

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Marteau sans maître
Ensemble intercontemporain

Mardi 4 septembre 2018 – 20h30



– BIENNALE PIERRE BOULEZ –

La Philharmonie de Paris lui devait bien ça : une Biennale Pierre Boulez afin d'explorer la si riche galaxie de celui qui s'est tellement battu pour qu'elle existe. Une biennale pour entendre son œuvre bien sûr, mais aussi pour remonter aux sources de son génie musical, aller à la découverte des compositeurs qu'il a défendus, le tout sans jamais perdre de vue l'avenir.

C'est tout naturellement à l'Ensemble intercontemporain, et à son directeur musical Matthias Pintscher, que revient l'honneur d'interpréter, le 4 septembre au soir, le premier chef-d'œuvre de Pierre Boulez : *Le Marteau sans maître*. Ce cycle fondateur, aussi radical que sensuel, dans lequel le compositeur met sa musique au service de la poésie surréaliste de René Char, est mis en perspective avec les racines viennoises de l'écriture boulézienne : la seconde école de Vienne, ici représentée sous ses formes les plus aphoristiques par Alban Berg et Anton Webern.

Co-initiateur de cette Biennale avec la Pierre Boulez Saal qu'il a ouverte à Berlin, Daniel Barenboim poursuit cette généalogie du maître en dirigeant la Staatskapelle Berlin dans l'œuvre symphonique de Claude Debussy (le 5 septembre) ainsi que dans *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski (le 6 septembre), tout en évoquant les indéfectibles amitiés que Boulez a nouées dans le monde musical, avec son *Rituel in memoriam Bruno Maderna*. En compagnie du bien nommé Boulez Ensemble, enfin, Barenboim défend (le 8 septembre) une autre œuvre emblématique du compositeur : *sur Incises*. *Incises* est reprise, un peu plus tard le même jour, par le Néerlandais Ralph van Raat au cours d'un récital intégralement consacré au piano de Boulez – avec notamment la première mondiale d'une œuvre de jeunesse : *Prélude, Toccata et Scherzo*.

Mais Boulez ne tirait pas son inspiration de la seule musique européenne : il se disait « impressionné » par les « superpositions rythmiques complexes » du gagaku. Cette Biennale est donc l'occasion d'un coup de projecteur, le 3 septembre, sur cette « musique raffinée, élégante » qui, empruntant aux traditions chinoises et coréennes autant que japonaises, a tenu lieu de musique de cour pour l'empereur du Japon pendant près de quinze siècles !

Enfin, si la promotion de la musique de son temps était l'une des principales préoccupations de cette figure de proue de la modernité, préparer celle de demain en était une autre. Benjamin Attahir est l'un des derniers jeunes compositeurs à avoir bénéficié des conseils du maître. La création de son spectacle *Boulevard des Oiseaux* (le 7 septembre), conçu avec le dramaturge Lancelot Hamelin et interprété par le violoniste Renaud Capuçon et la comédienne Jennifer Decker, fait à cet égard figure de passage de relais...

BIENNALE BOULEZ

Paris et Berlin
10 concerts

Pour la première fois, la Pierre Boulez Saal de Berlin et la Philharmonie de Paris s'associent afin de rendre hommage à Pierre Boulez.



— BIENNALE PIERRE BOULEZ —

Lundi 3 septembre

20H30 ————— SPECTACLE

GAGAKU IMPÉRIAL

MUSICIENS ET DANSEURS DU DÉPARTEMENT
DE MUSIQUE DE LA MAISON IMPÉRIALE
DU JAPON

Mardi 4 septembre

20H30 ————— CONCERT

MARTEAU SANS MAÎTRE

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION
SALOMÉ HALLER, SOPRANO
DIMITRI VASSILAKIS, PIANO
MARTIN ADÁMEK, CLARINETTE

Alban Berg

Quatre Pièces pour clarinette et piano op. 5

Pierre Boulez

Sonate pour piano n° 2

Anton Webern

Cinq Pièces op. 10

Pierre Boulez

Le Marteau sans maître

Mercredi 5 septembre

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

DANIEL BARENBOIM

STAATSKAPELLE BERLIN
DANIEL BARENBOIM, DIRECTION

Claude Debussy

Images

Prélude à l'après-midi d'un faune

La Mer

Jeudi 6 septembre

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

DANIEL BARENBOIM

STAATSKAPELLE BERLIN
DANIEL BARENBOIM, DIRECTION

Pierre Boulez

Rituel in memoriam Bruno Maderna

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps

Vendredi 7 septembre

20H30 ————— CONCERT

BOULEVARD DES OISEAUX

RENAUD CAPUÇON, VIOLON
JENNIFER DECKER, COMÉDIENNE
(PENSIONNAIRE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE)
LANCELOT HAMELIN, MISE EN SCÈNE

Benjamin Attahir

La Femme fendue (commande
de la Philharmonie de Paris, création)

Sur un texte de **Lancelot Hamelin**

Samedi 8 septembre

15H00 ————— CONCERT

DANIEL BARENBOIM

BOULEZ ENSEMBLE
DANIEL BARENBOIM, PIANO, DIRECTION

Anton Webern

Quatuor à cordes op. 28

Robert Schumann

Quintette pour piano et cordes op. 44

Pierre Boulez

sur Incises

20H30 ————— CONCERT

INCISES

RALPH VAN RAAT, PIANO

Pierre Boulez

Prélude, Toccata et Scherzo (création)

Incises

Une page d'éphéméride

Notations

ACTIVITÉS

EN LIEN AVEC

LA BIENNALE PIERRE BOULEZ

LUNDI

Clé d'écoute à 19h45

LE GAGAKU IMPÉRIAL

MARDI

Rencontre à 19h

AUTOUR DE PIERRE BOULEZ

VENDREDI

Rencontre à 19h

BENJAMIN ATTAHIR

— PROGRAMME —

Alban Berg

Quatre Pièces op. 5

Pierre Boulez

Deuxième Sonate

Anton Webern

Cinq Pièces op. 10

ENTRACTE

Pierre Boulez

Le Marteau sans maître

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher, direction

Salomé Haller, mezzo-soprano

Martin Adámek, clarinette

Dimitri Vassilakis, piano

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

En partenariat avec la Pierre Boulez Saal Berlin.

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Avant le concert

Rencontre autour de Pierre Boulez, à 19h dans l'Amphithéâtre. Entrée libre.

Alban Berg (1885-1935)

Quatre Pièces op. 5, pour clarinette et piano

Composition : 1913.

Création : le 17 octobre 1919 à Vienne, Konzerthaus, Verein für musikalische Privataufführungen, par Franz Prem, clarinette, et Eduard Steuermann, piano.

Dédicace : « Diese Stücke sind dem Verein für Musikalische Privataufführungen in Wien – wo sie an 17. Oktober 1919 zum erstenmal gespielt wurden – und seinem Gründer und Präsidenten Arnold Schönberg zugeeignet » [« Ces pièces sont dédiées à la Société d'exécution musicale privée de Vienne – où elles furent créées le 17 octobre 1919, en hommage à Arnold Schönberg, son fondateur et directeur »].

Effectif : clarinette, piano.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 8 minutes.

I. Massig (Modéré)

II. Sehr langsam (Très lent)

III. Sehr Rash (Très vif)

IV. Langsam (Lent)

Les *Quatre Pièces pour clarinette et piano* représentent l'une des rares incursions de ce compositeur dans la « petite forme », plus cultivée par Schönberg et surtout par Webern. Berg aborde cette technique dans un état d'esprit bien personnel, né de la volonté d'adapter les grandes formes classiques à ces dimensions réduites. On a même pu comparer ces quatre pièces au schéma de la sonate ou de la symphonie classique (allegro, mouvement lent, scherzo et finale). Cette conception, induisant la notion de geste dramatique, au premier abord peu compatible avec la brièveté des pièces, semble bien loin de la perfection des microcosmes weberniens, et on ne s'étonnera pas que, malgré l'incontestable beauté de ces quatre pièces, Berg se soit rapidement tourné vers des moyens d'expression de dimensions plus vastes.

J.-M. Longchamp

Pierre Boulez (1925-2016)

***Deuxième Sonate*, pour piano**

Composition: 1948.

Création: le 29 avril 1950 à Paris, École normale de musique, par Yvette Grimaud au piano.

Effectif: piano.

Éditeur: Heugel.

Durée: environ 30 minutes.

Œuvre majeure de la littérature pianistique, chef-d'œuvre du « premier Boulez », partition parmi les plus significatives de son époque, la *Deuxième Sonate* amplifie, à l'intérieur d'une même problématique, les avancées de la *Première Sonate*.

On se reportera à la notice concernant cette œuvre pour « situer » le pari que représente – en ces années d'immédiate après-guerre et de développement en France du sérialisme – la saisie de cette forme pluricentenaire de la musique instrumentale. On ajoutera que, d'une certaine manière, la *Deuxième Sonate* se montre plus soucieuse que la précédente d'assumer un héritage – notamment beethovénien – dans le même mouvement où les terres inconnues sont davantage explorées.

Premier geste: une sonate en quatre mouvements. Un allegro qui retient de la forme-sonate l'idée de l'opposition de deux (thèmes) matériaux, ainsi que celle de la succession exposition-reprise développement-réexposition; un mouvement lent qui est un thème à variation (unique); un scherzo court entrecoupé de trois trios; un finale développé, enfin, avec introduction, fugue et rondo final; une coda vaut pour ce quatrième mouvement et pour l'œuvre entière.

Avant toute chose, c'est l'écriture instrumentale qui frappe et définit la *Deuxième Sonate* par rapport à la précédente comme la réalisation par rapport à l'esquisse. Écriture très ample, qui met en jeu le clavier entier en une somptuosité toute lisztienne, qui procède par oppositions violentes et continuelles (des registres, des dynamiques, des tempi), et qui est elle-même faite d'écriture, en ce sens que la sonate représente une apothéose du jeu polyphonique de Liszt au-delà de Beethoven, de

ce point de vue ; Beethoven, mais au-delà hommage et apothéose de Bach, dont les quatre lettres, selon le cryptogramme connu, se retrouvent dissimulées çà et là en des points « stratégiques » de la partition : dans le premier trille de l'œuvre (mes. 5) ou tissant sa dernière page entière.

Plus encore que dans la *Première Sonate*, qui était une œuvre de découverte du sérialisme, la série est ici « en exploitation », en tant que discipline de pensée et d'écriture plus que « règle fondamentale » à la manière schônebergienne. L'énoncé des douze sons, qui survient au départ du premier mouvement, ne semble servir qu'une fois en tant que tel ; le compositeur est bien davantage intéressé par les rapports qui peuvent survenir entre tels motifs issus de cette série – on peut en distinguer cinq –, la configuration particulière de certains (par exemple, celui très identifiable à l'oreille qui procède par groupe de quatre notes dont les deux premières sont identiques), le jeu polyphonique d'un motif contre un autre.

De même, dans le deuxième mouvement, le « thème sériel » donne naissance à une variation unique, qui est davantage « réflexion en trope » sur ce thème, paraphrase développée des virtualités qu'il contenait, que « traitement sériel » du thème – la connotation médicale du terme n'a rien pour séduire l'auteur !

Dans le dernier mouvement, la fugue est une fugue à quatre « voix » ; cependant, ces voix ne sont pas mélodiques, mais rythmiques, ce sont des motifs élaborés durant les séquences lentes de l'introduction qui précède ; ces quatre motifs rythmiques se retrouvent pour construire la dernière page (coda) laquelle, on l'a dit, fait une large place à la cellule mélodique *si* bémol-*la*-*do*-*si* naturel (B-A-C-H), qui termine l'œuvre en une ultime permutation, un peu comme la série initiale du *Concerto pour violon* de Berg, construite selon son économie propre, « rencontre » dans le finale les notes constitutives du choral de Bach *Es ist genug*.

Telles sont brièvement exposées quelques-unes des procédures de composition à l'œuvre dans la *Deuxième Sonate*. Signalons certains points. Dans le premier mouvement, il n'y a pas deux thèmes à proprement parler, mais deux gestes, qui opposent la brusquerie sauvage initiale aux accords posés en détente, au milieu de la troisième page, selon une opposition

qui reprend, selon le dire même de l'auteur, celle qui construit le premier mouvement de la sonate *Aurore* de Beethoven. Semblable opposition se retrouvera dans la reprise, puis dans la réexposition – celle-ci non littérale.

Dans le deuxième mouvement se dessine un autre « geste », extrêmement intéressant parce qu'il répond à une inclination boulézienne qui se révélera permanente : l'idée de « parenthèse ». Le fil du discours s'interrompt à un moment, pour faire place à une séquence qui semble de tout autre caractère ; puis, celle-ci achevée, le discours reprend au niveau de hauteur, d'intensité et de tempo qui était le sien au moment de son interruption.

Le troisième mouvement joue sur l'opposition entre écriture ponctuelle, voire staccato (les quatre séquences de *Scherzo*), et écriture plus liée et mélodique (les trois trios).

Du finale, il ne reste qu'à signaler l'aspect « citationnel » tant de la *Fugue* qui en occupe le centre que du trille omniprésent dans tout le mouvement : référence au Beethoven de l'*Opus 106*, référence voulue et repensée.

La *Sonate* se termine par la belle plage de calme qu'on a évoquée, qui clôt l'œuvre dans l'exténuation du son (*pianissimo*) et du tempo (très lent), dans un grand mouvement d'ouverture des deux bras de l'interprète – comme l'offrande à quelque dieu fêté depuis des siècles.

Dominique Jameux

Programme du Festival d'Automne à Paris, 1981

Anton Webern (1883-1945)
Cinq Pièces op. 10, pour orchestre

Composition: 1911-1913.

Création: le 23 juin 1926 à Zurich, Tonhalle, par l'Orchestre de la Tonhalle, sous la direction d'Anton Webern.

Effectif: flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette en *mi* bémol, clarinette/clarinette basse, cor, trompette, trombone, 3 percussions, harmonium, célesta, harpe, mandoline, guitare, violon, alto, violoncelle, contrebasse.

Éditeur: Universal.

Durée: environ 5 minutes.

Sehr ruhig und zart [Très calme et délicat]

Lebhaft und zart bewegt [Vif et délicatement animé]

Sehr langsam und äusserst ruhig [Très lent et extrêmement calme]

Fließend, äusserst zart [Fluide, extrêmement délicat]

Sehr fließend [Très fluide]

L'*Opus 10* est la troisième œuvre pour orchestre de Webern, après la *Passacaille* op. 1, encore très brahmsienne, véritable chef-d'œuvre d'apprenti, et les *Six Pièces* op. 6 auxquelles l'*Opus 10* semble succéder directement.

Webern avait de l'orchestre une réelle connaissance pratique, due à son activité de chef d'orchestre, ce qui le rapproche de Richard Strauss ou de Mahler. Webern avait pour ce dernier une grande admiration – de même que Schönberg et Berg d'ailleurs – et donnait des exécutions «haute-ment inspirées» de ses symphonies. Dans l'*Opus 6*, le grand orchestre est utilisé précisément comme le faisait Mahler: «Non pour obtenir des sonorités massives et denses, mais pour pouvoir disposer d'un éventail instrumental suffisamment varié pour offrir un choix ample et immédiat d'effets sonores.» (L. Rognoni, *La Scuola musicale di Vienna*, Einaudi).

L'*Opus 10*, dont l'effectif instrumental est considérablement réduit (orchestre de chambre, avec un important groupe de percussions, cordes pincées, harmonium et célesta), est conçu dans le même esprit, et le traitement du son est purement mahlérien. Webern saluera d'ailleurs Mahler par des réminiscences des *Cinquième* et *Sixième Symphonies* (pièces 3 et 5).

L'évolution stylistique de l'*Opus 1* à l'*Opus 10* est indissociable de l'oppressante douleur liée à la mort de la mère de Webern. Pendant toute cette époque, Webern trouva chez Stefan George une poésie donnant forme à cette souffrance, lui révélant du même coup une voie possible pour la régénération du langage poétique comme du langage musical. Mais alors que George allait se tourner vers le baroquisme, Webern s'engagea dans les chemins du dépouillement, de l'ascétisme et de l'abstraction. Les *Opus 1* à *11* marquent la destruction progressive de l'héritage romantique, et le rejet sans nostalgie de toute cette époque lointaine, avec son pathos exhibitionniste, qui n'a pas de sens pour Webern car sa souffrance ne peut s'y exprimer. Cette destruction s'opère non dans le sens de l'éclatement « catastrophique » (comme chez Mahler) mais plutôt dans celui de la déstabilisation, l'ébranlement intérieur. L'abandon de l'amour, de la chaleur se traduira en effet chez lui par l'abandon de la tonalité et du thématisme.

La musique se fait murmure, fragile, meurtrie, voix intérieure du désespoir enseveli pour lequel il n'est pas d'exutoire, de la souffrance paroxystique qui se consume dans le silence et la solitude.

L'oreille est alors captée, envoûtée par la magie sonore provenant de l'extrême mobilité qui anime cette douceur et cette délicatesse. Le discours est renouvellement constant, aussi bien dans la forme (principe de variation continue cher à Schönberg) que dans l'usage des timbres (principe de mélodie de timbres). L'univers de Webern se rapproche sur ce point de celui de Klee (peinture de mouvement).

I. *Très calme et délicat* – Cette pièce s'articule autour de deux thèmes, qui auront juste le temps d'être exposés, utilisés de façon intensive, mais ne seront pas développés: c'est une « forme-sonate suspendue ». Le premier thème (six notes, terminant par un triton mélodique) est confié à la clarinette, accompagnée des cordes et d'un trémolo de célesta. Le deuxième thème (six notes, générées par secondes mineures) est donné par le violon solo accompagné du violoncelle et de la flûte.

II. *Vif et délicatement animé* – Cette pièce est également construite sur des phrases excédant rarement six notes, où dominent toujours les clarinettes et le violon. La trompette utilise la sourdine pour les accompagnements.

III. *Très lent et extrêmement calme* – Sur un horizon « régulier et infini » (trémolos de mandoline, guitare, harpe et cloches) surgissent les chants du violon, du cor puis de la clarinette. La pièce se termine avec une mélodie du trombone.

IV. *Fluide, extrêmement délicat* – Cette pièce est particulièrement brève, elle est un des points culminants de la réduction aphoristique opérée par Webern à cette époque. Faisant partie de la même vision sonore que la cinquième pièce, c'est une « météore silencieuse » s'enchaînant à elle (L. Rognoni).

V. *Très fluide* – Après une mise en marche assez rapide, le mouvement s'évanouit sur une pause de hautbois. Bientôt, le cor viendra citer le *Scherzo* de la *Cinquième Symphonie* de Mahler, provoquant un crescendo inattendu. La coda particulièrement dégarnie est tout aussi inattendue, après un extraordinaire allongement du temps.

Damien Colas

Pierre Boulez

***Le Marteau sans maître*, pour voix d'alto et six instruments**

Composition : 1953-1955.

Poème de René Char.

Dédicace : à Hans Rosbaud.

Création : le 18 juin 1955 à Baden-Baden, Festival de la SIMC, par Sybilla Plate, mezzo-soprano, et l'Orchestre de la Südwestfunk de Baden-Baden, sous la direction d'Hans Rosbaud.

Effectif : mezzo-soprano, flûte, vibraphone, xyloimba, percussion, guitare, alto.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 38 minutes.

Le Marteau sans maître fut écrit entre 1953 et 1955. L'œuvre comporte neuf pièces rattachées à trois poèmes de René Char (écrits de 1927 à 1935), formant ainsi trois cycles. J'énumère les titres de ces trois poèmes : 1. *L'Artisanat furieux*, 2. *Bourreaux de solitude*, 3. *Bel Édifice et les*

pressentiments. Toutefois, chaque pièce ne comporte pas obligatoirement de participation vocale ; je distingue les pièces où le poème est directement inclus et exprimé par la voix, et les pièces-développements, où la voix ne joue, en principe, plus aucun rôle. Ainsi, le cycle bâti à partir de *L'Artisanat furieux* comprend : avant *L'Artisanat furieux* (instrumental), *L'Artisanat furieux* proprement dit (vocal), et après *L'Artisanat furieux* (instrumental). Le cycle construit à partir de *Bourreaux de solitude* comporte : *Bourreaux de solitude* (vocal), et commentaires I, II et III de *Bourreaux de solitude* (instrumental). Le cycle basé sur *Bel Édifice et les pressentiments* se compose de la version première, et de son double. Cependant, les cycles ne se succèdent pas, mais s'interpénètrent de telle sorte que la forme générale soit elle-même une combinaison de trois structures plus simples. Il me suffira de donner l'ordre de succession des pièces pour que l'on aperçoive, sans davantage la commenter, la hiérarchie désirée :

I. Avant *L'Artisanat furieux*

II. Commentaire I de *Bourreaux de solitude*

III. *L'Artisanat furieux* (avec voix)

IV. Commentaire II de *Bourreaux de solitude*

V. *Bel Édifice et les pressentiments* – version première (avec voix)

VI. *Bourreaux de solitude* (avec voix)

VII. Après *L'Artisanat furieux*

VIII. Commentaire III de *Bourreaux de solitude*

IX. *Bel Édifice et les pressentiments* – double (avec voix)

Dans cet ordre de successions j'ai tâché d'imbriquer les trois cycles de telle sorte que la démarche au travers de l'œuvre en devienne plus complexe, usant de la réminiscence et des rapports virtuels ; seule la dernière pièce donne, en quelque sorte, la solution, la clef, de ce labyrinthe. Cette conception formelle m'a entraîné, d'ailleurs, beaucoup plus loin, en libérant totalement la forme d'une ; ici, le premier pas était franchi, par la rupture avec la forme « unidirectionnelle ».

Quant à l'emploi de la voix dans le « noyau », pour ainsi dire, de chacun des cycles, *L'Artisanat furieux* est une pièce purement linéaire, en ce sens que le texte y est traité, « mis en musique », de la façon la plus directe. Le poème est chanté dans un style orné, accompagné d'une flûte seule

qui contrepointhe la ligne vocale (référence directe et voulue à la septième pièce du *Pierrot lunaire* de Schönberg). Le poème est ici au tout premier plan. Dans *Bel Édifice et les pressentiments*, version première, une autre sorte de rapport est inaugurée : le poème sert d'articulation aux grandes subdivisions de la forme générale. L'importance vocale reste grande ; toutefois, le chant n'a plus la primauté comme auparavant : primauté qui lui est disputée par le contexte instrumental. *Bourreaux de solitude* résoudra cette antinomie dans une totale unité de composition entre la voix et les instruments, liés par la même structure musicale : la voix émergera périodiquement de l'ensemble pour énoncer le texte. 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. On voit que, progressivement, les rapports de la voix et de l'instrument sont inversés par la disparition du verbe. Idée à laquelle j'attache un certain prix et que décrirai ainsi : le poème est le centre de la musique, mais il est devenu absent de la musique, telle la forme d'un objet restituée par la lave, alors que l'objet lui-même a disparu – telle encore, la pétrification d'un objet à la fois REconnaisable et MÉconnaisable.

Pierre Boulez

L'Artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou

et cadavre dans le panier

Et chevaux de labours dans le fer à cheval

Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

Bourreaux de solitude

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu

Sur le cadran de l'imitation

Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

Bel Édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes

La mer morte vagues par-dessus tête

Enfant la jetée promenade sauvage

Homme l'illusion imitée

Des yeux purs dans les bois

Cherchent en pleurant la tête habitable.

René Char

© Copyright, Éditions Corti, 1945.

Alban Berg

Alban Berg naît au sein d'une famille viennoise aisée. Enfant, son inclination va davantage à la littérature qu'à la musique. C'est à l'adolescence qu'il commence à composer des lieder en autodidacte (le genre lui restera toujours familier par la suite). Il devient l'élève de Schönberg en octobre 1904. Il étudie avec lui le contrepoint et l'harmonie dans une perspective toujours historiciste. À l'âge de 21 ans, il ne se consacre plus qu'à la musique et, un an plus tard, commence à composer, cela directement dans l'esthétique révolutionnaire de Schönberg : si les *Sept Lieder* de jeunesse gardent leurs fonctions tonales, la *Sonate* op. 1 les bouscule déjà nettement. Si ses influences restent Wagner, Mahler, Strauss, cet audacieux *Opus 1* n'aurait pas été envisageable sans l'exemple plus proche et « opérant » de Schönberg, le mentor et bientôt l'ami. Berg devient une figure ardente de la Vienne au crépuscule, pour reprendre le titre du roman d'Arthur Schnitzler publié en 1908. Il fréquente les compositeurs Alexander von Zemlinsky et Franz Schreker, le peintre Gustav Klimt, l'architecte Adolf Loos et le poète Peter Altenberg. Il lit fidèlement les satires de Karl Kraus. Il rencontre Hélène Nahowski et, comme jadis Schumann confronté au père de Clara, a quelques difficultés à l'épouser (en 1911). C'est

l'incontournable Schönberg qui dirige en 1913 l'orchestre des *Cinq Lieder* sur des textes de cartes postales de Peter Altenberg, lesquels déclenchent un terrible chahut dans la salle : Berg est officiellement devenu un « compositeur radical ». L'œuvre choque moins par son langage que par la démesure luxueuse de son orchestre, qui semble se gâcher dans des mélodies très brèves. Vient la guerre. D'abord patriote enthousiaste, Berg est vite déçu par sa vie de soldat (1915-1918). Cette expérience influencera, innovera le livret de l'opéra *Wozzeck*, d'après la pièce *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner, qui raconte les déboires d'un troufion psychologiquement instable. Ébauché durant cette période traumatisante, l'opéra s'écrit lentement jusqu'en 1922. Le chef-d'œuvre, qui bénéficie d'un nombre de répétitions exceptionnel, est créé le 14 décembre 1925 à Berlin, sous la baguette assurée d'Erich Kleiber. Le succès est rapide et bientôt international. Berg semble avoir dépassé le maître Schönberg, et d'un point de vue social, c'est alors un fait certain. Il aura été le seul des trois Viennois (Schönberg et ses deux élèves célèbres, Berg et Webern) à provoquer un engouement un tant soit peu populaire. La *Suite lyrique*, son second quatuor à cordes, sera la première œuvre réellement dodécaphonique de bout en bout, après les essais du *Concerto de*

chambre. Berg, malgré le succès, reste donc fidèle à l'exemple de Schönberg qui a ébauché son célèbre système (la méthode de composition avec douze sons n'ayant de relations que les uns par rapport aux autres) vers 1923. Après le succès de *Wozzeck*, le prochain grand projet, longuement mûri, sera alors le second opéra, qui deviendra *Lulu*, d'après deux pièces du scandaleux dramaturge de Munich Frank Wedekind, « compactées » par Berg lui-même (*L'Esprit de la terre*, 1895, et *La Boîte de Pandore*, 1902). Deux commandes s'immiscent dans la composition de ce second chef-d'œuvre dramatique et engendrent *Le Vin*, d'après des poèmes de Baudelaire, et le célèbre *Concerto pour violon* dit « à la mémoire d'un ange » (en hommage à Manon, fille d'Alma Mahler et de l'architecte Walter Gropius, morte à 18 ans de la poliomyélite). Le concerto doit son succès, sans doute, à son retour relatif à un langage sinon tonal, du moins plus ancré dans le répertoire connu du public, notamment par ses citations. Ce léger retour imprègne également le langage de *Lulu*, qui contient aussi quelques éléments tonals. L'opéra retrace les splendeurs et misères d'une courtisane amoralisée, réponse féminine logique à l'oppression masculine (telle qu'exposée par Karl Kraus dans une conférence en 1905, elle aussi titrée « La boîte de Pandore »). L'opéra restera cependant inachevé. Berg meurt le 24 décembre 1935, d'une simple piqûre d'insecte qui engendre un abcès

au dos, bientôt compliqué en septicémie (les antibiotiques seront inventés quatre années plus tard...). Il faudra attendre 1979 pour qu'on entende, à l'Opéra de Paris, dirigée par Pierre Boulez, une version de *Lulu* complétée par Friedrich Cerha.

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde, en 1954, les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis, en 1976, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) et l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il quitte la direction de l'Ircam en 1992 et se consacre à la direction d'orchestre et à la composition. Il dirige les meilleurs orchestres du monde et est régulièrement invité dans tous les grands festivals. L'année de son soixante-dixième anniversaire est marquée par une tournée mondiale

avec le London Symphony Orchestra et la production de *Moïse et Aaron* de Schönberg à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le London Symphony Orchestra en Europe et aux États-Unis, mettant en perspective le répertoire orchestral du *xx^e* siècle, domine les huit premiers mois de l'année de son soixante-quinzième anniversaire. En 2002, il est compositeur en résidence au Festival de Lucerne. Depuis 2004, il est directeur artistique de l'Académie du Festival de Lucerne. En 2003/2004, il dirige *Renard* de Stravinski, *Les Tréteaux de maître Pierre* de Falla et le *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne. Presque trente ans après ses débuts à Bayreuth, il y revient, en 2004 et 2005, pour diriger *Parsifal*, mis en scène par Christoph Schlingensief. L'année de ses quatre-vingts ans est marquée par de nombreux hommages et célébrations qui accompagnent ses tournées de concerts. Il se retire ensuite quelques mois pour se consacrer à la composition. Pierre Boulez reprend ses nombreuses activités à l'été 2006 ; il dirige l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboim

à Berlin à Pâques 2007 (intégrale qui sera reprise au Carnegie Hall en mai 2009), ainsi qu'une nouvelle production de *De la maison des morts* de Janáček, mise en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Fin 2008, il a été le « Grand invité » du musée du Louvre. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner des distinctions telles que le Prix de la Fondation Siemens, le Prix Leonie-Sonning, le Praemium Imperiale du Japon, le Prix Polar Music, le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et il est à la tête d'une importante discographie qu'il développe en exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1992. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (sonates pour piano, *Dialogue de l'ombre double*, *Anthèmes* pour violon ou *Anthèmes II* pour violon et dispositif électronique) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons*, ... *explosante-fixe...*). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 au Festival d'Édimbourg, *Notations VII*, créée en 1999 par Daniel Barenboim à Chicago, et *Dérive 2*, créée à Aix-en-Provence durant l'été 2006. L'année de ses quatre-vingt-cinq ans est marquée par de nombreux concerts dans le monde entier. Célébré entre autres

à Chicago, New York, Cleveland, Paris, Vienne et Berlin, Pierre Boulez y dirige les orchestres les plus prestigieux. En juin 2011, il enregistre les deux *Concertos pour piano* de Liszt avec la Staatskapelle Berlin et Daniel Barenboim. Après *Das klagende Lied* à Salzbourg, il dirige à nouveau l'Académie du Festival de Lucerne puis entreprend une tournée européenne avec les musiciens de l'Académie de Lucerne et de l'Ensemble intertemporain avec son œuvre majeure *Pli selon pli*. Pierre Boulez s'est éteint dans la soirée du 5 janvier 2016 à son domicile de Baden-Baden.

Anton Webern

Né à Vienne en 1883, Anton Webern commence sa formation musicale assez tôt avec sa mère, pianiste amateur, et pratique notamment le piano et le violoncelle. En 1902, il entre à l'université de Vienne où il suit entre autres les cours de Guido Adler, l'un des premiers musicologues viennois, et où il présente, en 1906, sa thèse de doctorat consacrée au Choralis Constantinus du compositeur Heinrich Isaac. Deux ans plus tard, il commence à étudier auprès de Schönberg en compagnie de Berg; ces trois Viennois vont former ce que l'on nomme la seconde école de Vienne. Chef d'orchestre en Allemagne et à Prague, il est le collaborateur de Schönberg pour des concerts organisés à Vienne. En 1923, il dirige le chœur d'une association symphonique ouvrière créée à Vienne par

la municipalité socialiste. Ses premières œuvres témoignent de son attachement à la tradition postromantique, spécialement à Mahler, et de son intérêt pour les techniques polyphoniques rigoureuses (*Passacaglia* op. 1, *Enlieht auf leichten Kähnen* op. 2). À partir de 1907-1908 (*Fünf Lieder* op. 3), il se libère progressivement du fonctionnalisme de la tonalité postromantique. Entre 1914 et 1927, il donne naissance à des cycles d'œuvres vocales dans lesquels il expérimente des ensembles instrumentaux différents: la voix régit la distribution des timbres. En 1924, il adopte la technique dodécaphonique nouvellement découverte par Schönberg dans *Geistliche Volkslieder* op. 17. Il perfectionne ses méthodes de composition à partir de la série de douze sons, assimilant les techniques polyphoniques rigoureuses aux formes sérielles fondamentales et aux schémas formels relativement conventionnels (*Symphonie* op. 21, *Variationen für Orchester* op. 30, *Kantate* op. 29, *Kantate* op. 31). Il expérimente le principe de la *Klangfarbenmelodie* appliqué par Schönberg (principe de travail sériel au niveau des timbres instrumentaux-vocaux). Il meurt à Mittelsill (Salzbourg), en 1945, tué par une sentinelle américaine après l'heure du couvre-feu.

Salomé Haller

Alors qu'elle poursuit ses études successivement avec Rachel Yakar, Peggy Bouveret et Margreet Honig, Salomé Haller se fait une place recon nue sur la scène baroque, invitée par de nombreux ensembles comme le Parlement de Musique, Concerto Köln, les Talens Lyriques, Le Concert Spirituel, I Barocchisti ou Akademie für Alte Musik Berlin, ce qui l'amène à participer dès 1995 à de nombreux enregistrements et concerts aussi bien en France qu'à l'étranger. C'est René Jacobs qui lui ouvre les portes du Staatsoper de Berlin où elle chante dans *Solimano* de Hasse en 1999, *Griselda* de Scarlatti et *Cræsus* de Keiser en 2000. Jean-Claude Malgoire lui confie les rôles de Donna Elvira en 2001 et de Mistress Ford (*Falstaff* de Salieri) en 2002, au sein de l'Atelier Lyrique de Tourcoing. Dans les années suivantes, Salomé Haller se produit à l'Opéra de Nice (*Rosmira Fedele* de Vivaldi), à Lausanne (*Roland* de Lully), à Rennes (*Agrippina*), à Rouen (*Véronique*), au Théâtre du Châtelet à Paris (*Le Luthier de Venise* de Dazzi) ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées toujours à Paris. En 2005, elle fait ses débuts au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles comme Première Dame dans *La Flûte enchan-tée*, cette production étant reprise ensuite à New York. Puis viennent les débuts à l'Opéra de Paris en 2006 dans

le rôle de Diane (*Iphigénie en Tauride*) avec Marc Minkowski. Salomé Haller incarne ensuite Médée (*Thésée* de Lully) sous la direction d'Emmanuelle Haïm à l'Opéra de Lille et aborde Wagner avec *Les Fées* au Théâtre du Châtelet, puis chante les rôles d'Annio (*La Clémence de Titus*) à Tours, La Folie (*Platée*) à l'Opéra du Rhin, Dorothee (*Cendrillon* de Massenet) à Vienne et à l'Opéra-Comique à Paris, Bellangère (*Ariane et Barbe-Bleue*) et la Voix de la Mère (*Les Contes d'Hoffmann*) au Liceu de Barcelone, Diane (*Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide*) à l'Opéra d'Amsterdam, Oenone (*Hippolyte et Aricie*) à l'Opéra de Paris et Flora (*La Traviata*) à la Monnaie ainsi que la Femme du Garde-Chasse (*La Petite Renarde rusée*) à l'Opéra de Lille. Toujours curieuse de rencontres et de répertoire, Salomé Haller se produit beaucoup en concert. Elle a ainsi colla-boré avec John Nelson, Peter Eötvös, Armin Jordan, Christoph Eschenbach, Pierre Boulez et l'Ensemble intercon-temporain, dans des œuvres aussi variées que *l'Isola Disabitata* de Haydn, les *Poèmes pour Mi* de Messiaen, les *Nuits d'Été* de Berlioz, le *Pierrot lunaire* de Schönberg ; mais égale-ment en musique de chambre avec différents quatuors : Ysaÿe, Diotima et Manfred. Son partenaire privilé-gié au récital est Nicolas Krüger, avec qui elle a enregistré un disque de

lieder, *Das irdische Leben*, récompensé d'un diapason découverte. Salomé Haller se produit régulièrement avec l'Ensemble intercontemporain avec qui elle a déjà chanté le *Pierrot lunaire* au Wigmore Hall de Londres, à l'Amphithéâtre Bastille, à l'Auditorium de Lyon et à la Philharmonie d'Essen notamment. Plus récemment, elle a interprété les rôles de Marcellina (*Le Nozze di Figaro*) et de Zita (*Gianni Schicchi*) en tournée. Elle est également Geneviève (*Pelléas et Mélisande*) à Tourcoing sous la direction de Jean-Claude Malgoire, Zweite Magd et die Shlepptträgerin (*Elektra*) à l'Opéra de Bordeaux, et reprend le rôle de Marcellina sous la direction de René Jacobs à l'occasion d'une tournée à Séoul, Shanghai, Eisenstadt et au Festival de Beaune. Après *Le Marteau sans maître* avec l'Ensemble intercontemporain à la Philharmonie de Paris et à la Boulez Saal de Berlin, elle se produira en récital à Tokyo et Kyoto dans un programme de mélodies françaises (Fauré, Ravel et Debussy).

Martin Adàmek

Né en 1996 en Slovaquie, Martin Adàmek est diplômé du Conservatoire de Bratislava. Il poursuit ses études à l'Académie de musique et des arts du spectacle Janáček de Brno en République Tchèque, tout en se forgeant en parallèle une solide expérience d'orchestre au sein du Gustav Mahler Jugendorchester et de l'Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne,

sous les directions de Philippe Jordan, Christoph Eschenbach, ou Vladimir Ashkenazy. Lauréat, parmi d'autres récompenses, des premiers prix du Concours International Leoš Janáček (République Tchèque, 2014), du Concours de Clarinette de Carlino et du Concours Anemos (Italie, 2013), Martin Adàmek s'est déjà produit en soliste sur de nombreuses scènes internationales. En Slovaquie, il collabore avec le Cluster Ensemble, le Veni Ensemble ainsi que la Veni Academy, trois formations spécialisées en musique contemporaine. Résolument engagé dans la promotion des musiques d'aujourd'hui, Martin Adàmek a déjà eu l'occasion de créer des œuvres de compositeurs tels que Bruno Mantovani, Elliott Sharp et Iris Szeghy. Il rejoint l'Ensemble intercontemporain en octobre 2016.

Dimitri Vassilakis

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

Martin Matalon a reçu le Grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros dans la catégorie « Meilleur enregistrement de musique contemporaine de l'année 2004 ». Dimitri Vassilakis a participé aux festivals de Salzbourg, Édimbourg, Lucerne, Maggio Musicale Fiorentino, Automne de Varsovie, Musique de Chambre d'Ottawa, Proms de Londres, et s'est produit dans des salles telles que la Philharmonie de Berlin (sous la direction de Sir Simon Rattle), le Carnegie Hall de New York, le Royal Festival Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Teatro Colón de Buenos Aires. Son répertoire s'étend de Bach aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui et comprend, entre autres, l'intégrale pour piano de Pierre Boulez et de Iannis Xenakis. Sa discographie comprend, entre autres, les *Variations Goldberg* et des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach (sous le label Quantum), des études de György Ligeti et Fabián Panisello (paru chez Neos) et la première intégrale des œuvres pour piano de Boulez (Cybele). Son enregistrement d'*Incises* (dont il a assuré la création mondiale) figure dans le coffret des œuvres complètes de Pierre Boulez paru chez DGG.

Matthias Pintscher

« Ma pratique de chef d'orchestre est enrichie par mon activité de compositeur et vice-versa. » Après une formation musicale (piano, violon, percussion), Matthias Pintscher débute

ses études de direction d'orchestre avec Peter Eötvös. Alors âgé d'une vingtaine d'années, il s'oriente vers la composition avant de trouver un équilibre entre ces deux activités, qu'il juge totalement complémentaires. Matthias Pintscher est directeur musical de l'Ensemble intercontemporain depuis septembre 2013. Il est « Artiste associé » du BBC Scottish Symphony Orchestra et de l'Orchestre Symphonique National du Danemark depuis plusieurs années. Il a également été nommé compositeur en résidence et artiste associé de la nouvelle Elbphilharmonie Hamburg. Depuis septembre 2016, il est le nouveau chef principal de l'Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne, succédant ainsi à Pierre Boulez. Professeur de composition à la Juilliard School de New York depuis septembre 2014, il est également en charge du volet musical du festival Impuls Romantik de Francfort depuis 2011. Chef d'orchestre reconnu internationalement, Matthias Pintscher dirige régulièrement de grands orchestres en Europe, en Amérique du Nord et en Australie : New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, National Symphony Orchestra de Washington, Orchestre Symphonique de Toronto, Orchestre Philharmonique de Berlin, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de l'Opéra de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre du Théâtre Mariinsky de

Saint-Pétersbourg, orchestres symphoniques de Melbourne et de Sydney... Matthias Pintscher est l'auteur de nombreuses créations pour les formations les plus diverses, de la musique pour instrument solo au grand orchestre. Ses œuvres sont jouées par de grands interprètes, chefs, ensembles et orchestres (Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Berlin Philharmonic, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, etc.). Elles sont toutes publiées chez Bärenreiter-Verlag et les enregistrements de celles-ci sont disponibles chez Kairos, EMI, Alpha Classics, Teldec, Wergo et Winter & Winter.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale du compositeur et chef d'orchestre Matthias Pintscher, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque

année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire. En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles technologies de production sonore. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier. En résidence à la Philharmonie de Paris depuis son ouverture en janvier 2015 (après avoir été résident de la Cité de la musique de 1995 à décembre 2014), l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

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

Flûte

Sophie Cherrier

Hautbois

Philippe Grauvogel

Clarinettes

Martin Adàmek

Alain Billard

Cor

Jens McManama

Trompette

Lucas Lipari-Mayer

Trombone

Jérôme Naulais

Percussions

Gilles Durot

Samuel Favre

Othman Louati*

Pianos

Dimitri Vassilakis

Sébastien Vichard

Harpe

Chloé Ducray*

Guitare

Jean-Marc Zvellenreuther*

Mandoline

Florentino Calvo*

Violon

Diégo Tosi

Alto

Odile Auboin

Violoncelle

Éric-Maria Couturier

Contrebasse

Nicolas Crosse

*musiciens supplémentaires

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2018-19

FIGURES DE LA MODERNITÉ

*Les compositeurs qui ont façonné
le xx^e siècle et leurs successeurs
dialoguent tout au long de la saison.*

PIERRE BOULEZ / OLGA NEUWIRTH / ARVO PÄRT
KARLHEINZ STOCKHAUSEN / LUCIA RONCHETTI
PHILIP GLASS / GYÖRGY LIGETI / LUCIANO BERIO

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2018-19

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTEUR MUSICAL

ensemble
intercontemporain

MARDI 4 SEPTEMBRE — 20H30

MARTEAU SANS MAÎTRE

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

Alban Berg, Anton Webern,

Pierre Boulez

DIMANCHE 16 SEPTEMBRE — 15H

PARIS-BOSTON

MUSICIENS DU BOSTON SYMPHONY

ORCHESTRA

MUSICIENS DE L'ORCHESTRE DE PARIS

MUSICIENS DE L'ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

Maurice Ravel, Walter Piston,

Igor Stravinski, Tōru Takemitsu,

Thomas Adès

SAMEDI 29 SEPTEMBRE — 20H30

YELLOW SHARK

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

Frank Zappa, Bernhard Gander,

John Zorn, Edgard Varèse

VENDREDI 26 OCTOBRE — 20H30

RUMORARIUM

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

Clara Iannotta, Pierre-Yves Macé,

Helmut Lachenmann

VENDREDI 16 NOVEMBRE — 20H30

AU-DELÀ

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

SOLISTES XXI

MICHAEL WENDEBERG, DIRECTION

CHRISTOPHE GRAPPERON, CHEF

DE CHŒUR

Claude Vivier, Gérard Grisey

VENDREDI 7 DÉCEMBRE — 20H30

LE GRAND MACABRE

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

CHŒUR NATIONAL HONGROIS

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

CSABA SOMOS, CHEF DE CHŒUR

György Ligeti

VENDREDI 14 DÉCEMBRE — 20H30

FÉMININ PLURIEL

SOLISTES DE L'ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

Diana Soh, Tansy Davies, Misato

Mochizuki, Maja Solveig Kjelstrup

Ratkje, Nina Šenk, Lara Morciano

VENDREDI 18 JANVIER — 20H30

GRAND SOIR FREE STYLE

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

ILAN VOKLOV, DIRECTION

George E. Lewis, Roscoe Mitchell,

Tyshawn Sorey, Johannes Boris

Borowski

DIMANCHE 27 JANVIER — 16H30

HISTOIRE DU SOLDAT

MUSICIENS DE L'ORCHESTRE DE PARIS

SOLISTES DE L'ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

Igor Stravinski

SAMEDI 16 MARS — 20H30

GRAND SOIR

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

Olga Neuwirth, Luigi Nono,

Ramon Lazkano

SAMEDI 30 MARS — 17H30

SIGNES, JEUX ET MESSAGES

SOLISTES DE L'ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

György Kurtág, Marco Stroppa,

Benoît Sítzia, Claude Debussy

MARDI 2 AVRIL — 20H30

PULSE PASSION

MUSICIENS DE L'ORCHESTRE DE PARIS

SOLISTES DE L'ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

György Ligeti, Ludwig van

Beethoven, Luciano Berio, Elliott

Carter, Johann Sebastian Bach,

Harrison Birtwistle

VENDREDI 12 AVRIL — 20H30

IN BETWEEN

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

Giacinto Scelsi, Yann Robin,

Helmut Lachenmann, Aureliano

Cattaneo, Matthias Pintscher

VENDREDI 10 MAI — 20H30

LIGETI CONCERTOS

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

György Ligeti

VENDREDI 14 JUIN — 20H30

CRÉATION(S) MANIFESTE(S)

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

Magnus Lindberg, Benoît Sítzia,

Roque Rivas, Franck Bedrossian



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS