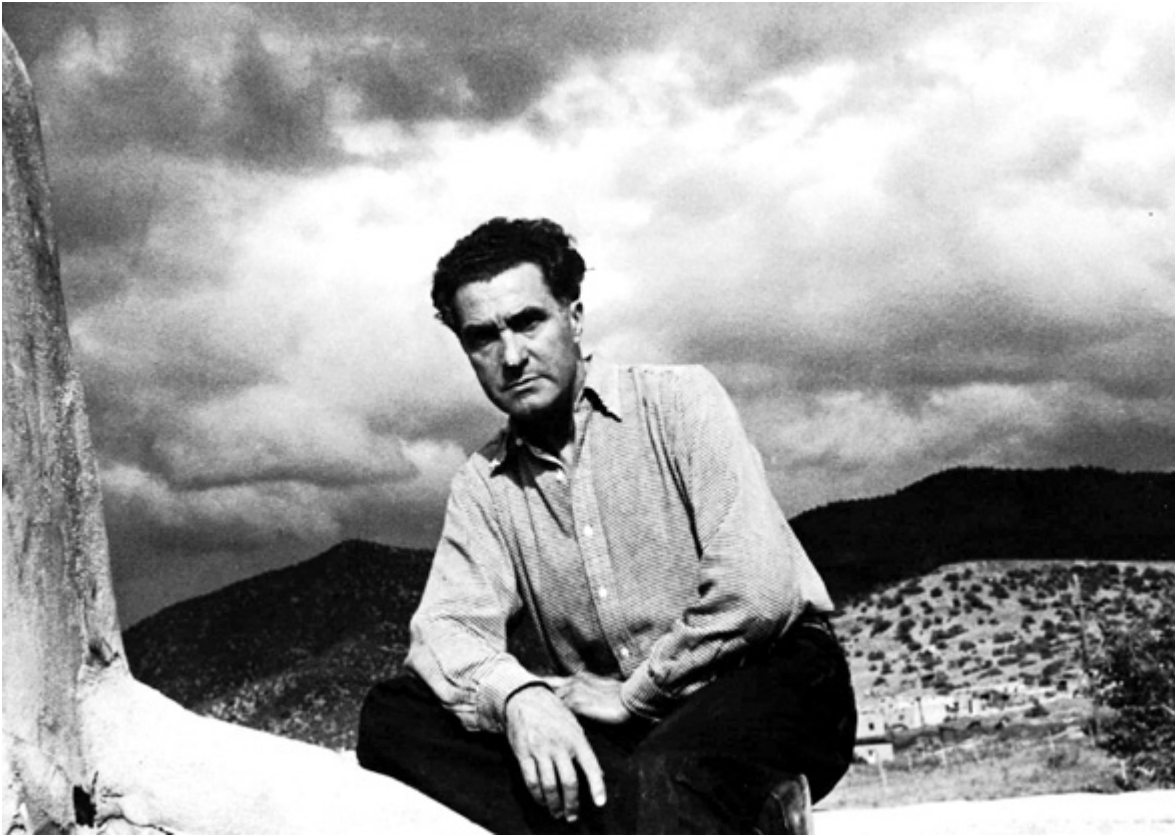
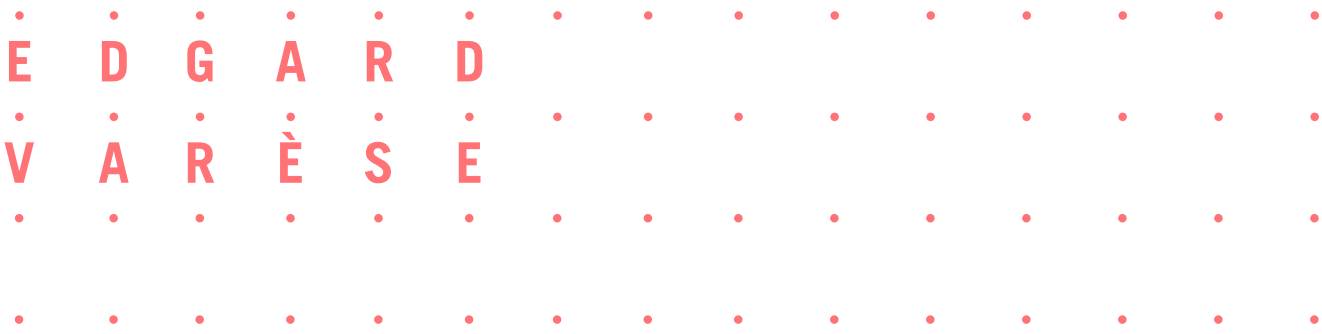
Edgard VARÈSE
Ionisation, pour ensemble de treize percussionnistes
Densité 21,5, pour flûte
Offrandes, pour soprano et ensemble
Octandre, pour huit instruments
Intégrales, pour onze instruments à vent et percussions
Arcana, pour orchestre
Amériques, pour orchestre

Sarah Aristidou soprano
Sophie Cherrier flûte
Ensemble NEXT
Orchestre du Conservatoire de Paris
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

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

Tarifs **12 € / 20 € / 22 € / 30 € / 37 € / 42 €**

Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 84 84



Edgard Varèse, Santa Fe, Nouveau-Mexique, 1936.

Le destin de la musique est de conquérir la liberté

Aujourd'hui, on doit se rendre compte un peu partout, car je le répète depuis près d'un demi-siècle au risque d'importuner les gens, que mon but a toujours été la libération du son et d'ouvrir largement à la musique tout l'univers des sons. J'ai commencé très jeune à enfreindre les règles, conscient même alors qu'elles m'empêchaient d'accéder à ce monde merveilleux – cet univers en perpétuelle expansion. (...) On a parfois mal compris la lutte que j'ai menée pour la libération du son et pour le droit de me servir de n'importe quel son, comme s'il s'agissait là du désir de ravalier et même

d'exclure la grande musique du passé. Pourtant, mes racines plongent dans cette musique. Si original ou différent qu'il paraisse, un compositeur n'a fait que greffer un petit peu de lui-même à la vieille plante. Mais il doit pouvoir le faire sans qu'on l'accuse de vouloir tuer la plante. Tout ce qu'il veut, c'est produire une fleur nouvelle. Il importe peu qu'à première vue, certaines gens y voient un cactus au lieu d'une rose. Les maîtres du passé sont pour moi des confrères que je respecte et une longue et étroite amitié me lie à eux. Ils ne sont pas de saintes momies – en fait, ils vivent tous.



•

«L'impulsion peut venir d'une idée, d'une image, d'une phrase, de tout ce qui peut causer un choc, déclencher le courant émotif pour ainsi dire. Mais cet objet qui attire le musicien à l'extérieur de lui-même n'est qu'un prétexte ; il s'évanouira, éliminé à la fin par l'œuvre qui prend forme.»

•

Les règles qu'ils fabriquèrent à leur usage ne sont pas sacro-saintes. Elles ne sont pas non plus des lois éternelles. Lorsqu'on écoute la musique de Machaut, de Pérotin, Monteverdi, Bach ou Beethoven, nous nous rendons compte que nous sommes devant une matière vivante. Ils vivent dans le temps. Mais toute musique écrite, à la façon d'un autre siècle, est le fruit de la culture. Quelque souhaitable et confortable qu'une culture puisse être, un artiste ne doit pas se reposer en elle. (...)

À vingt ans, j'ai découvert une définition de la musique qui éclaira soudain mes tâtonnements vers une musique que je sentais possible. C'est celle de Hoene-Wroński, physicien, chimiste, musicologue et philosophe de la première moitié du XIX^e siècle. Wroński a défini la musique comme étant «la corporification de l'intelligence qui est dans les sons». Je trouvais là pour la première fois une conception de la musique parfaitement intelligible, à la fois nouvelle et stimulante. Grâce à elle, sans doute, je commençai à concevoir la musique comme étant spatiale, comme de mouvants corps sonores dans l'espace, conception que je développai graduellement et fis mienne. J'ai compris très tôt qu'il me serait difficile ou impossible d'exprimer avec les moyens mis à ma disposition les idées qui me venaient. J'ai même commencé, dès cette époque, à caresser le projet d'affranchir la musique du système tempéré, de la délivrer des limitations imposées par les instruments en usage et par toutes ces années de mauvaises habitudes qu'on appelle, de façon erronée, la tradition. J'étudiai Helmholtz. Les expériences avec des sirènes qu'il décrit dans sa *Physiologie du son* me fascinèrent. Moi-même, je me suis livré plus tard à de modestes expériences et je découvris que je pouvais obtenir de belles paraboles et hyperboles sonores, qui me semblaient analogues à celles que l'on trouve dans le monde comme instruments de musique dans deux de mes partitions: *Amériques* (pour grand orchestre ; 1924) et *Ionisation*

(pour groupe de percussions, 1913). J'ai obtenu le même effet, mais cette fois grâce à un dispositif électronique, dans le *Poème électronique*. Je me rendis à Berlin en 1907. J'y vécus presque continuellement pendant les six années qui suivirent. J'eus le bonheur de me lier étroitement avec Ferruccio Busoni malgré notre grande différence d'âge et d'importance. J'avais lu son remarquable petit livre intitulé *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*. Il y affirmait quelque part: «La musique est née libre et son destin est de conquérir la liberté.» Je fus étonné et bouleversé de trouver quelqu'un d'autre – et un musicien par surcroît – qui partageât cette conviction. Cela me donna le courage d'aller le voir avec mes idées et mes partitions (...). Je devins une sorte de Parsifal diabolique, à la recherche non pas du Saint Graal mais de la bombe qui ferait exploser le monde musical et y laisserait entrer tous les sons par la brèche, sons, qu'à l'époque – et parfois même aujourd'hui – on appelait bruits.

«J'ai commencé très jeune à enfreindre les règles, conscient même alors qu'elles m'empêchaient d'accéder à ce monde merveilleux – cet univers en perpétuelle expansion.»

Nous discussions, entre autres propos révolutionnaires, de la nécessité de délivrer la musique du système tempéré et, en conséquence, du besoin d'instruments nouveaux. Plusieurs inventions électriques qui devaient révolutionner la musique firent leur apparition à cette époque. Bien entendu, elles ne firent rien de semblable. Cependant, j'ai compris, grâce à elles, que l'unique espoir



Amériques d'Edgard Varèse à la Philharmonie de Paris, 2015.

d'obtenir des instruments capables d'émettre des sons nouveaux nécessitait une collaboration entre compositeurs et ingénieurs spécialisés. Ceci était bien avant que l'électronique ne fût découverte et précédait plus encore l'utilisation par les compositeurs de ces machines électroniques que l'industrie a inventées et réservées à son seul usage. Ce n'est qu'en 1954 que j'eus, pour la première fois, l'occasion de travailler dans un studio d'électronique, invité par Pierre Schaeffer à mettre au point les rubans de *Déserts* au Studio d'Essai de la R.T.F. à Paris.

Pendant la plus grande partie de mon existence, je me suis plutôt lié avec les peintres, les poètes, les architectes et les savants qu'avec les musiciens, quoique dans ma jeunesse, j'eus l'extraordinaire chance d'être parrainé et aidé par Debussy, Strauss, Mück, Mahler – même Massenet – et ainsi que je l'ai déjà mentionné, Busoni. Peut-être est-ce la raison pour laquelle mon point de vue a été si complètement différent de celui de la plupart des musiciens. Ou, inversement, puisque mes conceptions avaient fait de moi un intouchable, musicalement parlant, j'ai recherché (et rencontré) l'accueil et l'approbation chez ceux qui professaient d'autres arts. (...)

Nous parlions, en principe, le même langage malgré nos moyens d'expression différents. Récemment encore, il me fut donné de voir d'autres exemples de ce cheminement

parallèle. Ainsi, on rapporte cette affirmation de Braque faite durant une interview: «Un tableau est terminé lorsque plus rien ne reste de l'idée première.» Et Picasso, interviewé lui aussi en juin dernier, déclarait à peu près la même chose: «On prend son bien où on le trouve... Vous commencez un tableau avec une certaine idée puis vous vous apercevez qu'il devient quelque chose de tout à fait autre.» Ceci remua chez moi de vagues souvenirs et, en fouillant mes papiers, je tombai sur un numéro de l'année mil neuf cent vingt-quatre de la revue *Eolus*. J'y écrivais: «L'impulsion peut venir d'une idée, d'une image, d'une phrase, de tout ce qui peut causer un choc, déclencher le courant émotif pour ainsi dire. Mais cet objet qui attire le musicien à l'extérieur de lui-même n'est qu'un prétexte ; il s'évanouira, éliminé à la fin par l'œuvre qui prend forme.»

Les poètes et les peintres ont le plus souvent devancé les musiciens, convaincus que l'artisan finit par détrôner l'artiste si l'art se fige trop longtemps et si les règles deviennent absolues. Car, je me cite une fois de plus, «l'artisan ramène ses idées au niveau de ses outils tandis que l'artiste cherche de nouveaux moyens aptes à réaliser ses idées». Les compositeurs d'aujourd'hui ont à leur disposition un moyen nouveau et inestimable et qui se révèle la clé d'un monde de sons inconnus. Nous ne nous contenterons pas, je l'espère, d'en faire des jeux



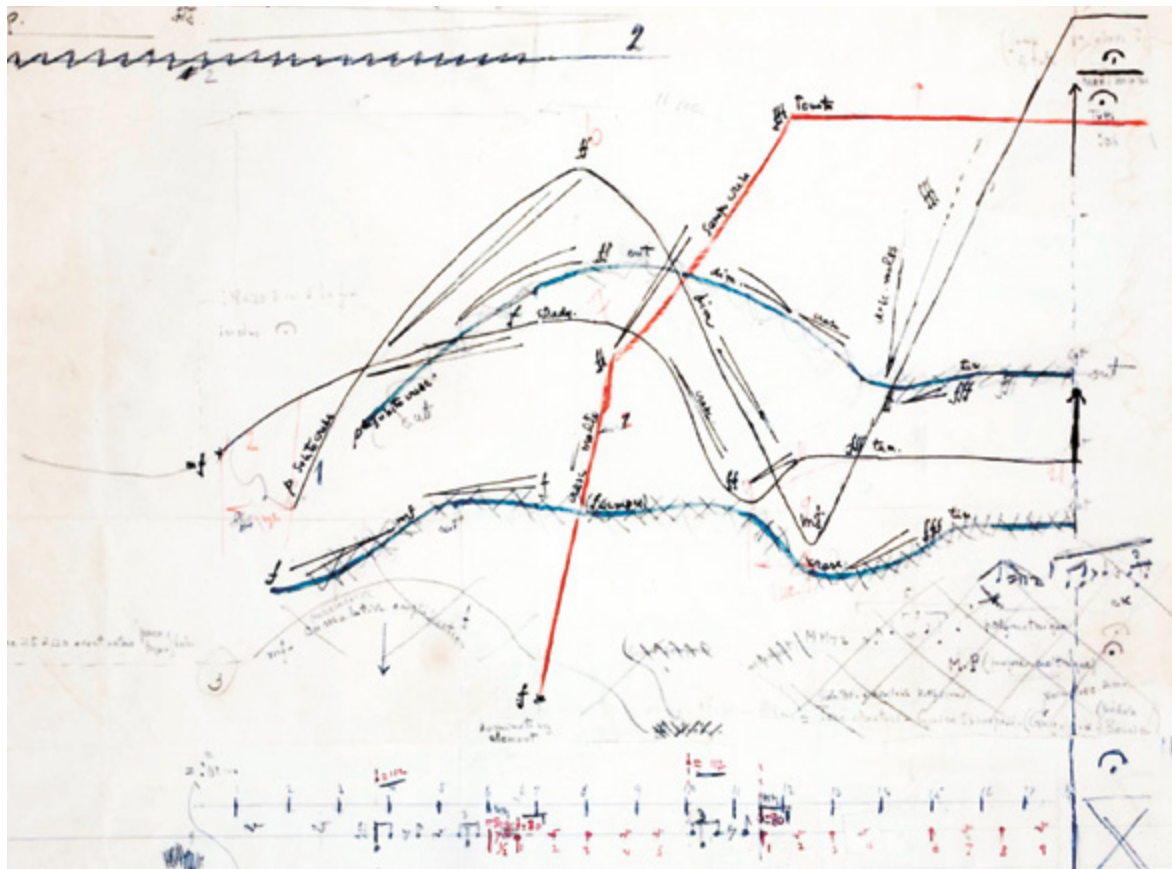


Diagramme de travail pour le *Poème électronique*, 1957.

de patience, d'être tout simplement les artisans de ces sons nouveaux. Nos exigences et nos besoins, en tant qu'artistes et créateurs, vont bien au-delà de ce que peuvent faire les machines électroniques en usage et doivent donner le branle à de nouvelles inventions de la part des ingénieurs avec lesquels nous collaborons. (...) Nous allons vers la simplification et la praticabilité qui faciliteront les réalisations créatrices. (...) Parmi les nombreux pouvoirs dont l'électronique enrichit la composition musicale, la simultanéité métrique, du moins en ce qui me concerne, est l'un des plus précieux. Et comme ma musique s'appuie principalement sur le mouvement de masses sonores sans rapports entre elles, j'avais depuis toujours ressenti le besoin de les déplacer simultanément à des vitesses différentes et j'en escomptais l'effet. Or une telle chose est désormais possible. Le dispositif électronique très complexe du pavillon Philips à l'exposition de Bruxelles l'a démontré de façon éclatante. Le pavillon était l'œuvre de Le Corbusier et le dispositif, conçu par la société hollandaise, assurait une projection spatiale multiple de ma musique. J'espère qu'un jour, chaque grande ville aura au moins une salle de concert ou de théâtre pourvue d'un dispositif analogue, et cela de façon permanente.

Par ailleurs, il ne faudrait pas s'attendre à ce que ce nouveau moyen d'expression produise des miracles, même si nous lui devons beaucoup. La machine ne rend que ce que l'on veut bien y mettre. Les principes sont les mêmes, qu'un musicien écrive pour l'orchestre ou pour la bande magnétique. Les problèmes les plus difficiles demeurent: le rythme et la forme. Ce sont aussi les deux éléments de la musique qu'en général on comprend le plus mal.

Edgard Varèse

Le destin de la musique est de conquérir la liberté
Remarques autobiographiques dédiées à la mémoire de Ferruccio Busoni. Extrait d'une conférence donnée à l'Université de Princeton le 4 septembre 1959.
(Traduit de l'américain) Varèse, E. (1959). Le destin de la musique est de conquérir la liberté. *Liberté*, 1(5), 276-283.

BOULEZ . 100 . . .

En 2025, l'Ensemble intercontemporain célébrera le centenaire de la naissance de Pierre Boulez, son fondateur. Une année de concerts et d'événements exceptionnels, en France, en Europe et jusqu'en Asie.



•
« Pour l'Ensemble
intercontemporain,
Pierre Boulez était bien
plus qu'un immense
compositeur, un chef
d'orchestre à l'oreille
incomparable et un
pédagogue hors pair.
C'était véritablement
un membre de la famille. »
•



BOULEZ 100

Pour l'Ensemble intercontemporain, Pierre Boulez était bien plus qu'un immense compositeur, un chef d'orchestre à l'oreille incomparable et un pédagogue hors pair. C'était véritablement un « membre de la famille » qui, des décennies durant, et jusqu'à ses derniers jours, chemina aux côtés de l'Ensemble, nouant avec lui une relation unique. C'est sans doute la raison pour laquelle nous avons l'honneur d'ouvrir les festivités de ce centenaire, dans la salle qui porte son nom à la Philharmonie de Paris, le 6 janvier. Nous le faisons en toute amitié, avec un « EIC & Friends » en compagnie de deux anciens solistes qui ont bien connu Boulez : Pierre-Laurent Aimard, qui retrouvera également Sophie Cherrier, trente ans après leur enregistrement de référence de la *Sonatine pour flûte et piano*, et Jean-Guihen Queyras, qui interprétera le vertigineux violoncelle solo de *Messagesquise* – manière de réunir toute

la famille intercontemporaine pour souffler ces cent bougies !
Le Pierre Boulez que nous voulons raconter cette année – que ce soit à Paris et en tournée, en France et à l'étranger – n'est donc pas seulement celui des grands chefs-d'œuvre ultra-connus, mais aussi un homme qui chemine. C'est-à-dire un Pierre Boulez en constante évolution, qui savait se remettre en question pour aller de l'avant et qui, surtout, a su partager la musique sous toutes ses formes, avec une générosité rare et un sens de la pédagogie sans pareil. Nous jouerons donc des pages qui résonnent trop peu dans les salles de concert, comme sa *Polyphonie X*, mais nous remonterons aussi aux sources de ses inspirations musicales, et prolongerons sa démarche d'accompagnement des jeunes musicien·ne·s et particulièrement des jeunes compositeurs et compositrices. En somme, nous le montrerons tel qu'il était : un musicien complet, et un homme entier.

Pierre Bleuse



ÉCLAIRAGE

Jean-Guihen Queyras, violoncelliste

En vue de l'enregistrement *Messagesquisse* pour Deutsche Grammophon fin 1999, pour lequel je tenais la partie soliste, nous avons donné quelques concerts et Pierre a exigé de nous des tempos encore plus rapides que ceux qu'il avait notés sur la partition. Notamment dans deux passages particulièrement virtuoses et éprouvants, entre les chiffres 4 et 8, immense cavalcade ininterrompue au cœur de la partition, et à nouveau au chiffre 10 jusqu'à la fin. Au lieu des 132 comme il était indiqué, Pierre nous demandait du 144. C'est extrêmement rapide! Arrive le jour de l'enregistrement, le lendemain du dernier concert, et voilà Pierre qui se tourne vers moi et me dit: «Pour l'enregistrement, on va y aller un peu plus lentement.» Puis il précise, le plus sérieusement du monde: «À 142.» Pour n'importe qui, même les meilleurs musiciens, la différence est pratiquement imperceptible. Mais, pour lui, c'était comme si, après nous avoir poussés dans nos retranchements en concert, il me laissait cette toute petite marge, comme s'il faisait baisser la pression d'un rien, pour parvenir à la perfection. Je me souviens, toujours à propos de *Messagesquisse*, que, à chaque concert, Pierre réunissait tous les violoncellistes dans les loges juste avant pour jouer ces deux passages, et seulement ces deux-là. Deux fois: une fois lentement, et une fois à toute vitesse. Comme pour faire monter l'adrénaline, juste avant d'entrer en scène.

LUNDI 6 JANVIER
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

EIC & FRIENDS

BOULEZ 100

C'est évidemment à l'Ensemble intercontemporain, qu'il a fondé en 1976, que revient l'honneur de lancer les festivités de ce centenaire Pierre Boulez, dans la salle qui porte son nom à la Philharmonie de Paris. L'honneur est de surcroît partagé par deux ex-solistes de l'EIC, le pianiste Pierre-Laurent Aimard et le violoncelliste Jean-Guihen Queyras, pour un de ces moments festifs estampillés «EIC & Friends». Au programme, on trouve naturellement *Répons*, le chef-d'œuvre incontournable et absolu de Pierre Boulez. Mais aussi des pièces plus intimistes, telle *Messagesquisse*, pour violoncelle solo et six violoncelles ou la bien-nommée *Mémoriale (...explosante-fixe... Originel)*, pour flûte et huit instruments, ainsi que la *Sonatine* pour flûte et piano, qui réunit Sophie Cherrier et Pierre-Laurent Aimard comme sur l'enregistrement de référence réalisé voilà plus de trente ans. Enfin, comme l'aurait bien sûr souhaité Boulez, son œuvre est ici replacée dans une perspective allant d'hier avec Debussy à aujourd'hui avec une création de la compositrice anglaise Charlotte Bray, encore méconnue sur la scène musicale française.

Pierre BOULEZ
Mémoriale (...explosante-fixe... Originel), pour flûte et huit instruments
Messagesquisse, pour violoncelle solo et six violoncelles
Sonatine, pour flûte et piano
Répons, pour six solistes, ensemble, sons informatiques et électronique en temps réel

Claude DEBUSSY
En blanc et noir, pour deux pianos

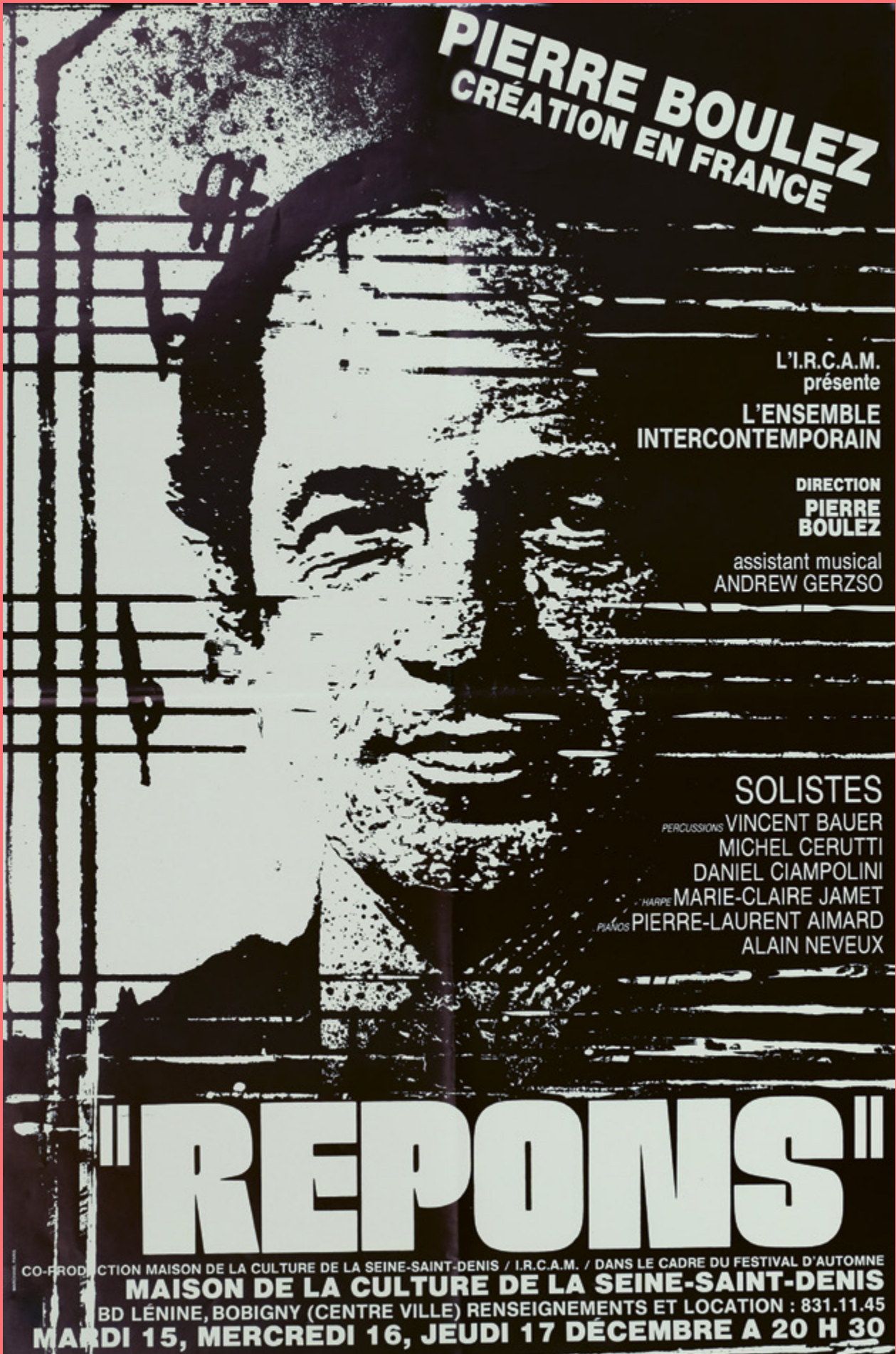
Charlotte BRAY
Nouvelle œuvre, pour ensemble
Création mondiale / Commande de l'Ensemble intercontemporain
avec le soutien de la Fondation Boulez

Jean-Guihen Queyras violoncelle
Pierre-Laurent Aimard piano
Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle flûte
Hidéki Nagano, Dimitri Vassilakis piano
Gilles Durot, Samuel Favre percussion
Valeria Kafelnikov harpe
Aurélien Gignoux cymbalum
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Augustin Muller électronique Ircam

Tarifs 12 € / 20 € / 22 € / 30 € / 37 € / 42 €
En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou.
Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

Unanim@s!
avec les compositrices

Affiche:
Création française de *Répons* à Bobigny le 15 décembre 1981.



• C • H • A • R • L • O • T • T • E •
• B • R • A • Y •
• • • • • • • • • • • • • •
• • • • • • • • • • • • • •

•
«Je reste persuadée que la musique peut exprimer quelque chose qui amènera les personnes qui l’écoutent à modifier leur point de vue sur un problème, une situation, un événement particulier.»
•

Explorer de nouveaux paysages sonores

Le 6 janvier, l'Ensemble intercontemporain lancera les célébrations du centenaire de la naissance de Pierre Boulez à la Philharmonie de Paris. Partageant l’affiche avec quelques-uns des chefs-d’œuvre du maître et un aperçu de ses racines musicales, le programme de ce concert événement ne pouvait faire l’impasse sur la création. L’EIC accueillera donc, pour la première fois, la compositrice britannique Charlotte Bray, qui présentera une nouvelle œuvre pour ensemble spécialement commandée pour l’occasion.

L’Ensemble intercontemporain vous a commandé une œuvre au programme du premier concert célébrant le centenaire de la naissance de Pierre Boulez, à la Philharmonie de Paris. Comment appréhendez-vous cet événement?
Pour commencer, je suis très honorée de participer à la célébration du centenaire de la naissance de Pierre Boulez et je suis convaincue que cela aura un effet tout particulier sur cette nouvelle pièce, gardant toujours à l’esprit le souvenir de ma rencontre avec Pierre Boulez.

Dans quelles circonstances avez-vous eu cette chance de le rencontrer? Est-ce une personnalité qui a compté et compte toujours pour vous?
J’ai eu ce privilège une fois, lors d’un atelier au Royal Birmingham Conservatoire au cours duquel il m’a fait part de ses commentaires sur ma pièce d’ensemble *Beneath the Dawn Horizon*. Cette expérience, en début de carrière, a considérablement orienté ma façon de penser la composition, en particulier au niveau de la temporalité, m’ouvrant de grandes perspectives d’avenir. Sa musique reste présente et très importante pour moi.

Vos maîtres se nomment Mark-Anthony Turnage, Oliver Knussen, Colin Matthews, Magnus Lindberg. Que vous ont-ils transmis?
J’ai étudié principalement avec Mark-Anthony Turnage avec qui j’ai acquis une connaissance très approfondie de l’harmonie, de l’orchestration et de la forme. Je suis fascinée par les techniques de développement et j’ai beaucoup appris de Mark-Anthony à ce sujet. Oliver Knussen fut pour moi un mentor et un ami très cher. Son oreille était tellement incroyable!

En travaillant avec lui, j’ai vraiment fait l’apprentissage de l’écoute. J’ai débuté avec un merveilleux professeur et compositeur, Joe Cutler, au Royal Birmingham Conservatoire. Ces études ont été passionnantes et fondamentales pour moi qui suis venue à la composition relativement tard, à 20 ans.

Comment définiriez-vous votre esthétique musicale?
Ce qui prime toujours, c’est la ligne et la direction, ainsi qu’un fort sens du lyrisme – incluant souvent la mélodie que j’ai à cœur de faire entendre. Pour moi, créer un lien avec le public à travers ma musique est primordial. J’essaie avec chaque nouvelle œuvre d’explorer le «paysage» d’une manière différente. J’entends par là l’utilisation des instruments de l’ensemble, la façon dont j’aborde la couleur, la structure, l’harmonie, l’organisation rythmique...

Dans votre opéra *Entanglement* («Enchevêtrement»), vous vous intéressez au cas de Ruth Ellis, la dernière femme condamnée à mort par pendaison en Angleterre. L’idée d’une forme d’engagement est-elle importante dans votre travail?



Je trouve primordial en tant qu’artiste de porter un regard sur le monde dans lequel nous vivons. Je reste persuadée que la musique peut exprimer quelque chose qui amènera les personnes qui l’écoutent à modifier leur point de vue sur un problème, une situation, un événement particulier. Mon opéra *Entanglement*, écrit sur un livret d’Amy Rosenthal, évoque en effet l’histoire de Ruth Ellis. Bien que les faits se soient déroulés en Grande-Bretagne dans les années 1950, il s’agit toujours d’un sujet très actuel concernant la peine capitale et les violences domestiques.

Propos recueillis par Michèle Tosi

MERCREDI 26 MARS
18:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
STUDIO

POLYPHONIE X
BOULEZ 100

Production d'un Pierre Boulez de 26 ans, *Polyphonie X* est à bien des égards une œuvre-clé du modernisme musical du XX^e siècle. Témoignant du bouillonnement créatif du compositeur, elle trahit aussi ses doutes et suscitera dès sa création «un sérieux examen de conscience». «Il y a des endroits, écrit le compositeur dans une lettre à un ami, où m'est apparue frappante la synthèse entre langage et sensibilité, et d'autres endroits où le "faire" musical n'est pas à la hauteur de ce que j'aurais voulu exprimer, ou inversement le "faire" musical atteint une indépendance et défait ce que je voudrais exprimer.» Boulez retirera la partition de son catalogue peu après sa création au Festival de Donaueschingen en 1951 et le scandale que la radicalité de son écriture a suscité. À la tête de l'EIC, le chef Pierre-André Valade, accompagné du musicologue Claude Abromont, soulignera les enjeux de cette partition méconnue aux qualités visionnaires.

Pierre BOULEZ
Polyphonie X, pour dix-huit instruments

Ensemble intercontemporain
Pierre-André Valade direction
Claude Abromont présentation

Tarif 34 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

VENDREDI 28 MARS
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

CONCERT ANNIVERSAIRE
BOULEZ 100

Pierre Boulez est né voilà cent ans à deux jours près, le 26 mars 1925. En compagnie des chanteurs et chanteuses de l'ensemble vocal Les Métaboles, l'Ensemble intercontemporain célèbre cet anniversaire avec l'une des œuvres phares du maître, née de sa fascination pour le verbe poétique, et, en l'occurrence, pour le poète ô combien audacieux que fut E.E. Cummings. Ce dernier creuse en effet le langage, non seulement dans ses aspects sémantiques et imagés, mais également par son rythme, et notamment son rythme visuel et son organisation de l'espace de la page. Une pensée de l'espace textuel et intertextuel que Pierre Boulez aspire à transmuter au sonore dans sa pièce. Le foisonnement explosif qui en résulte se retrouve également dans *sur Incises* (1998), fulgurante prolifération triangulaire à partir d'*Incises* (1995) pour piano. Invité régulier de l'EIC cette saison, Michael Jarrell profite de la réunion de l'EIC et des Métaboles pour reprendre l'effectif exact de *cummings ist der dichter* dans une nouvelle création en forme d'hommage, double, à Pierre Boulez et Jonathan Harvey.

Pierre BOULEZ
cummings ist der dichter, pour seize voix solistes et orchestre
sur Incises, pour trois pianos, trois harpes et trois percussions-claviers

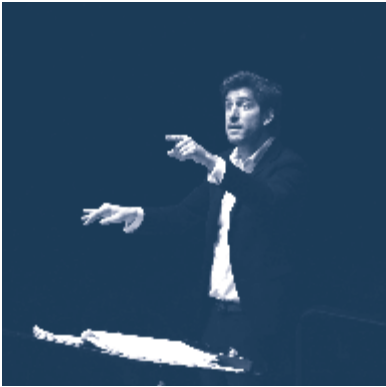
Michael JARRELL
Nouvelle œuvre, pour chœur mixte et ensemble
Création mondiale
Commande de l'Ensemble intercontemporain et des Métaboles

Complément de programme en cours d'élaboration

Les Métaboles
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Léo Warynski chef de chœur

Tarifs 20 € / 28 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84



ÉCLAIRAGE

cummings ist der dichter
de Pierre Boulez
par Léo Warynski, chef d'orchestre

Le titre de *cummings ist der dichter* est dû à un quiproquo: Boulez croyait qu'on lui demandait le nom du poète («Dichter» en allemand), alors qu'on lui demandait le titre de l'œuvre. Mais je trouve génial de sa part de l'avoir gardé: le titre fait à mon avis beaucoup pour le succès d'une œuvre, et ceux de Boulez sont très percutants. Ce titre est ici particulièrement adapté, puisque toute la composition repose sur la mise en page si particulière, si graphique, des poèmes de E.E. Cummings. Quand on aborde la partition, on ne peut du reste pas faire l'économie de revenir au poème originel. Je l'ai moi-même imprimé et le garde constamment sur le pupitre: cela éclaire la partition d'une lumière totalement limpide, expliquant tous les choix de composition. Car la partition en est une véritable diffraction. Boulez ne cherche pas de correspondance entre texte et musique, mais tente de transposer le théâtre de sa mise en page. À la réflexion, on pourrait donner un autre titre à la pièce: *boulez ist der dichter*. Certes, Boulez s'efface derrière le poème, mais il en devient lui-même le poète! Je suis en outre ravi que le programme de ce concert anniversaire présente également une nouvelle œuvre pour chœur de Michael Jarrell, car les compositions pour cet effectif sont rares.

TOURNÉE EN ASIE
BOULEZ 100

L'étape extrême-orientale de la tournée Boulez 100 emmène l'Ensemble intercontemporain en Corée du Sud et au Japon. D'abord, retour à Tongyeong pour un concert dans le cadre du Tongyeong International Music Festival, grand rendez-vous de la musique contemporaine en Asie: à l'invitation d'Unsuk Chin, nos solistes interpréteront notamment *sur Incises* de Pierre Boulez, qu'elle a bien connu. Puis direction le cœur historique de Tokyo et le Parc d'Ueno, l'un des poumons verts en même temps qu'artistique de la mégapole. On y trouve quatre musées et une grande salle de concert, le Bunka Kaikan. D'inspiration brutaliste (son architecte, Kunio Maekawa, a collaboré avec Le Corbusier), il accueille au printemps le Spring Tokyo Festival, dont l'EIC est pour la deuxième année consécutive l'un des invités d'honneur, pour deux concerts. Le premier sera en effectif complet et en compagnie du Chœur Les Métaboles, pour notamment *cummings ist der dichter* de Pierre Boulez. Le second propose un florilège d'œuvres en solo du maître, pour piano, clarinette ou violon.

SAMEDI 5 AVRIL
TONGYEONG
TONGYEONG INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

Pierre BOULEZ
sur Incises, pour trois pianos, trois harpes et trois percussions-claviers
Sonate pour piano n°1

Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Renseignements et réservations timf.org

MERCREDI 9 ET JEUDI 10 AVRIL
TOKYO – SPRING FESTIVAL
BUNKA KAIKAN
HORAIRES À DÉTERMINER

Mercredi 9 avril
reprise du programme du 28 mars à Paris (voir page 40)

Jeudi 10 avril
reprise du programme du 17 avril à Dresde (voir page 42)

Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Renseignements et réservations t-bunka.jp

JEUDI 17 AVRIL
DRESDE
FESTSPIELHAUS HELLERAU
HORAIRE À DÉTERMINER

LUNDI 28 AVRIL
MILAN
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

DIALOGUE DE L'OMBRE DOUBLE

DRESDNER TAGE DER
ZEITGENÖSSISCHEN
MUSIK

BOULEZ 100

Invité à Dresde, puis à Milan, l'EIC voyage léger : trois de ses solistes y interprètent un florilège d'œuvres de Pierre Boulez en solo pour piano, clarinette ou violon. Couvrant une grande partie de sa vie créatrice, ces pièces avec ou sans électronique nous replongent dans son imaginaire musical singulier, au sein duquel l'écriture se renouvelle sans cesse, sans jamais rien perdre de sa rigueur et de sa sensualité. Parmi elles, *Dialogue de l'ombre double*, pièce phare du répertoire contemporain de clarinette et œuvre emblématique de la musique mixte. Empruntant son titre au *Soulier de satin* de Claudel, *Dialogue de l'ombre double* est une pièce presque aussi théâtrale que musicale, alternant soliloques de clarinette et diffusion spatialisée de transitions électroacoustiques, au cours desquelles le musicien est plongé dans le noir, se déplaçant pour réapparaître en autre lieu, inattendu.

Pierre BOULEZ

Dialogue de l'ombre double, pour clarinette/première sur scène et clarinette/double enregistrée

Douze Notations, pour piano

Incises, pour piano

Anthèmes 2, pour violon et dispositif électronique

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Augustin Muller électronique Ircam

Jérémie Henrot diffusion sonore Ircam

Renseignements sur le concert du 17 avril
hellerau.org

Photographie:
Pierre Boulez et Alain Damiens (clarinette)
répètent *Dialogue de l'ombre double*,
Cité de la musique, Paris, 1995.





JEUDI 15 MAI
20:00 COLOGNE
KÖLNER PHILHARMONIE

SUR INCISES FESTIVAL ACHTBRÜCKEN

BOULEZ 100

Réinvité par le Festival Achtbrücken, rendez-vous essentiel des musiques de création outre-Rhin, l'Ensemble intercontemporain rend un double hommage à deux personnalités qui ont marqué son histoire. Et d'abord à Pierre Boulez, bien sûr, dont on fête le centenaire de la naissance. *sur Incises* (1998), une œuvre spécialement écrite pour les solistes de l'EIC en 1998, revisite le matériau d'*Incises* (1994), mais spectaculairement éclatée sur neuf musiciens – trois pianos, trois percussionnistes, trois harpes. Les solistes ont ensuite une pensée émue pour une autre compagne de route: la compositrice finlandaise et parisienne d'adoption Kaija Saariaho, disparue en 2023. Dégageant une aura spectrale, *Lichtbogen* est née de la contemplation des aurores boréales, tandis que *Semafor* fait référence aux sculptures éponymes de son compatriote Ernst Mether-Borgström (1917-1996), qui les concevait comme des panneaux de signalisation plantés dans la jungle urbaine.

Pierre BOULEZ
sur Incises, pour trois pianos, trois harpes et trois percussions-claviers

Kaija SAARIAHO
Lichtbogen, pour neuf instrumentistes et électronique en temps réel
Semafor, pour huit instruments

Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Clément Marie ingénieur du son

Renseignements et réservations
koelner-philharmonie.de

Unanims!
Avec les compositrices

Photographies:
1. *Répons*, Tokyo, 1995.
2. Répétition de *sur Incises*, Chicago Symphony Hall, 1999.

SAMEDI 17 MAI
20:00 GAND
DE BIJLOKE

DIMANCHE 18 MAI
16:00 DOUAI
TANDEM – SCÈNE NATIONALE
HIPPODROME – SALLE MALRAUX

AVANT LE CONCERT
15:00 AUTOUR DE BOULEZ
AVEC VALÉRIA KAFELNIKOV

INCISES / SUR INCISES

BOULEZ 100

Pour cette tournée traversant les Flandres, les solistes de l'Ensemble intercontemporain replongent son œuvre dans une perspective qui va de Claude Debussy à Gérard Grisey. C'est ainsi que les fulgurances d'*Incises* et leur prolifération spatiale dans *sur Incises* sont encadrées par deux pièces crépusculaires. *En blanc et noir* pour deux pianos de Claude Debussy est née dans une double pénombre, celle de la Grande Guerre et celle du cancer qui l'emportera trois ans plus tard. Quant à *Stèle*, Gérard Grisey nous convie à un voyage dans le temps: pour faire «émerger le mythe de la durée», il convoque l'image «d'archéologues découvrant une stèle et la dépoussiérant jusqu'à y mettre à jour une inscription funéraire».

Gérard GRISEY
Stèle, pour deux percussionnistes

Pierre BOULEZ
Incises, pour piano

Claude DEBUSSY
En blanc et noir, pour deux pianos

Pierre BOULEZ
sur Incises, pour trois pianos, trois harpes et trois percussions-claviers

Sébastien Vichard piano
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction

Renseignements et réservations
bijloke.be
tandem-arrasdouai.eu



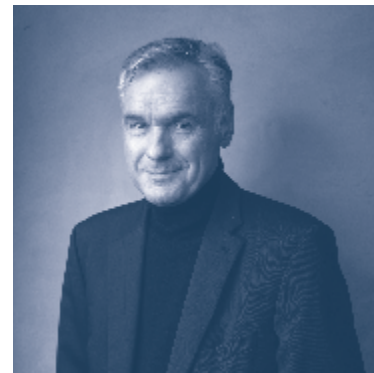
Hae-Sun Kang, violoniste

Quand Pierre Boulez a décidé que j'assurerai la création d'*Anthèmes 2*, j'en ai été tout de suite très heureuse sans bien me rendre compte du travail que cela représenterait ! Que ce soit l'appropriation de la partition – dont les pages me parvenaient par fax, des pages noires de notes, qu'il me fallait apprendre en quelques jours seulement avant d'aller les enregistrer à l'Ircam afin que Pierre puisse se consacrer à la partie électronique. Ou que ce soit ma position de violoniste face à l'ordinateur, justement. Le travail avec électronique en temps réel en était alors, il y a de cela presque trente ans, à ses balbutiements. Je me souviens que j'osais à peine bouger ou respirer, tout du long : le micro était si délicat qu'il captait tout, y compris les bruits de mon corps. Quant au système informatique, sa mise au point était si complexe que je craignais de le perturber par de mauvais réflexes. Cette création avec l'électronique m'a poussée à expérimenter une autre manière de jouer, qui relève ici de la musique de chambre et de la musique avec orchestre dans une sorte de grand écart. Il m'a fallu aussi acquérir de nouveaux automatismes afin d'interagir avec l'ordinateur de façon précise et inventive. Chaque jour je mesure la chance qui a été la mienne. Mettre au point une partition en complicité avec son créateur est un bonheur rare, une responsabilité aussi. La confiance de Pierre Boulez et la beauté de cette œuvre sont des trésors qui me poussent à donner le maximum chaque fois que j'ai l'honneur de l'interpréter.



Hidéki Nagano, pianiste

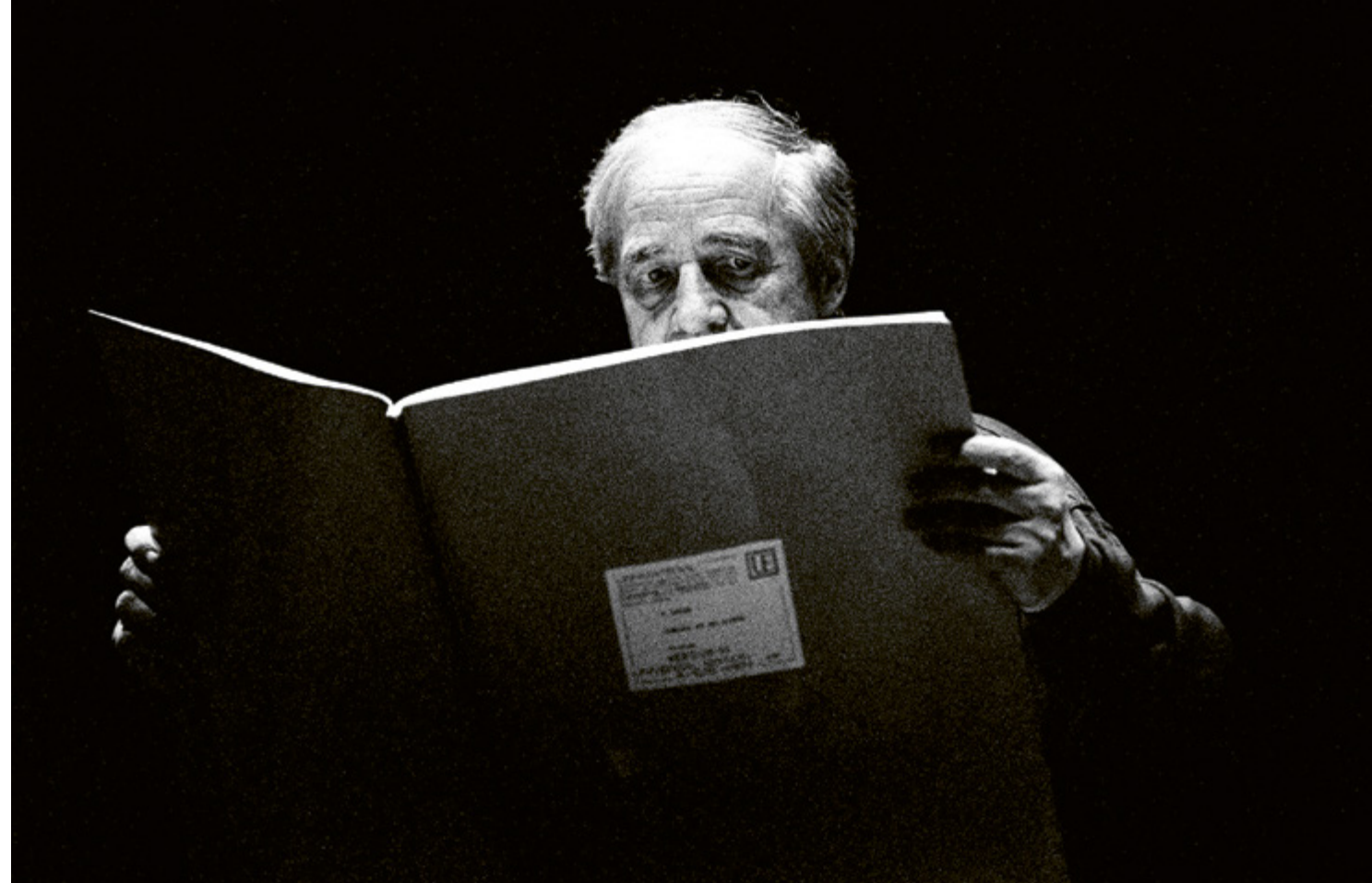
sur *Incises* est la première œuvre de Pierre Boulez que j'ai jouée, au sein de l'Ensemble, sous sa direction. J'étais un peu tendu. D'autant que la partition est arrivée très tard, trois jours avant la répétition. C'était en 1996, pour la création de la première version, qu'il avait écrite à l'occasion des 90 ans du chef d'orchestre Paul Sacher. À l'époque, il n'en avait composé que cinq minutes, au milieu desquelles il avait inséré la *Toccata* (partie rapide) originale d'*Incises*, comme une cadence de concerto pour piano – la partie soliste étant interprétée par Dimitri Vassilakis. Deux ans plus tard, à l'été 1998, nous avons enfin découvert une première version longue, avec David Robertson à Édimbourg. À nouveau, la partition d'une trentaine de pages nous était arrivée sur le tard, pendant nos vacances. L'œuvre avait totalement changé, décuplant quasiment sa durée. Ce qui m'a le plus impressionné, c'est ce sentiment que, chaque fois que Pierre dirigeait la pièce ou assistait à une répétition, il semblait absorbé par ses recherches musicales, comme si celles-ci l'occupaient en continu. Chaque exécution, chaque répétition étaient l'occasion pour lui de changer, de modifier, d'améliorer. Le processus était fascinant : l'œuvre était toujours en devenir. Il a ainsi testé toutes les vitesses possibles, les tempi les plus impossibles à tenir, jusqu'à trouver enfin un équilibre. Nous étions son laboratoire de composition. Nous l'assistions dans ses expériences.



Jean-Christophe Vervoitte, corniste

Si je pouvais, en quelques mots évoquer l'un de mes souvenirs vécus pendant toutes ces années de musique partagées avec Pierre Boulez, c'est la « grand-messe » de *Répons* que je choisirais, tant l'émotion partagée avec Pierre était grande lors de ces concerts donnés dans des salles mythiques comme au Carnegie Hall de New York, à Vienne ou à Salzbourg. Deux instants magiques me touchaient particulièrement à l'occasion de ces concerts. L'émotion, le frisson que je ressentais lorsqu'il donnait le départ de l'électronique au chiffre 21. Je fixais sa main, toujours légèrement tremblante à ce moment. Et puis, surgissait ce déferlement prodigieux du son amplifié des six solistes, que je comparerais toujours à celui du début de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven ou à une de ces improvisations dionysiaques dont l'organiste Pierre Cochereau avait le secret à Notre-Dame de Paris. L'autre moment, c'était à la fin de la pièce, lorsque l'intensité de la lumière diminuait et qu'en observant Pierre disparaître dans l'obscurité, je me disais intérieurement : « Tu as de la chance d'être là, aujourd'hui... »

Photographies :
1. Pierre Boulez avec la partition de *Dialogue de l'ombre double*, Amsterdam, 1995.
2. *Répons*, Carnegie Hall, New York, 2003.



E
U
R
O
P
A
L
I
A
80



société philharmonique
filharmonische vereniging

B
E
L
G
I
E
B
E
L
G
I
Q
U
E



PIERRE BOULEZ

«ENSEMBLE INTER- CONTEMPORAIN»

MESSIAEN
“Quatuor pour la fin
des temps”

BOULEZ
“Eclat / Multiples”

1-12-1980/20.30

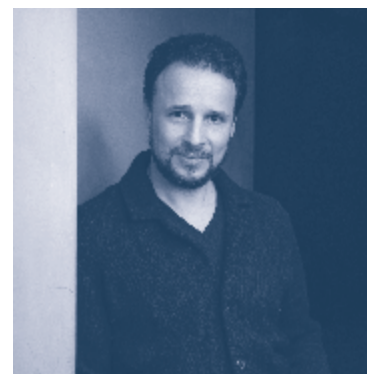
Location :
P.B.A., 23, Ravenstein
(de 11 à 19 heures)
tél. 512.50.43/44/45
et agences

PALAIS DES
BEAUX-ARTS
Salle O
PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN
Zaal O

Plaatsbespreking :
P.S.K., 23, Ravenstein
(van 11 tot 19 uur)
tel. 512.50.43/44/45
en agentschappen

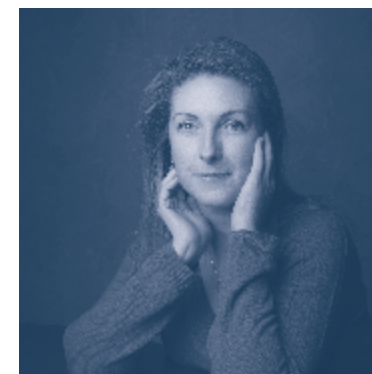
EDITION & IMPRESSIONS, Quai aux Brûlés 75, 1050 Bruxelles

BOULEZ 100 – TÉMOIGNAGES



Jérôme Comte, clarinettiste

À chaque fois que j’ai joué sa musique, que ce soit *Dialogue de l’ombre double* ou *Domaines*, Pierre était là : à la répétition générale et au concert. Invariablement. Il était présent tout le temps, tout en gardant une grande humilité vis-à-vis de ses interprètes : je me souviens qu’il me remerciait chaleureusement après chaque concert. J’ai toujours trouvé cette présence et cette modestie très touchantes de sa part – après tout, c’était Pierre Boulez, tout de même ! Je me souviens également avec émotion de son travail de chef d’orchestre, de ce sentiment de lectures soigneusement pensées et construites des œuvres : avec lui, on savait exactement où on allait. Alors, bien sûr, il ne lui serait jamais venu à l’idée de mettre fin à une répétition une minute avant l’heure prévue ! Mais on élaborait avec lui, brique par brique, la musique, pour la façonner telle qu’il l’avait analysée, telle qu’il l’entendait, et ce travail de précision était toujours fascinant. C’était d’autant plus passionnant qu’il nous expliquait systématiquement sa démarche et ses motivations, et nous y impliquait ainsi totalement.



Odile Auboin, altiste

Jusque-là, les rencontres entre Pierre Boulez et l’alto avaient été très riches – en témoignent *Le Marteau sans maître* ou *Éclat/Multiples* – mais n’avaient jamais donné naissance à une pièce solo. À la demande du festival d’Avignon, en 2006, il avait accepté de présenter *Anthèmes* en version pour alto. Pour moi, c’était une grande joie, mais j’appréhendais le gigantesque défi que cela représentait. C’était un mois d’été très chaud à Aix-en-Provence et j’ai fait avec lui des séances de travail très intensives, au cours desquelles j’ai retrouvé toutes ses qualités de pédagogue et sa profonde humanité. Quand j’y repense, trois mots me viennent à l’esprit. D’abord, la discipline : il avait une grande exigence de précision et il recherchait en permanence la perfection au service du texte. Ensuite, la confiance : il était parfaitement conscient de la haute virtuosité de la pièce, mais faisait pleinement confiance au musicien pour résoudre ces difficultés. Il donnait des clefs, puis laissait faire. La disponibilité, enfin : il a passé beaucoup de temps à m’expliquer les figures musicales les plus caractéristiques de la pièce. Il me parlait de diverses émotions (colère, indifférence...) et m’expliquait comment me les approprier en musique pour les interpréter et les transmettre au public.



Sophie Cherrier, flûtiste

Je me souviens, pour la deuxième et dernière version de *Répons*, de notre « angoisse » en recevant, quasiment à chaque répétition, des pages avec une kyrielle de notes qu’il nous fallait apprendre très vite. Kristina, la copiste de Pierre, toujours souriante, arrivait les matins avec des cernes après avoir travaillé toute la nuit pour nous apporter les nouvelles pages. Quand on connaît l’écriture si petite et si fine de Pierre, on imagine ce que cela représente... Je me souviens de l’inquiétude de Pierre au chiffre « 21 », inquiétude qu’il a gardée à chaque exécution, comme en témoignait sa main qui tremblait légèrement. Pourquoi ? Parce que le geste de « 21 » déclenche l’entrée des solistes mais surtout celle de l’électronique. À l’époque, c’était une console 4X et il y avait parfois des ratés. Je me souviens d’un passage très virtuose que Pierre aimait diriger extrêmement vite, terminant chaque fois par la question : « Et cette fois-ci, le tempo ça allait ? » Peu importait notre réponse : au concert, nous savions qu’il lâcherait les chevaux. Et je me souviens surtout des merveilleux concerts de *Répons*, pièce si emblématique pour l’Ensemble, de la magie de cette fin si belle et poétique, des lieux superbes où nous l’avons jouée, de la longue tournée de 1986 aux États-Unis, de Salzbourg, du Carnegie Hall et de l’accueil enthousiaste du public et en particulier celui de nombreux jeunes à Tokyo.

Affiche :
Concert du 1^{er} décembre 1980
au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Photographie double-page suivante :
Répétition de *Pli selon Pli*, avec Christine
Schaeffer, Cité de la musique, Paris, 2001.



COLLÈGE DE FRANCE – PARIS COLLOQUE ET CONCERT

BOULEZ 100



1. Pierre Boulez dirige l'Ensemble intercontemporain, Cité de la musique, Paris, 2009.
2. Enregistrement du *Marteau sans maître*, avec Hilary Summers, Ircam, Paris, 2002.
3. Pierre Boulez et Hae-Sun Kang, *Anthèmes II*, Ircam, Paris, 1997.

De 1977 à 1995, une période particulièrement fertile pour lui, Pierre Boulez a tenu au Collège de France une chaire intitulée « Invention, technique et langage en musique ». Trente ans plus tard, à l'occasion des célébrations du centenaire de la naissance du compositeur, le Collège de France lui rend hommage avec un colloque sous la responsabilité scientifique de Nicolas Donin (Université de Genève) et Pierre-Michel Menger (Collège de France). En guise d'illustration musicale des travaux du colloque, les solistes de l'Ensemble intercontemporain interviennent, dans le cadre des discussions, pour deux concerts-ateliers : le premier autour de *Dérive 1*, animé par les musicologues Jonathan Goldman (Université de Montréal) et Nicolas Donin, et le second, pour conclure les discussions, sur les « Figures de l'inachèvement », dans lequel Jean-Louis Leleu s'appuiera sur les cours de Boulez lui-même.

JEUDI 22 MAI 18:30

Pierre BOULEZ

Dérive 1, pour six instruments
Incises, pour piano
Complément de programme en cours d'élaboration

Jonathan Goldman et Nicolas Donin présentation
Solistes de l'Ensemble intercontemporain

VENDREDI 23 MAI 20 :00

Pierre BOULEZ

Livre pour quatuor, pour quatuor à cordes – extraits
Troisième Sonate, pour piano
Anthèmes, pour violon

Anton WEBERN

Quatuor à cordes, op. 28

Johann Sebastian BACH

L'Art de la fugue, BWV 1080 – extraits

Jean-Louis Leleu présentation

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Renseignements et réservations
college-de-france.fr/fr/agenda

MARDI 27 MAI

LONDRES

BARBICAN CENTER

HORAIRE À DÉTERMINER

SUR INCISES

BOULEZ 100

Pierre Boulez, on le sait, accordait toujours une oreille très attentive aux propositions des nouvelles voix de la composition. En l'occurrence, pour ce concert londonien, celles des deux compositrices britanniques Cassie Kinoshi et Hannah Kendall, qui partagent, avec les fulgurances chamarrées de *sur Incises*, l'affiche de ce concert au Barbican Center, l'auraient certainement intéressé. Saxophoniste de formation, la première est multi-instrumentiste et très active sur la scène jazz et musiques improvisées de Londres. Mêlant inspirations ouest-africaines et caribéennes, elle crée des œuvres inclassables, au confluent des disciplines et des genres, à l'instar de la nouvelle œuvre pour ensemble, projection visuelle et électronique que l'Ensemble créera. Quant à Hannah Kendall, sa démarche créatrice trouve l'une de ses sources dans le concept de créolisation, inventé par Édouard Glissant. Dans *shouting forever into the receiver*, titre emprunté au roman *Un bref instant de splendeur* du Vietnamien Ocean Vuong, Hannah Kendall met en relation des bribes des chefs-d'œuvre européens du XVIII^e siècle, joués par des boîtes à musique, avec la souffrance des esclaves dans les plantations, le tout au son d'extraits de *l'Apocalypse* de Jean diffusés par un talkie-walkie !

Cassie KINOSHI

Nouvelle œuvre pour ensemble,
projection visuelle et électronique
Création mondiale
Commande du Barbican Center

Hannah KENDALL

shouting forever into the receiver,
pour grand ensemble

Pierre BOULEZ

sur Incises, pour trois pianos, trois harpes
et trois percussions-claviers

Ensemble intercontemporain

Nicolò Umberto Foron direction

Renseignements et réservations barbican.org.uk

Unanims!
Avec les compositrices

DIMANCHE 1 JUIN

17:00 BADEN-BADEN

KURHAUS – BENAZETSAAL

RÉPONS

BOULEZ 100

C'est à Baden-Baden que Pierre Boulez avait élu domicile, dès les années 1960. C'est là aussi qu'il est décédé, le 5 janvier 2016, à l'âge de 90 ans. L'étape était donc incontournable pour cette tournée du Centenaire. Et que rêver de mieux, ici, que d'entendre l'Ensemble intercontemporain jouer son chef-d'œuvre absolu : *Répons*. Ce dernier constitue également l'un des sommets de la musique électroacoustique : à l'instar des grands chefs-d'œuvre responsoriaux de Gabrieli et Monteverdi, *Répons* fait dialoguer à travers l'espace ensemble instrumental, placé au centre du dispositif, six solistes disséminés dans la salle et électronique. Maniant les outils électroniques avec maestria, Boulez unit tous les acteurs sonores, solistes et sons électroniques, dans une relation symbiotique pour une chorégraphie des sons dans l'espace.

Pierre BOULEZ

Répons, pour six solistes, ensemble
et électronique en temps réel

Dimitri Vassilakis, Sébastien Vichard piano

Gilles Durot, Samuel Favre percussion

Valeria Kafelnikov harpe

Aurélien Gignoux cymbalum

Ensemble intercontemporain

Pierre Bleuse direction

Pierre Carré électronique Ircam

Jérémie Henrot diffusion sonore Ircam

En partenariat avec l'Ircam – Centre Pompidou.
Dans le cadre du **Whitsun Festival**.

Renseignements et réservations
baden-baden.com/en/media/events/whitsun-festival

SAMEDI 14 JUIN
ODENSE
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

RITUEL
IN MEMORIAM
BRUNO MADERNA
BOULEZ 100

Pour la première fois, Pierre Boulez réunit sous sa seule baguette et dans le cadre d'un concert unique les deux phalanges dont il est directeur musical : l'Orchestre Symphonique d'Odense et l'Ensemble intercontemporain. Au menu des célébrations de cette union musicale franco-danoise, on trouve les compositeurs phares respectifs des deux orchestres : Pierre Boulez, bien entendu, côté français, et Per Nørgard, côté danois, avec *Terrains vagues*.

Pierre BOULEZ
Rituel in memoriam Bruno Maderna,
pour orchestre en huit groupes
Création danoise

Per NØRGARD
Terrains vagues, pour orchestre

Rebecca SAUNDERS
Wound pour ensemble et orchestre
Création danoise

Odense Symfoniorkester
Ensemble intercontemporain
Pierre Boulez direction

Renseignements et réservations
odensesymfoni.dk

Unanims!
Avec les compositeurs

VENDREDI 20 JUIN
21:00 PARIS
IRCAM
ESPACE DE PROJECTION

...EXPLOSANTE-
FIXE...
BOULEZ 100

Institutions sœurs et complémentaires, toutes deux imaginées par Pierre Boulez au service de la recherche, aussi bien artistique et musicale que scientifique, l'Ircam et l'Ensemble intercontemporain célèbrent, main dans la main, le centenaire de la naissance de leur créateur. Au programme, trois chefs-d'œuvre du maître alliant virtuosité instrumentale et informatique musicale. Trois pages, créées dans les studios de l'Ircam avec la collaboration des solistes de l'EIC, qui ont marqué l'histoire de la musique mixte. Trois pièces, également emblématiques de leur auteur et de ses passions, par-delà la musique, à l'instar de *Dialogue de l'ombre double*, qui emprunte son titre au *Soulier de satin* de Claudel ou de ...explosante-fixe... qui renvoie à une citation d'André Breton. Laquelle synthétise au reste la magie de l'œuvre boulézienne : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonconstancielle ou ne sera pas. »

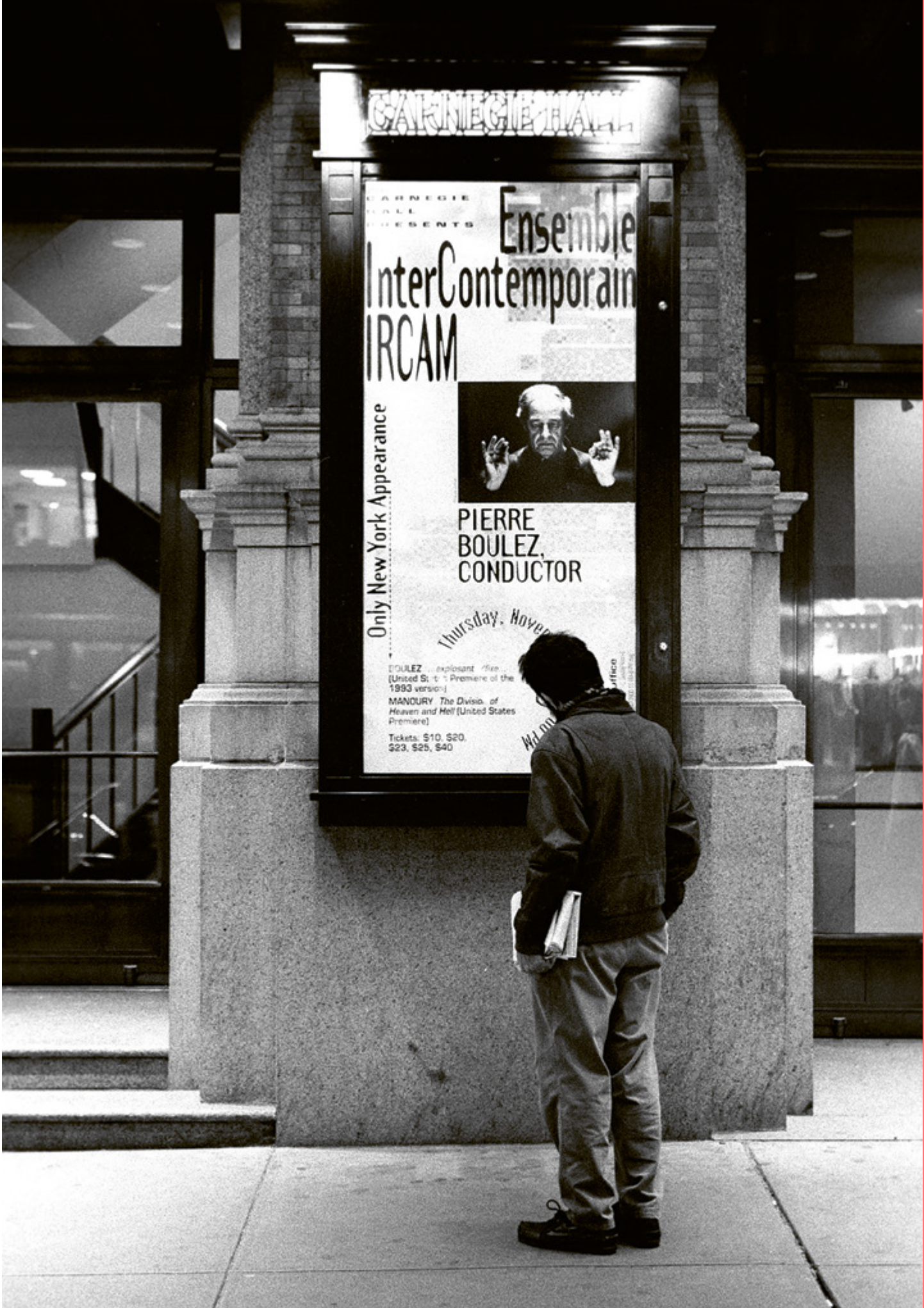
Pierre BOULEZ
...explosante-fixe..., pour flûte solo, deux flûtes,
ensemble et électronique (extraits)
Anthèmes 2, pour violon et dispositif électronique
Dialogue de l'ombre double, pour clarinette/
première sur scène et clarinette/double enregistrée

Emmanuelle Ophèle flûte MIDI
Sophie Cherrier, étudiant-e NEXT flûte
Hae Sun Kang, étudiant-e-s NEXT violon
Martin Adámek, étudiant-e NEXT clarinette
Ensemble intercontemporain
Ensemble NEXT du Conservatoire de Paris
Corinna Niemeyer direction
Augustin Muller électronique Ircam
Jérémie Henrot diffusion sonore Ircam

Dans le cadre de **ManiFeste-2025, festival de l'Ircam**

Renseignements et réservations (à partir d'avril 2025)
manifeste.ircam / 01 44 78 12 40

Photographie:
Concert de l'Ensemble intercontemporain
au Carnegie Hall à New York, 1993.



SAMEDI 5 JUILLET
SIENNE
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

LE MARTEAU SANS MAÎTRE

CHIGIANA
INTERNATIONAL
FESTIVAL & SUMMER
ACADEMY

BOULEZ 100

Fondée en 1932, l'Académie musicale Chigiana de Sienne est l'une des plus prestigieuses écoles de musique de la péninsule italienne. Chaque été s'y tiennent des master-classes animées par les plus grands noms du moment, qui attirent des aspirants musiciens de toute nationalité, auxquelles s'ajoute une série de concerts. Bref, le lieu idéal pour le point d'orgue de cette tournée internationale Boulez 100 de l'Ensemble intercontemporain. Au programme, de grandes pages de la période dite « hédoniste » de Pierre Boulez – *le Marteau sans maître* et le plus rare *Éclat* –, ainsi que les proliférations jubilatoires de *Dérive 1*, répondront aux *Chemins II* de Luciano Berio. Manière de nous rappeler que le compositeur italien a fini ses jours à Radicondoli, à moins d'une heure de route de Sienne.

Pierre BOULEZ

Éclat, pour quinze musiciens
Le Marteau sans maître, pour voix d'alto
et six instruments
Dérive 1, pour six instruments

Luciano BERIO

Chemins II (su Sequenza VI),
pour alto et neuf instruments

Ensemble intercontemporain
NN direction

Renseignements et réservations chigiana.org

•
« Enfin, le double de *Bel édifice et les pressentiments* verra une dernière métamorphose du rôle de la voix ; une fois les derniers mots du poème prononcés, la voix se fond – à bouche fermée – dans l'ensemble instrumental, où elle renoncera à son individualité propre : le pouvoir d'articuler la parole ; elle rentre dans l'anonymat, alors que la flûte, en revanche, – accompagnant la voix dans l'*Artisanat furieux* – vient au premier plan et assume, pour ainsi dire, le rôle vocal. » Pierre Boulez
•

Photographie:
Pierre Boulez, Cité de la musique, Paris, 2009.



JEUDI 23 JANVIER
19:00 PARIS
CONSERVATOIRE DE PARIS
ESPACE MAURICE FLEURET

ÉMERGENCES

Depuis maintenant de nombreuses années, les solistes de l'EIC mènent un travail pédagogique approfondi avec les étudiant·e·s des classes de composition et d'interprétation du Conservatoire de Paris. Ce concert en entrée libre présentera plusieurs créations d'une dizaine de minutes de plusieurs jeunes compositeurs et compositrices aux origines, parcours et esthétiques très différents. Elles seront interprétées conjointement par les solistes de l'Ensemble et les musicien·ne·s de l'Ensemble NEXT, constitué des étudiant·e·s du cursus d'Artist Diploma – Interprétation Création – animé, du reste, par des solistes de l'EIC. L'occasion de découvrir les créateurs et créatrices mais aussi les interprètes de demain.

Créations des étudiant·e·s de la classe de composition du Conservatoire de Paris

Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni, Gérard Pesson, professeurs de composition
Département écriture, composition
et direction d'orchestre

Hae-Sun Kang, professeure Artist Diploma – Interprétation / Création

Ensemble intercontemporain
Ensemble NEXT
Kyrian Friedenberg, direction

Entrée libre
Réservations conservatoiredeparis.fr/fr/la-saison



MARDI 4 FÉVRIER
TANDEM – THÉÂTRE D'ARRAS
14:00 REPRÉSENTATION SCOLAIRE
19:00 REPRÉSENTATION TOUS PUBLICS

DE L'AUTRE CÔTÉ D'ALICE

Le personnage d'Alice et ses fameuses aventures au pays des merveilles trottent dans la tête de la compositrice grecque Sofia Avramidou depuis un moment maintenant – sans doute, comme pour beaucoup, depuis ses premières lectures d'enfance. En témoignent un certain nombre de pièces de son catalogue : *Keep Digging the Hare Hole*, *An Absurd Reasoning...* Avec la librettiste Mélanie Le Moine et la metteuse en scène Aurélie Hubeau, elle s'inspire du deuxième volet des tribulations de la jeune héroïne de Lewis Carroll, *De l'Autre côté du miroir*, dans un spectacle musical avec marionnettes conçues par d'ancien·ne·s étudiant·e·s de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette de Charleville-Mézières. Place, donc, à l'imaginaire de l'enfance et au non-sens qui donnent naissance à une expérience trépidante et enchanteresse !

Sofia AVRAMIDOU
De l'Autre côté d'Alice
Sur un livret de Mélanie Le Moine,
d'après *De l'Autre côté du miroir* de Lewis Carroll
Sur une mise en scène d'Aurélie Hubeau

Mathilde Barthélémy soprano
Solistes de l'Ensemble intercontemporain
Alumni de l'Institut international de la marionnette Charleville-Mézières
Julien Aléonard ingénieur du son et RIM
Julie Faure-Brac direction plastique
et construction marionnettes
Coline Fouilhé construction marionnettes
Ionah Mélin scénographie et accessoires
Manuel Dias décor
Christiane de Meyer et Jacqueline Faure-Brac couture
Samuel Ferrand mise en lumière

En partenariat avec l'Institut international de la marionnette Charleville-Mézières.

Renseignements et réservations
tandem-arrasdouai.eu

Avec le soutien de la Sacem



Ossi Oswalda, actrice dans *La Princesse aux huitres* (1919) d'Ernst Lubitsch.

JEUDI 20 FÉVRIER
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

CINÉ-CONCERT LUBITSCH

En 2015, fort de ses expériences sur *Metropolis* et sur le cinéma muet de Luis Buñuel, l'Argentin installé à Paris Martin Matalon s'est lancé dans la folle aventure de composer une musique pour *La Princesse aux huitres*, film muet complètement délirant du grand Ernst Lubitsch. Dix ans plus tard, c'est au tour du jeune Oren Boneh, Israélo-américain installé à Bruxelles, de s'emparer de *Quand j'étais mort*, dans lequel le réalisateur joue lui-même un mari qui prétend s'être suicidé pour échapper à sa femme et sa belle-mère. Un ciné-concert extravagant, placé sous la direction de Martin Matalon lui-même, et dans lequel l'électronique Ircam se met au service de la fameuse «*Lubitsch touch*».

Quand j'étais mort d'Ernst Lubitsch, Allemagne, 1916, 38 min.
Musique d'Oren BONEH : *Nouvelle œuvre*, pour huit musiciens et électronique
Création mondiale
Commande de l'Ensemble intercontemporain et de l'Ircam-Centre Pompidou

La Princesse aux huitres d'Ernst Lubitsch, Allemagne, 1919, 58 min.
Musique de Martin MATALON : *Foxtrot Delirium*, pour douze instruments et dispositif électronique

Ensemble intercontemporain
Martin Matalon direction
Dionysios Papanikolaou électronique Ircam
NN diffusion sonore Ircam

Ces films font partie du fonds de la Fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau à Wiesbaden

En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou

Tarifs 20 € / 28 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

M A R T I N
M A T A L O N
& O R E N
B O N E H

Sérénade à trois avec Lubitsch

À dix ans d'intervalle, Martin Matalon, Argentin installé à Paris et Oren Boneh, Israélo-américain résidant à Bruxelles, se sont chacun emparés d'un film muet d'une légende du cinéma, le réalisateur allemand Ernst Lubitsch : respectivement *La Princesse aux huîtres* et *Quand j'étais mort*. Ils confrontent pour nous leurs approches respectives de cet exercice d'équilibriste dont on pourra découvrir le résultat le 20 février à la Cité de la musique.

Qu'est-ce qui vous attire dans la composition d'une musique pour un film muet ?

Martin Matalon : Travailler avec l'œuvre d'un autre, c'est vivre avec elle pendant plusieurs mois, voire plusieurs années, ce qui amène à s'approprier ses problématiques. Les jeux de narration dans le cinéma de Buñuel, par exemple, ou, dans le domaine littéraire, les formes de Borges, sidérantes de concision et liées à sa cécité. Ce rapport à l'autre stimule mon imagination et m'enrichit toujours. D'autre part, chaque film a ses enjeux propres, qui me confrontent à des situations que je n'aurais pas imaginées et me forcent à sortir de ma zone de confort. Pour *La Princesse aux huîtres* de Lubitsch, par exemple, j'ai composé un *fox-trot* totalement échevelé et contagieux, que je n'aurais jamais pensé pouvoir écrire un jour.



Oren Boneh : J'adore observer les situations absurdes du quotidien. Nous faisons tant d'efforts pour tenter de garder le contrôle sur nos vies, pour en éliminer les arbitraires de l'univers : l'absurdité est ce qui survient lorsque l'arbitraire déchire la surface de cette maîtrise illusoire. Mon pays d'adoption, la Belgique, est connu pour assumer les contrastes absurdes de la vie quotidienne : un fermier a ainsi accidentellement modifié la frontière franco-belge en déplaçant une pierre qui bloquait le passage de son tracteur, et une recette d'asperges a été publiée sous la forme d'un décret royal sur une loi de médecine. J'essaie de refléter ces contrastes absurdes dans ma musique en faisant s'affronter des caractères musicaux contrastés. Chaque caractère a son énergie gestuelle, kinétique, et sa couleur émotionnelle propres.

Dans les films muets comiques, dont *Quand j'étais mort* de Lubitsch, les absurdités du quotidien sont souvent au premier plan de l'intrigue. Les films muets devaient compenser l'absence de son par l'exagération des gestes visuels, générant souvent une comédie burlesque et des grimaces grotesques. Lorsque je regarde un film muet, je m'identifie très fortement aux particularismes, et souvent au ridicule, de chaque personnage. Composer pour un film muet est pour moi une opportunité non seulement de mettre l'accent sur les contrastes absurdes qui y sont déjà présents, mais aussi de jouer avec la relation image/son : pour voir la manière dont notre perception des images change lorsqu'on leur applique certaines musiques, jusqu'à altérer l'expérience émotionnelle du film. Les films muets offrent comme une toile musicale vierge sur laquelle tout peut être imaginé.

Quelle est votre philosophie générale dans l'approche de cet exercice ?

O.B. : Mon objectif principal est de focaliser l'attention de l'auditeur sur le film, et non de l'en distraire. Cela suppose de chercher l'essence de chaque personnage, tout à la fois sa nature caricaturale et les multiples couches de sa personnalité. Une approche possible implique un bruitage littéral exagéré, taillé sur mesure pour exprimer des événements physiques spécifiques. Je m'inspire notamment des courts métrages d'animation en stop-motion de Jan Švankmajer, dans lesquels des sons acoustiques comiques se joignent à des images surréalistes pour générer un sens quasiment viscéral pour le spectateur/auditeur. Une deuxième approche trouve sa source dans les films de David Lynch, qui crée le mystère en surimposant les textures musicales sombres d'Angelo Badalamenti à des images émotionnellement neutres, jouant ainsi avec les clichés du film noir. Cette approche est poussée au comble du ridicule par les vidéos virales de *Seinpeaks*, qui superposent la musique iconique de Badalamenti pour *Twin Peaks* sur des scènes extraites de la sitcom des années 1990, *Seinfeld* : cette combinaison assumée transforme la comédie du quotidien en un suspense ostensiblement horrifique, jusqu'à l'absurde. Là encore, le comique exagéré de Lubitsch se prête à une telle approche. La musique de film est parfois conçue pour jouer un rôle subliminal, pour nuancer les émotions du spectateur sans qu'il s'en aperçoive. Ces deux approches, par contraste, élèvent la musique au même plan de conscience que l'image, sans craindre de jouer avec les attentes du spectateur et même avec les clichés.

M.M. : Si je tiens bien entendu compte de certains éléments du film (comme le montage), je refuse toute forme d'illustration. C'est une solution de facilité,

qui confère à la musique une fonction utilitaire peu intéressante. D'autre part, un ciné-concert doit aussi rester un concert, c'est-à-dire du spectacle vivant. Le tout est d'entretenir avec le film une forme de relation d'amitié, tout en gardant son indépendance. Trouver des points de rencontre, pour donner l'illusion d'être avec le film, même si ce n'est pas exactement le cas, et construire une véritable dramaturgie musicale parallèle, qui se tient par elle-même.

« Le tout est d'entretenir
avec le film une forme
de relation d'amitié, tout en
gardant son indépendance. »

Martin Matalon

Plus concrètement, comment composez-vous ces musiques particulières ?

M.M. : Dans un premier temps, je procède à une analyse sommaire du film et du découpage des scènes. Puis, dans chaque scène, je cherche un ou plusieurs éléments susceptibles de déclencher la musique : la composition d'un plan, les clairs-obscurs d'une séquence, ou même un personnage qui donnerait par exemple son ton ou un rythme à la scène – cela reste très intuitif. Une fois ce déclencheur trouvé, je travaille l'idée musicale en faisant abstraction du film, puis j'y reviens et, en faisant ainsi des allers-retours entre la partition et le film, je synchronise les deux à l'aide de points de rencontre.

O.B. : Déconstruire l'univers d'un film en le visionnant à trois distances différentes s'avère très fructueux, surtout dans le cas de Lubitsch. D'abord, au plus près, c'est-à-dire les gestes individuels, les expressions faciales, et les gags : c'est le point d'entrée dans le style cinématographique de Lubitsch et le niveau auquel j'ai développé le vocabulaire musical et identifié les opportunités de bruitage. Ensuite, à un niveau intermédiaire, pour comprendre les trois principaux protagonistes – le mari rusé, l'épouse soupçonneuse, la belle-mère acariâtre – et les conflits spécifiques qui animent l'intrigue. Enfin, en dézoomant complètement, on embrasse l'arche général du film, défait de ses détails idiomatiques (selon l'écrivain Kurt Vonnegut, c'est l'intrigue archétypale de « l'homme qui tombe dans un trou »), niveau auquel j'ai bâti la forme musicale et organisé les variations d'énergie.



•

«Composer pour un film muet est pour moi une opportunité non seulement de mettre l'accent sur les contrastes absurdes qui y sont déjà présents, mais aussi de jouer avec la relation image/son: pour voir la manière dont notre perception des images change lorsqu'on leur applique certaines musiques, jusqu'à altérer l'expérience émotionnelle du film.» Oren Boneh

•

Ces différents niveaux d'analyse sont mis au service de l'objectif plus vaste qu'est l'étayage de la profondeur émotionnelle du film. Lorsque l'on regarde le film en silence, l'imagerie de Lubitsch laisse un espace à la musique et à son pouvoir recontextualisant – le sourire soudain carnassier du mari, par exemple, peut être nuancé, au moyen de la partition, d'une couche de souffrance dissimulée. Il est de ma responsabilité d'approfondir ces personnages et de développer ma propre interprétation de leurs émotions et intentions, afin de les transmettre via la musique.

Comment articulez-vous justement forme musicale et forme filmique?

M.M.: La grande forme s'articule à partir et au travers des petites formes, de l'enchaînement des miniatures. J'exploite et je mets en valeur les éléments de chaque scène, mais je les travaille aussi en complémentarité ou en opposition avec ceux des autres, au moyen notamment de trames intérieures: par exemple, pour accompagner les scènes industrielles de *Metropolis* de Fritz Lang, plusieurs techniques, parfois totalement différentes, peuvent évoquer l'idée d'une usine. On peut ainsi obtenir un même résultat avec des outils différents, ce qui permet de réinterpréter, au sein de chaque petite forme, une même idée et de ne pas tomber dans le piège du développement d'une même idée d'un bout à l'autre du film, qui alourdirait le discours, et de garder ainsi la fraîcheur des idées musicales.

Martin, vous avez composé pour *Metropolis* de Fritz Lang, puis pour de nombreux films de Buñuel, mais aussi ceux de Chaplin et de Keaton... Et puis il y a ce (seul, à ce jour) film de Lubitsch: pourquoi ces choix et ce choix-là en particulier?

M.M.: Pour les Buñuel, l'idée vient de moi. J'adore ce réalisateur et, connaissant bien sa filmographie, j'avais le sentiment que ces trois-là, en plus d'être les seuls

à peu près muets, constituaient un triptyque cohérent. Concernant *Metropolis*, c'est Laurent Bayle, alors directeur de l'Ircam, qui m'a donné cette géniale opportunité. Le Keaton est également une commande de l'Ensemble Multilatérale, et les Chaplin sont nés d'une première commande de KDM, qui s'est transformée en une soirée complète, grâce à une commande de l'Ircam et du Centre Henri Pousseur, entre autres. Concernant *La Princesse aux huitres*, l'Ensemble Ars Nova m'avait passé commande d'une musique pour un film muet, et c'est mon manager et éditeur, aujourd'hui disparu, Frédéric Sarto, qui m'a recommandé ce film. Je connaissais très mal Lubitsch, mais la proposition m'a plu tout de suite. D'abord parce que ce film est extrêmement musical, au sens où tout est rythmé: les idées et situations, jusqu'aux plus bizarres et fastueuses, s'enchaînent avec rapidité, tout semble en apesanteur, progressant avec esprit et légèreté. Certaines scènes et certains décors sont tout à fait chorégraphiques, réglés avec une précision hallucinante. Tous ces facteurs (le rythme, la dynamique, l'apesanteur, l'exactitude, la précision...) étaient pour moi autant de chemins musicaux possibles.

Et vous, Oren, quelle a été votre porte d'entrée musicale vers ce film?

O.B.: En analysant le rythme du film, j'ai été frappé par le sentiment d'être en train de voir se déplier en parallèle de multiples intrigues imbriquées les unes dans les autres. Lubitsch fait fréquemment des allers-retours d'une scène à l'autre, par exemple, entre l'interminable partie d'échec du mari, d'une part, et d'autre part, sa belle-mère chez elle, l'attendant impatiemment. Ces articulations de décor et de personnage créent un rythme que l'on peut choisir d'accentuer ou de subvertir au moyen de la partition. Au début du film, j'ai l'intention de suivre son rythme, en utilisant la musique pour attirer l'attention des spectateurs aux détails, aux briques élémentaires de l'action ; ces scènes favoriseront le bruitage, les gestes



Quand j'étais mort (1916) d'Ernst Lubitsch.

décousus, l'humour sauvage. À mesure que le film monte en puissance, la musique s'étirera pour maintenir la tension, et atteindre enfin son climax de folie.

On parle souvent de la «Lubitsch touch»: avez-vous voulu la souligner ou la refléter dans votre musique et, en ce cas, comment?

O.B.: Parmi les nombreuses tentatives pour définir la «Lubitsch touch», ce qui me fascine dans son style est son attention aux détails – des détails minuscules mais essentiels, qui suggèrent un sens caché à une société qui en semble dépourvue. Lubitsch fait des choix narratifs audacieux pour mêler une forme de fraîcheur à un sentiment d'inéluctable, si parfaitement intégrés que le spectateur peut ne pas s'en apercevoir. Ces petits détails ont été ma porte d'entrée dans le film, façonnant mon vocabulaire musical. À mes yeux, c'est à ce niveau granulaire que le film charrie un sens plus profond, et c'est sur ces détails que je veux attirer l'attention par ma musique. Bien que la «Lubitsch touch» soit souvent décrite en termes d'élégance et de charme, ce qui me fascine davantage est précisément la satire qu'il fait des manières très sophistiquées de ses personnages. Il ridiculise ses protagonistes issus des classes supérieures en les plongeant dans des situations farfelues.

Quel est le rôle de l'électronique dans la partition?

O.B.: Scott Eyman, biographe de Lubitsch, écrit que ses films «ne se passent ni en Europe, ni en Amérique, mais en Lubitschland». Quand je travaille avec l'électronique, je l'utilise pour nous aider à quitter notre monde et voyager ailleurs ; un univers imaginaire qui me fait oublier notre réalité quotidienne. Dans ce projet, l'électronique nous aide à nous rendre en Lubitschland.

Quelle place ménager au silence dans une telle musique?

M.M.: Elle est fondamentale, même s'il n'est jamais évident de savoir où le placer. Avec le temps, j'ai établi une sorte de hiérarchie des silences: le silence fonctionnel (pour accompagner une transition scénique par exemple), le silence expressif (qui peut suggérer l'intimité ou une émotion), le silence structurel (une scène de silence imposé, pour installer délibérément un vide), le silence sémantique (il y a de la musique, mais qui agit comme un silence). Pour un long métrage, le silence est indispensable, sinon la musique devient assommante. La question se pose moins dans les courts, où l'on risque la chute de tension.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

SAMEDI 22 MARS
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
STUDIO

FACE À FACE :
NACH / EIC

Géographiquement, Nach et l'Ensemble intercontemporain sont voisins. De part et d'autre de la Porte de Pantin, leurs pratiques coexistent et se nourrissent d'un même espace urbain et contemporain. Telle deux droites parallèles, leur rencontre semblait toutefois improbable et pourtant inévitable, tant sont sinueux les chemins de la création. Culture qui transcende les oppressions sociales et violences urbaines, le krump (acronyme de *Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise*, « éloge puissant d'un royaume radicalement surélevé »), s'articule en battles, face-à-face frénétiques enchaînant *stomps*, *armswings*, *chest pops* et *buck faces*. Une chorégraphie improvisée et très codifiée, qui s'appuiera cette fois sur un discours musical loin du hip-hop, puisque Nach accueillera dans son cercle deux solistes de l'EIC : le clarinettiste Martin Adámek et le violoncelliste Éric-Maria Couturier.

Programme musical à déterminer

Nach chorégraphie et danse
Martin Adámek clarinette
Éric-Maria Couturier violoncelle

Tarifs 28 €

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

MERCREDI 26 MARS
18:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
STUDIO

POLYPHONIE X

BOULEZ 100

Voir programme page 40

VENDREDI 28 MARS
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

CONCERT
ANNIVERSAIRE

BOULEZ 100

Voir programme page 40

DU 5 AU 10 AVRIL

TOURNÉE
EN ASIE

BOULEZ 100

Voir programme page 41

JEUDI 17 AVRIL
DRESDE
FESTSPIELHAUS HELLERAU
HORAIRE À DÉTERMINER

LUNDI 28 AVRIL
MILAN
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

DIALOGUE
DE L'OMBRE
DOUBLE
DRESDNER
TAGE DER
ZEITGENÖSSISCHEN
MUSIK

BOULEZ 100

Voir programme page 42

Ce que faire de la
musique avec un corps
veut dire

Dans le cadre du Week-end « Face à Face » à la Philharmonie de Paris, la chorégraphe et danseuse Nach s'allie à deux solistes de l'Ensemble intercontemporain, Martin Adámek (clarinette) et Éric-Maria Couturier (violoncelle), pour proposer une création inédite dont elle précise ici la ligne directrice et le contexte.

Autodidacte, vous avez démarré votre parcours de danseuse à Lyon, en 2009-2010, dans l'univers du krump¹. Que vous a appris cette expérience et que représente-t-elle pour vous aujourd'hui ? Je dansais déjà avant mais uniquement dans un contexte social. Comme je le raconte dans ma conférence dansée *Un endroit partout*, j'ai grandi à Bobigny, cité de l'Étoile. La danse était très présente au sein de ma famille, originaire du Cap-Vert. Avec le krump, j'ai découvert ce que signifie une pratique régulière de la danse, les codes en usage, les interactions avec les autres danseurs et danseuses... Le krump constitue un pan important

de mon histoire et de mon identité, mais il ne représente pas tout ce que je fais ni tout ce que je suis. J'ai passé beaucoup plus de temps dans la sphère de la danse contemporaine.

Vous avez travaillé comme danseuse à partir de 2012 et vous avez créé votre compagnie en 2017. Depuis, vous concevez vos propres pièces et vous façonnez un langage chorégraphique hybride dans lequel se mêlent diverses formes d'expression corporelle, notamment le krump, le butô² et le flamenco. Sur quoi se fonde votre activité créatrice ? Dans mon premier solo, *Cellule* (2017), en partie d'inspiration autobiographique, je mets en scène un corps tentant de déconstruire les codes dans lesquels il s'est enfermé – qu'il s'agisse, en l'occurrence, du krump ou de la représentation que j'avais alors de ma propre identité. Aujourd'hui encore, je me démène pour déconstruire toutes les assignations me concernant (au krump, à mon afro-ascendance, à ma féminité, à mon identité





•

«De manière générale,
je m’attache à créer
une danse d’aujourd’hui,
avec ce que je suis
au moment présent
et avec les personnes
que je rencontre au cours
de mon cheminement.»

•

sociale...) qui ne me conviennent pas. Je n’aime pas que l’on me réduise à l’une ou l’autre de ces cases. De manière générale, je m’attache à créer une danse d’aujourd’hui, avec ce que je suis au moment présent et avec les personnes que je rencontre au cours de mon cheminement. Me percevant comme une chercheuse contemporaine, j’utilise une multiplicité de médiums, de l’écriture à la vidéo, que je déploie dans mes pièces chorégraphiques. Je suis une danseuse de l’improvisation, l’écriture au plateau est essentielle dans ma pratique. J’invente à chaque fois de nouvelles règles du jeu. J’aime être là où je ne m’attends pas et où l’on ne m’attend pas. De plus en plus, j’appréhende mes pièces comme des processus en cours qui s’ouvrent au public lors des représentations. C’est le cas en particulier de ma première pièce de groupe, *Elles disent* (créée en 2022 et interprétée avec trois autres danseuses – NDR).

Quel rapport entretenez-vous avec la musique?

J’ai hérité de ma famille une large culture musicale : soul, jazz, blues, chanson française... Nous écoutions beaucoup de musique à la maison. J’ai dansé d’abord sur du hip-hop puis sur du krump. Plus tard, j’ai découvert que des instruments, notamment le saxophone et le tama (un tambour très répandu en Afrique de l’Ouest, en particulier au Sénégal – NDR), peuvent être comme des voix avec lesquelles je peux converser. Véhiculant des chants viscéraux qui parlent de la vie, la musique flamenco m’anime tout particulièrement le corps. Dans le flamenco, un lien très fort se noue entre la musique et la personne qui danse. Petit à petit, j’ai exploré le champ de musiques plus expérimentales. J’y ai rencontré Philip Glass et Fred Frith, par exemple. Parmi les compositeurs plus jeunes, j’aime beaucoup Bryce Dessner. Je l’ai découvert un peu par hasard, grâce au Kronos Quartet, que j’ai écouté intensivement à une époque. Plus récemment, j’ai développé une passion pour un musicien de jazz allemand, Albert Mangelsdorff.

Venons-en maintenant à la pièce que vous allez créer en mars 2025 avec deux solistes de l’Ensemble intercontemporain, le clarinettiste Martin Adámek et le violoncelliste Éric-Maria Couturier.

À l’heure où nous parlons, le projet en est encore à ses prémices. Comment l’abordez-vous?

J’espère que nous pourrions vraiment creuser ensemble la question de savoir ce que faire de la musique avec un corps veut dire. A priori j’aimerais pouvoir utiliser ma voix, être sonorisée. Je mène actuellement des recherches sur les vibrations de gorge, les râles, les respirations, les prises de parole spontanées, les déclamations poétiques... Pour cette création, ayant peu de temps à disposition, nous allons travailler avec des pièces musicales déjà existantes et je vais tâcher d’y accorder ma sensibilité, d’y placer mon corps. Je ne veux surtout pas venir mimer ou habiller la musique. Une chose est sûre : je vais prendre part avec appétit à cette aventure et la vivre dans l’instant présent.

Propos recueillis par Jérôme Provençal

-
1. Né dans les quartiers défavorisés de Los Angeles dans les années 1990, le krump est une danse urbaine caractérisée par une gestuelle explosive et saccadée.
 2. Le butō (*bu* « danse » et *tō* « fouler le sol ») est une danse d’avant-garde née au Japon à la fin des années 1950, en rupture des styles traditionnels japonais.

Photographie :
Nach, *Un endroit partout*, Lux,
Scène Nationale de Valence, 2023.



SAMEDI 26 AVRIL
20:00 MILAN
TEATRO ALLA SCALA

MARDI 6 MAI
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

BALLADES ET REQUIEM

À Milan puis à Paris, l'Ensemble intercontemporain et les Métaboles dressent un portrait monographique d'une des plus éminentes figures de la scène musicale contemporaine : Francesco Filidei. Organiste de formation, Filidei s'inscrit dans la grande tradition de la musique italienne – notamment celle de l'écriture vocale qu'il cherche parfois à subvertir, comme dans *Tutto in una volta* (2020) – et se passionne pour tous les enjeux de mémoire (historique, musicologique, immédiate...) à l'œuvre dans les processus de composition et d'écoute. En témoigne son cycle de « *Ballades* » ou *Ballata*, initié en 2011, dont toutes dialoguent avec des œuvres de l'époque romantique (en premier lieu, la ballade composée par Liszt) ou de la Renaissance (sous forme de strophes). En témoigne également son surprenant *Requiem* (2021), une « forme morte » selon lui, un « fantôme » qu'il s'agit « d'habiter de l'intérieur ».

Francesco FILIDEI
Ballata n°2, pour ensemble
Dormo Molto Amore, pour chœur
Ballata n°3, pour piano et ensemble
Tutto in una volta, pour double chœur
Requiem, pour chœur et dix-sept instrumentistes

Dimitri Vassilakis piano
Les Métaboles
Ensemble intercontemporain
Léo Warynski direction

Renseignements et réservations
teatroallascala.org
dans le cadre du festival Milano Musica

philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84
Tarif 20 €

• F • R • A • N • C • E • S • C • O
• F • I • L • I • D • E • I •
• • • • • • • •
• • • • • • • •



« Je ne peux pas
échapper aux fantômes. »

Lorsque l'on prend un café avec Francesco Filidei, impossible de ne pas parler d'opéra. À 51 ans, le compositeur italien s'impose désormais sur les scènes lyriques du monde entier. La preuve en est, cette saison, avec la création à la Scala de Milan de son nouvel opus, d'après *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. En parallèle de cet événement, l'Ensemble intercontemporain donnera deux fois (à Milan, dans le cadre du festival Milano Musica, et à Paris) un vaste et passionnant concert monographique, avec notamment la création française, publique, de son *Requiem* (2020).



•
«J’aime faire des clins d’œil et réinvestir le passé dans mes œuvres. Le passé nécessite d’être habité.»
•

Le concert monographique que l’EIC vous consacre alterne pièces pour ensemble et pour chœur.

Est-ce vous qui avez conçu ce programme?

Oui. Les pièces de la première partie peuvent être enchaînées, sans que les musiciens bougent sur la scène. Entre les œuvres pour ensemble et celles pour chœur, cela produit un tout cohérent.

Vous recréez donc une dramaturgie, même si le cadre est celui d’un concert «standard»?

Oui, car tout part du souffle pour y revenir. Quand on jouera la *Requiem*, ce sera la même durée que la première partie, mais les timbres – instruments et voix – vont se superposer.

Au cours du concert de l’EIC, on entendra notamment deux de vos *Ballata*. Où se situe le théâtre dans ces deux œuvres?

D’abord, il y a un aspect visuel très important, notamment en ce qui concerne les percussions, qui jouent des rhombes¹ et d’autres instruments spectaculaires. Mais je dirais aussi que le théâtre se situe dans la forme même de la pièce. Jusque dans la musique instrumentale, je suis toujours proche d’une narration, que l’on pourrait rapprocher de l’idée de «poème symphonique». Aussi, je m’astreins à une forme fermée où l’échelle de la gamme structure la composition. Cela me permet d’établir un vrai dialogue au sein de l’œuvre et une vraie dramaturgie, puisque la forme de la musique en soi est un vrai parcours. Il y a aussi dans ces œuvres des références au passé qui agissent comme du théâtre; par exemple l’impulsion pour ma *Ballata n°1* était le *Erlkönig* de Franz Schubert!

Vous est-il déjà arrivé d’être surpris par ces références? De ne plus vous en rendre compte consciemment?

Ces références apparaissent sans qu’on le réalise. L’important est de créer un monde particulier. Dans un second temps, la musique et les personnages – s’il y en a –, font le reste. Ces dernières années, j’ai dédié ma vie à essayer de me reconnecter à l’opéra italien et à lui donner un nouvel élan, sans oublier un aspect

prospectif. J’aime dire que l’opéra est un genre «mort», mais c’est plutôt comme si l’on disait «le roi est mort, vive le roi!» Ce qui est mort, c’est la fonction sociale de l’opéra. Ce qui m’intéresse est de travailler avec cette espèce de «cadavre» du passé, et redonner la vie à quelque chose qui ne l’a plus. Mon but est alors de ressentir encore plus fortement une certaine mélancolie liée aux choses disparues et tenter de les faire revivre.

C’est aussi pour ce genre de défis que vous avez souhaité écrire un *Requiem*?

L’idée d’un *Requiem* vient de mon passé d’organiste et d’une tradition typiquement italienne. Voyez la trajectoire d’un compositeur au XIX^e siècle, c’est toujours la même: Verdi ou Puccini ont commencé par jouer de l’orgue à l’église, puis ont migré vers le théâtre. D’ailleurs, ce qu’on jouait à l’époque dans les églises était une reproduction de ce qui se jouait à l’opéra.

Vous perpétuez donc la tradition?

Sans le vouloir! Je ne peux pas échapper aux fantômes...

Quels fantômes?

J’aime faire des clins d’œil et réinvestir le passé dans mes œuvres. Le passé nécessite d’être habité. Ne serait-ce que le lieu. Un théâtre à l’italienne vous donne immédiatement des émotions et un regard particulier. Après, il y a l’héritage concret. Si on entend une voix lyrique, on se dira tout de suite que cela sonne «vieux». C’est inévitable, car cela fait cent ans que nos oreilles sont habituées à entendre des voix amplifiées. Il faut donc trouver la beauté spécifique dans des matériaux qui nous seraient éloignés, comme des fantômes. Dans mon nouvel opéra, je m’en amuse d’ailleurs. Il y a une scène dans une bibliothèque avec des miroirs et le texte évoque des fantômes. Je m’en suis donc donné à cœur joie avec des références à Berio, Sciarrino et à moi-même aussi!



Giordano Bruno de Francesco Filidei, Théâtre de Haute-pierre, Strasbourg, 2015.



Requiem de Francesco Filidei, Cité de la musique, Paris, 2021.



Francesco Filidei, St. Matthäus-Kirche, Berlin, 2015.

À propos d'impression fantomatique, on en a une belle image dans la fin du *Requiem* qui, dans la version « Covid » de 2020 (donnée sans public à la Cité de la musique), utilisait des masques chirurgicaux pour les chanteurs à la toute fin de l'œuvre?

J'ai voulu utiliser des sourdines pour avoir des voix encore plus douces et lointaines. Ce n'est pas quelque chose de rhétorique, mais une volonté purement musicale. J'espère que Léo Warynski, qui dirigera le concert, les utilisera!

Depuis quand connaissez-vous Léo Warynski justement?

Depuis longtemps, et il connaît très bien ma musique, qu'il a beaucoup dirigée, depuis mon premier opéra *Giordano Bruno* en 2015. Léo est aussi chef de chœur, et j'apprécie sa maîtrise des voix. Il connaît bien la nécessité que je ressens de ne pas dilater les tempi. Je ne suis pas comme mon Maître Sciarrino qui, avec l'âge, aime étirer le temps et faire jouer ses œuvres plus lentement. Pour ma part, je considère le tempo comme un véritable paramètre de la composition. J'aime concevoir mes œuvres comme des lignes temporelles avant tout... sans doute l'influence du « *bel canto* »!

Vos derniers mois ont été occupés par la composition d'un opéra d'après *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. Quand avez-vous découvert ses livres?

À mes quatorze ans. J'ai grandi avec ses ouvrages. À 51 ans, c'est le moment de faire cet opéra! Je suis fasciné par la personnalité d'Eco, qui cache aussi une vraie fragilité.

Y a-t-il quelque chose de cette fragilité dans votre musique? Forcément. Lorsque j'orchestre, j'aime construire une infinité de détails, qui parfois tiennent sur un fil.

Comment vous préparez-vous à cette grande commande pour La Scala de Milan et l'Opéra de Paris?

Je me suis isolé pendant deux mois en Sardaigne, dans une petite bourgade sans eau ni électricité, avec des chèvres pour seul voisinage! Là-bas, j'ai vraiment pu composer 24 heures sur 24. Je ne parlais qu'à une vieille femme et à un groupe d'anciens du village tous les mardis soir. Mon rêve serait d'ailleurs de rester là-bas à plein temps pour pouvoir écrire et ne plus aller assister qu'aux créations. C'est dans l'écriture uniquement que je trouve la joie et la force dont j'ai besoin.

Propos recueillis par Thomas Vergracht

1. Instrument de musique rituel d'Océanie, d'Amérique du Sud et d'Afrique subsaharienne, formé d'une lame de bois que l'on fait ronfler par rotation rapide au bout d'une cordelette.

**SAMEDI 3 MAI
15:00 LONDRES
WIGMORE HALL**

CRÉATION AU WIGMORE HALL

Après quelques années d'éclipse, l'EIC retourne au Wigmore Hall, scène londonienne aussi renommée que dynamique proposant plusieurs centaines de concerts par an, principalement de musique de chambre. Pour l'occasion nos solistes retrouveront la compositrice américaine Katherine Balch, dont ils ont contribué à faire éclore le talent, voilà plus de dix ans, dans le cadre de l'atelier de composition du festival ManiFeste à Paris. Née en 1991, cette jeune musicienne a un parcours original: ayant également étudié l'histoire et les sciences politiques, nombre de ses œuvres « naissent d'un concept souvent inspiré de ou emprunté à une autre discipline, les processus extramusicaux agissant comme une métaphore ou une impulsion qui donne à la pièce sa cohérence formelle. » Pour ce nouveau concerto composé sur mesure pour l'accordéoniste Hanzhi Wang, elle imagine faire de l'ensemble « un accordéon géant, orchestrant le souffle rauque et le timbre chantant du soliste en une homophonie ondulatoire et microtonale ».

Katherine BALCH
Nouvelle œuvre, pour accordéon et ensemble
Création mondiale

Complément de programme en cours d'élaboration

Hanzhu Wang accordéon
Ensemble intercontemporain
NN direction

Renseignements et réservations
wigmore-hall.org.uk

Unanims!
Avec les compositeurs

**JEUDI 15 MAI
20:00 COLOGNE
KÖLNER PHILHARMONIE**

SUR INCISES FESTIVAL ACHTBRÜCKEN

BOULEZ 100

Voir programme page 45

**SAMEDI 17 MAI
20:00 GAND
DE BIJLOKE**

**DIMANCHE 18 MAI
16:00 DOUAI
TANDEM – SCÈNE NATIONALE
HIPPODROME – SALLE MALRAUX**

INCISES / SUR INCISES

BOULEZ 100

Voir programme page 45

MARDI 20 MAI
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

WILD!

La pièce *Wild* d'Édith Canat de Chizy, qui donne le titre et le ton de ce concert 100 % féminin, est née d'une fascination pour le mot lui-même, qui signifie « sauvage ». La compositrice décrit un duo « âpre et violent », alternant « plages immobiles et déflagrations ». Des mots, encore : Sofia Avramidou s'empare d'un alexandrin tiré du *Cid* de Corneille, dont le rythme dicte les arabesques de la flûte, tandis que la jeune Lisa Heute s'empare d'un poème d'Apollinaire. Claire-Mélanie Sinnhuber et Nina Šenk tournent leurs regards vers des formes du passé : la suite de danses pour la première, le Caprice pour la seconde. Enfin, Giulia Lorusso développe l'organicité d'un trio à cordes amplifié et Manuela Guerra s'intéresse dans sa création au concept « d'être ensemble » du philosophe allemand Martin Heidegger.

Claire-Mélanie SINNHUBER
Danses douces, pour violon et violoncelle

Édith CANAT DE CHIZY
Wild, pour alto et violoncelle

Giulia LORUSSO
Organique, pour trio à cordes amplifié

Lisa HEUTE
Je demeure, pour flûte, violon, alto et violoncelle

Sofia AVRAMIDOU
Scène VI, pour flûte

Nina ŠENK
Into the Shades, pour violon
Création mondiale

Manuela GUERRA
Mitsein – Preludio, pour alto
Création mondiale

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Tarif **34 €**

Réservations
philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

UnanimPs!
Avec les compositeurs

ÉCLAIRAGES

Claire-Mélanie Sinnhuber
Danses Douces
dédiées à Anna Göckel
et Daniel Mitnitsky

Quatre danses, comme dans une suite baroque, unies par la douceur et l'obsession du double. Tel un éventail qui peu à peu s'ouvre sur un visage – celui du violon et du violoncelle –, l'écriture se déploie dans l'espace physique des instruments, chaque danse gagnant une corde de plus à son jeu. Jouer. En explorant la matière, en dessinant un cercle de sons, et, tel un enfant, en comptant ses billes : 1, 2, 3, 4.

Édith Canat de Chizy, *Wild*
Wild, « sauvage », en anglais comme en allemand. L'écriture est ici âpre et violente, l'alto et le violoncelle unis dans une même texture. Un même motif répété en échos dans une homophonie concertante, un chant véhément et volubile que les deux instruments reprennent puis modulent à l'infini. Alternent ici plages immobiles et déflagrations qui façonnent une « matière-énergie » présente dans toute ma musique et soulignent le caractère organique de cette courte pièce, à écouter comme l'expression d'une quête lancinante.

Giulia Lorusso, *Organique*
Au sein d'*Organique* (composé en 2022), le trio à cordes (amplifié) agit comme un liant entre les différents mondes sonores produits par les instruments eux-mêmes et les objets qui s'ajoutent à lui, parmi lesquels on trouve des diapasons et un dispositif radio – emblème vintage de la civilisation de l'information – qui est allumé et manipulé par un musicien. Forte de l'enseignement de John Cage, j'entends la présence de la radio dans le discours musical comme un moyen d'ouvrir en grand l'espace du trio. Le monde extérieur fait alors irruption sur la scène d'une manière

complètement imprévisible, car ce qui sortira de l'appareil est imprévisible, fruit du hasard, selon le jour et l'heure où on l'allume. De la même manière, l'emploi des diapasons ajoute un plan musical supplémentaire, comme un horizon autour duquel le discours musical s'entrelace en jonglant entre les différentes dimensions sonores.

Lisa Heute, *Je demeure*
D'après Le Pont Mirabeau de Guillaume Apollinaire
« Sous le pont Mirabeau coule la Seine. » Les premiers mots du poème *Le Pont Mirabeau* de Guillaume Apollinaire sont gravés dans l'imaginaire collectif. *Je demeure* est une réminiscence de ce texte : des bribes du poème surgissent d'une rêverie musicale incantatoire, faisant entendre impulsions et émergences de phrases qui expriment un état émotionnel intense et mouvant. Une dimension dramatique, lyrique et prophétique guide les gestes instrumentaux comme dans un monologue intérieur. Souffle et grains se mêlent et provoquent des élans communs, qui parfois s'unissent pour exprimer la dimension inexorable du texte, dans des gestes intenses et dramatiques. C'est un chant intérieur désespéré qui, parfois, se fige dans une attente glacée et une tristesse infinie.

Sofia Avramidou, *Scène VI*
J'ai composé cette *Scène VI* voilà une dizaine d'années. J'étais alors plongée dans la composition d'une série de pièces pour instruments seuls, dans lesquelles j'explorais à la fois la virtuosité instrumentale et la possibilité de donner au corps de l'interprète une présence théâtrale. C'est ainsi que *La Légende de Saint-Martin* pour violoncelle seul s'inspire d'une pièce de Cocteau. Ici, c'est un alexandrin extrait du *Cid* de Pierre Corneille, dit par Don Fernand en ouverture de la Scène VI

de l'Acte II : « Le comte est donc si vain et si peu raisonnable ! Ose-t-il croire encore son crime pardonnable ? » Le texte me permet de mettre en lumière la voix de l'interprète qui le dit, parfois directement, parfois dans le corps de la flûte, utilisée alors comme résonateur. À mesure que le geste instrumental se lie à la parole humaine, le rythme si caractéristique de l'alexandrin constitue à la fois la base du matériau et une mécanique à faire dérailler.

Nina Šenk, *Into the Shades*
Into the Shades est née sous la forme d'une pièce pour violon et orchestre, créée et enregistrée en Slovaquie en 2015. Le fragile matériau musical du solo de violon y joue à cache-cache avec l'orchestre : émergeant souvent (très doucement) de la pénombre, il brille brièvement puis s'évanouit aussitôt. La virtuosité s'y dissimule dans des mélodies délicates et fulgurantes qui explorent une vaste palette de dynamiques et d'expressions. La pièce a été adaptée sous la forme d'une version soliste, spécifiquement pour Hae-Sun Kang, soliste de l'Ensemble intercontemporain.

Manuela Guerra, *Mitsein*
« *Mitsein* » signifie « être avec » en allemand. Il s'agit de considérer et d'explorer quelque chose qui existe déjà, qui est donc bien là, mais dont la présence propre ne peut se manifester à partir d'elle seule, ne devenant palpable qu'en présence de « l'autre ». Ce « dialogue solo », prélude à une œuvre plus vaste pour alto seul, se développe via une dramaturgie qui se traduit par une ligne mélodique dont la présence n'est déterminée que par celle de l'autre. Pour paraphraser l'écrivain russe Boris Pasternak, l'auditeur entendra, en même temps et d'un lieu unique, ce qui est audible à deux individus, isolément.

JEUDI 22 MAI 18:30
VENDREDI 23 MAI 20:00
PARIS – COLLÈGE DE FRANCE

COLLOQUE ET CONCERT

BOULEZ 100

Voir programme page 52

MARDI 27 MAI
LONDRES
BARBICAN CENTER
HORAIRE À DÉTERMINER

SUR INCISES

BOULEZ 100

Voir programme page 53

DIMANCHE 1^{ER} JUIN
17:00 BADEN-BADEN
KURHAUS – BENAZETSAAL

RÉPONS

BOULEZ 100

Voir programme page 53

MARDI 10 JUIN
COPENHAGUE
THE ROYAL LIBRARY
HORAIRE À DÉTERMINER

KLANG FESTIVAL

«*Klang*», c'est le son, en danois. Et le festival Klang de Copenhague le décline sous toutes ses formes, surtout les plus avant-gardistes. Invité pour la première fois, l'Ensemble intercontemporain y présente un programme des plus métissés, tourné vers d'autres horizons musicaux. Ainsi, *Gougalōn* évoque les théâtres de rue qui égayaient les artères du Séoul populaire des années 1960 où a grandi Unsuk Chin. Conçu comme une réflexion sur les enjeux de cohésion de la société, divisée, d'Afrique du Sud, *Invisible Self* d'Andile Khumalo tente de tracer les contours d'une définition de la musique africaine d'aujourd'hui. La Britannique Hannah Kendall irrigue quant à elle sa démarche créative du concept de créolisation, inventé par Édouard Glissant et qui désigne le processus qui en présence de plusieurs cultures en crée une nouvelle. Enfin, nul doute que l'EIC et le public danois seront surpris par la création de la jeune compositrice japonaise installée au Danemark, Aya Yoshida, dont l'esthétique insolite et radicale est tout à fait à l'image de «*Klang*»!

Hannah KENDALL
shouting forever into the receiver,
pour grand ensemble

Aya YOSHIDA
Nouvelle oeuvre pour ensemble
Création mondiale, commande de **KLANG Festival**

Andile KHUMALO
Invisible Self, pour piano et grand ensemble

Unsuk CHIN
Gougalōn, scènes de théâtre de rue, pour ensemble

Sébastien Vichard piano
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse, direction

Renseignements et réservations klang.dk



SAMEDI 14 JUIN
ODENSE
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

RITUEL IN MEMORIAM BRUNO MADERNA

BOULEZ 100

Voir programme page 54

VENDREDI 20 JUIN
21:00 PARIS
IRCAM
ESPACE DE PROJECTION

...EXPLOSANTE- FIXE...

BOULEZ 100

Voir programme page 54

VENDREDI 20 JUIN
19:00 PARIS
SALLE À DÉTERMINER

ACADÉMIE MANIFESTE ATELIER DE COMPOSITION DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Depuis la toute première édition de l'académie ManiFeste de l'Ircam en 2012, l'Ensemble intercontemporain est le fidèle partenaire d'une aventure pédagogique toujours renouvelée. Du 16 au 20 juin, il se mettra au service de plusieurs jeunes compositeurs et compositrices pour créer leurs nouvelles œuvres au cours du concert de clôture de l'académie, qui sera cette année consacré à la musique de chambre.

Créations des participant-e-s de l'Académie

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Dans le cadre de **ManiFeste-2025, festival de l'Ircam**

Informations et réservations (à partir de mai 2025)
manifeste.ircam.fr





JEUDI 26 JUIN
20:00 PARIS
PHILHARMONIE DE PARIS
SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

AVANT LE CONCERT À 18H45 : RENCONTRE
AVEC HÉCTOR PARRA, COMPOSITEUR
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE
ENTRÉE LIBRE

BLEU

Dans le cadre du festival ManiFeste de l'Ircam, Pierre Bleuse et l'EIC proposent un concert «bleu» – qui, malgré l'omniprésence de la trompette, a moins à voir avec le jazz qu'avec les arts visuels. Ainsi, le titre *blaauw* (2004) de Rebecca Saunders fait autant référence au créateur de la pièce (Marco Blaauw) qu'aux bleus (*blauw* en néerlandais) de Kandinsky ou de Jarman. Bleu encore, celui d'un «ciel qui vient d'être labouré» dans *Nel cielo appena arato* de Lara Morciano. Ami de Willem De Kooning, Morton Feldman lui rend hommage dans la pièce qui porte son nom, tentant de traduire les formes de perception visuelle en processus musicaux. Hèctor Parra se tourne vers Joan Miró dans *L'Étoile matinale*, et encore dans sa dernière création *Triptyque bleu*, pour trompette, ensemble et électronique.

Rebecca SAUNDERS
blaauw, pour trompette à double pavillon

Lara MORCIANO
Nel cielo appena arato, pour grand ensemble

Morton FELDMAN
De Kooning, pour cor, percussion,
piano/célesta, violon et violoncelle

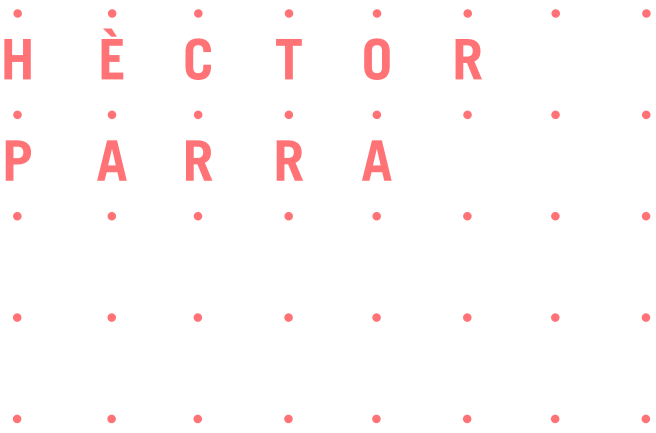
Hèctor PARRA
L'Étoile matinale, pour hautbois, trompette,
piano et contrebasse
Création mondiale
Commande de l'Ensemble intercontemporain
Triptyque bleu, pour trompette,
ensemble et électronique
Création mondiale / Commande de l'Ensemble
intercontemporain et de l'Ircam-Centre Pompidou
Avec le soutien de la Fondation Pierre Boulez

Clément Saunier, Lucas Lipari-Mayer trompette
Ensemble intercontemporain
Pierre Bleuse direction
Pierre Carré, Johannes Regnier électronique Ircam
Coréalisation **Ensemble intercontemporain,**
Ircam-Centre Pompidou, Philharmonie de Paris

Dans le cadre de **ManiFeste-2025, festival de l'Ircam**

Tarifs **20 € / 28 €**
Réservations philharmoniedeparis.fr / 01 44 84 44 84

UnanimPs!
Avec les compositrices



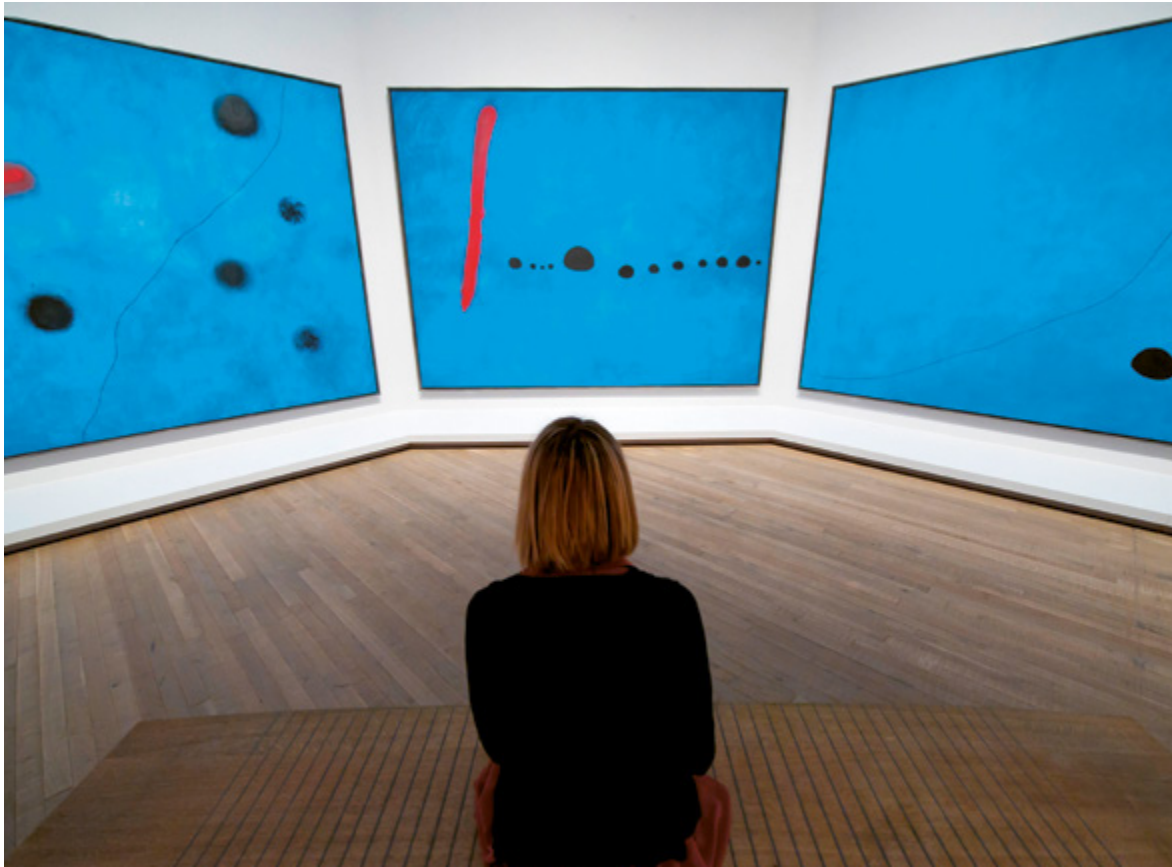
Bleu Miró

Le 26 juin, dans le cadre du Festival ManiFeste, le trompettiste Clément Saunier et l'Ensemble intercontemporain créeront le nouveau *Concerto pour trompette avec électronique* d'Hèctor Parra dans lequel le compositeur catalan renoue avec l'une de ses grandes sources d'inspiration : la peinture, en l'occurrence celle de Joan Miró.

Votre œuvre dialogue couramment avec la peinture, du Greco à Antoni Tàpies en passant par votre professeur Francesc Miñarro. Et votre nouveau *Concerto pour trompette* est directement lié à l'œuvre de Joan Miró.

Oui, et plus particulièrement à son fameux triptyque *Bleu*, l'un des emblèmes du Centre Pompidou. C'est la première grande peinture que Miró sort de son tout nouveau et lumineux atelier de Majorque. Chaque tableau fait plus de trois mètres de long et presque trois mètres de haut. C'est immense. Et c'est surtout très différent





Triptyque Bleu I, Bleu II, Bleu III de Joan Miró, Tate Modern, Londres, 2011.

de l'œuvre antérieure. Pour ce triptyque, je développe avec l'Ircam une installation au Centre Pompidou dont le *Concerto pour trompette* sera une sorte de réminiscence. J'en parle beaucoup avec Clément Saunier depuis des années. Dans ma tête, le son métallique de la trompette est étroitement associé au bleu océanique.

Sur la peinture de Joan Miró, les écrits de Kandinsky distribuent un régime d'analogies déjà très balisé. Avez-vous cherché à vous en émanciper?

Miró était un grand ami et admirateur de Kandinsky. Il a été très influencé par les maîtres de la peinture abstraite. Mais il était plus jeune et a développé un côté plus symbolique qui a été propulsé par le surréalisme. Néanmoins, dans le triptyque *Bleu*, le côté symbolique n'est pas aussi structuraliste que chez Kandinsky ou chez Klee, qu'il admirait aussi énormément. Miró y explore un dépouillement extrême, qui doit être mis en relation avec la nouvelle phase créative de l'artiste catalan, alors fortement influencée par l'art japonais. Et c'est précisément l'un des aspects sur lesquels je souhaite le plus travailler pour ma musique, pour mon approche de la densité et de la texture musicale. Je me sens plus proche de sa peinture des années 1930 et 1940, des *peintures sauvages* que Miró a réalisées sur cuivre quand il était encore

en Catalogne, juste avant la guerre civile espagnole, ou encore de sa série de vingt-trois *Constellations*, extraordinaires et scintillantes, épicentre de toute son œuvre et peintes entre la fin de son exil en France et le début de son «exil intérieur» en Espagne franquiste, dans lequel il a été forcé par l'invasion nazie en juin 1940. Par contre, dans les trois *Bleu*, l'artiste, qui en était déjà à une autre étape de sa vie, parvient à exprimer, à faire ressentir, un dépouillement absolu de l'âme. Miró a expliqué qu'il avait dépensé beaucoup d'énergie pour penser son triptyque, et beaucoup moins de temps à le faire.

Qu'est-ce qui vous a incité à travailler avec le trompettiste Clément Saunier?

En 2020, en pleine pandémie, j'ai composé, avec le poète majorquin Arnau Pons, un cycle de deux heures pour piano à quatre mains, objets et acteur inspiré des 23 *Constellations* de Miró. L'une d'entre elles, *L'Étoile matinale* (la n°6), a d'abord été écrite pour quatuor instrumental avec trompette soliste, et dédiée à Clément Saunier et à l'Ensemble intercontemporain, qui l'ont enregistrée lors d'un marathon de créations au Théâtre du Châtelet. Dans cette constellation, Miró avait tissé une bataille en filigrane entre un oiseau monstrueux et un chien reptilien, arbitrée par un poisson mystérieux.

•
« Cette expérience picturale m'a amené à développer un langage extrême de la trompette, en symbiose avec un autre instrument que j'adore, le hautbois. »
•

Cette expérience picturale m'a amené à développer un langage extrême de la trompette, en symbiose avec un autre instrument que j'adore, le hautbois. Après, dans la *Constellation n°20, Chiffres et constellations amoureux d'une femme*, on a l'impression de regarder le corps d'une femme qui prend la forme d'une immense tête d'éléphant. Ce sont des monstruosité dont il faut tenir compte. Miró se sentait proche de la tératologie (l'étude de la malformation chez les êtres vivants). Mais dans les années 1950, il sublime cette monstruosité par une irisation sans pareille des couleurs, monstruosité qu'il a certainement traversée et sentie dans sa chair pendant la guerre civile espagnole qu'il a vécue en France en tant qu'exilé. Et dans les années 1960, une fois à Majorque, Miró a certainement trouvé une paix intérieure. Il était dans une quête permanente des éléments fondamentaux de l'existence et de la nature humaine. Quand il travaille sur le triptyque *Bleu*, on peut percevoir cette quête d'une manière plus rêveuse, mais plus explicite en même temps, car le bleu n'est pas la couleur de la terre, mais la couleur de la mer, du ciel, de l'inconnu, du rêve. Et la trompette me fournit ces sentiments, cette matière «terrestre» grâce à une sonorité et à une articulation étroitement liées à la matière.

Mais vous imaginez quand même une œuvre très dépouillée...

Oui, dans un sens émotionnel, mais peut-être aussi orchestral. C'est un nouvel état de joie. Après l'expérience de l'exil, de la guerre, au lieu d'aller aux États-Unis comme certains de ses amis, dont Josep Lluís Sert, il décide avec sa femme Pilar et Maria Dolors, sa fille de dix ans, de retourner dans l'Espagne franquiste, qui lui est complètement ennemie. Il passe un an dans un anonymat absolu. Il signe ses lettres avec le nom de sa femme, parce qu'il a peur des représailles. C'est là qu'il développe et que culmine son style pictural le plus emblématique. C'est tout ce parcours humain qui m'inspire aussi: ce *Concerto pour trompette* avec électronique va donc être une pièce différente du reste de mon catalogue parce que je me confronte à une œuvre mirónienne immersive et dépouillée. Son triptyque *Bleu* est apparemment simple, mais il a une profondeur stupéfiante, qui dégage une poésie texturale dans laquelle je vais m'explorer moi-même sous des aspects que je ne connais pas encore.

Propos recueillis par David Christoffel

SAMEDI 5 JUILLET
SIENNE
SALLE ET HORAIRE À DÉTERMINER

LE MARTEAU
SANS MAÎTRE
CHIGIANA
INTERNATIONAL
FESTIVAL
& SUMMER
ACADEMY

BOULEZ 100

Voir programme page 56



1. *De l'Autre côté d'Alice*, Philharmonie de Paris, mars 2024.
 2. Tournage vidéo avec Paul Riveaux, bassoniste, pour le projet de site internet sur les modes de jeux contemporains, novembre 2023.
 3. *Du Terrain à la scène*, Philharmonie de Paris, mai 2024.

ACTIONS CULTURELLES ET ÉDUCATIVES

TOUT PUBLIC

AUTOUR DES CONCERTS

Les concerts donnés à Paris sont, pour certains d'entre eux, précédés d'une présentation des œuvres au programme. Elles offrent à chacun et chacune l'occasion d'être accompagné-e dans son expérience de la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Certains concerts sont également suivis d'une rencontre avec les musicien-ne-s, ouverte aux questions du public sur les œuvres et leur interprétation.

Cette saison, plusieurs clés d'écoute et des rencontres seront proposées gratuitement à la Philharmonie de Paris autour des concerts suivants :

VENDREDI 13 SEPTEMBRE 2024

RENCONTRE AVEC LE COMPOSITEUR MICHAEL JARRELL

VENDREDI 10 OCTOBRE 2024

RENCONTRE AVEC LA COMPOSITRICE CLARA IANNOTTA

VENDREDI 08 NOVEMBRE 2024

RENCONTRE AVEC LA COMPOSITRICE REBECCA SAUNDERS

MARDI 10 DÉCEMBRE 2024

CLÉ D'ÉCOUTE SUR L'ŒUVRE D'EDGARD VARÈSE

DIMANCHE 18 MAI À DOUAI

CLÉ D'ÉCOUTE SUR L'ŒUVRE DE PIERRE BOULEZ

JEUDI 26 JUIN 2025

RENCONTRE AVEC LE COMPOSITEUR HÈCTOR PARRA

RÉPÉTITIONS PUBLIQUES

Chaque année, une dizaine de répétitions à Paris et en région sont ouvertes au public. Une autre façon de découvrir les œuvres (parfois au tout début de leur processus de création), ainsi que le travail des compositeur-trice-s et des interprètes. Ces répétitions sont le plus souvent commentées par un médiateur en collaboration avec les musicien-ne-s.

ATELIER DE MÉDIATION

Pour accompagner les publics dans leur découverte du répertoire contemporain, l'Ensemble intercontemporain propose de nouvelles formes de concert, entre jeu et improvisation, comme celui qui l'unira à l'Orchestre National de Jazz. Les pupitres mélangeront les sept solistes de l'Ensemble et les sept musicien-ne-s de l'Orchestre, pour que se crée un terrain d'entente et une complicité propices aux *Jeux*, qui entraînera le public.

MERCREDI 16 OCTOBRE À LA COMÈTE

ATELIER FAMILLE DE *SOUNDPAINTING*

AVEC FRÉDÉRIC MAURIN

VENDREDI 18 OCTOBRE 2024 À LA COMÈTE

GÉNÉRALE PUBLIQUE ET BORD DE PLATEAU

sur réservation

CONCERT EN FAMILLE

LES DRÔLES DE PIANOS DE M. CAGE

Dans le cadre d'un week-end de la Philharmonie consacré au piano sous toutes ses formes, les solistes de l'Ensemble intercontemporain décident d'explorer l'univers expérimental et créatif de John Cage. Pour proposer aux familles une expérience participative et immersive dans l'œuvre de ce compositeur, l'EIC a fait appel au musicologue Clément Lebrun pour présenter un concert conçu pour toutes sortes de piano, du *toy piano* au piano préparé.

Cette production est réalisée en partenariat avec le Département éducation et ressources de la Philharmonie de Paris.

DIMANCHE 13 OCTOBRE 2024

DEUX REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES

AU STUDIO DE LA PHILHARMONIE DE PARIS (VOIR PAGE 19)

DE L'AUTRE CÔTÉ D'ALICE

L'univers foisonnant et créatif de Lewis Carroll fait écho au travail expérimental des solistes de l'Ensemble intercontemporain. C'est pourquoi ces derniers ont confié à la compositrice grecque Sofia Avramidou une réécriture du deuxième volet des aventures d'Alice, *De l'Autre côté du miroir*, pour quatre musiciens, soprano et électronique. Cette production est réalisée en partenariat avec l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières, avec le soutien de GRAME - CNCM et de la Sacem.

MARDI 4 FÉVRIER À ARRAS (VOIR PAGE 58)

JEUNE PUBLIC ET SCOLAIRES

Faire découvrir aux plus jeunes la musique du XX^e siècle à aujourd’hui, c’est ouvrir l’horizon sur d’autres univers musicaux, souvent peu connus ou médiatisés. Un enjeu décisif, porté par diverses activités conçues pour le jeune public aussi bien à l’école qu’en famille lors de concerts et spectacles variés.

PARCOURS DE SENSIBILISATION MUSICALE

Dans le cadre de la réforme des conservatoires, la Ville de Paris, en partenariat avec l’Académie de Paris, propose un Parcours de Sensibilisation Musicale (PSM) à tous les élèves de cours préparatoire des écoles publiques parisiennes. Ce parcours a pour ambition de sensibiliser chaque enfant de CP à l’écoute et à la pratique de la musique. L’Ensemble intercontemporain accueille ainsi des élèves tout au long de l’année, leur permettant de s’installer aux côtés des musicien·ne·s pour découvrir leurs instruments, les œuvres et la vie de l’orchestre.

LES MUSICONAUTES : UNE NOUVELLE APPLICATION POUR LES 8-12 ANS

L’Ensemble intercontemporain a fait appel à Clément Lebrun, musicien aux multiples compétences en matière de médiation, pour la création d’une application pédagogique à destination d’élèves du CE2 à la 5^e. Pour pouvoir répondre à la pluralité des esthétiques musicales abordées par l’Ensemble, cette application, ludique, regroupe plusieurs jeux qui permettent d’appréhender une œuvre phare de son répertoire, comme *Dialogue de l’ombre double* de Pierre Boulez ou le *Concerto de chambre* de György Ligeti, ouvrant de manière simple une voie d’accès à l’univers musical contemporain. Les utilisateur·trice·s sont invité·e·s à manipuler les sons comme un·e compositeur·trice le ferait dans sa tête, sur un piano ou sur un ordinateur. Cette application sera mise à la disposition des enseignant·e·s dès la rentrée 2024.

LA FACE CACHÉE DE L’ORCHESTRE

Afin d’accompagner les enfants dans la découverte de la musique contemporaine, l’Académie de Créteil (94) propose à des enseignant·e·s de toutes disciplines de découvrir le monde caché de l’orchestre. L’Ensemble intercontemporain accueille ainsi une quinzaine d’enseignant·e·s pour une journée d’immersion, à commencer par la présentation d’un métier associé (bibliothécaire, régisseur de production...), la rencontre avec un·e compositeur·trice et l’introduction à une répétition.

Ce projet est réalisé en partenariat avec l’Orchestre National d’Île-de-France et les Talens Lyriques.



Les Voix ébranlées de Michaël Levinas avec Jérémie Dufort (tuba) et Lucas Ounissi (trompette), Cité de la musique, Paris, mars 2024.

MASTER CLASSES ET ATELIERS EN CONSERVATOIRE

Accompagné·e·s par les solistes de l’Ensemble, les étudiant·e·s des conservatoires nationaux, régionaux et internationaux, futur·e·s professionnel·le·s découvrent les techniques et modes de jeu propres au répertoire contemporain. Ils se familiarisent ainsi avec des écritures musicales actuelles et les projets des compositeurs et compositrices d’aujourd’hui.

ARTIST DIPLOMA – INTERPRÉTATION ET CRÉATION

L’Ensemble intercontemporain est le partenaire privilégié du cursus Artist Diploma – Interprétation et Création – au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, qui connaîtra à la rentrée 2024 sa deuxième promotion. Ambassadeurs d’un vaste répertoire contemporain comprenant des techniques et modes de jeu particuliers, les solistes de l’EIC travaillent en étroite collaboration avec les compositeur·trice·s dont nombre de figures majeures de la scène musicale contemporaine. Les solistes mènent une activité de transmission de leurs savoirs et savoir-faire aux nouvelles générations de musicien·ne·s, autour de trois grands axes : la jeune création, les grands classiques du répertoire contemporain et des œuvres pour grand effectif.

En 2024-2025, les étudiant·e·s du Conservatoire de Paris se produiront en concert aux côtés des solistes de l’Ensemble intercontemporain :

LE 10 DÉCEMBRE 2024 À LA PHILHARMONIE DE PARIS, POUR LE GRAND SOIR EDGARD VARÈSE (VOIR PAGE 28)



Amoebea proteus but make it metal de Bára Gísladóttir. Valeria Kafelnikov, harpe, Cité de la musique, Paris, avril 2024.

L’Ensemble intercontemporain participe également à des master classes destinées aux élèves des classes de composition et de direction d’orchestre. Les ateliers autour des nouvelles œuvres des jeunes compositeur·trice·s donneront lieu au concert Émergence avec l’Ensemble Next, ainsi qu’à des classes de direction organisées en partenariat avec le Conservatoire de Paris :

LE 23 JANVIER 2025 AU CONSERVATOIRE DE PARIS ÉMERGENCES (VOIR PAGE 58)

LES 10 ET 11 FÉVRIER 2025 AU CONSERVATOIRE DE PARIS CLASSES DE DIRECTION



Concert « Émergences » au Conservatoire de Paris, janvier 2024.

ACADÉMIES

TONGYEONG Corée du Sud

En octobre 2024, de jeunes musicien·ne·s étudiant·e·s bénéficieront d'une semaine d'académie avec les solistes de l'Ensemble intercontemporain, autour d'un programme musical conçu en partenariat avec l'Université de Tongyeong.

CRÉMONE Académie de cordes en Italie

Le partenariat avec le centre Stauffer de Crémone continue! Pour la quatrième année consécutive, quatre solistes de l'Ensemble intercontemporain partiront transmettre aux jeunes violonistes, altistes ou violoncellistes de l'académie leur savoir-faire, issu de leur grande maîtrise du répertoire contemporain. En 2024/2025, le centre Stauffer et l'Ensemble intercontemporain approfondiront leur partenariat en proposant des nouvelles formules:

DES MASTER CLASSES INSTRUMENTALES
EN VUE D'UN CONCERT DE RESTITUTION
AVEC LES SOLISTES DE L'EIC
DES MASTER CLASSES AVEC UN·E COMPOSITEUR·TRICE
ÉMERGENT·E
UNE PARTICIPATION DES ÉTUDIANT·E·S DU CENTRE
STAUFFER AUX PROJETS ÉDUCATIFS DE L'EIC

MANIFESTE 2025

L'Académie du festival ManiFeste, organisé par l'Ircam, offre chaque année à de jeunes compositeurs et compositrices venu·e·s du monde entier l'opportunité de travailler avec l'Ensemble intercontemporain, ensemble associé de l'Académie depuis sa création en 2012. Animés par une vocation pédagogique qui va de pair avec leur engagement envers la création, les solistes mettent leur expérience au service des jeunes compositeur·trice·s sélectionné·e·s, mais aussi des jeunes musicien·ne·s venu·e·s de toute l'Europe se former à l'interprétation des musiques d'aujourd'hui.

SITE INTERNET DE PRÉSENTATION ET DE PRATIQUE DES MODES DE JEU CONTEMPORAINS

Le répertoire contemporain se caractérise par des techniques de jeu dites « étendues », c'est-à-dire sortant du cadre « classique » de la maîtrise d'un instrument de musique. Elles permettent d'explorer en profondeur les possibilités de l'instrument pour trouver de nouvelles sonorités. Des techniques dont les solistes de l'Ensemble ont une grande expérience, qu'ils contribuent à développer au contact des compositeurs et des compositrices. L'EIC met donc au point un site Internet répertoriant les modes de jeu par instrument, sélectionnés et interprétés par ses solistes au moyen de vidéos explicatives. Pour mener à bien ce projet d'envergure, l'Ensemble a fait appel au compositeur et professeur Yan Maresz auquel il a confié la conception du dispositif en lien étroit avec les solistes de l'Ensemble. La création du site Internet est assurée par l'agence de développement web française Cultures Idées. Ce nouvel outil multimédia s'adresse aux musiciens et musiciennes (compositeurs et compositrices, instrumentistes) désirant découvrir toute l'étendue des modes de jeu et/ou en perfectionner la pratique. Une première version du site doit voir le jour fin 2024 avec six premiers instruments: harpe, trompette, basson, alto, flûte et clarinette, avant d'être enrichie par d'autres instruments.

DES NOUVEAUTÉS EN CONSTRUCTION

DES CONCERTS ITINÉRANTS DE MUSIQUE DE CHAMBRE
AU SEIN D'ESPACES SOCIAUX ET SOLIDAIRES



1. Bastien David, *Pièce pour piano et soixante doigts*, Cité de la musique, Paris, mars 2024.
2. *Lost in dance* avec Rihoko Sato, sur la *Suite lyrique* d'Alban Berg, Cité de la musique, Paris, mai 2023.
3. Concert *EIC & Friends*, avec Patricia Kopatchinskaja, Cité de la musique, Paris, novembre 2023.



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 trente-et-un musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction de Pierre Bleuse. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs et compositrices, à qui 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 reçoit également le soutien de la Ville de Paris.

Photographie:
Polyptych: Mnemosyne... Acts of Memory and Mourning de James Dillon, Cité de la musique, Paris, septembre 2023.

Pierre Bleuse

Directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2023, Pierre Bleuse s'est imposé en quelques années sur la scène internationale comme l'invité régulier d'orchestres prestigieux: Royal Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Tokyo Symphony, Orchestre Symphonique de Singapour, MDR-Sinfonieorchester de Leipzig, Tonkünstler Orchestra, Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre de la Suisse Romande, orchestres symphoniques de Bâle et de Berne, Brussels Philharmonic, Orchestre National de Belgique, Orchestre Symphonique des Flandres, Orchestres de Chambre de Bâle et de Paris, Orchestre Symphonique National de Chine, Orchestre National de Russie, Orchestre Symphonique de Québec, Orchestre Symphonique de Salt Lake City.

Il est nommé directeur musical de l'Orchestre Symphonique d'Odense, au Danemark, à compter de la saison 2021-2022. La même année, il prend la direction artistique du célèbre Festival Pablo Casals de Prades. Très engagé dans l'interprétation et la diffusion de la musique contemporaine, il a notamment été directeur musical du Lemanic Modern Ensemble, formation basée à Genève et consacrée à l'exploration du nouveau répertoire. Premier prix de violon au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris, Pierre Bleuse s'est formé à la direction auprès de Jorma Panula en Finlande et de Laurent Gay à la Haute École de Genève.



Équipe artistique

Directeur musical
Pierre Bleuse¹

Les solistes
Flûtes
Sophie Cherrier²
Emmanuelle Ophèle³
Hautbois
Philippe Grauvogel⁴
Thibaud Rezzouk⁵
Clarinettes
Martin Adámek⁶, Jérôme Comte⁷
Clarinette basse
Alain Billard⁸
Bassons
Marceau Lefèvre⁹
Paul Riveaux¹⁰
Cors
Jean-Christophe Vervoitte¹¹
NN
Trompettes
Lucas Lipari-Mayer¹²
Clément Saunier¹³
Trombones
Lucas Ounissi¹⁴
NN
Tuba
NN
Percussions
Gilles Durot¹⁵, Samuel Favre¹⁶,
Aurélien Gignoux¹⁷
Pianos/claviers
Hidéki Nagano¹⁸, Dimitri Vassilakis¹⁹
Sébastien Vichard²⁰
Harpe
Valeria Kafelnikov²¹
Violons
Jeanne-Marie Conquer²²
Hae-Sun Kang²³, Diego Tosi²⁴
Altos
Odile Auboin²⁵, John Stulz²⁶
Violoncelles
Éric-Maria Couturier²⁷,
Renaud Déjardin²⁸
Contrebasse
Nicolas Crosse²⁹

Équipe administrative

Directeur général
Olivier Leymarie
Directeur administratif et financier
Simon Rannou
Responsable de la coordination artistique
Alix Sabatier
Responsable de la production
Audrey Lemarchand
Responsable comptable
Claire Jacquet
Responsable de la régie générale
Coline Yacoub
Responsable du personnel artistique
Caroline Barillon
Régisseur de production/lumière
Samuel Ferrand
Régisseuse de production
Aurore Houeix
Responsable de la bibliothèque
Olaf Munk Koefoed
Responsable de l'action culturelle
Estelle Gonet
Responsable de la communication
Luc Hossepied
Chargée de communication et des relations extérieures
Claire de Montgolfier

Conseil de l'Ensemble

Présidente
Emma Lavigne
Membres de droit
Rachida Dati
Ministre de la Culture
représentée par
Christopher Miles
Directeur général
de la création artistique
Anne Hidalgo
Maire de Paris
représentée par
Arnaud Ngatcha
Adjoint à la maire chargé
des relations internationales
et de la francophonie
Hugues Ghenassia-de Ferran
Directeur général délégué
de l'Institut Français
représenté par **Mathilde Bezard**
cheffe de projet Musique classique
et contemporaine
la Directrice de l'Office National
de Diffusion Artistique
l'Inspecteur de la création et des
ensembles français artistiques
désigné par le ministère de la Culture

Personnalités qualifiées
Catherine Boissière
Secrétaire
Vincent Meyer
Trésorier
Sasha J. Blondeau
Michaël Dian
Brigitte Lefèvre
Bruno Patino

FAITES UN DON !



Reich-Richter de Steve Reich, Maison de la Radio et de la Musique, Paris, février 2024.

PARTICIPEZ À L'AVENTURE MUSICALE DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Susciter la création, passer commande à un-e compositeur-trice, lancer la carrière d'un-e jeune chef-fe d'orchestre, tisser des liens avec d'autres arts et artistes, c'est prendre des risques, innover, et continuer à surprendre ! Chaque nouvelle saison, l'Ensemble s'engage à faire vivre l'extraordinaire diversité et richesse de l'univers musical contemporain et à proposer de nouveaux formats de concert en résonance avec le monde qui nous entoure. Un engagement nourri de passion et de désir de partage renouvelé en septembre 2023 avec l'arrivée de Pierre Bleuse comme nouveau directeur musical de l'EIC.

De nombreux défis sont à relever pour poursuivre une aventure musicale commencée il y a presque cinquante ans. C'est pour cela que nous faisons appel à vous, qui partagez notre passion pour les musiques de création et notre élan pour les rendre accessibles à un public le plus large possible en France et à l'étranger. Nous remercions chaleureusement tous-tes nos donateur-trice-s et partenaires qui nous soutiennent dans la réalisation de nos projets.

LES PROJETS À SOUTENIR

Choisissez d'accompagner l'Ensemble en soutenant le projet qui correspond le mieux à votre engagement

CRÉATION

- Commande à un-e compositeur-trice
- Développement d'une académie de composition

MULTIDISCIPLINAIRE

- Concert carte blanche à des artistes venu-e-s d'autres disciplines
- Projet de création musicale et visuelle (vidéo, arts visuels et numériques, installation multimédia, etc.)

TRANSMISSION ET VIVRE ENSEMBLE

- Concerts jeune public et scolaires
- Résidences de création en milieu scolaire animées par les solistes, des musicologues et compositeur-trice-s
- Créations multidisciplinaires avec et pour les amateur-trice-s

ACCOMPAGNEMENT DES FUTUR-E-S PROFESSIONNEL-LE-S

- Formation de chef-fe-s assistant-e-s
- Développement d'une académie de jeunes artistes

RAYONNEMENT DU RÉPERTOIRE

- Diffusion du répertoire sur le territoire national
- Tournées à l'étranger

AUDIOVISUEL ET NUMÉRIQUE

- Développement d'un site Internet de découverte et d'expérimentation du répertoire et des modes de jeu contemporains
- Captation de concerts
- Réalisation de reportages, vidéos pédagogiques, etc.

DES AVANTAGES EXCLUSIFS

PARTICULIERS

50 €

Donateur-trice

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag

150 €

Bienfaiteur-trice

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag
- 1 invitation par saison au concert de votre choix

300 €

Ami-e

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag
- 2 invitations par saison à une répétition générale et/ou commentée
- 1 invitation par saison au concert de votre choix

500 € et plus

Mécène

- 1 disque de l'Ensemble
- 1 tote bag
- 2 invitations par saison à une répétition générale et/ou commentée
- 2 invitations par saison au concert de votre choix
- Possibilité d'accès backstage sur réservation

ENTREPRISES

Entreprises mécènes, vous bénéficiez d'avantages sur mesure à définir avec vous. Une brochure spécifique est disponible sur demande.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Particuliers, vous bénéficiez d'une réduction d'impôt égale à 66 % du montant de votre don, dans la limite de 20 % du revenu imposable.

Entreprise mécène, vous bénéficiez d'une réduction d'impôt égale à 60 % du montant du don, dans la limite de 20 000 € ou 0,5 % de votre chiffre d'affaires annuel.



POUR PLUS D'INFORMATIONS

Claire de Montgolfier, chargée de communication et des relations extérieures
+33 (0)1 44 84 44 53
c.demontgolfier@ensembleinter.com
et sur le site ensembleintercontemporain.com
rubrique Mécénat



Ellen Carey

Née à New York en 1952, Ellen Carey est contemporaine du mouvement artistique de la « Pictures Generation » et membre du groupe d'avant-garde de Buffalo, aux côtés de Cindy Sherman et Robert Longo. Artiste-photographe, enseignante, chercheuse, critique et commissaire d'exposition, elle est Professeure Associée de photographie à la Hartford Art School, Université de Hartford-Connecticut. En tant qu'artiste visuelle, Carey bouleverse les histoires collectives de l'art et de la photographie par une pratique de l'abstraction qui explore la structure et les racines de la couleur. Ses photographies ne représentent pas la relation objet-sujet mais plutôt le double jeu entre ombre et lumière, que l'artiste explore tantôt dans un travail minimaliste en noir et blanc, tantôt à travers des objets multicolores en relief, froissés et manipulés en chambre noire et déclinés en une infinité de motifs. Sa maîtrise technique et ses expérimentations, doublées de son imagination débordante, plonge le spectateur dans l'histoire du médium photographique, corollaire d'une histoire de la lumière et de la couleur. Ellen Carey a récemment fait l'objet de deux expositions personnelles : *Light Struck*

(Fox Talbot Museum, Angleterre) qui fait écho à *Struck by Light* (New Britain Museum of Art, États-Unis, 2023-24). À Paris, son travail a récemment figuré dans deux expositions collectives à la Bibliothèque Nationale de France : *Épreuves de la Matière* (2023-24) et *Noir & Blanc : une esthétique de la photographie* (2023-24). La Galerie Miranda, qui représente l'artiste en Europe, a programmé deux expositions personnelles à Paris (2018, 2022) ainsi qu'une installation monumentale au salon Offscreen (Hôtel de Rothschild, 2022) et un accrochage sur mesure pour inaugurer, en 2019, la Villa Benkemoun à Arles. En 2018 la galerie américaine Jayne H. Baum a présenté une exposition personnelle d'Ellen Carey à Paris Photo, qui a rendu hommage à l'artiste et son travail dans l'ouvrage *Elles × Paris Photo*, publié en 2023 par le ministère de la Culture. En 2018, l'artiste est désignée par la Royal Photographic Society (RPS) comme l'une des 100 femmes photographes les plus influentes dans le monde. Ses images uniques et expérimentales ont été montrées dans plus de 70 expositions individuelles et des centaines d'expositions collectives. ellencareyphotography.com

Réservations

Les réservations et les souscriptions aux différentes formules d'abonnement se font directement auprès des salles accueillant l'Ensemble intercontemporain. Coordonnées des salles et organisateurs parisiens et franciliens ci-dessous. Pour les coordonnées en région et à l'étranger, voir directement les pages de ces concerts sur ensembleintercontemporain.com

Cité de la musique – Philharmonie de Paris
221, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris
[01 44 84 44 84](tel:0144844484) / philharmoniedeparis.fr

Collège de France
11, place Marcelin Berthelot 75005 Paris
[01 44 27 12 11](tel:0144271211) / college-de-france.fr

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
209, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris
[01 40 40 45 45](tel:0140404545) / conservatoiredeparis.fr

Ircam
1, place Igor-Stravinsky 75004 Paris
[01 44 78 12 40](tel:0144781240) / ircam.fr

Studio de l'Ermitage
8, rue de l'Ermitage 75020 Paris
[01 44 62 02 86](tel:0144620286) / studio-ermitage.com

Théâtre des Bouffes du Nord
37 bis, bd de la Chapelle 75010 Paris
[01 46 07 34 50](tel:0146073450) / bouffesdunord.com

Nous contacter

Ensemble intercontemporain
223, avenue Jean-Jaurès 75019 Paris
[01 44 84 44 53](tel:0144844453) / contact@ensembleinter.com
ensembleintercontemporain.com

Relations presse

Opus 64
Valérie Samuel, Pablo Ruiz
[01 40 26 77 94](tel:0140267794) / p.ruiz@opus64.com

Unanimes!
Avec les compositrices

Avec Unanimes! – Compositrices 2024-2025, l'Ensemble intercontemporain s'associe à l'Association Française des Orchestres pour « favoriser l'égalité entre les femmes et les hommes dans la programmation des orchestres ».

Photographie p.96 : Jérôme Comte, soliste dans *Tutto in un punto* de Pasquale Corrado, Cité de la musique, Paris, mars 2024.

Ensemble intercontemporain Association loi 1901 / SIRET 306 664 863 00033 / Code APE 9001Z / Licence d'entrepreneur de spectacles L-R-21-10998
Présidente Emma Lavigne
Directeur général Olivier Leymarie
Directeur musical Pierre Bleuse
Directeur de la publication Olivier Leymarie
Coordination éditoriale Luc Hossepied, Jérémie Szpirglas
Contenus rédactionnels Pierre Bleuse, David Christofell, Mylène Gioffredo, Jérôme Provençal, Jérémie Szpirglas, Michèle Tosi, Edgard Varèse, Thomas Vergracht
Conception graphique **Belleville • Impression Vincent**
Photographies Couverture *Dings & Shadows*, 2021 © Ellen Carey • P.8 *Dings & Shadows*, 2017 © Ellen Carey • P.14 *Dings & Shadows*, 2014 © Ellen Carey • P.24 *Caesura*, 2016 © Ellen Carey • P.68 *Dings & Shadows*, 2015 © Ellen Carey • P.74 *Dings & Shadows*, 2017 © Ellen Carey • P.78 *Dings & Shadows*, 2012 © Ellen Carey • P.3, 35, 69 © Sandrine Expilly • P.4,13, 87 (haut et bas), 88, 92, 96 © Quentin Chevrier • P.7 © Julien Rousseau • P.9 © Maurice Weiss / OSTKREUZ • P.11, 17, 31, 41, 71, 82, 85, 86 © Luc Hossepied / Ensemble intercontemporain • P.12 © Lebrecht Music & Arts / Alamy Banque d'images • P.15, 46, 49, 60, 90 (à l'exception des photos de Pierre Bleuse, Éric-Maria Couturier et Nicolas Crosse) © Franck Ferville • P.21 © Sylvain Gripoix • P.23 © Nikita Teryoshin • P.25 © Camille Blake • P.27 © Astrid Ackermann • P.29 – DR • P.32 – DR • P.33, 43, 44, 47 (haut), 50, 52 (milieu et bas), 55 © Philippe Gontier • P.36 – DR • P.39 © David Beecroft • P.47 (bas) – DR • P.52 (haut), 57 © Jean Radel • P.59, 63 © Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung • P.65 © Jean-Charles Couty • P.66 © Movz-Angelina Lombardo • P.71 (haut) © Joao Messias • P.72 © MUTESOUVENIR | Kai Bienert • P.79, 90 (photos Pierre Bleuse et Éric-Maria Couturier) © Amandine Lauriol • P.80 © Guy Bell / Alamy Banque d'images • P.84, 87 (milieu) © Anne-Élise Grosbois • P.89 © David Blondin • P.90 (Nicolas Crosse) © Jean-Pascal Retel
* Courtesy Ellen Carey, Galerie Miranda (Paris) et Jayne Baum (New York)
La reproduction, même partielle, d'un article de cette brochure est soumise à l'autorisation de l'Ensemble intercontemporain. Programmes et informations donnés sous réserve de modifications. Exemple gratuit. Ne pas jeter sur la voie publique.
© Ensemble intercontemporain 2024-2025



