

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Vendredi 10 juin 2022 – 20h30

Webern +

ircam
Centre
Pompidou



ENSEMBLE
- INTER -
· CONTEM ·
- PORAIN -



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Anton Webern

Trio à cordes op. 20

Kevin Juillerat

Mues

Commande de l'Ircam-Centre Pompidou
Création

Clara Iannotta

Echo from Afar

Commande de l'Ensemble intercontemporain et du VIVO Music Festival
Création

Anton Webern

Quatuor à cordes op. 28

Emmanuel Nunes

Einspielung I

Concert enregistré par



Solistes de l'Ensemble intercontemporain :

Valeria Kafelnikov, harpe

Jeanne-Marie Conquer, violon

Diego Tosi, violon

John Stulz, alto

Renaud Déjardin, violoncelle

João Svidzinski, électronique Ircam

Clément Marie, diffusion sonore Ircam

Coproduction Ensemble intercontemporain, Ircam-Centre Pompidou, Philharmonie de Paris.
Dans le cadre de ManiFeste-2022, festival de l'Ircam.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H55.

Les œuvres

Anton Webern (1883-1945)

Trio à cordes op. 20

Sehr langsam

Sehr getragen und ausdrucksvoll

Composition : 1927.

Création : le 16 janvier 1928, à Vienne, par des membres du Wiener Streichquartett – Rudolf Kolish (violin), Eugen Lehner (alto) et Benar Heifetz (violoncelle).

Durée : environ 9 minutes.

La formation du trio à cordes tient une place singulière dans le catalogue webernien, inaugurant l'adoption de la technique dodécaphonique avec le *Mouvement* de 1925, pour ce qui est des œuvres numérotées du moins. Recourant à des structures classiques, et plus particulièrement au rondo et à la forme sonate, le *Trio à cordes op. 20* préserve certains repères indispensables à l'auditeur tout en démontrant l'inéluctabilité de la méthode schönbergienne. Mais il révèle aussi une appropriation très personnelle de cette méthode et, s'intéressant aux parentés morphologiques des transformations et transpositions sérielles, associe plusieurs pensées formelles. L'organisation rigoureuse des douze sons est assortie d'un travail plus thématique, tandis que la disposition des divers éléments dans l'espace annonce une « sériation » des motifs eux-mêmes, au-delà de la « sériation » des seules notes. Ainsi, par des moyens apparemment étrangers à la série mais s'inscrivant progressivement dans sa logique, Webern résout en partie le paradoxe de l'œuvre sérielle, à savoir reposer sur un excès d'ordre sans que cet ordre puisse être perçu, jusqu'à donner l'impression que l'œuvre est totalement désordonnée.

François-Gildas Tual

Kevin Juillerat (1987)

Mues pour harpe augmentée

Commande de l'Ircam-Centre Pompidou.

Composition : 2022.

Dédicace : à Valeria Kafelnikov.

Création : le 10 juin 2022, à la Philharmonie de Paris, par Valeria Kafelnikov (harpiste à l'Ensemble intercontemporain) et João Svidzinski (réalisation informatique musicale Ircam).

Durée : environ 11 minutes.

solo chimérique, irréel

instrument complexe, composite

tordu, déformé,

envahi(ssant)

corrompu, exalté –

heurts des cordes

des dimensions

des sons

s'immiscent,

s'insurgent,

luttent ou s'unissent

charnels

ramification du réel

– métamorphose

Une collaboration en forme de recherche à l'Ircam, sur l'augmentation instrumentale à travers différents procédés électroacoustiques et physiques, a donné naissance à un instrument complexe et composite, tordu et déformé par l'électronique, les préparations et les modes de jeu. Dans l'écriture, le compositeur a cherché à nouer un rapport charnel et tendu entre la harpiste et son instrument, dans une tension expressive viscérale qui passe par un jeu de pédales complexe, et parfois contre nature, par une préparation qui défigure le son ou par le recours à l'archet qui évoque comme un « anti-jeu » de harpe.

Ainsi le discours électronique est-il étroitement lié à la harpe : le matériau est intégralement composé d'échantillons de harpe et de transformations de ceux-ci. Grâce à la technologie de la harpe augmentée (les sons électroniques ne sont pas diffusés par des enceintes acoustiques, mais par la harpe elle-même, via des transducteurs – sorte de haut-parleurs de contact – collés sur la table d'harmonie), l'électronique s'imisce progressivement entre les notes produites par la harpiste. Un jeu de pouvoir s'instaure entre elle et l'électronique, au terme duquel cette dernière prend systématiquement le dessus – un peu comme si la créature engendrée par la musicienne échappait à son contrôle.

La forme de la pièce repose sur le principe d'un éternel recommencement : chaque section part d'un même lieu, d'un même geste, qui se développe chaque fois différemment jusqu'à atteindre une forme d'impasse, une saturation à la fois sonore et du matériau musical. Et chaque nouvelle itération contient en elle le souvenir des précédentes. C'est cette sorte de rondo concertant avec variations que suggère le titre, *Mues*, à l'image d'un animal qui doit se défaire de sa peau pour grandir.

Jérémie Szpirglas

Clara Iannotta (1983)

Echo from Afar

Commande de l'Ensemble intercontemporain et du VIVO Music Festival.

Composition : 2022.

Création : le 10 juin 2022, à la Philharmonie de Paris, par les solistes de l'Ensemble intercontemporain – Valeria Kafelnikov (harpe), Jeanne-Marie Conquer (violon), John Stulz (alto) et Renaud Déjardin (violoncelle).

Effectif : harpe – violon, alto, violoncelle – dispositif électronique.

Durée : environ 10 minutes.

L'expérience de la musique ne se fait pas seulement avec les oreilles – Entretien avec Clara Iannotta, compositrice

Echo from Afar, la nouvelle œuvre pour harpe, trio à cordes et électronique, de Clara Iannotta est créée aujourd'hui dans le cadre du festival ManiFeste de l'Ircam, au sein d'un concert où les œuvres dialoguent avec celles d'Anton Webern. Entretien avec une compositrice pour laquelle la musique est une expérience aussi sonore que visuelle.

Clara, qu'est-ce qui a motivé le choix de la formation instrumentale dans votre nouvelle œuvre, *Echo from Afar* ?

L'EIC m'avait déjà proposé un projet de ce type où il devait y avoir un glass-harmonica mais, pour des raisons de santé, je n'ai pas pu honorer la commande. L'année suivante, lorsque j'ai été recontactée, on m'a demandé d'écrire une pièce pour harpe et trio à cordes. Or je n'avais encore jamais utilisé la harpe en soliste ; et ce fut un véritable défi que je me suis lancé, en essayant d'intégrer l'instrument à mon langage ; cela n'a d'ailleurs pas été si facile !

Vous ajoutez cependant une partie électronique : quelle place et quelle fonction a-t-elle dans l'écriture ?

L'idée de la pièce est la suivante : je voulais tenter « d'écrire l'espace », de l'appréhender en tant que matériel de composition ; en provoquant, au sein des quatre instruments

acoustiques, des « effets larsen » qui vont voyager dans l'espace grâce à l'électronique ; ou inversement : ce sont les instruments qui vont engendrer la résonance, et l'électronique qui va en démultiplier les espaces pour susciter les phénomènes de feedback. En résumé, je dirais que l'écho n'est pas produit par le seul objet sonore mais aussi par les espaces dans lesquels il se meut. D'où l'importance de cette partie électronique, générée le plus souvent en temps réel.

Vos œuvres font souvent appel à de nombreux accessoires confiés aux instrumentistes, objets ajoutés à la lutherie traditionnelle, comme dans *Après* que l'EIC vient de donner à San Sebastián ; est-ce le cas dans cette nouvelle œuvre commandée par l'EIC ?

Il y a de la préparation mais pas d'accessoires. Je n'en utilise que lorsque les instruments ne sont pas en mesure de produire le son que je recherche. Ici, l'accord de la harpe est modifié et certaines cordes sont préparées, avec des pinces ou autres petits objets qui en modifient la sonorité. Le trio à cordes est également en scordatura et le violon et l'alto ont chacun une corde préparée. Je dois avouer que j'ai beaucoup de difficulté à écrire pour un si petit effectif, parce que ma pensée du son fonctionne sur un certain nombre de niveaux et que j'ai besoin d'une

source sonore suffisamment riche pour la faire émerger. L'électronique va y pourvoir dans une certaine mesure.

Parlez-nous du choix de votre titre, *Echo from Afar*.

Depuis 2014, tous mes titres proviennent des mots d'une poétesse irlandaise Dorothy Molloy (1942-2004). Elle était atteinte d'un cancer et tous ses poèmes ont un rapport avec la distance, la destruction du corps et la mort. Ma musique est quelque part un hommage à ses mots. L'idée d'écho m'a orientée vers une certaine pensée de l'espace et du feedback – qui est une boucle de rétroaction –, un désir de capter la trace du son dans l'espace.

Vous êtes aujourd'hui codirectrice du festival de musique contemporaine Klangspuren. Vous souhaitez, dites-vous, proposer à vos publics des programmes « qui élargissent le spectre de la nouvelle musique ». Comment cette idée va-t-elle se concrétiser ?

Je dois préciser que je m'occupe également depuis neuf ans du festival de musique contemporaine Bludenzener Tage. J'ai accepté cette année la codirection de Klangspuren avec mon collègue autrichien Christof Dienz, qui est aussi compositeur. Sa musique est assez différente de la mienne, regardant davantage vers la pop et les musiques improvisées. Et plutôt que de sélectionner l'une ou l'autre des

esthétiques, nous avons souhaité les embrasser toutes : en offrant une programmation aussi diversifiée qu'inclusive et en invitant certains jeunes talents que j'ai eu l'occasion de remarquer lors de mes master-classes, une nouvelle génération qui se situe à la croisée des arts, sonore et visuel, qui explore de nouveaux territoires et dont on a parfois peine à définir la production sonore !

Quant à vous, Clara, quel est votre rapport à l'image et avez-vous souvent recours au support visuel ?

Pour moi, la musique est toujours visuelle, et je pense que l'expérience du sonore ne se fait pas seulement avec les oreilles. J'ai travaillé avec des personnes qui venaient de subir de graves opérations et qui ne pouvaient plus bouger la langue. Leur façon de communiquer restait la même mais le son qu'ils émettaient n'était plus audible à l'oreille ; j'ai dû ainsi changer ma façon d'écouter et faire l'expérience d'une écoute physique en regardant comment le son bougeait sur leurs lèvres. Cela m'a beaucoup inspiré en tant que compositrice et je me suis demandé comment je pouvais retrouver cette sensation dans ma musique. Le son, c'est de l'air qui vibre et qui peut générer son image ; et même si j'écris de la musique purement acoustique, ce que je demande aujourd'hui à mon public, c'est d'ouvrir les yeux et pas seulement les oreilles.

Propos recueillis par *Michèle Tosi*

Anton Webern

Quatuor à cordes op. 28

1. Mäßig [Modéré]
2. Gemächlich [À l'aise]
3. Sehr fließend [Très souple]

Commande d'Elizabeth Sprague Coolidge.

Composition : 1937-1938.

Création : le 22 septembre 1938, à Pittsfield (Massachusetts), par le Quatuor Kolisch.

Durée : environ 10 minutes.

« Je crois que je suis vraiment bien parvenu à combiner les deux types d'exposition – l'“horizontal” et le “vertical”, comme Schönberg les appelle. [...] Je dois avouer que peu de mes œuvres, une fois achevées, m'ont fait une impression si bonne que celle-ci. »
Anton Webern, lettre à Rudolf Kolisch du 19 avril 1938

Le dernier quatuor à cordes de Webern date de 1937-1938. Le 12 mars 1938, jour où les troupes de Hitler entrent en Autriche, le compositeur écrit au couple que formaient la poétesse Hildegard Jone et le sculpteur Josef Humplik : « Je suis complètement plongé dans mon travail et ne veux vraiment pas être dérangé. » Le résultat de ce travail est une œuvre d'une concentration sans précédent – même pour du Webern –, autant dans l'expression que dans la technique de composition. Theodor Adorno parlera même de « fétichisme sériel » et de « simplétisation de la musique ». Observons malgré tout que la série particulièrement complexe gouverne la structure de l'œuvre jusque dans les moindres détails. Voici les arcanes de sa construction : elle se divise en trois groupes de quatre notes, le premier étant le célèbre motif B-A-C-H (*si* bémol–*la*–*do*–*si* en notation allemande), le troisième sa transposition, le deuxième son renversement transposé ; elle peut également se diviser en deux groupes de six notes, le deuxième groupe étant la récurrence du renversement du premier.

Le premier mouvement, en sept parties, jalonné par des changements de tempo et de densité de l'écriture contrapuntique, met sans cesse en jeu de nouvelles combinaisons du deuxième groupe de quatre notes. En 1939, Webern écrit dans une vaste analyse destinée au compositeur Erwin Stein : « Le premier mouvement est une série de variations, mais à celles-ci se mêle une forme adagio, originellement. Ce qui veut dire que cette forme adagio est la base de la construction du mouvement et les variations sont en conséquence. »

Le deuxième mouvement, une « miniature de scherzo » d'après le compositeur, est clairement articulé en trois parties. Un canon à quatre voix recourant au renversement et joué en pizzicato contraste avec une partie centrale expressive et animée jouée avec l'archet.

Sur le troisième mouvement, Webern explique : « Il est censé être le "couronnement" de la "synthèse" déjà tentée dans les deux premiers mouvements entre la représentation "horizontale" et la représentation "verticale". Comme on le sait, sont nées sur la base de "l'horizontale" les formes du cycle classique, sonate, symphonie, etc., sur la "verticale" la "polyphonie" et les formes afférentes, canon, fugue, etc. J'ai essayé ici non seulement de satisfaire aux critères généraux des deux, mais aussi de lier les formes directement [...] Au départ, il y a une forme "scherzo", avec elle donc thème-développement-reprise. De ce point de vue, les critères de la représentation "horizontale" ont été déterminants. Mais le "développement" renferme une fugue dont le troisième "développement" est la reprise du thème du scherzo, accomplissement de la forme scherzo ! » Webern s'est donc efforcé, dans le genre noble et traditionnel du quatuor à cordes, d'unir la fugue et la forme sonate, les conceptions polyphonique et homophonique, un idéal que les compositeurs, à partir du classicisme viennois, notamment depuis Beethoven, ont sans cesse cherché à atteindre. Le motif B-A-C-H reçoit ainsi, outre sa fonction structurelle, une forte signification idéelle.

Manfred Angerer
Traduction : *Daniel Fesquet*

Emmanuel Nunes (1941-2012)

Einspielung I

Composition : 2011.

Dédicace : à Martha Nunes.

Création : le 16 juin 2011, dans le cadre du festival Agora, Centre Pompidou, Paris, par Diego Tosi (violon) et José-Miguel Fernandez (réalisation informatique musicale Ircam).

Effectif : violon, dispositif électronique.

Éditeur : Jobert.

Durée : environ 17 minutes.

Einspielung I est dédiée à ma fille Martha. « *Einspielung* », mot assez peu usité en allemand, a diverses acceptions. La première indique « une allusion à ... » La seconde est plus spécifique à la musique et surtout à la musique électronique : « *Einspielband* » est en effet le nom qu'on donne à la bande électronique qui sera jouée en même temps qu'un orchestre, par exemple. Enfin, dans sa forme réflexive, le verbe « *sich einspielen* » signifie « s'échauffer avant de jouer » : quelqu'un qui va jouer d'un instrument, ou sur une scène de théâtre, doit s'échauffer. Mais cet échauffement n'est pas un exercice purement mécanique et gratuit, séparé de l'intention : il s'agit de s'échauffer dans l'intention de jouer immédiatement après.

C'est la première des trois *Einspielungen*. C'est aussi ma première pièce destinée à un instrument polyphonique qui ne soit pas le piano. Celui-ci mis à part, je m'étais auparavant toujours refusé à écrire une pièce solo. J'ai toujours pensé, en effet, qu'il fallait arriver, dans une œuvre pour instrument seul, à une certaine thématization du matériau, et ne pas se limiter à une simple succession de notes, si sophistiquée soit-elle. Dans mon idée, le solo devait présenter de nombreux recouvrements motiviques pour une cohérence musicale qui dépasserait la simple chronologie du déroulement. Si vous comparez les déroulements globaux des trois *Einspielungen*, on constate qu'ils sont très différents les uns des autres. J'avais, au départ, l'intention d'écrire neuf *Einspielungen*, avec trois types de pièces de facture très différente, se déclinant pour chacun des trois instruments

considérés : violon, alto et violoncelle. Il devait donc y avoir une deuxième pièce pour violon, à la manière d'*Einspielung II*, et une troisième, à la manière d'*Einspielung III*, et ainsi de suite – mais j'ai changé d'avis et n'ai écrit qu'une pièce de chaque groupe. Celle pour violoncelle (*Einspielung II*) est sans doute la plus labyrinthique et donc, du point de vue de la perception, la plus cryptique – et la moins évidente. La pièce pour alto (*Einspielung III*) est moins articulée dans sa forme que celle pour violon et, du point de vue mélodique, beaucoup plus élancée – la lancée mélodique y est plus vaste. La pièce pour violon est plus resserrée, plus encadrée d'une partie à une autre. Son découpage est beaucoup plus net, ce qui lui confère une forte prégnance mélodique et formelle.

Emmanuel Nunes
Festival Agora 2011

Festival ManiFeste-2022

ircam
Centre
Pompidou



Iannis Xenakis *Polytope de Cluny* création de la reconstitution
/nu/thing x ExperiensS Were You There at the Beginning création 2022
Du mardi 21 juin au samedi 2 juillet | Ircam, Espace de projection

Réservations manifeste.ircam.fr



MONDES
NOUVEAUX

MINISTÈRE
DE LA CULTURE



Les compositeurs

Anton Webern

Foyer culturel exceptionnel, Vienne est restée le point d'ancrage principal d'Anton Webern. Il participe à la quête de renouvellement artistique au sein de la seconde école de Vienne sous l'égide de Schönberg dont il a été (avec Berg) l'un des plus remarquables élèves. Le contexte politique des années 1930 séparera les deux hommes. Webern ne songe à abandonner ni Vienne ni la « grande Allemagne » en laquelle il croit. Il n'en

continue pas moins, dans l'isolement, à élaborer une œuvre qui, incompatible avec les canons esthétiques du III^e Reich, reste confidentielle jusqu'à sa mort en 1945. L'après-guerre verra une reconnaissance inversement proportionnelle de sa musique par la jeune génération de compositeurs qui le désignera comme la seule source digne d'être poursuivie.

Kevin Juillerat

Né en 1987, Kevin Juillerat a été formé à la Haute École de musique de Lausanne et à la Hochschule für Musik Basel ainsi qu'à la Haute École de musique de Genève (auprès de Michael Jarrell, Luis Naón et Georg Friedrich Haas) et à l'Ircam (Cursus 2015-2016). Il mène une double carrière de saxophoniste (dans les domaines des musiques classique et contemporaine, mais aussi de musiques actuelles et improvisées) et

de compositeur. Membre fondateur de la compagnie Too hot to hoot? et du Duo Ekla avec la pianiste Violaine Debever, il est compositeur en résidence à l'ICST Zürich en 2019, à l'Ircam en 2021-2022, et artiste en résidence du canton de Vaud à Berlin en 2020. Kevin Juillerat est co-directeur artistique de Fracanaüm – saison de créations sonores à Lausanne et programmeur du festival Label Suisse.

Clara Iannotta

Clara Iannotta étudie la flûte, l'écriture et la composition au Conservatoire de Rome, puis au Conservatoire de Milan auprès d'Alessandro Solbiati, et au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Frédéric Durieux. Elle suit le Coursus de l'Ircam (2010-2011) et participe à diverses sessions de composition. Lauréate de concours et de bourses internationales, elle est en résidence à Berlin en 2013 (DAAD). En 2014, elle entreprend un doctorat en composition à l'université Harvard. Ses œuvres sont des

commandes de Radio France, de l'Ensemble intercontemporain, du Festival d'Automne à Paris, du Festival Pontino ou de la WDR pour le Festival de Witten. En 2017, elle est chargée de cours sur la théorie musicale à l'université Harvard. Depuis 2014, elle est la directrice artistique des Bludnzer Tage zeitgemäßer Musik, et de 2022 à 2024, elle sera codirectrice artistique du Festival Klangspuren. Sa musique est publiée aux éditions Peters.

Emmanuel Nunes

Emmanuel Nunes a étudié l'harmonie et le contrepoint avec Francine Benoît et la composition avec Lopes Graça à l'Académie de musique de Lisbonne, ainsi que la philologie germanique et la philosophie grecque à l'université de cette même ville. Il assiste à plusieurs reprises aux cours d'été de Darmstadt où enseignent Henri Pousseur et Pierre Boulez, et s'établit à Paris en

1964. Entre 1965 et 1967, il fréquente les cours d'Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen à Cologne, et étudie la musique électronique avec Jaap Spek et la phonétique avec Georg Heike. À partir de 1989, Nunes travaille régulièrement à l'Ircam et y trouve une technologie avancée en matière de spatialisation et de temps réel, paramètres importants de son écriture.

Jeanne-Marie Conquer

Les interprètes

Jeanne-Marie Conquer devient membre de l'Ensemble intercontemporain en 1985. Concertiste attirée par tous les répertoires, elle s'est faite reconnaître dans le concerto d'Alban Berg *À la mémoire d'un ange*. Chez Deutsch Grammophon, elle a enregistré la *Sequenza pour violon seul* de Berio, le *Pierrot Lunaire* et l'*Ode à Napoléon* de Schönberg ainsi qu'*Anthèmes* et *Anthèmes II* de Boulez. Elle a notamment été la soliste d'*Anthèmes II* pour violon solo et électronique au Festival de Lucerne en 2002, œuvre dont elle a assuré la création en Amérique latine à Buenos Aires en 2006. Durant la saison 2006-2007, elle a interprété les *Kafka-Fragments* de György Kurtág dans plusieurs capitales. Elle a enregistré en 2014 pour le label Outhere le *Concerto* de György Ligeti avec l'Ensemble intercontemporain dirigé par Matthias Pintscher ainsi que *Bereshit* pour ensemble de ce même chef d'orchestre. Elle s'est produite en tant que soliste dans tous les principaux concertos pour violon (Beethoven, Mendelssohn, Paganini, Lalo, Sibelius, Tchaïkovski). Jeanne-Marie Conquer a

créé en 2009 le quatuor à cordes Quad puis Canopée avec Thierry Maurin, Claudine Richard et Philippe Bary. Elle fait également partie de l'Ensemble Alternance, spécialisé en musique contemporaine. La violoniste a initié le spectacle *Monsieur Croche et son double* avec l'acteur Gabriel Dufay à la Philharmonie de Paris à partir des entretiens avec Pierre Boulez de Michel Archimbaud. Elle a été invitée à donner des master-classes en particulier à Buenos Aires, New York et Lucerne. Parallèlement à sa carrière de soliste, Jeanne-Marie Conquer enseigne depuis 2007 au Conservatoire Municipal W. A. Mozart (Paris 1^{er}). Elle anime au sein de sa classe d'initiation à la musique contemporaine des ateliers de musique contemporaine sous les noms Opus XXI, puis Alternance Ensemble Académie, qui regroupe des étudiants des CRR de Paris et du CNSMDP. Elle collabore avec des formations diverses, comme l'Orchestre des Champs-Élysées de Philippe Herreweghe et l'orchestre Les Siècles de François-Xavier Roth.

Renaud Déjardin

Né à Strasbourg, Renaud Déjardin a effectué ses premières études sous la direction de Mihaly Temesvari et Jean Deplace, avant de les

poursuivre à Paris avec Philippe Muller, puis à Stony Brook aux États-Unis avec Timothy Eddy. Passionné très tôt par le répertoire symphonique,

il a pu bénéficier d'expériences musicales fondatrices avec Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Pierre Boulez ou encore Colin Davis, avant même d'entamer sa carrière professionnelle. Lauréat de plusieurs concours internationaux (Rostropovitch à Paris, Paulo à Helsinki, Bach à Leipzig), il s'est produit en soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique de Bilkent et l'Orchestre National d'Île-de-France. Il reçoit, aux cours de master-classes, les conseils de ses illustres aînés, tels Mstislav Rostropovitch, Anner Bylisma et Bernard Greenhouse. Parallèlement, Renaud Déjardin continue à développer sa connaissance du répertoire d'hier et d'aujourd'hui avec des engagements auprès des formations suivantes : Orchestre Philharmonique de Radio France (notamment les œuvres de Ravel, Sibelius, Mahler, Boulez, Eötvös), Opéra de Paris (*Lulu* de Berg), Ensemble intercontemporain (Stockhausen,

Nancarrow, Staud, Jarrell), Salzburg Chamber Soloists (Mozart, *Métamorphoses* de Strauss), Ensemble Court-Circuit (Hurel, Grisey, Murail, Maresz). Il effectue également des études d'analyse, d'harmonie, d'orchestration et de direction d'orchestre. En tant que chef d'orchestre, il a créé de nombreuses pièces pour ensemble, et enregistré des œuvres de Jean-Luc Hervé avec l'Ensemble Court-Circuit, Luciano Berio avec Vincent David et le Quærendo Invenietis, Allain Gaussin avec l'Ensemble Sillages, Ofer Pelz avec Meitar, Bernard Cavanna et Martin Matalon avec Mesostics. Il aborde par la suite des projets plus personnels, comme la composition, avec un volume de pièces pour piano (*Livre des clairs-obscurs*) et de nombreuses pièces écrites pour les jeunes. En 2014, il intègre les rangs de l'Orchestre National d'Île-de-France, avant de rejoindre l'Ensemble intercontemporain en 2022.

Valeria Kafelnikov

Née à Kiev, Valeria Kafelnikov passe une grande partie de son enfance à Saint-Pétersbourg où elle commence sa formation musicale, d'abord au piano puis à la harpe. Au début des années 1990, sa famille s'installe à Bordeaux. Elle y poursuit ses études avant d'intégrer le Conservatoire de Paris (CNSMDP), puis de se perfectionner au Conservatoire de Lyon (CNSMDL) et de se former à la pédagogie

musicale. Elle suit de nombreuses master-classes, notamment avec György Kurtág et Pierre Boulez, puis occupe pendant deux ans le poste de harpe solo au sein du Verbier Youth Orchestra. Valeria Kafelnikov mène une double activité de soliste et de chambriste. Harpe solo des Siècles, depuis leur fondation en 2003, elle se passionne pour l'histoire de l'interprétation et les instruments historiques. Dans le même temps, elle se consacre

à la création : étroite collaboration avec les compositeurs Frédéric Pattar, Aurélio Edler-Copes, Klaus Huber ; projets interdisciplinaires (notamment avec la compagnie de théâtre d'objets des Rémouleurs) ; concerts avec les ensembles Court-Circuit et Alternance et, en musique de chambre, avec le Quatuor Béla ou le trio Lisbeth Project.

Cet engagement la mène à rejoindre l'Ensemble intercontemporain en 2019. La transmission représente une part importante de son activité : Valeria Kafelnikov enseigne au Pôle supérieur de Bordeaux, au Conservatoire du 20^e arrondissement de Paris, et donne régulièrement des master-classes en France et en Europe.

John Stulz

Né en 1988 à Columbus dans l'Ohio, John Stulz étudie l'alto auprès de Donald Mc Innes à l'université de Californie du Sud (il y obtient son bachelor of music en 2010) ainsi qu'avec Kim Kashkashian et Garth Knox au New England Conservatory (master of music en 2013). En 2007, il fonde avec le chef d'orchestre Vimbayi Kaziboni l'ensemble What's Next?. Installé à Los Angeles, What's Next? présente régulièrement des concerts consacrés aux compositeurs californiens ainsi qu'à de grands noms de la scène internationale, de Gérard Grisey à JacobTV. De 2012 à 2014, John Stulz est membre de l'ensemble new-yorkais ACJW. En résidence au Carnegie Hall, l'ensemble ACJW est à l'initiative de nombreux concerts et actions de sensibilisation dans toute la ville de New York – toutes activités auxquelles John Stulz prend part. Au cours de la même période, il est également artiste résident à la 51st Ave Academy, une école élémentaire publique du Queens engagée dans des

démarches pédagogiques innovantes. John Stulz est actuellement codirecteur artistique du VIVO Music Festival, un festival de musique de chambre qui se déroule chaque année dans sa ville natale. Il se produit un peu partout avec des formations comme le Klangforum Wien, l'Orchestre de chambre de St. Paul (Minnesota), le Talea Ensemble (New York) et l'Ensemble Omnibus de Tachkent (Ouzbékistan). Il est régulièrement invité dans divers festivals tels que le Festival de Marlboro, l'Académie du Festival de Lucerne, le Verbier Festival (avec l'Orchestre du Festival), le Festival du Schleswig-Holstein, l'Académie internationale de l'Ensemble Modern à Schwaz ou la Music Academy of the West (Santa Barbara, Californie). Également compositeur, ses œuvres et ses projets artistiques ont été présentés à Los Angeles, New York, Amsterdam, Berlin, Tachkent et Omaha. Il a rejoint l'Ensemble intercontemporain en octobre 2015.

Diego Tosi

Diego Tosi intègre l'Ensemble intercontemporain, résident de la Philharmonie de Paris, en octobre 2006 en tant que violoniste. Il se produit en soliste dans les plus grandes salles et interprète des répertoires de toutes les époques. Il a enregistré plusieurs CDs (comprenant entre autres des œuvres de Ravel, Scelsi, Berio et Boulez), qui ont obtenu les meilleures récompenses sous le label Solstice. Il a entrepris une intégrale discographique de l'œuvre du violoniste virtuose Pablo de Sarasate et obtenu le prix Del Duca décerné par l'Académie des Beaux-Arts ainsi que le prix Unesco décerné par la Sacem. En 2021, il participe au double CD monographique de Matthias Pintscher dans lequel il interprète le

concerto *Mar'eh* pour violon et ensemble. Après avoir obtenu son premier prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Jean-Jacques Kantorow et Jean Lenert, Diego Tosi s'est perfectionné à Bloomington (États-Unis) auprès de Miriam Fried puis a remporté le concours des Avant-Scènes en troisième cycle au Conservatoire de Paris. Au cours de sa formation, il a participé aux plus grands concours internationaux (Paganini à Gênes, Rodrigo à Madrid, Valentino Bucchi à Rome), dont il a été à chaque fois lauréat. De 2010 à 2020, il est directeur artistique du Festival de Tautavel. Il donne des master-classes depuis 2004 au CRR Perpignan Méditerranée.

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain se consacre à la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Les 31 musiciens solistes qui le composent sont placés sous la direction du chef d'orchestre et compositeur Matthias Pintscher. Unis par une même passion pour la création, ils participent à l'exploration de nouveaux territoires musicaux aux côtés des compositeurs, auxquels des commandes de

nouvelles œuvres sont passées chaque année. Ce cheminement créatif se nourrit d'inventions et de rencontres avec d'autres formes d'expression artistique : danse, théâtre, vidéo, arts plastiques, etc. L'Ensemble développe également des projets intégrant les nouvelles technologies (informatique musicale, multimédia, techniques de spatialisation, etc.) pour certains en collaboration avec l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Les activités de formation des jeunes interprètes et

compositeurs, les concerts éducatifs ainsi que les nombreuses actions culturelles à destination du public traduisent un engagement toujours renouvelé en matière de transmission. En résidence à la Cité de la musique – Philharmonie

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

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

João Svidzinski

João Svidzinski est compositeur, réalisateur en informatique musicale et enseignant-chercheur en université. En 2018, il obtient son doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité musique de l'université Paris 8. Il est actuellement chercheur associé au CICM / MUSIDANSE EA 1572 et, depuis 2016, responsable scientifique des projets musicaux scientifiques à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. En tant que coordinateur des projets musicaux scientifiques, il a organisé plusieurs dizaines de concerts de musique mixte

et électroacoustique au sein de collaborations avec des ensembles comme Les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble 2e2m et l'Ensemble Aleph. Il mène une recherche sur la réévaluation de l'organisation des concerts dans le contexte actuel de crise et de distanciation sociale. Depuis 2016, il est enseignant en composition électroacoustique et en musique et outils informatiques à l'université Paris 8. En 2020, Il commence à collaborer avec l'Ircam en tant que réalisateur en informatique musicale.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/ musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire ; le forum

Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université. En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI^e siècle.

Nicolas de Gélis, *assistant son*

David Raphaël, *régisseur général*

Christophe Bernard, *assistant régisseur*

Laure Lang, *stagiaire son*