

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Vendredi 16 octobre 2020 – 20h30

Passages

Ensemble intercontemporain

E N S E M B L E
_ I N T E R _
· C O N T E M ·
_ P O R A I N _



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Ce concert est enregistré par France Musique



Programme

Gérard Grisey

Stèle

Vortex Temporum

Quatre Chants pour franchir le seuil

Ensemble intercontemporain

Matthias Pintscher, direction

Sophia Burgos, soprano

Gilles Durot, percussions

Samuel Favre, percussions

Dimitri Vassilakis, piano

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 22H15.

Le concert Du son au sens. L'ultime dérive de Gérard Grisey

De qui se doit de mourir comme ange

...

comme il se doit de mourir

comme un ange je me dois de mourir moi-même

il se doit son mourir,

son ange est de mourir comme il s'est mort comme un ange

Extrait de *Les Heures à la nuit*, Christian Guez Ricord, La Sétérée, 1992

Ce poème de Christian Guez Ricord débute la dernière œuvre que Gérard Grisey composa avant sa disparition brutale en novembre 1998. Le musicien avait connu l'écrivain lors de son séjour à la Villa Médicis de 1972 à 1974. « Sa mort, raconte Grisey, survenue en 1988 au terme d'une vie tragique, me bouleversa. Plus encore ces quelques vers comme l'apogée silencieux d'une œuvre dense, mystique, lourde d'images judéo-chrétiennes, presque médiévale dans sa quête incessante du Graal. »

Jamais pourtant Grisey n'avait mis sa poésie en musique avant cette ultime partition. Il est vrai que les *Quatre Chants pour franchir le seuil* participent d'un intérêt du compositeur pour la voix soliste développé dans les dernières années de sa vie : dans *L'icône paradoxale* déjà, deux voix de femmes s'opposaient à un orchestre sur des textes volontairement inexpressifs ou anodins. Ici, au contraire, la composition veut mettre en relief une sémantique dont le choix ne peut que nous troubler davantage : « J'ai conçu les *Quatre Chants pour franchir le seuil* comme une méditation musicale sur la mort en quatre volets : la mort de l'ange, la mort de la civilisation, la mort de la voix et la mort de l'humanité. [...] Les textes choisis appartiennent à quatre civilisations (chrétienne, égyptienne, grecque, mésopotamienne) et ont en commun un discours fragmentaire sur l'inéluctable de la mort. »

Il faut envisager la très faible présence de musique vocale dans le catalogue de Grisey, aussi bien que dans celui de Tristan Murail, comme la conséquence même de l'esthétique de la musique spectrale dont ces deux compositeurs furent les grands représentants. Dès *Dérives* en 1973, Grisey cherche à créer de lentes mais inflexibles transformations de matière sonore, où l'objet de la composition devient le changement entre un instant et le suivant. Les œuvres de cette période (*Modulations, Jour, contre-jour...*) vivent dans un temps extrêmement ralenti, éloigné du temps habituel du langage et du chant. La musique revendique pour seul modèle le son, dont l'analyse spectrale fournit les règles de son déploiement.

Plus tard, à partir de *Talea*, le style de Grisey s'assouplit vers plus de contrastes, de ruptures, plus de vitesse dans les progressions temporelles. La préoccupation première est alors de faire coexister une pluralité de temporalités, où le temps humain retrouve sa place, comme une simple étape intermédiaire entre un temps démesurément étendu et un temps très compressé. Dès lors, il est logique que la voix, le verbe, le sens apparaissent dans une esthétique qui leur était à l'origine étrangère. La question de la transposition musicale d'un texte porteur de sens est récurrente et primordiale dans l'histoire de la musique mais constituait une nouveauté pour Grisey qui à l'évidence ne s'y est pas lancé à la légère : on est frappé de voir combien d'aspects divers du problème les *Quatre Chants* mettent en jeu. Il est significatif de constater avant tout qu'est exclu ce qu'on pourrait attendre de la part d'un compositeur « spectral », une simulation instrumentale de l'analyse spectrale du texte récité. Non : Grisey s'en tient à la sémantique. Une des attitudes du compositeur face au texte est de transcrire vocalement une déclamation proche du langage parlé.

Les litanies du deuxième chant, « d'après les sarcophages égyptiens du Moyen Empire », consistent en une lecture d'un « catalogue archéologique des fragments hiéroglyphiques retrouvés sur les parois des sarcophages ou sur les bandelettes des momies ». Au caractère neutre de l'énumération s'opposent les brèves échappées lyriques sur les bribes de textes retrouvées. La variation subtile d'une simple cellule rythmique, la rigueur d'un ralentissement inexorable constituent l'essentiel de ce mouvement d'un dépouillement extrême et d'une émotion intense et contenue.

Cette volonté d'épure, qu'on trouve aussi dans *Vortex Temporum* par exemple, était une obsession pour Grisey dans les dernières années de sa vie. Plus surprenante peut-être, pour qui était familier de son univers musical, est la présence d'une relation mimétique entre sens des mots et évolution du discours musical.

« Dans *L'Épopée de Gilgamesh*, dit Grisey, l'immortel Utanapishtim raconte au héros le "secret des Dieux" : le déluge. Comme Noé dans la Bible, il est sauvé du cataclysme dont il est dit que les Dieux eux-mêmes furent épouvantés. La Grande Déesse Mère hurle comme une parturiente et la musique se substitue à la lecture du désastre tandis que la voix apparaît dans les interstices du fracas. » Sur les mots « Bourrasques », « Pluies battantes », « Ouragans », « Tempêtes », la soprano crie plus qu'elle ne chante sur des intervalles très distendus et des rythmes heurtés et haletants. La musique est faite d'une polyphonie bruyante de vagues sonores qui ralentissent peu à peu tout comme « la Mer se calma et s'immobilisa ». Enfin, la phrase « Tous les hommes étaient/Retransformés en argile » mène à l'immobilisme et au silence. La relation symbolique au sens du texte peut être manifestée par les techniques de composition elles-mêmes, et Grisey trouve dans la poésie antique du troisième chant des correspondances avec ses propres procédés musicaux : Dans le vide d'en bas, l'écho en vain dérive, Et se tait chez les morts. La voix s'épand dans l'ombre.

« Lointaine poétesse grecque du VI^e siècle avant notre ère dont on ne sait presque rien, Érinna nous a laissé ces deux vers. Le vide, l'écho, la voix, l'ombre des sons et le silence sont si familiers au musicien que je suis que ces deux vers me semblaient attendre une traduction musicale. » C'est en particulier le phénomène d'écho que Grisey développe ici, associé au jeu habituel chez lui d'une polyphonie de temps superposés. Peu à peu, le temps « spectral » le plus lent domine l'ensemble par sa durée et sa présence grave, et englobe finalement de son ombre la voix qui s'y noie.

Le poème du premier chant, cité en exergue, est utilisé d'une autre façon encore. Les proportions des trois strophes déterminent les rapports de vitesse entre les trois groupes instrumentaux. De plus, non seulement chanté par la soprano, le poème sera récité par les instruments sous forme de brèves lignes descendantes comptant autant de notes que les vers de syllabes, selon une logique implacable parcourant tout le mouvement. Ces lignes microtonales chargent l'atmosphère sonore d'un sentiment de déliquescence lugubre que les trémolos de percussions métalliques ne font que renforcer. Et c'est sans doute là que se situe le rapport le plus pénétrant de cette musique à son sujet, quand l'atmosphère générale suffit à éveiller chez l'auditeur l'idée même de la mort : d'abord par le choix d'une instrumentation déséquilibrée vers le grave et les vents, « dicté par l'exigence musicale d'opposer à la légèreté de la voix de soprano une masse grave,

lourde et cependant somptueuse et colorée », ensuite par une austérité générale exacerbant d'autant plus un expressionnisme rare et cru, enfin par le lent déploiement de structures temporelles inéluctables, qui faisait dire à Grisey de sa propre musique : « D'une lenteur hivernale, elle sera l'écho inversé d'un monde stressé et pressé d'en finir¹. »

Jérôme Baillet

Ce texte est issu de la brochure de saison EIC 20-21

¹ *Cahiers du renard* n° 15, décembre 1993.

Les œuvres

Gérard Grisey (1946-1998)

Stèle pour deux percussionnistes

Composition : 1995.

Dédicace : à la mémoire de Dominique Troncin.

Création : le 4 février 1995, à la Maison de la Radio, Paris, Festival Présences de Radio France, par Nicolas Pignet et Thierry Miroglio.

Éditeur : Ricordi.

Durée : environ 7 minutes.

Comment faire émerger le mythe de la durée, une organisation cellulaire d'un flux obéissant à d'autres lois ? Comment esquisser dans la conviction et à l'orée du silence une inscription rythmique d'abord indiscernable puis enfin martelée dans une forme archaïque ? En composant une image m'est venue : celle d'archéologues découvrant une stèle et la dépoussiérant jusqu'à y mettre à jour une inscription funéraire.

Gérard Grisey

Vortex Temporum pour piano et cinq instruments

I.

Interlude

II.

Interlude

III.

Interlude

Composition : 1995.

Dédicace : 1^{er} mouvement : à Gérard Zinsstag ; 2^e mouvement : à Salvatore Sciarrino ; 3^e mouvement : à Helmut Lachenmann.

Création : le 26 avril 1996, à Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik, par l'Ensemble Recherche sous la direction de Kwamé Ryan.

Effectif : piano désaccordé – flûte/flûte en sol/flûte basse, clarinette/clarinette en la/clarinette basse – violon, alto, violoncelle.

Éditeur : Ricordi.

Durée : environ 37 minutes.

Le titre *Vortex Temporum* [Tourbillon de temps] définit la naissance d'une formule d'arpèges tournoyants et répétés et sa métamorphose dans différents champs temporels. J'ai tenté ici d'approfondir certaines de mes recherches récentes sur l'application d'un même matériau à des temps différents.

Trois Gestalten sonores : un événement originel – l'onde sinusoïdale – et deux événements adjacents – l'attaque avec ou sans résonance et le son entretenu avec ou sans crescendo – ; trois spectres différents : harmonique, inharmonique « étiré » et inharmonique « comprimé » ; trois temps différents : ordinaire, plus ou moins dilaté et plus ou moins contracté. Tels sont les archétypes qui président à *Vortex Temporum*.

Outre la formule tourbillonnaire initiale directement issue de *Daphnis et Chloé*, le vortex m'a suggéré une écriture harmonique centrée sur les quatre notes de la septième diminuée, accord rotatif par excellence. En effet, en considérant tour à tour chaque note de l'accord comme note sensible, il permet de multiples modulations. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de musique tonale, mais bien plutôt de saisir ce qui dans son fonctionnement est encore aujourd'hui actuel et novateur.

Ainsi, cet accord est ici à l'intersection des trois spectres précédemment décrits et en détermine les différentes transpositions. Il joue donc un rôle nodal dans l'articulation des hauteurs de *Vortex*. On se retrouve littéralement inscrit dans les quatre fréquences du piano accordées un quart de ton plus bas, cette atteinte au sacro-saint tempérament du piano rendant à la fois possibles une distorsion du timbre de l'instrument et une meilleure intégration aux différents micro-intervalles nécessaires à la pièce.

Dans *Vortex Temporum*, les trois archétypes précités vont circuler d'un mouvement à l'autre dans des constantes de temps aussi différents que celui des hommes (temps du langage et de la respiration), celui des baleines (temps spectral des rythmes du sommeil) et celui des oiseaux ou des insectes (temps contracté à l'extrême où s'estompent les contours). Ainsi, grâce à ce microscope imaginaire, une note devient timbre, un accord devient complexe spectral et un rythme une houle de durées imprévisibles.

Les trois sections du premier mouvement, dédié à Gérard Zinsstag, développent trois aspects de l'onde originelle, bien connus des acousticiens : l'onde sinusoïdale (formule tourbillonnaire), l'onde carrée (rythmes pointés) et l'onde en dents de scie (solo de piano). Elles déroulent un temps que je qualifierais de jubilatoire, temps de l'articulation, du rythme et de la respiration humaine. Seule, la section de piano nous porte aux limites de la virtuosité.

Le deuxième mouvement, dédié à Salvatore Sciarrino, reprend un matériau identique dans un temps dilaté. La Gestalt initiale s'entend ici une seule fois, étalée sur toute la durée du mouvement. J'ai cherché à créer dans la lenteur une sensation de mouvement sphérique et vertigineux. Les mouvements ascendants des spectres, l'emboîtement des fondamentaux en descentes chromatiques et les filtrages continus du piano génèrent une sorte de double rotation, un mouvement hélicoïdal et continu qui s'enroule sur lui-même.

Au premier mouvement qui développe dans la discontinuité les différents types ondulatoires, le troisième mouvement, dédié à Helmut Lachenmann, oppose un long processus permettant de créer entre les différentes séquences les interpolations qui paraissaient impensables. La continuité s'impose peu à peu et avec elle le temps dilaté devenu une sorte de projection à grande échelle des événements du premier mouvement. La métrique déjà malmenée au cours du premier mouvement est ici souvent noyée dans le vertige de la durée pure. Les spectres à l'origine du discours harmonique et déjà développés dans le second mouvement s'étalent ici afin de permettre à l'auditeur d'en percevoir la texture et de pénétrer dans une autre dimension temporelle. Le temps contracté fait aussi son apparition sous la forme de saturations fulgurantes et permet de réentendre à une autre échelle les différentes séquences du troisième mouvement.

Entre les différents mouvements de *Vortex Temporum* sont prévus de courts interludes. Les quelques souffles, bruitages et ombres sonores qu'on y entend sont destinés à colorer discrètement le silence malhabile et quelquefois même la gêne involontaire des musiciens et des auditeurs qui reprennent leur souffle entre deux mouvements. Ce traitement du temps de l'attente, ce pont jeté entre le temps de l'auditeur et celui de l'œuvre n'est pas sans rappeler ceux de *Dérives*, de *Partiels* ou de *Jour, contre-jour*. Ici, bien entendu, ces quelques bruits ne sont pas sans rapports avec la morphologie de *Vortex Temporum*. Abolir le matériau au profit de la durée pure est un rêve que je poursuis depuis de

nombreuses années. *Vortex Temporum* n'est peut-être que l'histoire d'un arpège dans l'espace et dans le temps, en-deçà et au-delà de notre fenêtre auditive et que ma mémoire a laissé tourbillonner au gré des mois dévolus à l'écriture de cette pièce.

Vortex Temporum est une commande conjointe du ministère français de la Culture, du Ministerium für Kunst Baden-Württemberg et de la Westdeutscher Rundfunk Köln à la demande spécifique de l'Ensemble Recherche.

En outre, je tiens à remercier la Fondation Henry Clews et la Fondation des Treilles qui m'ont accueilli dans un lieu propice à la composition de cette pièce.

Gérard Grisey

Quatre Chants pour franchir le seuil pour voix de soprano et quinze instruments

Prélude

I. « La mort de l'ange », d'après *Les Heures à la nuit* de Christian Guez Ricord

Interlude

II. « La mort de la civilisation », d'après *Les Textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire*

Interlude

III. « La mort de la voix », d'après Érinna (poétesse grecque du VI^e siècle avant J.-C.)

Faux interlude

IV. « La mort de l'humanité », d'après *L'Épopée de Gilgamesh*

Commande conjointe de la BBC pour le London Sinfonietta et de l'Ensemble intercontemporain.

Composition : 1998.

Création : le 3 février 1999, au Queen Elizabeth Hall, Londres, par Valdine Anderson (soprano) et le London Sinfonietta sous la direction de George Benjamin.

Effectif : soprano – flûte/flûte piccolo/flûte en sol, clarinette basse/clarinette, clarinette contrebasse/clarinette basse, saxophone ténor/saxophone alto/saxophone soprano, saxophone baryton/saxophone ténor – trompette/trompette piccolo, tuba ténor/tuba basse, tuba basse – 3 percussions – harpe – violon, violoncelle, contrebasse.

Éditeur : Ricordi.

Durée : environ 35 minutes.

J'ai conçu les *Quatre Chants pour franchir le seuil* comme une méditation musicale sur la mort en quatre volets : la mort de l'ange, la mort de la civilisation, la mort de la voix et la mort de l'humanité. Les quatre mouvements sont séparés par de courts interludes, poussières sonores inconsistantes, destinés à maintenir un niveau de tension légèrement supérieur au silence poli mais relâché qui règne dans les salles de concert entre la fin d'un mouvement et le début du suivant. Les textes choisis appartiennent à quatre civilisations (chrétienne, égyptienne, grecque, mésopotamienne) et ont en commun un discours fragmentaire sur l'inéluctable de la mort. Le choix de la formation a été dicté par l'exigence musicale d'opposer à la légèreté de la voix de soprano une masse grave, lourde et cependant somptueuse et colorée.

I. « La mort de l'ange », d'après *Les Heures à la nuit* de Christian Guez Ricord

J'ai connu Christian Guez Ricord à la Villa Médicis de 1972 à 1974 et nous avons maintes fois évoqué un possible travail commun. Puis nos chemins ont divergé et mes recherches m'ont éloigné pour un temps de la musique vocale. Sa mort, survenue en 1988 au terme d'une vie tragique, me bouleversa. Plus encore ces quelques vers, comme l'apogée silencieuse d'une œuvre dense, mystique, lourde d'images judéo-chrétiennes, presque médiévale dans sa quête incessante du Graal. La mort de l'ange est en effet la plus horrible de toutes car il y faut faire le deuil de nos rêves. Dans son minimalisme, cette page calme et parfaitement structurée a induit dans ses proportions les structures temporelles de ce mouvement. Mieux encore, ces structures resteront en filigrane dans les deux mouvements suivants de *Quatre Chants*. On notera le temps en trop de la structure métrique, ce léger débordement et surtout cette fatale erreur syntaxique qui signe l'arrêt de mort du poème et du poète.

II. « La mort de la civilisation », d'après *Les Textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire*

Ma fréquentation de la civilisation égyptienne est telle que je lui ai déjà consacré trois pièces dont *Jour, contre-jour*, lointain écho de la lecture du *Livre des morts*. À la lecture de ce long catalogue archéologique des fragments hiéroglyphiques retrouvés sur les parois des sarcophages ou sur des bandelettes de momies, j'ai éprouvé instantanément le désir

de composer cette lente litanie. La musique se veut diatonique, quoique truffée de micro-intervalles et les hauteurs des accords proviennent des « déchets » du premier mouvement.

III. « La mort de la voix », d'après Érinna (poétesse grecque du VI^e siècle avant J.-C.)

Lointaine poétesse grecque du VI^e siècle avant notre ère dont on ne sait presque rien, Érinna nous a laissé ces deux vers. Le vide, l'écho, la voix, l'ombre des sons et le silence sont si familiers au musicien que je suis, que ces deux vers me semblaient attendre une traduction musicale. Tant de siècles n'auraient-ils donc rien changé à nos deuil ?

IV. « La mort de l'humanité », d'après *L'Épopée de Gilgamesh*

Dans *L'Épopée de Gilgamesh*, l'immortel Utanapishtim raconte au héros le « secret des Dieux » : le déluge. Comme Noé dans la Bible, il est sauvé du cataclysme dont il est dit que les Dieux eux-mêmes en furent épouvantés. La Grande Déesse Mère hurle comme une parturiente et la musique se substitue à la lecture du désastre tandis que la voix apparaît dans les interstices du fracas. Bourrasque, pluie battante, ouragan, déluge, tempête, hécatombe, ces éléments donnent lieu à une grande polyphonie où chaque couche suit une trajectoire temporelle qui lui est propre. Presque comme un cinquième chant, à nouveau « diatonique », la tendre berceuse qui scelle le cycle n'est pas destinée à l'endormissement mais au réveil. Musique de l'aube d'une humanité enfin débarrassée du cauchemar. J'ose espérer que cette berceuse ne sera pas de celles que nous chanterons demain aux premiers clones humains lorsqu'il faudra leur révéler l'insoutenable violence génétique et psychologique qui leur a été faite par une humanité désespérément en quête de tabous fondateurs.

Gérard Grisey

L'humain avant tout

Entretien avec Sophia Burgos

Sophia, vous êtes américaine mais insistez sur vos origines portoricaines : comment ont-elles façonné votre personnalité musicale ?

J'en suis encore très imprégnée. J'ai grandi en dansant la salsa et en chantant des chansons portoricaines accompagnée du *cuatro*, notre chère guitare portoricaine. Quand j'étais au lycée, je chantais constamment des comédies musicales, ce qui m'a naturellement menée au conservatoire.

Depuis la fin de vos études, vous ne cessez de défendre les musiques de création : d'où vous vient cette inclination ?

Au cours de ma première année à l'Eastman School of Music², un concert a été organisé pour célébrer l'anniversaire d'Helmut Lachenmann. J'ignorais alors tout de la musique contemporaine, et ce n'est qu'à l'invitation d'un ami que j'y ai assisté. Je me suis installée au fond de la salle tandis que celle-ci se remplissait bien au-delà de sa jauge. Je garde un souvenir très vif de *Pression*, pour violoncelle. J'ai été extrêmement dérangée par la musique. Je suis, j'étais irritée, comme prise de claustrophobie. Je suis sortie de là très en colère.

Mais quelle était donc cette musique horrible ?

Ce n'est que trois jours plus tard que je me suis rendu compte de son pouvoir. Ce concert est ainsi à l'origine de mon amour pour la musique contemporaine, mais aussi de ma passion pour le travail collaboratif, et de mon profond respect pour des artistes tels que Helmut Lachenmann.

Que recherchez-vous dans ce répertoire, justement ?

L'humain. Le contenu musical m'importe peu et je me soucie peu d'esthétique. Je crois que les esthétiques sont contingentes de l'époque et de la personne auxquelles elles sont associées. Une esthétique peut être profondément et intrinsèquement nécessaire à une personne, tandis qu'elle peut apparaître parfaitement arbitraire à une autre. Les musiques que j'aime sont celles qui s'enracinent dans un sentiment profond, que ce soit par leur genèse, par leur création ou par leur relation aux autres. Je crois que, dans notre rapport au son, nous parcourons chacun notre propre chemin. Pour ma part, j'essaie d'aller à la rencontre des gens, où qu'ils soient sur ce chemin, afin de leur offrir mon instrument et mes idées.

² Rochester, État de New York.

Toutes les esthétiques, si elles sont authentiques, ont quelque chose à nous apprendre. C'est pourquoi je suis avant tout attirée par les personnalités qui s'attaquent à de grands questionnements, personnels ou artistiques. Des personnalités qui aspirent à grandir spirituellement et qui veulent bien m'impliquer dans leurs recherches de réponses. C'est pour moi un honneur.

Avez-vous déjà chanté les Quatre Chants pour franchir le seuil de Gérard Grisey ?

Je l'ai chanté une fois, voilà trois ans, avec le Klangforum Heidelberg dans la petite salle de l'Elbphilharmonie de Hambourg. C'est une œuvre incroyable, une musique expressive et hautement dramatique, aux détails ciselés et au livret inoubliable.

Quels en sont les défis pour vous, vocalement et musicalement ?

L'un des plus grands défis est le degré de finesse qu'exige l'écriture microtonale de

Grisey, mais l'œuvre en vaut la peine. On peut réellement percevoir les micro-intervalles et faire l'expérience de leur dissonance. Il y a aussi des passages où je dois chanter des notes extrêmement aiguës, mais, là encore, Grisey fait preuve de son génie. L'expressivité de ces passages est si bien pensée qu'ils sont moins un exploit virtuose qu'une explosion d'énergie. La musique elle-même vient vous l'arracher !

Quel écho trouve en vous cette œuvre aujourd'hui ?

Je n'ai pas chanté en concert depuis plusieurs mois, à cause de l'épidémie de Covid-19. Cette soirée sera pour moi comme un nouveau commencement. Un retour au chant. Rien ne sera plus comme avant. J'y viens le cœur et l'esprit ouverts, dans l'acceptation de ce nouvel espace que nous pouvons occuper dans le monde musical, et dans l'oreille de ceux qui nous écoutent, qui, eux aussi, doivent s'adapter à cette période difficile.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Le compositeur Gérard Grisey

Né en 1946, Gérard Grisey mène ses études dans les conservatoires de Trossingen et de Paris, où il suit notamment les cours de composition d'Olivier Messiaen. Il étudie également avec Henri Dutilleul, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Iannis Xenakis. Dès le début des années 1970, il s'initie à l'électroacoustique et à l'acoustique avec Jean-Étienne Marie et Émile Leipp. Boursier de la Villa Médicis à Rome de 1972 à 1974, il participe à la création de l'ensemble Itinéraire et contribue ainsi à la naissance du mouvement spectral. En 1980, il est stagiaire à l'Ircam et, après un séjour à Berlin, enseigne de 1982 à 1986 à l'Université de Californie de Berkeley. À partir de 1986,

il est professeur de composition au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Parmi ses œuvres, on peut citer *Dérives* (1973-1974), *Les Espaces acoustiques* (*Partiels, Prologue, Périodes, Modulations* – enregistré par l'Ensemble intercontemporain chez Erato, direction Pierre Boulez –, *Transitoires, Épilogue*, 1974-1985), *Les Chants de l'étoile* (1991), *Vortex Temporum* (1994-1996), *L'icône paradoxale* (1996), et *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1996-1997), commande de l'Ensemble intercontemporain et de la BBC (pour le London Sinfonietta), créée le 3 février 1999 à Londres sous la direction de George Benjamin. Gérard Grisey est mort le 11 novembre 1998.

Sophia Burgos

Les interprètes

Le répertoire de la soprano Sophia Burgos s'étend de la musique de chambre à l'opéra contemporain. Ces dernières saisons, elle a incarné des rôles majeurs : Teresa dans *Benvenuto Cellini* sous la direction de John Eliot Gardiner avec l'Ensemble Monteverdi aux BBC Proms, au Musikfest de Berlin, à Versailles et au Festival Berlioz ; Despina dans la production de Jossi Wieler de *Così fan tutte* au De Nationale Opera dirigée par Ivor Bolton ; Susanna dans *Le Nozze di Figaro* et Zerlina dans *Don Giovanni* dans la nouvelle trilogie Da Ponte créée par Le Lab et dirigée par Antonello Manacorda ; Ann Trulove dans *The Rake's Progress* avec le London Philharmonic Orchestra et Vladimir Jurowski. Elle a également enregistré des œuvres de Berio et de Falla avec le Sinfonieorchester Basel et Ivor Bolton pour Sony Classical, interprété *Le Martyre de saint Sébastien* de Saint-Saëns avec le Tonhalle Orchester Zurich sous la baguette de Matthias Pintscher, *Schnee-Szenen* de Beat Furrer (création de la version de concert) avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks dirigé par Peter Rundel, *La Petite Renarde rusée* de Janáček avec le London Symphony Orchestra et Simon Rattle, et le rôle de Maria dans *West Side Story*, au Edinburgh International Festival, dirigé par John Eliot Gardiner. Sophia Burgos a pris part à la création américaine de *Higglety Pigglety Pop!* d'Oliver Knussen et fait ses débuts au Carnegie Hall dans les *Correspondances* de

Dutilleux. Elle a chanté *Lonely Child* de Claude Vivier avec Teodor Currentzis et le Mahler Chamber Orchestra au Prinzregententheater de Munich et à l'Elbphilharmonie de Hambourg, les *Quatre Chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey toujours à l'Elbphilharmonie, ainsi que le rôle d'Enoa dans *A Trip to the Moon* d'Andrew Norman avec les Berliner Philharmoniker et le London Symphony Orchestra, tous deux dirigés par Simon Rattle. Sophia Burgos a pris part à la création de *The Waking* pour le 75^e anniversaire du Tanglewood Music Center, de l'opéra *Iphigenia in Aulis* d'Osvaldo Golijov, de *Republica* de François Paris à l'Opéra Nantes-Angers dans le rôle de Maria et de *To The Lighthouse* de Zesses Segias au Bregenzer Festspiele dans le rôle de Lily Briscoe. En 2014, elle a participé au Lucerne Festival Academy comme soliste dans *Coro* de Berio, dirigé par Simon Rattle, et a été choisie pour des masterclasses et des cours privés avec Barbara Hannigan. Elle a également interprété en soliste le *Quatuor à cordes n° 2* de Schönberg ainsi que *Twilight Song* de Matthias Pintscher. Elle est titulaire d'une licence de l'Eastman School of Music, où elle a travaillé avec Brad Lubman et l'ensemble Musica Nova dans des œuvres telles que *Akrostichon Wortspiel* d'Unsuk Chin et *Tehtillim* de Steve Reich. Elle est lauréate de nombreux prix, a obtenu un master au Bard College Conservatory's Graduate Vocal Arts Program, et est diplômée en

éducation musicale. Elle se sent honorée d'avoir eu la soprano Dawn Upshaw pour mentor. Originaire de Chicago, elle est restée très liée à son héritage culturel portoricain, cultivant dès son

plus âge un intérêt pour la musique et la danse populaire hispanique.

Gilles Durot

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

de Berlin, Teatro Colón de Buenos Aires, Doha, Shanghai... Interprète soliste de bon nombre de compositeurs désireux de développer l'utilisation de la percussion dans le répertoire contemporain, Gilles Durot a ainsi créé plus de 80 œuvres en soliste dont des pièces solos ou des concertos de Raphaël Cendo, Bruno Mantovani, Martin Matalon, Yann Robin, Kenji Sakai et Marco Antonio Suarez Cifuentes. Constamment en recherche de nouvelles expériences musicales, on l'a aussi vu collaborer à diverses formations allant du jazz au rock, se produisant avec des artistes d'horizons très éclectiques, tels Johnny Hallyday, Les Tambours du Bronx, le rappeur Kery James, le guitariste de tango Tomás Gubitsch ou le jazzman Louis Sclavis. Enseignant régulièrement au sein de l'Académie du Festival de Lucerne de 2010 à 2017, Gilles Durot est depuis 2016 le professeur de percussion du Conservatoire de Paris. En 2019, il est invité à présider le jury du 4^e concours international de percussion IPEA de Shanghai. Gilles Durot est lauréat de la Fondation Meyer et a reçu le Prix de musique 2010 de la Fondation del Duca (Académie des Beaux-Arts).

Samuel Favre

Né en 1979 à Lyon, Samuel Favre débute la percussion dans la classe d'Alain Londeix au Conservatoire national de région de Lyon, où il remporte une médaille d'or en 1996. Il entre la même année au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon dans les classes de Georges Van Gucht et de Jean Geoffroy, où il obtient en 2000 un diplôme national d'études supérieures musicales à l'unanimité avec les félicitations du jury. Parallèlement à ce cursus, Samuel Favre est stagiaire de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence et du Centre Acanthes. Il débute

également une collaboration avec Camille Rocailleux, compositeur et percussionniste, qui l'invite en 2000 à rejoindre la compagnie ARCOSM pour créer *Echoa*, spectacle mêlant intimement la musique à la danse, et qui a déjà été représenté près de 400 fois en France et à l'étranger. Depuis 2001, Samuel Favre est membre de l'Ensemble intercontemporain, avec lequel il a notamment enregistré *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez et le *Double Concerto pour piano et percussion* d'Unsuk Chin.

Dimitri Vassilakis

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

Charles-Cros dans la catégorie « Meilleur enregistrement de musique contemporaine de l'année 2004 ». Il a participé 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 (Quantum), des études de György Ligeti et Fabián Panisello (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 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 et Pierre Boulez. 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. Pendant plusieurs années, il a été « Artiste associé » du BBC Scottish Symphony Orchestra, de l'Orchestre symphonique national du Danemark et du Los Angeles Chamber Orchestra. À compter de la saison 2020-2021, il est « Artiste associé » du Cincinnati Symphony Orchestra. Professeur de composition à la Juilliard School de New York depuis septembre 2014, il a été le chef principal de l'Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne, succédant à Pierre Boulez. En 2020, il avait aussi été désigné directeur musical du célèbre Ojai Music festival en Californie, annulé en raison de la pandémie. Chef d'orchestre

reconnu internationalement, Matthias Pintscher dirige régulièrement de grands orchestres en Europe, aux États-Unis et en Australie : New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, National Symphony Orchestra de Washington, New World Symphony, 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-Petersbourg, Orchestres symphoniques de Melbourne et de Sydney... En 2020-2021, Matthias Pintscher assurera la direction musicale d'une nouvelle production de *Lohengrin* de Richard Wagner au Staatsoper Unter den Linden de Berlin, dans une mise en scène de Calixto Bieito. Au printemps 2021, il retournera dans la salle berlinoise pour y diriger *Wozzeck*, opéra d'Alban Berg. Cette saison, en plus de retrouver de nombreuses formations dans le monde entier, il fera également ses débuts avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo, les orchestres symphoniques de la radio suédoise et de Barcelone.

Matthias Pintscher est l'auteur de nombreuses créations pour les formations les plus diverses, de la musique pour instrument solo au grand orchestre. Ses œuvres sont jouées par de grands interprètes, chefs, ensembles et orchestres (Chicago Symphony, Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra,

Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, etc.). 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 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 Philharmonie de Paris, 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.

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Clarinettes basses

Martin Adámek
Alain Billard
Jérôme Comte

Saxophones

Vincent David*
Nicolas Arsenijevic*

Trompette

Clément Saunier

Tubas

David Maillot*
Tançrède Cymerman*

Harpe

Valeria Kafelnikov

Percussions

Gilles Durot
Samuel Favre
Jean-Baptiste Bonnard*

Piano

Dimitri Vassilakis

Violons

Jeanne-Marie Conquer
Diégo Tosi

Alto

Odile Auboin

Violoncelle

Éric-Maria Couturier

Contrebasse

Nicolas Crosse

* musiciens supplémentaires

Gérard Grisey

Quatre Chants pour franchir le seuil

PRÉLUDE

I. « La mort de l'ange », d'après *Les Heures à la nuit*
de Christian Guez Ricord

De qui se doit
de mourir
comme ange
.....

comme il se doit de mourir
comme un ange
je me dois
de mourir
moi même

il se doit son mourir,
son ange est de mourir
comme il s'est mort
comme un ange

Livret

INTERLUDE

II. « La mort de la civilisation », d'après *Les Textes des sarcophages égyptiens du Moyen Empire*

n^{os} 811 et 812 : (presque entièrement disparus)

n^o 814 : « Alors que tu reposes pour l'éternité »

n^o 809 : (détruit)

n^{os} 868 et 869 : (presque entièrement détruits)

n^o 870 : « J'ai parcouru... j'ai été florissant... je fais une déploration... Le lumineux tombe à l'intérieur de... »

n^{os} 961 et 963 : (détruits)

n^o 972 : (presque entièrement effacé)

n^o 973 : « Qui fait le tour du ciel jusqu'aux confins du ciel... jusqu'à l'étendue des bras... Fais-moi un chemin de lumière, laisse-moi passer »

n^o 903 : (détruit)

n^o 1050 : « formule pour être un dieu... »

INTERLUDE

III. « La mort de la voix », d'après Érinna

Dans le monde d'en bas, l'écho en vain dérive,
Et se tait chez les morts. La voix s'épand dans l'ombre.

FAUX INTERLUDE

IV. « La mort de l'humanité », d'après *L'Épopée de Gilgamesh*

... six jours et sept nuits,
Bourrasques, Pluies battantes,
Ouragan et Déluge
Continuèrent de saccager la terre
Le septième Jour arrivé,
Tempête, Déluge et Hécatombe cessèrent,
Après avoir distribué leurs coups au hasard,
Comme une femme dans les douleurs,
La Mer se calma et s'immobilisa.

Je regardai alentour :
Le silence régnait !
Tous les hommes étaient
Retransformés en argile ;
Et la plaine liquide
semblait une terrasse.

J'ouvris une fenêtre
Et le jour tomba sur ma joue.
Je tombai à genoux, immobile,
Et pleurai
Je regardai l'horizon de la mer, le monde...

saïson
2020-21

PHILHARMONIE DE PARIS

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTEUR MUSICAL

PROCHAIN CONCERT
DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

VENDREDI 13 NOVEMBRE – 20H30
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

EXTASES

AVEC L'ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

SÉBASTIEN VICHARD, PIANO

URS SCHÖNEBAUM, LUMIÈRES

Alexandre Scriabine

Prométhée, le Poème du feu

Poème de l'extase

Bernd Alois Zimmermann

Photoptosis

Béla Bartók

Le Mandarin merveilleux

E N S E M B L E
_ I N T E R _
_ C O N T E M _
_ P O R A I N _



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



les musiques de Picasso

exposition
du 22 septembre 2020
au 3 janvier 2021



Fondation d'entreprise
AG2R LA MONDIALE
pour la vitalité artistique



MUSÉE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Exposition réalisée en collaboration
avec le Musée national Picasso-Paris



MuséePicassoParis



BeauxArts

Le Quotidien de l'Art

L'OBS



LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LE CHANT DE LA DISSOLUTION TRAGÉDIES LYRIQUES (1945-1985)

LAURENT FENEYROU

La tragédie, dans son sens étymologique, représente un conflit : celui de la mythologie et de l'histoire, du divin et de l'humain, de la transcendance et de l'immanence, dont elle exprime la division, la séparation, l'essentiel discord. Dans un monde sans dieux tutélaires, les hommes portent leurs ombres comme ils portent leur feu – jusqu'à la catastrophe, la mort, la blessure ouverte ou l'enfermement.

Cinq œuvres majeures (Maderna, Nono, Barraqué, Feldman et Zimmermann) de la seconde moitié du ^{xx}e siècle abritent cette tonalité affective, tragique, dans leurs espaces sonores spécifiques. Ce sont des chemins, dont l'expérience seule est dépositaire d'une beauté et d'une fragilité troublantes. Abandonnés à l'écoute, ils livrent leurs strates, poétiques, musicales, littéraires ou philosophiques, mais aussi leurs inachèvements, leurs accumulations ou leurs patientes mutations. Composées après la guerre, les camps, les désagréations politique et identitaire, ces œuvres chantent l'abîme de la dissolution.

Laurent Feneyrou, musicologue, est chargé de recherches (CNRS) dans l'équipe Analyse des pratiques musicales (Ircam). Ses travaux portent sur la musique occidentale de l'après-guerre, dans une perspective analytique, esthétique et philosophique. Il a édité les écrits de Jean Barraqué, Luigi Nono ou Salvatore Sciarrino, et récemment publié De lave et de fer (MF 2017).



Collection Musicologie critique

384 pages • 12 x 17 cm • 16,90 €

ISBN 979-10-94642-29-0 • SEPTEMBRE 2018



La rue musicale est un « projet » qui dépasse le cadre de la simple collection d'ouvrages. Il s'inscrit dans l'ambition générale de la Philharmonie de Paris d'établir des passerelles entre différents niveaux de discours et de représentation, afin d'accompagner une compréhension renouvelée des usages de la musique.