



SAMEDI 21 MARS 2015

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
À *PIERRE*

PROGRAMME

PHILHARMONIE DE PARIS



SAMEDI 21 MARS 2015.....20H30

SALLE DES CONCERTS

À PIERRE

Maurice Ravel

Frontispice

Olga Neuwirth

torsion: transparent variation

Pascal Gallois, basson

Benjamin Attahir

Takdima

(commande de l'Ensemble intercontemporain, création mondiale)

Philippe Grauvogel, hautbois d'amour, **Antoine Rocchetti**, trombone,

Hidéki Nagano, piano, **Frédérique Cambreling**, harpe, **Odile Auboin**, alto

Christophe Bertrand

Scales

ENTRACTE SURPRISE DANS LA RUE MUSICALE

Luigi Nono

A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum

Sophie Cherrier, flûte basse, **Alain Billard**, clarinette contrebasse,

Éric Daubresse, réalisation informatique musicale

Die Hochstapler

Improvisations à partir de fragments d'oeuvres de Pierre Boulez

Pierre Borel, saxophone alto, **Louis Laurain**, trompette, **Antonio Borghini**,
contrebasse, **Hannes Lingens**, percussion

Enno Poppe

Žug

ENTRACTE SURPRISE DANS LA RUE MUSICALE

Pierre Boulez

... explosante-fixe ...

Sophie Cherrier, **Marion Ralincourt**, flûtes, **Emmanuelle Ophèle**, flûte MIDI
Éric Daubresse, réalisation informatique musicale

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

DIE HOCHSTAPLER JAZZ QUARTET

MATTHIAS PINTSCHER, DIRECTION

ANDREW GERZSO, RÉALISATION INFORMATIQUE MUSICALE IRCAM

NICOLAS BERTELOOT, RÉGIE SON

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

En partenariat avec l'Ircam - Centre Pompidou.

Ce concert est enregistré par France Musique.

Il est aussi filmé avec les moyens de l'Ensemble intercontemporain.

FIN DU CONCERT VERS 23H30.

À Pierre Boulez, pour ses 85 ans

Lorsque j'étais étudiante à Vienne, j'allais régulièrement emprunter aux éditions Universal des partitions que l'on ne trouvait plus à l'Académie de Musique et sur lesquelles je voulais travailler. Un jour, j'ai eu la joie d'y trouver un exemplaire manuscrit de la partition de *Répons* de Pierre Boulez. À l'époque, en 1993, je m'intéressais particulièrement à l'interaction entre les musiciens ou ensembles et l'électronique *live*. Je voulais savoir comment lui, le *Maestro*, gérait cet échange.

J'ai décrit dans mon « Journal de travail vénitien » ma rencontre avec Boulez, quelques années plus tard à Paris.

Nous nous sommes revus ensuite chez lui, à Baden-Baden. Il est venu me chercher lui-même à la gare, ce que j'avais trouvé étonnant. Arrivés chez lui, nous avons eu un premier échange amusant alors que j'admirais de vieux sapins de son jardin et qu'il me répondit en souriant que c'était lui qui les avait plantés, et qu'ils avaient presque le même âge que lui. J'ai rougi, et nous sommes vite passés à la façon dont je concevais l'exécution des parties de cithare désaccordée par deux percussionnistes, dans la pièce que j'avais écrite pour son 75^e anniversaire.

Aujourd'hui encore, j'adore sa curiosité et la façon dont il peut, sans déchoir ni prendre l'air agacé, reconnaître qu'il ne sait pas quelque chose. Pendant qu'il examinait ma partition, je me décomposais presque de nervosité, mais bientôt nous nous sommes mis à parler gaiement de *Brevets d'invention*, un livre que j'aime particulièrement et que j'avais remarqué dans sa bibliothèque, parce que j'ai l'habitude d'observer attentivement les lieux où je me trouve. Cette discussion légère et ironique sur les inventions utopiques ou délirantes a mis fin à l'envoûtement : je n'avais plus peur de lui.

Il m'a reconduite à la gare et mon train s'est mis en route... vers un *no man's land* allemand. Il s'était trompé de direction et traversait, quelque part, une forêt enneigée (et romantique). Pour moi, c'était comme une métaphore de ma pensée, ou de la sienne, ou de la nôtre : l'idée que le processus d'écrire, de composer, de faire de la musique ne peut pas servir à rectifier les « déviations ». On se retrouve toujours en terre inconnue.

Je me souviens en particulier d'un agréable dîner, sans prétention (en 2002 à Lucerne, avec Betty Freeman), au cours duquel il m'a fait part, entre autres, de son grand intérêt pour la linguistique et les autres langues. J'aime sa capacité de s'enthousiasmer, si rare aujourd'hui. Je pourrais l'écouter pendant des heures. Ils ne sont pas nombreux aujourd'hui, ceux qui savent parler avec finesse et profondeur de ce qui les émeut, ou partager généreusement leurs connaissances sans en tirer vanité.

Le 4 février 2000, alors que je saluais le public à la fin de l'exécution de ma pièce, portant un brassard noir de « deuil », nous avons vécu un moment burlesque qui a échappé à la salle. C'était le jour de la proclamation de la nouvelle coalition gouvernementale de droite, et j'avais fait un petit discours devant l'opéra de Vienne la veille. J'avais préparé quelque chose de court que je voulais adresser à la salle bondée. Il m'en a empêchée, au motif que cela aurait été déloyal pour l'orchestre. Nous devons saluer, sortir, et j'étais là sur scène, déchirée entre parler et me taire. Sitôt en coulisses, nous avons continué à nous chamailler, mais avons dû nous interrompre pour retourner saluer. Et ainsi de suite, plusieurs fois, jusqu'à ce que je renonce avec le sourire.

Il se conduisait comme cela avec moi sur scène parce que je n'aime pas être « là-haut » pendant les applaudissements. Cela me gêne énormément. Comment maîtriser le comportement de quelqu'un en proie aux doutes et dévoré d'anxiété ? Il me tenait fermement par la

main pour m'empêcher de m'échapper, me plaçait sur l'estrade du chef d'orchestre, coincée par la rambarde. Beaucoup d'autres chefs et musiciens m'ont fait la leçon à ce sujet, m'ont longuement sermonnée et dit que je me faisais du tort en me conduisant ainsi. Pas lui : ce qu'il a fait, il l'a fait discrètement, avec bienveillance et humour. Il n'a pas besoin de donner des leçons.

Pour montrer à quel point nous sommes différents, voici ce qui s'est passé lors d'une interview que nous avons donnée ensemble à la radio à Lucerne : à l'éternelle question « Qu'emporteriez-vous sur une île déserte ? », Boulez s'est contenté de répondre : « Rien, j'ai tout dans la tête. » Et moi : « J'emporterais tout ce que je pourrais, tant j'ai de mal à me décider. » Boulez peut échapper à la normalité inscrite dans le marbre, à la norme, franchir les frontières jusqu'aux rivages vierges de l'utopie et s'évader vers son île parce qu'il n'emporte aucun lest. Et s'il est chargé de quelque chose, alors c'est seulement dans sa tête. Moi, je crains de ne pas arriver jusqu'à cette île, même en ramant à en perdre l'esprit contre le poids des choses, et de finir par faire naufrage sur des hauts-fonds.

Ce qui m'impressionne, c'est sa clarté, son calme et son « bon sens », mais je crois qu'il ne s'agit pas seulement de raison car le plus souvent, la raison dessèche le monde. Le grand but de la rationalisation, c'est d'éliminer la différence par des généralisations. Il est évident que le discours scientifique suit une logique algébrique interne, dans laquelle les symboles remplacent les termes sans équivoque. On se reportera à cet égard aux éloquentes textes théoriques de Boulez sur la musique et la composition. Chez lui, décrire l'indescriptible libère l'âme poétique. Il sait que le réaliste vigilant et le scientifique doivent aussi être des rêveurs, que les symboles (musicaux) sont par nature ambigus et passent sans cesse d'un état à un autre. Il travaille résolument à un « travail d'assèchement » des marécages culturels, mais pas au point d'atteindre la « terre ferme » de la raison pure, comme on s'en rend compte en particulier dans *Répons*, pièce d'une topographie

récalcitrante et faite de tourbillons de mers agitées, comme on le voit aussi dans la partition. Tout reste en mouvement, même si la transformation n'est pas tout de suite évidente, divergences et turbulences ne sont pas éliminées. Pour moi, en dépit d'un matériau pensé avec la plus grande précision rationnelle, il y a un flux universel et la conscience que l'on ne peut pas simplement assécher les sources de la mémoire (et de la tradition). La musique et l'écriture ne peuvent pas se réduire à l'instrument d'une communication rationnelle. Jamais Boulez, lorsqu'il compose, n'élimine la dimension poétique de la musique et de la langue, qui lui permettent de passer d'une idée à une autre. Jamais il ne la refoule. Par un mouvement perpétuel, une poésie de la fluidité qui se compose de nombreux micro-passages, dangereux et imprévisibles, par tout cela il suscite une sorte de stabilité, partagée par la mise en espace du temps et la mise en temps de l'espace. Le but pour lui, me semble-t-il, n'est pas d'arriver quelque part mais de créer ses conditions d'existence (et de composition) où que l'on se trouve. Ce n'est pas un sens linéaire du temps, mais plutôt une attitude « encore et toujours prêt » (« Immer-Noch-Nicht »). La froide main du temps est de toute façon partout, mais fond comme par miracle, pendant un bref instant, dans ses compositions. Je trouve admirable cette manière de se déplacer constamment sur le fil du rasoir, entre éveil et rêve.

Et je lui suis à jamais reconnaissante d'avoir répondu à ma requête et de m'avoir accordé sa protection de chef vis-à-vis du Philharmonique de Vienne. Il est pour moi une autorité exemplaire, une autorité naturelle sans postures ni arrogance, mais doté d'une ironie toute en finesse. Et qui sait toujours percevoir les libertés possibles.

OLGA NEUWIRTH

Extrait de *Pensieri per Pierre Boulez*, de Duilio et Sylvia Courir.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Frontispice, pour ensemble

(orchestration de Pierre Boulez)

Composition : 1918. Orchestration : 1987.

Dédicace : orchestration dédiée à François Lesure.

Création : le 26 avril 1991, Paris, Théâtre du Châtelet, par l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pierre Boulez.

Effectif : flûte piccolo, flûte en *sol*, hautbois, cor anglais, clarinette en *si* bémol, clarinette en *la*, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 2 trombones, tuba, vibraphone, marimba, cloches tubes, piano, glockenspiel à clavier/tam-tam, célesta, harpe, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 2 minutes.

En introduction à la partition de Maurice Ravel, on trouve, signée Arbie Orenstein, la présentation suivante : « Cette pièce peu connue pour deux pianos, cinq mains, fut écrite en 1918 et imprimée en premier lieu dans *Les Feuilles d'Art* (1919, n° 2). Elle avait été composée à la demande du poète italien Ricciotto Canudo, auquel est dû le S.P. 503 *Le Poème du Vardar*¹, recueil de réflexions à tendance philosophique basées sur l'expérience de combattant acquise par l'auteur pendant la Première Guerre mondiale. L'œuvre de Ravel exprime en partie l'exotisme ; les images d'eau, et les évocations de la nature que l'on trouve dans le poème. La présente édition est basée sur l'autographe qui se trouve dans une collection privée à New York. »

Le Vardar est une vallée entre la mer Égée et l'Europe centrale où de violents combats eurent lieu durant la Première Guerre mondiale.

1 - Extrait des *Poètes de la Renaissance du Livre*, Paris, 1923. En plus de *Frontispice* de Ravel, le livre contient un portrait de l'auteur par Picasso. Dans la préface, Canudo explique que « S.P.503 » est l'indication du secteur postal de sa division de combat.

Frontispice se situe résolument en marge de la production ravélienne. Tout le place dans l'esprit avant-gardiste de son dédicataire. Tout d'abord le fait que cette pièce soit écrite pour cinq mains ; ceci a sans doute contribué à la mettre au ban du répertoire des pianistes. Ensuite ses dimensions très réduites, puisqu'elle ne comporte que 15 mesures. Enfin son langage polytonal.

Dans une première partie de 10 mesures, la forme est élaborée selon le principe de l'accumulation d'*ostinatos*, c'est-à-dire de mélodies qui se répètent plus ou moins identiques à elles-mêmes. Vient ensuite une coda de 5 mesures qui s'inscrit en rupture par rapport au début.

Les mains, qui représentent autant de chants, entrent successivement, présentant chacune un élément plus ou moins obstiné. Le premier piano est noté à 15/8, le second à 5/4. La main gauche du piano 1, le premier *ostinato* qui tourne imperturbablement autour de cinq notes, dans un ambitus de triton. Le second, à la main droite du piano 2, a les allures d'un chant qui doit être joué « un peu en dehors ».

Il s'organise diatoniquement autour de la quarte *la-ré*, mais il est évolutif, car il se complique de notes ajoutées, d'appoggiatures, d'altérations. Il est en outre soumis à un resserrement agogique dans les dernières mesures. Le troisième, à la main droite du piano 1, est une sorte d'hétérophonie autour des notes *ré#* puis *do#*, qui fait alterner de longues tenues rythmées et des groupes de notes ornementales, chromatiques, jouées très rapidement.

Ces groupes subsistent seuls à la fin et renforcent donc l'évolution de l'élément précédent. Le quatrième chant, à la main gauche du piano 2, comporte deux éléments, d'une part un anapeste² immuable sur *sol*, d'autre part de longues tenues. Le cinquième et dernier, qui correspond à la cinquième main dans l'extrême aigu du piano 1, est

2 - Dans la poésie ancienne, pied composé de deux brèves et une longue.

comme le premier, un *ostinato* strict : un motif ascendant en notes « appoggiaturées ». Cette superposition des cinq éléments donne un résultat polytonal, mais aussi polyrythmique.

Quant à la coda, elle rompt avec cette accumulation. La cinquième main disparaît. Seuls subsistent des accords parallèles, en noires. On se trouve alors très proche de l'esprit d'Erick Satie dans ses « chorals ».

Pierre Boulez, le chef d'orchestre, le ravélien, s'est donc emparé de ces quelques mesures en 1987 pour les orchestrer. Cette partition, oubliée des pianistes, avait déjà été exhumée par lui le 24 mars 1954, pour être jouée dans sa version originale, lors d'un concert du Domaine Musical. Boulez est absolument fidèle à la partition de Ravel ; s'il l'orchestre, c'est en appliquant tout le métier qu'il a pu apprendre de ce classique du XX^e siècle, mais c'est aussi en disciple de l'école de Vienne connaissant le principe de la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres). Les cinq lignes de l'écriture ravélienne se trouvent en effet éclatées, réparties entre les instruments d'un vaste ensemble de solistes.

C'est ainsi que l'*ostinato* initial de Ravel se trouve morcelé, pour la première mesure déjà, entre la flûte en *sol*, la seconde clarinette et le second basson, l'attaque du *ré#* initial étant renforcée par le cor et les cloches. Les instruments se voient ainsi tour à tour confier des bribes de mélodies ou plus ponctuellement encore le rôle de contribuer à une alliance de timbre, celui de renforcer une résonance. Le jeu des doublures est à cet égard complexe et sans cesse mouvant. Il se renforce au long de la pièce, transfigurant ainsi l'idée ravélienne de simple accumulation. La texture musicale, très ténue, dévoile ainsi des richesses insoupçonnées.

BÉATRICE RAMAULT

OLGA NEUWIRTH (1968)

torsion: transparent variation, pour basson et ensemble

Composition : 2001 (révisée en 2002).

Dédicace : à Pascal Gallois.

Création : le 31 janvier 2002, Paris, Radio France, Salle Olivier Messiaen, par Pascal Gallois, basson, et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Sylvain Cambreling.

Effectif : basson solo, hautbois, clarinette en *si* bémol/clarinette basse, tuba wagnérien ténor en *si* bémol, trompette en *ut*/trompette piccolo en *si* bémol, trombone alto, percussion, violon, alto, violoncelle, sampler.

Éditeur : Boosey & Hawkes.

Durée : environ 18 minutes.

À une époque où les dénominations traditionnelles telles que « sonate » ou « symphonie » cessent presque totalement d'être utilisées pour désigner les nouvelles œuvres musicales, le titre d'une composition peut, dans le meilleur des cas, fournir à l'auditeur une clé pour comprendre la musique ou pour attirer son attention sur certaines associations d'idées. Ainsi, dans les œuvres de la compositrice autrichienne Olga Neuwirth, les titres ne tiennent jamais lieu de dénomination arbitraire, ils nous révèlent plutôt quelque chose des multiples inspirations dont se nourrit sa musique. Ils sont à interpréter comme des codes nous indiquant l'accès à ces formes artistiques, arts plastiques ou littérature par exemple, qui ont conduit la pensée musicale le long de certaines voies et, au travers d'une réflexion rationnelle, ont jeté les bases de la création de formes plus tangibles.

Cela vaut pour la nouvelle composition d'Olga Neuwirth, *torsion: transparent variation*, pour basson et ensemble, créée par le bassoniste virtuose Pascal Gallois auquel elle est dédiée. Le titre, en deux parties, fait allusion à deux œuvres plastiques du constructiviste Naum Gabo (1890-1977), qui ont servi de point de départ mental aux éléments

musicaux de la pièce d'Olga Neuwirth. Les sculptures de Gabo se distinguent par des rythmes dynamiques et des gestes imaginaires vers l'avant, ces derniers figurant le but principal, ultime et illusionniste, de leurs compositions de lignes et de masses. *torsion: transparent variation* transpose cette pensée constructive dans le domaine de la construction musicale et l'exprime au moyen des deux extrêmes opposés que représentent le basson et l'ensemble, dont le jeu se présente alors comme l'interaction complexe d'éléments linéaires (basson) et d'une masse sonore (ensemble).

La musique ainsi produite est marquée par une certaine fragmentation, des mouvements dynamiques, des rythmes périodiques et la poussée dans un vide apparent à partir duquel elle recommence toujours à nouveau. Cette caractéristique renvoie à la seconde expression formelle dont on reconnaît l'influence sur la conception de l'œuvre d'Olga Neuwirth, ce qu'on appelle les «VOIDs», ces vides architecturaux que l'architecte Daniel Libeskind, inspiré par l'œuvre inachevée d'Arnold Schönberg *Moïse et Aaron*, a incorporés dans l'édifice du Musée juif de Berlin. *torsion: transparent variation* possède de tels vides. À travers eux, la musique peut continuer d'exister tout en conservant une dimension mystérieuse et insaisissable, cette presque continuité du sonore qui permet d'éviter tout discours et peut répercuter l'indicible, l'inexprimable.

STEFAN DREES

BENJAMIN ATTAHIR (1989)
Takdima, pour cinq instruments

Composition : 2014.

Dédicace : pour les 90 bougies de Pierre Boulez.

Création : le 21 mars 2015, Paris, Philharmonie 2, Salle des concerts, par Philippe Grauvogel, hautbois d'amour, Antoine Rocchetti, trombone, Hidéki Nagano, piano, Frédérique Cambreling, harpe, Odile Auboin, alto.

Effectif : hautbois d'amour, trombone, piano, harpe, alto.

Éditeur : inédit.

Durée : environ 20 minutes.

Takdima, qui signifie « don » en arabe classique, a été pensé comme un petit présent pour les quatre-vingt-dix bougies de Pierre Boulez, dont j'ai la chance et le bonheur d'être un disciple. Au-delà de la référence du titre au mouvement inaugural de *Pli selon Pli*, cette pièce s'appuie, à l'instar de bien des pièces « hommage », sur un jeu crypto-grammatique assez simple – du type B-A-C-H.

Ainsi, en partant de la note fondamentale du hautbois d'amour (*La*₂) – instrument central de cette partition –, j'ai élaboré un alphabet musical qui m'a permis d'extraire quatre séries :



Je vous laisse deviner le petit message de quatre mots qui s'y cache :

À la manière du maître, ces quatre séries ont généré toute ma pièce : strictement dans leur enchainement mais très librement dans leur emploi.

Puis, le doute.

Il manque deux notes aux douze sons du total chromatique. Que vais-je bien pouvoir faire de ces *mi* et *sol* si absents de cette musique ?

Et bien ce sera une surprise ! Car enfin il n'est point de cadeau sans une once de surprise...

BENJAMIN ATTAHIR

CHRISTOPHE BERTRAND (1981-2010)

Scales, pour orchestre de chambre

Composition : 2009.

Dédicace : à Susanna Mälkki, aux musiciens de l'Ensemble intercontemporain et à Marianne Andréo.

Création : le 24 avril 2010, Amsterdam, Het Concertgebouw, par l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Susanna Mälkki.

Effectif : flûte/flûte piccolo/flûte en *sol*, flûte/flûte en *sol*, hautbois, hautbois/cor anglais, clarinette en *si* bémol/clarinette en *mi* bémol, clarinette en *si* bémol/clarinette basse, basson, basson/contrebasson, 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*/trompettes en *ré*, 2 trombones, 3 percussions, piano, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.

Éditeur : Suvini Zerboni.

Durée : environ 15 minutes.

Scales est sans nul doute la pièce qui m'aura donné le plus de difficultés à composer – jamais je n'ai autant raturé, violemment déchiré, gommé, roulé en boule et jeté au panier ! Ces difficultés autant d'ordre musical que, en un sens, personnel (la remise en question permanente et apodictique face à laquelle je me suis trouvé lors de l'écriture de cette œuvre) m'ont contraint – volontairement – à utiliser de nouveaux procédés compositionnels, que je vais détailler ci-dessous.

Ces nouveaux procédés auxquels le titre fait référence – *Scales* fait écho autant aux échelles qu’aux modes, plus ou moins complexes qui ont été l’une des bases essentielles de mon travail – sont de différents ordres. D’une part, le principal paradigme est l’utilisation d’une septième d’espèce (cela va sans dire, sans aucune référence tonale), celle-là même qui irradie motiviquement aux trompettes le premier mouvement de la *Troisième Symphonie* de Mahler, qui devient elle-même champ harmonique dans la *Sinfonia* de Berio, avec une insistance sur *do-mib-sol-si*, et qui finalement devient scalaire dans toutes les directions dans *Scales* : cette matrice est « translaturée » de toutes les façons imaginables, et toutes les transpositions (les vingt-quatre !) sont présentes au fil de l’œuvre. De plus, à de très nombreux endroits, cette septième est étagée de l’extrême grave à l’extrême aigu (cf. ms. 227) ; jamais je n’avais employé cette configuration harmonique, et je crois qu’elle confère une couleur tout à fait particulière à l’ensemble de l’œuvre. Il y a bien sûr quelques autres références à certains compositeurs que je revendique tout à fait spontanément : Ligeti bien sûr, quoique moins que d’ordinaire, Berio donc, mais aussi Berg (dans une indication agogique – donc visible seulement par les musiciens : « délirante »), Strauss pour la virtuosité de l’écriture et l’orchestration très luxuriante, et sans oublier bien évidemment Xenakis, pour l’extrême violence de certains passages.

L’unité harmonique dont je viens de parler est contrecarrée par une structure en vingt et une sections très hétérogènes (même si elles répondent à des critères formels très minutieux), dont les proportions, suivant la suite de Fibonacci en ondulation, vont de 1 (9 secondes) à 13 (112 secondes) pour un total d’un peu plus d’une vingtaine de minutes – 19 minutes sont prévues (ma prédilection pour les nombres premiers) mais les aléas de la composition font que ces 19 minutes sont largement dépassées, et que la forme elle-même s’en est trouvée légèrement modifiée par rapport au projet initial. Cette structure est en fin de compte très « heurtée » : il n’y a pas à proprement parler de transitions (à de rares exceptions près), sans pour autant que

l'ensemble sombre dans la facilité d'un patchwork ; mais il subsiste une grande unité gestuelle, harmonique, rythmique, motivique, ainsi que les nombreux signaux sonores (par exemple, l'étagement des tierces aux cuivres dans la nuance *ffff*, revenant régulièrement – très référencée, et volontairement, à Berio. Pour reprendre l'expression de Brian Ferneyhough, je me crée des « carceri d'invenzione », des cellules dans lesquelles peut se déployer l'imaginaire.

Nonobstant cette astreinte compositionnelle, j'ai ajouté fréquemment des événements « anecdotiques », qui sont sans rapport avec le processus, mais qui sont, en fin de compte, l'apanage du compositeur, à savoir le « droit » d'écrire des lignes, des accords, des gestes qui donnent sens, certes, mais qui sortent de la rigidité de la composition : plus la pièce avance, plus ces événements deviennent nombreux, pour finalement devenir les gestes constitutifs de la section finale. Ceci est une nouveauté dans mon langage, car jusqu'alors, je respectais à la lettre les contraintes, parfois les coercitions, que je m'imposais. Il y a donc une dualité entre le strict et l'épiphénomène, de même que, comme à mon habitude, et comme un contrepoint, cohabitent le laid et le beau.

Pour revenir aux nouveautés qui sont présentes dans cette pièce, on peut citer ce passage de la section D, où vingt-trois fréquences différentes de vitesses sont superposées (encore un nombre premier), évoluant du grave et de l'aigu vers le médium. J'ai également utilisé des *Klangfarbenmelodien* clustérisées, que j'avais ébauchées dans *Vertigo*, mais de façon plus simple (des gammes, alors qu'ici il s'agit de lignes accidentées beaucoup plus complexes). Et, chose rarissime chez moi, il y a quelques passages lents (!) ; lents, certes, mais très tendus, fébriles, absolument pas des respirations. La pièce doit tenir l'auditoire en haleine, nullement le conforter ou le rassurer : pour preuve, dans la section N, la stridence haineuse et sanguinaire dans le suraigu des bois et des cordes, dans la nuance *ffffff* ! est surmontée de l'indication : « Agressez l'auditoire !!! »

Comme cette phrase provocatrice le démontre, *Scales* est avant tout

caractérisé par la violence. Ce n'est pas une violence joyeuse comme dans *Vertigo*, mais une violence sauvage, comme en témoignent les passages de percussions solos (six toms, une timbale et une grosse caisse, tous dans la nuance *fffff* et chacun jouant à une vitesse différente), ou encore les dégringolades des cuivres dans la nuance *fffff*, là aussi. De plus, je n'ai pas hésité à utiliser des sons clairement hideux : la mesure 69 superpose multiphoniques et sons fendus des bois, les cuivres jouent tous en *flatterzunge* et les cordes écrasent l'archet, le piano qui fait un *glissando* sur les cordes graves en les faisant zinguer, sans oublier l'énorme roulement de grosse caisse qui terrasse l'ensemble. C'est une innovation chez moi, que d'utiliser la saturation comme élément structurel.

En ce qui concerne l'utilisation des micro-intervalles, il est à remarquer qu'elle est moins intensive que dans mes pièces antérieures. Ces micro-intervalles sont toujours présents, bien entendu, je ne saurais m'en défaire. Mais j'ai préféré utiliser des sons inharmoniques (cloches et gongs), voire des harmoniques naturelles aux cors et aux cordes pour créer des halos mystérieux ou au contraire des agrégats volcaniques. A contrario de mon premier *Quatuor à cordes*, où chaque quart de ton avait sa légitimité compositionnelle et structurelle, ici ils sont relativement plus libres : il est important pour un compositeur de s'octroyer une part de licence, pour justement ne pas s'enfermer totalement dans ces « carceri d'invenzione » et se permettre une attitude en fin de compte démiurgique : c'est le compositeur qui décide avant tout !

Tout cela n'a pas pour but de faire un catalogue qui serait vain et dénué de tout intérêt : je cherche simplement à montrer quelles sont les quelques nouveautés que j'ai tenté d'exploiter dans cette nouvelle pièce. Bien entendu, il y a d'autres nouveautés, peut-être moins flagrantes a priori, mais tout aussi essentielles, qui ouvriront, j'en suis sûr, de nouvelles perspectives compositionnelles dans mon futur créatif.

CHRISTOPHE BERTRAND

LUIGI NONO (1924-1990)

A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum, pour flûte basse, clarinette contrebasse et électronique

Composition : 1985.

Dédicace : à Pierre Boulez pour le 26 mars 1985.

Création : le 31 mars 1985, Baden-Baden, Kurhaus, Weinbrenner Saal, par Roberto Fabbriciani, flûte, Ciro Scarponi, clarinette, et Luigi Nono et Hans Peter Haller, dispositif électroacoustique.

Effectif : flûte contrebasse, clarinette contrebasse, dispositif électroacoustique.

Éditeur : Ricordi.

Durée : environ 10 minutes.

Dans cette pièce aux « divers chœurs continuellement changeants » (Luigi Nono), l'espace est pris en compte par la disposition des haut-parleurs aux quatre coins de la salle de concert pour diffuser le « live electronic » qui fut réalisé à l'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich Strobel de Fribourg. Cette œuvre aux sonorités souvent impalpables était le résultat d'une étroite collaboration avec les interprètes qui en firent la création – Roberto Fabbriciani (flûte) et Ciro Scarponi (clarinette) –, d'où la définition des techniques de jeu en trois catégories : prédominance du souffle, mélange du son et du souffle, son « ordinaire ». L'emploi de divers effets instrumentaux particuliers, tels l'agrégat d'harmoniques à la clarinette contrebasse et les sifflements du flûtiste (en jouant), participe à l'élaboration d'un univers sonore radical, étrange, dans lequel le « son est constamment mobile » (André Richard, préface de la partition).

Une version de concert de *À Pierre* offre entre autres choses la possibilité de mieux saisir qu'au disque la part du son « réel » (produit par les instrumentistes), car celle-ci n'est pas prédominante, l'interprète devant « apprendre à jouer avec le système électronique, et être conscient du fait que chacune de ses interventions aura des

conséquences acoustiques à la fois immédiates et retardées.» (A. Richard). Les « espaces interdynamisés » (L. Nono) vont donc ici très loin dans le sens, peut-être, des « autres possibilités » que Nono lisait chez le philosophe Ludwig Wittgenstein : « Vous croyiez qu'il y avait une seule possibilité ou deux au maximum. Mais moi, je vous ai fait penser à d'autres possibilités... et ainsi je vous ai libérés de votre crampe mentale... »

PIERRE MICHEL

DIE HOCHSTAPLER

Improvisations à partir de fragments d'œuvres de Pierre Boulez

ENNO POPPE (1969)

Zug, pour sept cuivres

Composition : 2008.

Création : le 19 novembre 2008, Paris, Auditorium du Louvre, par l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de Pierre Boulez.

Effectif : 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *si* bémol, 2 trombones, tuba.

Éditeur : Ricordi.

Durée : environ 20 minutes

Les cuivres impressionnent par la diversité de leurs timbres. Plus qu'avec aucun autre instrument, ils changent selon l'intensité sonore, sans compter les innombrables possibilités de sourdines. Le quatuor à cordes, formation privilégiée depuis plus de deux cents ans, ne peut pas suivre sur ce point.

Dans ce morceau, j'utilise trois techniques différentes pour produire des micro-intervalles. Les cors jouent les partiels non tempérés, associés aux pistons à demi-tons pour obtenir une gamme

d'accélération très resserrée (de plus en plus hauts et de plus en plus rapprochés). Les trompettes sont équipées de pistons à quarts de tons, un élément mécanique qui permet une division stricte de l'espace tonal. Les trombones peuvent dans la foulée subdiviser à volonté presque tous les intervalles par des *glissandos* ou de manière progressive. Ces trois procédés – suite sonore naturelle, quarts de tons tempérés et *glissandos* librement insérés au reste – sont combinés de manière plus diverse au cours du morceau mais, plutôt qu'une conception harmonique, c'est une différenciation qui est recherchée : le nombre d'accords possibles est plus important s'ils sont produits de différentes façons. Pour finir cependant, les accords entonnés différemment sont de nouveau adjoints au timbre.

Le mot allemand « Zug » peut signifier un nombre incroyable de choses : une écriture, un vol d'oiseaux, une respiration, une expédition criminelle, un élastique, un cortège funèbre, un trait de caractère.

ENNO POPPE

PIERRE BOULEZ (1925)

... *explosante-fixe* ..., pour flûte MIDI solo, deux flûtes, ensemble et électronique

Composition : 1991-1995.

Dédicace : « Afin d'évoquer Igor Stravinsky - de conjurer son absence ».

Création de la version complète : le 13 septembre 1993, Conservatoire de Turin, par Pierre-André Valade, flûte MIDI, Sophie Cherrier et Chrystel Delaval, flûtes, et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de David Robertson. L'œuvre a été réalisée à l'Ircam.

Effectif : flûte MIDI solo, 2 flûtes solos, hautbois, hautbois/cor anglais, clarinette en *si* bémol, clarinette en *la*, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse, ordinateur en temps réel.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 36 minutes

Transitoire VII ; Transitoire V ; Originel

Parti d'un petit canevas publié en 1972 dans la revue britannique *Tempo* en hommage à Stravinski (un « originel » central formé de sept sons et six « transitoires » périphériques, chapeautés par l'épigraphe : « Afin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence »), ... *explosante-fixe* ... révèle une exploitation en « prolifération » typique de l'art de Pierre Boulez. Du canevas initial, le compositeur a en effet tiré plusieurs réalisations successives, vouées depuis lors à l'oubli. L'actuelle version de l'œuvre exploite l'*Originel* et les cinquième et septième *Transitoires*, donnant lieu à trois grands volets instrumentaux reliés entre eux par deux brefs interludes électroniques (intersticiels 1 et 2). Si l'œil identifie a priori un dispositif en quatre groupes (la flûte solo, les deux flûtes « co-solistes », l'ensemble instrumental et la partie électroacoustique), l'oreille décèle rapidement une autre organisation. C'est que loin d'un quelconque dialogue concertant opposant la voix du soliste à celle d'un accompagnateur,

... *explosante-fixe* ... propose une écriture entièrement centrée sur la partie de flûte, que trois « doubles » s'ingénieraient à réfléchir et déformer sans cesse, chacun à sa manière : les deux autres flûtes en l'ornementant, l'ensemble instrumental en l'amplifiant et en l'enrichissant, et la partie électroacoustique en la démultipliant. Ainsi la flûte soliste se retrouve-t-elle au centre d'une vaste toile sonore formée par la démultiplication de son image, reflétée sous des formes variées, et superposées jusqu'à parfois la noyer. Entièrement automatisée grâce à l'utilisation d'un programme de suivi de partition, la partie électroacoustique, réalisée à l'Ircam par Andrew Gerzso, est utilisée ici non seulement pour réaliser certaines transformations du jeu de la flûte solo (touchant notamment la hauteur, le timbre ou le rythme) et offrir ainsi à l'instrument les moyens d'un nouveau dépassement mais aussi pour spatialiser le son sur le réseau des haut-parleurs. Suivant la très ancienne tradition des hommages funèbres, ... *explosante-fixe* ... adopte l'idée du canon, repris ici non dans sa forme traditionnelle, mais comme principe de base, ainsi que s'en explique le compositeur : « L'idée était de confier un même noyau à plusieurs instruments qui, se présentant à des registres différents le parcourraient chacun de façon différente. Le noyau explosait dans ces différents parcours, mais chaque tessiture était absolument fixe. J'ai donc baptisé la pièce, très littéralement, ... *explosante-fixe* ... Il s'agissait de reprendre cette vieille tradition de l'hommage par des canons, à la mémoire de Stravinsky ; mais le canon, en tant que tel, ne m'intéressait absolument pas. J'ai réfléchi à cette forme d'écriture, pour la repenser d'une façon qui n'ait rien d'académique : si l'on se rend dans des couches différentes, si chacun suit des parcours différents à travers des niveaux alternants, on retrouve cette notion de canon, mais dégagée de ses fonctions imitatives traditionnelles¹. »

ALAIN GALLIARI

1 - Pierre Boulez, « Le texte et son pré-texte, entretien avec Peter Szendy », *Genesis* n° 4, 1993.

Biographies des compositeurs

MAURICE RAVEL

Né en 1875, Maurice Ravel quitte très jeune le pays Basque pour Paris, où il grandit entouré de l'affection de ses parents, qui reconnaissent rapidement ses dons pour la musique. Leçons de piano et cours de composition forment donc le quotidien du jeune garçon, qui entre à l'âge de 14 ans au Conservatoire de Paris. En 1897, il entre dans les classes d'André Gédalge et Gabriel Fauré. Il attire déjà l'attention, notamment par le biais de sa *Pavane pour une infante défunte* (1899), qu'il tient pourtant en piètre estime. Mais ses déboires au Prix de Rome dirigent sur lui les yeux de tout le monde musical ; son exclusion du concours en 1905, après quatre échecs essayés dans les années précédentes, crée en effet un véritable scandale. En parallèle, ses œuvres prouvent sans conteste aucun son talent : *Jeux d'eau*, qui montre bien qu'il n'est pas le suiveur de Debussy qu'on a parfois voulu décrire, *Miroirs*, *Sonatine*, *Quatuor à cordes*, ou encore *Shéhérazade* sur des poèmes de Tristan Klingsor. La suite de la décennie ne marque pas de ralentissement dans l'inspiration, avec la

Rapsodie espagnole, la suite *Ma mère l'Oye*, ou le radical *Gaspar de la nuit* inspiré par Aloysius Bertrand. L'avant-guerre voit Ravel subir ses premières déconvenues : achevée en 1907, *L'Heure espagnole* est accueillie avec froideur et même taxée de « pornographie », tandis que le ballet *Daphnis et Chloé* (1912), écrit pour les Ballets russes, peine à rencontrer son public. Le succès des versions chorégraphiques de *Ma mère l'Oye* et des *Valses nobles et sentimentales* (intitulées pour l'occasion *Adélaïde ou Le Langage des fleurs*) rattrape cependant ces mésaventures. Malgré son désir de s'engager sur le front en 1914 (refusé dans l'aviation en raison de sa petite taille et de son poids léger, il devient conducteur de poids lourds), la guerre ne crée pas chez Ravel le repli nationaliste qu'elle inspire à d'autres. Le compositeur qui s'enthousiasmait pour le *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg ou *Le Sacre du printemps* (1913) de Stravinski continue de défendre la musique contemporaine européenne et refuse d'adhérer à la Ligue nationale pour la défense de la musique française. Le conflit lui inspire *Le Tombeau de Couperin*, six pièces dédiées à des amis morts au front, qui rendent hommage à la musique du XVIII^e siècle. Période noire pour Ravel, qui porte le deuil

de sa mère bien-aimée morte en 1917. À la recherche de calme, il achète en 1921 une maison à Monfort-l'Amaury, bientôt fréquentée par tout son cercle d'amis : c'est là que celui qui est désormais considéré comme le plus grand compositeur français vivant (Debussy est mort en 1918) écrit la plupart de ses dernières œuvres. Bien que n'accusant aucune baisse de qualité, sa production ralentit avec les années, jusqu'à s'arrêter totalement en 1932. En attendant, il reste actif : *Sonate pour violon et violoncelle* de 1922, *Sonate pour violon et piano* de 1927, *L'Enfant et les sortilèges*, sur un livret de Colette, composé de 1919 à 1925, *Boléro* écrit en 1828 pour la danseuse Ida Rubinstein, *Concerto pour la main gauche* et *Concerto en sol* élaborés entre 1929 et 1931. En parallèle, l'homme est honoré – on lui offre notamment la Légion d'honneur en 1920... qu'il refuse – et multiplie les tournées : Pays-Bas, Italie, Angleterre, Suède, Écosse entre 1922 et 1926, États-Unis et Canada en 1928, Europe à nouveau en 1932 avec Marguerite Long pour interpréter le *Concerto en sol*. À l'été 1933, les premières atteintes de la maladie neurologique qui allait l'emporter se manifestent : troubles de l'élocution, difficultés à écrire et à se mouvoir. Petit à petit, Ravel, toujours au faîte de sa gloire, se

retire du monde. Une intervention chirurgicale désespérée le plonge dans le coma, et il meurt le 28 décembre 1937.

OLGA NEUWIRTH

Née à Graz en 1968, Olga Neuwirth commence la trompette à l'âge 7 ans, suivant sans doute en cela les traces de son père, pianiste de jazz réputé. À l'âge de 17 ans, elle passe une année à San Francisco, où elle étudie la composition et la théorie musicale au Conservatory of Music, et les arts plastiques et le cinéma à l'Art College. De retour en Autriche en 1987, elle poursuit ses études de composition à la Hochschule de Musique et de Théâtre de Vienne dans la classe de composition d'Erich Urbanner, études au terme desquelles elle soutiendra un mémoire de maîtrise sur « L'utilisation de la musique dans le film *L'Amour à mort* d'Alain Resnais ». En parallèle, elle s'initie à l'électroacoustique à l'Institut de Musique Électroacoustique de Vienne auprès de Dieter Kaufmann et Wilhelm Zobl. Poursuivant plus avant dans cette voie, elle suit à Paris, en 1993-1994, l'enseignement de Tristan Murail et participe à un stage en

informatique musicale à l'Ircam. C'est durant ces années qu'elle rencontre Adriana Hölszky, Vinko Globokar et, surtout, Luigi Nono qui, comme Tristan Murail, auront sur elle et son développement créatif une influence décisive. La reconnaissance vient dès 1991, avant qu'elle ne termine ses études, lorsqu'Elfriede Jelinek, future Prix Nobel de littérature, la choisit pour réaliser avec elle deux mini-opéras pour le Wiener Festwochen. En 1994, Olga Neuwirth fait partie du jury de la Biennale du Nouveau Théâtre Musical de Munich, puis du Forum des Compositeurs aux cours d'été de Darmstadt. En 1996, elle reçoit une bourse du DAAD à Berlin. En 1998, son œuvre est présentée lors de deux concerts portraits dans le cadre de la série « Next Generation » au Festival de Salzbourg. Elle retrouve Elfriede Jelinek et le Wiener Festwochen pour créer sa première grande pièce de théâtre musical, *Bählamm's Fest* (1997-1998), d'après Leonora Carrington, une œuvre qui lui vaut le Prix Ernst Krenek. L'année suivante, pour les 75 ans de Pierre Boulez, elle compose *Clinamen / Nodus*, qui sera créée à Londres par son dédicataire, à la tête du London Symphony Orchestra. Olga Neuwirth est cette même année en

résidence auprès du Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen à Anvers et, deux ans plus tard, elle est compositrice invitée au Festival de Lucerne, avec Pierre Boulez à nouveau. Dès lors, les commandes et créations s'enchaînent : aux pièces de concert, musiques pour la scène (comme ... *ce qui arrive...* sur des textes de et avec Paul Auster en 2004) et musiques pour le cinéma s'ajoutent bientôt des installations et des vidéoclips. Les grandes institutions et les festivals lui ouvrent leurs portes, et ses œuvres sont jouées par les plus prestigieux ensembles. Elle poursuit également sa fructueuse collaboration avec Elfriede Jelinek : en 2003, elles créent *Lost Highway*, d'après le film éponyme de David Lynch, à l'Automne Styrien. En 2006, au Festival de Salzbourg, le trompettiste Håkan Hardenberger et le Wiener Philharmoniker, placé sous la direction de Pierre Boulez, créent son concerto pour trompette ... *miramondo multiplo...* En 2012, elle achève la composition de deux opéras à New York : *The Outcast* et *American Lulu*. Ses œuvres sont publiées chez Ricordi et chez Boosey & Hawkes et sont enregistrées sur les labels Accord, Col Legno et Kairos. Olga Neuwirth est membre de l'Académie des Arts à Berlin et Munich.

BENJAMIN ATTAHIR

Né à Toulouse en 1989, Benjamin Attahir débute ses études musicales par l'apprentissage du violon au conservatoire de sa ville natale puis, très vite, se passionne pour la composition. Il poursuit ses études au CRR de Paris dans les classes de Jean-François Zygel, Alain Louvier et Édith Canat de Chizy, puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP) auprès de Marc-André Dalbavie et Gérard Pesson. Parallèlement, il perfectionne sa pratique du violon avec Ami Flammer et participe en tant que violoniste à l'Académie du Festival de Lucerne ainsi qu'à l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire. Benjamin Attahir a été deux fois lauréat du Concours Général et s'est vu décerner à deux reprises le Prix de la Sacem. Il remporte en 2012 un Premier prix à l'International Harp Competition de Bloomington pour la pièce *De l'obscurité II* pour harpe seule, qui sera imposée pour l'édition 2014 du Concours International Lili Laskine à Paris. Ses œuvres sont jouées par des ensembles réputés et dans des salles telles que la Cité de la musique à Paris, le KKL de Lucerne, le Nouvel Auditorium de Radio France à Paris, l'Arsenal de Metz, le 104 à Paris, la Halle aux

Grains de Toulouse, le Suntory Hall de Tokyo, etc. En novembre 2012, il est invité en tant que violoniste et compositeur à créer une pièce concertante dans le cadre de la programmation du London Symphony Orchestra au LSO St Luke's et dirige à Paris la première de son opéra-ballet *L'Appel d'Ereshkigal*. En 2013-2014, il collabore avec l'Orchestre National de France et le groupe Moriarty au sein d'une production radiophonique autour de l'œuvre *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, est compositeur invité à la Gaudeamus Muziekweek d'Utrecht, et crée au Festival de Lucerne une pièce symphonique sous la direction artistique de Pierre Boulez. Il signe deux concertos, l'un pour hautbois (Olivier Stankievicz et l'Orchestre National du Capitole de Toulouse dirigé par Tugan Sokhiev) – repris à Tokyo – et l'autre pour violon (Hae-Sun Kang et l'ensemble DAI dirigé par Bruno Mantovani au Festival Messiaen). Par ailleurs, il assure en tant que chef la création mondiale d'une pièce pour ensemble de Betsy Jolas à la Cité de la musique. Benjamin Attahir a été lauréat de la Tribune Internationale des Compositeurs de l'Unesco et a été primé par l'Académie des Beaux-Arts de

l'Institut de France. L'année 2015 sera marquée par deux premières rencontres : en mars avec l'Ensemble intercontemporain au cours des célébrations du quatre-vingt-dixième anniversaire de Pierre Boulez ; en mai avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France dans le cadre d'une carte blanche à Bruno Mantovani au Nouvel Auditorium de Radio France. Il travaille actuellement à la réécriture du premier opéra en langue française, *La Pastorale d'Isy* (1659) dont il ne reste que le livret, ainsi qu'à deux concertos pour violon, le premier pour Geneviève Laurenceau et l'Orchestre National du Capitole, et le second pour Michael Barenboïm et l'Orchestre de Bretagne.

CHRISTOPHE BERTRAND

Christophe Bertrand est né en 1981. Après les Médailles d'or de piano et de musique de chambre du CNR de Strasbourg (classes de Laurent Cabasso, Michèle Renoul, Armand Angster), il se produit au sein d'Accroche Note, et d'In Extremis dont il est cofondateur. Il y collabore avec des compositeurs comme Pascal Dusapin, Michael Jarrell, Mark André ou Wolfgang Rihm. Il étudie la composition dès

1996 avec Ivan Fedele au CNR de Strasbourg, et obtient en 2000 le diplôme de composition « à l'unanimité avec les félicitations du jury ». La même année, le festival Musica de Strasbourg lui consacre un concert, et il participe au cursus de composition et d'informatique musicale 2000-2001 de l'Ircam à Paris, où il travaille notamment avec Philippe Hurel, Tristan Murail, Brian Ferneyhough et Jonathan Harvey. Ses pièces, dirigées entre autres par Pierre Boulez, Jonathan Nott, Hannu Lintu, Marc Albrecht, Pascal Rophé et Guillaume Bourgogne, sont interprétées par des ensembles réputés (Ensemble intercontemporain, Orchestre Philharmonique de Radio France, Quatuor Arditti, Accroche Note, Court-Circuit, Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Aleph, Orchestre de l'Académie du Festival de Lucerne, Intégrales, Divertimento, Musicatreize, Quatuor Mandelring, Avanti!, entre autres) et des solistes prestigieux (Garth Knox, Irvine Arditti, Hidéki Nagano, Juliette Hurel, Jean-Marie Cottet, Jérôme Comte, Claire-Marie Le Guay, Marc Coppey, Jan Michiels, Ilya Gringolts, Sébastien Vichard, Ferenc Vizi, etc.). Ses œuvres ont été jouées dans de nombreux lieux et festivals (Musica, Ircam, Festival

d'Aix-en-Provence, Festival Agora, Maison de la Radio, Festival des Serres d'Auteuil, Festival Beethoven de Bonn, Philharmonie de Cologne, Ultraschall-Festival à Berlin, Internationale Ferienkurse de Darmstadt, Mitteldeutscher Rundfunk, Opéra de Hambourg, Festival de Lucerne, Festival Ars Musica à Bruxelles, Villa Médicis, La Fenice de Venise, Festival Suona Francese, Festival Traiettorie à Parme, Rondo-Milano, Festival de Spoleto, Festival Pontino, Concertgebouw d'Amsterdam, Festival Gaudeamus, San Francisco, Manchester), ainsi que sur diverses radios françaises et étrangères. Christophe Bertrand a reçu des commandes de l'Ensemble intercontemporain, du Festival de Lucerne, du Festival d'Aix-en-Provence, du Festival Beethoven de Bonn, de l'Orchestre National d'Île-de-France, de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, de Musica, des Percussions de Strasbourg, de l'Auditorium du Louvre, de la Fondation André-Boucourechliev, des Musicales de Colmar, de la Radio de Berlin, de l'État français, d'Accroche Note, de Musicatreize, ainsi que de plusieurs mécènes privés. Il obtient en 2001 le Prix de la musique de l'Académie des Marches de l'Est, ainsi que la

Mention d'Honneur du Festival Gaudeamus et le Prix Earplay 2002. En juin 2007, il est lauréat du Prix Hervé-Dugardin de la Sacem, ainsi que du Prix André-Caplet de l'Académie des Beaux-Arts (Institut de France). Il est pensionnaire à la Villa Médicis en 2008-2009. Christophe Bertrand est décédé le 17 septembre 2010.

LUIGI NONO

Luigi Nono est né à Venise en 1924 et décédé en 1990. Après avoir étudié avec Gian-Francesco Malipiero, il complète sa formation auprès de Bruno Maderna, avec lequel il entretient des relations quasi fraternelles. Ses premières compositions, écrites entre 1950 et 1953, sont empreintes d'une profonde cohésion expressive, grâce à laquelle il surmonte rapidement les difficultés inhérentes à la technique pointilliste. Les œuvres *Polifonica-Monodica-Ritmica* (1951), *Epitaph auf Federico García Lorca* (1952-1953), *La Victoire de Guernica* (1954), et *Liebeslied* (1954) – dédiée à son épouse Nuria (fille d'Arnold Schönberg) – datent de cette période. *Incontri* pour 24 instruments (1955) constitue la principale confrontation de Luigi Nono

avec la technique sérielle. Les années suivantes, ses œuvres seront caractérisées par une identité du phénomène sonore (et non une division analytique des paramètres), seule perspective de devenir musical pour le compositeur (*Il Canto sospeso*, 1955-1956, et le *Cori di Didone*, 1958). Au début des années 1960, Luigi Nono s'oriente vers la politique (*Diario polacco*, 1958, et *Intolleranza*, 1960), et s'intéresse de plus en plus aux sons électroniques. Engagement politique et recherche de nouveaux outils linguistiques fusionnent en une symbiose qui donne naissance à des œuvres fortement marquées par la technologie (*La Fabbrica illuminata*, 1964, *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz*, 1966, *Non consumiamo Marx*, 1969), dans lesquelles se manifeste l'attrait du compositeur pour des espaces acoustiques et des types d'écoute nouveaux. Il met en application le résultat de ses recherches sur le son dans les œuvres qu'il compose dans les années 1970 : *Como una ola de fuerza y luz* pour soprano, piano, orchestre et bande (1971-1972), *...soferte onde serene...* pour piano et bande (1974-1977) dédié à son ami Maurizio Pollini, et tout particulièrement *Al Gran Sole carico d'amore* (1972-1975). 1980 débute avec le

quatuor *Fragmente-Stille*, *an Diotima*, qui illustre le nouveau concept compositionnel de Luigi Nono, empreint d'une philosophie confinante à l'ésotérisme, et prône une « écoute nouvelle », concentrée à l'intérieur de soi-même. Le compositeur travaille dans le studio de la Südwestfunk à Fribourg et, à la suite de ce séjour, réserve aux instruments électroacoustiques, en raison de leur faculté à transformer le son en temps réel, une place de plus en plus importante dans son œuvre. C'est de cette époque que datent *Diario polacco n° 2* (1982), *Guai ai gelidi mostri* (1983) et *Omaggio a Kurtág* (1983), ainsi que *Prometeo* (créé à Venise en 1984), opéra qui synthétise en quelque sorte les tendances des dernières années de Luigi Nono. Parmi ses dernières œuvres, citons *Caminantes... Ayacucho* pour contralto, flûte, chœurs, orchestre et électronique live (1986-1987), *No hay caminos, hay que caminar...* *Andrei Tarkovski* pour 7 groupes instrumentaux (1987), *La Lontananza nostalgica utopica futura* pour violon, électronique live et bande (1988).

DIE HOCHSTAPLER

Le travail du quatuor italo-franco-allemand Die Hochstapler (Les Imposteurs) s'appuie sur les notions de langage et de communication. Libre de toute notation, le discours des Hochstapler utilise une grammaire faite de règles et de stratégies mêlant poésie, jeux de cartes et alphabets, entre autres sources d'inspiration. Le groupe est composé de Pierre Borel (saxophone alto), Louis Laurain (trompette), Antonio Borghini (contrebasse) et Hannes Lingens (percussion).

ENNO POPPE

Né le 30 décembre 1969 à Hemer, Enno Poppe étudie la direction d'orchestre et la composition à la Hochschule der Künste de Berlin avec Friedrich Goldmann et Gösta Neuwirth. Il se perfectionne ensuite en synthèse sonore et composition algorithmique à la Technische Universität de Berlin et au ZKM (Centre d'Art et de Technologie des Médias) de Karlsruhe auprès d'Heinrich Taube. Plusieurs fois titulaire d'une bourse de composition du Sénat de Berlin (1992, 1995 et 1998), il a également été boursier de la

Märkische Kulturkonferenz (1994). En 1996, il participe au Nachwuchsforum de la Société de Musique Contemporaine d'Allemagne, et étudie à Paris à la Cité Internationale des Arts. Directeur musical de l'ensemble mosaik depuis 1998, il reçoit la même année le Prix Boris Blacher pour ses *Gelöschte Lieder*. En 1999, il est invité à participer au séminaire de composition de Boswil. Boursier de la Fondation Wilfried Steinbrenner en 2001, il s'est vu remettre la même année le Prix de composition de la ville de Stuttgart pour *Knochen*. Il a reçu le Förderpreis de la Fondation Ernst von Siemens à deux reprises (en 2001 avec l'ensemble mosaik puis en 2004), le Prix Busoni de l'Académie des Arts de Berlin (2002), le Prix Schneider-Schott (2005), le Förderpreis de l'Académie des Arts de Berlin (2006) et le Prix Christoph & Stephan Kaske (2009), sans oublier une bourse de l'Académie Schloss Solitude de Stuttgart (2002-2003). Enno Poppe a été admis au sein de l'Académie des Arts de Berlin (2008), de l'Académie des Sciences et des Arts de Rhénanie du Nord-Westphalie (2009) et de l'Académie des Arts de Bavière (2010). Il a enseigné la composition à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin

(2002-2004) ainsi que dans le cadre de l'Académie d'été de Darmstadt (2004 et 2010). Compositeur très demandé, il a reçu des commandes de la part de nombreux festivals et ensembles comme les Journées de Musique de Chambre Contemporaine de Witten, les Berliner Festwochen, Ultraschall (Berlin), MaerzMusik (Berlin), Éclat (Stuttgart), musica viva (Munich), la Musikbiennale (Munich), l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble Resonanz, les Musiktage de Donaueschingen et le Festival de Salzbourg. Données notamment à Amsterdam, Berlin, Munich, Sarrebruck, Vienne, Cologne, Barcelone, Lviv, Saint-Pétersbourg, Paris, Strasbourg, Bruxelles et Graz, ses œuvres ont été jouées par nombre d'interprètes. Parmi eux, on citera la Junge Deutsche Philharmonie, l'Orchestre Symphonique de la SWR de Baden-Baden et Freiburg, l'Ensemble Modern, le Klangforum de Vienne, l'Ensemble 2e2m, l'ensemble mosaik, Contrechamps, musikFabrik, l'Ensemble intercontemporain, le Collegium Novum de Zurich, le Quatuor Arditti, le Kairos Quartett, EXAUDI, l'Ensemble Vocal de la SWR, Stefan Asbury, Pierre Boulez, Martyn Brabbins, Susanna Mälkki, Emilio

Pomárico, Kasper de Roo, Peter Rundel et Ed Spanjaard.

PIERRE BOULEZ

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, puis, en 1976, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) – qu'il dirigera jusqu'en 1992 – et l'Ensemble intercontemporain. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, il est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. En 1971, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Il dirige les meilleurs orchestres du monde et est régulièrement invité dans tous les grands festivals : en 1985, tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, puis direction de *Moïse et Aaron* de Schönberg à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein ; en juillet 1998, au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence, direction du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch ;

en 1990, une série de concerts avec le London Symphony Orchestra en Europe et aux États-Unis ; en 2003/2004, direction de *Renard* de Stravinski, des *Tréteaux de Maître Pierre* de Falla et de *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival 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 2005, celle de ses 80 ans, est marquée par de nombreux hommages et célébrations qui accompagnent ses tournées de concerts. Après quelques mois consacrés à la composition, il dirige, en 2007, l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboim à Berlin, ainsi que *De la maison des morts* de Janáček, mis en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Pierre Boulez se voit décerner de nombreuses récompenses, telles que le Prix de la Fondation Siemens, le Prix Leonie Sonning ou encore le Praemium Imperiale du Japon. Il est à la tête d'une importante discographie qu'il développe en exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1992. 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 entreprend une tournée européenne avec les musiciens de l'Académie du Festival de Lucerne et de l'Ensemble intercontemporain avec son œuvre majeure, *Pli selon pli*.

Biographies des interprètes

PASCAL GALLOIS

Artiste aux multiples facettes, Pascal Gallois est soliste, concertiste et pédagogue. Il s'engage aujourd'hui dans la direction d'orchestre, nouveau développement de son engagement musical. Soliste à l'Ensemble intercontemporain depuis 1982, ses créations des nombreuses œuvres qui lui sont dédiées figurent désormais au répertoire du basson. Sa création à Paris en 1995 de la *Sequenza XII* de Luciano Berio marque un tournant décisif dans sa carrière, tout comme la version pour basson de *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez et, plus récemment, celle de *Psalmus* pour orchestre et basson (2007) de Wolfgang Rihm. Il est régulièrement invité par des artistes de renommée internationale, tel Maurizio Pollini, pour des concerts exceptionnels à l'étranger. Il organise des événements musicaux majeurs comme le quatre-vingt-cinquième anniversaire de Pierre Boulez (autour d'un programme inédit Boulez/Beethoven avec le clarinetiste Jörg Widmann au musée des Arts et Métiers) ou à l'occasion du quatre-vingt-quinzième anniversaire d'Henri Dutilleul à l'hôtel de Lauzun à Paris. Pascal Gallois

enregistre ses contemporains avec la même passion, parmi lesquels Pierre Boulez, György Kurtág, Luciano Berio et Olga Neuwirth. Pédagogue engagé, son implication en tant qu'enseignant au Conservatoire de Paris (CNSMDP), mais aussi à Zurich et à Vienne, lui a valu de nombreux émules. Il dirige aussi le Conservatoire du Centre à Paris. Transmettre sa passion de la musique et dévoiler une lecture personnelle des œuvres de ses contemporains et des classiques sont au cœur de sa vie de musicien.

PHILIPPE GRAUVOGEL

Philippe Grauvogel a débuté sa formation musicale auprès de Roger Raynard puis auprès d'Yves Poucel. Il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) en 1989 dans les classes de David Walter et de Maurice Bourgue. Il y obtient deux Premiers prix de musique de chambre et le Premier prix de hautbois. En 1994, il devient membre de l'Itinéraire, ce qui lui permet d'aborder le répertoire contemporain, de rencontrer de nombreux compositeurs et de participer à de multiples créations. En 1996, il intègre en tant que hautbois solo l'Orchestre Poitou-Charentes au sein duquel il aborde un vaste répertoire, tant classique

que contemporain, et participe à des festivals nationaux et internationaux. Philippe Grauvogel est amené à jouer régulièrement au sein de grandes formations lyriques et symphoniques telles que l'Opéra National de Paris, l'Opéra de Lyon, l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Il se produit également en musique de chambre, plus particulièrement dans le répertoire baroque avec Bruno Morin à l'orgue et Joël Pontet au clavecin. En 2010, il devient membre de l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement à ses activités d'interprète, Philippe Grauvogel est professeur de hautbois au Conservatoire d'Antony.

ANTOINE ROCCETTI

Né en 1989, Antoine Rocchetti étudie le trombone dans les classes de Thierry Guilbert et Daniel Breszyski. Parallèlement à ses études classiques, il pratique les musiques actuelles avec différentes formations. En 2012, il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Gilles Millière. Passionné d'orchestre, il se produit (entre autres) avec l'Orchestre Français des Jeunes à deux reprises et collabore régulièrement avec diverses formations professionnelles.

HIDÉKI NAGANO

Né en 1968 au Japon, Hidéki Nagano remporte, à l'âge de 12 ans, le Premier prix du Concours National de la Musique réservé aux étudiants. Après ses études à Tokyo, il entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Après ses Premiers prix (accompagnement vocal, piano et musique de chambre), il est lauréat de plusieurs compétitions internationales : Concours de Montréal, Concours de Barcelone, Concours Maria Canals. Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1996. En 1998, il est récompensé au Japon par deux Prix décernés aux jeunes espoirs de la musique (Prix Muramatsu et Prix Idemitsu), et reçoit en 1999 le Prix Samson François au premier Concours International de Piano du XX^e siècle d'Orléans. Hidéki Nagano a toujours voulu être proche des compositeurs de son temps et transmettre un répertoire sortant de l'ordinaire. Sa discographie soliste comprend des œuvres de George Antheil, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Tristan Murail, Henri Dutilleux, Sergueï Prokofiev ou encore Maurice Ravel. Il se produit régulièrement en France et au Japon,

comme soliste et en musique de chambre. Il a notamment été invité comme soliste par l'Orchestre Symphonique de la NHK, sous la direction de Charles Dutoit.

FRÉDÉRIQUE CAMBRELING

Frédérique Cambreling partage actuellement sa vie de musicienne entre l'Ensemble intercontemporain, dont elle est membre depuis 1993, et ses activités de soliste-concertiste. Après avoir enseigné à Musikene (Donostia-San Sebastián) de 2002 à 2011, elle est actuellement professeur de didactique instrumentale au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Elle fait également partie du trio Salzedo. Frédérique Cambreling a suivi sa formation musicale en France et remporté trois grands prix internationaux entre 1976 et 1977 – Troisième prix du Concours de la Guilde des Artistes, Deuxième prix du Concours d'Israël et Premier prix du Concours Marie-Antoinette Cazala –, avant d'être nommée harpe solo à l'Orchestre National de France de 1977 à 1986. Passionnée par la diversité des modes d'expression liés à son instrument, son éclectisme lui permet de participer à de nombreux concerts en France comme à l'étranger. Plusieurs compositeurs ont écrit à son

intention. Elle a créé notamment *Dreamtime* de Philippe Boesmans pour harpe, tuba et ensemble, *Die Stücke der Sängers* de Wolfgang Rihm pour harpe et ensemble, *Hélios* de Philippe Schœller pour harpe et orchestre, le *Concerto pour trois harpes* d'Andreas Dohmen, *Danzas secretas* de Luis de Pablo pour harpe et orchestre, *Soleil Filaments* de Frédéric Pattar pour contrebasse, harpe et ensemble, *L'Horizon et la verticale* de Gérard Buquet pour deux harpes et orchestre, ainsi que des œuvres de Michaël Jarrell, Aurelio Edler-Copes, Tön-Thât Tiêt... En hommage à Luciano Berio, Frédérique Cambreling a été invitée en 2003 au Festival de Donaueschingen pour interpréter *Chemins I* avec l'orchestre du SWR de Fribourg sous la direction de Sylvain Cambreling, puis en 2011 à la Salle de la Philharmonie de Berlin avec l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin sous la direction de Lothar Zagrosek. Frédérique Cambreling a réalisé plusieurs enregistrements couvrant une large littérature du répertoire de la harpe.

ODILE AUBOIN

En 1991, Odile Auboin obtient deux Premiers prix (alto et musique de chambre) au Conservatoire de Paris

(CNSMDP). Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires Étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'Université Yale à New Haven, puis se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Crémone. Elle est lauréate du Concours International Valentino Bucchi de Rome. En 1995, elle entre à l'Ensemble intercontemporain. Son intérêt pour la création et sa situation de soliste de l'Ensemble intercontemporain lui permettent un travail privilégié avec les grands compositeurs de la seconde moitié du XX^e siècle comme György Kurtág ou Pierre Boulez, avec qui elle a enregistré *Le Marteau sans maître* pour Deutsche Grammophon et dont elle a créé *Anthèmes* pour alto au Festival d'Avignon. Elle collabore également avec les compositeurs de la nouvelle génération comme Ivan Fedele, Martin Matalon, Michael Jarrell ou Bruno Mantovani. Très impliquée dans le domaine de la musique de chambre, Odile Auboin donne notamment les premières exécutions d'œuvres de Bruno Mantovani, Marco Stroppa ou Philippe Schoeller. Attirée par la transversalité entre les divers modes d'expression artistique, elle participe à des projets avec les arts visuels et la danse. Son répertoire discographique comprend

également les *Églogues* d'André Jolivet ainsi que des œuvres de Bruno Mantovani. Elle est professeur-assistant au CNSMDP. Elle joue sur un alto A 21 créé par Patrick Charton.

SOPHIE CHERRIER

Sophie Cherrier étudie au Conservatoire National de Région de Nancy (classe de Jacques Mule) puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle remporte le Premier prix de flûte (classe d'Alain Marion) et de musique de chambre (classe de Christian Lardé). Elle intègre l'Ensemble intercontemporain en 1979. Elle collabore à de nombreuses créations, parmi lesquelles *Mémoriale* de Pierre Boulez (enregistrement Erato), *Esprit rude/Esprit doux* d'Elliott Carter (Erato), *Chu Ky V* de Ton-Thât Tiêt. Elle a enregistré la *Sequenza I* de Luciano Berio (Deutsche Grammophon), ...*explosante fixe...* (Deutsche Grammophon) et la *Sonatine* pour flûte et piano de Pierre Boulez (Erato), *Imaginary Sky-lines* pour flûte et harpe d'Ivan Fedele (Adès), *Jupiter* et *La Partition du ciel et de l'enfer* de Philippe Manoury (Adès). Sophie Cherrier s'est produite avec le Hallé Orchestra de Manchester, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, le London

Sinfonietta et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Sophie Cherrier est professeur au CNSMDP depuis 1998 et donne également de nombreuses master-classes en France et à l'étranger.

ALAIN BILLARD

Titulaire du DESM du Conservatoire de Lyon (CNSMDL), Alain Billard est membre de l'Ensemble intercontemporain depuis 1995. Il y occupe le poste de clarinette basse (jouant aussi clarinette, cor de basset et clarinette contrebasse). Soliste internationalement reconnu, il a collaboré avec de nombreux compositeurs du XX^e siècle à aujourd'hui, dont Pierre Boulez, Luciano Berio, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen ou encore Philippe Manoury, Michael Jarrell, Pascal Dusapin, Bruno Mantovani et Yann Robin. Régulièrement invité comme soliste par de grands orchestres nationaux et internationaux, il crée et enregistre de nombreuses œuvres parmi lesquelles *Machine for contacting the dead* (2001) de Lisa Lim, *Génération* (2002), triple concerto pour trois clarinettes de Jean-Louis Agobet, *Mit Ausdruck* (2003), concerto pour clarinette basse et orchestre de Bruno Mantovani, *Décobres* de Raphael Cendo (2007), *Art of Metal I, II, III* (2007-2008) pour

clarinette contrebasse, ensemble et électronique de Yann Robin, *del reflejo de la sombra* (2010) d'Alberto Posadas avec le quatuor Diotima, et *La Grammatica del soffio* (2011) de Matteo Franceschini. Membre fondateur du quintette à vent Nocturne, avec lequel il obtient un Premier prix de musique de chambre au Conservatoire de Lyon, le Deuxième prix du Concours International de l'ARD de Munich et le Prix de musique de chambre d'Osaka, il crée aux côtés d'Odile Auboin (alto) et Hidéki Nagano (piano) le Trio Modulations, auquel les compositeurs Marco Stroppa, Bruno Mantovani et Philippe Schoeller ont déjà dédié de nouvelles œuvres. Alain Billard est très actif dans le champ de la recherche et du développement de nouvelles techniques instrumentales. Il collabore régulièrement avec l'Ircam et la manufacture Selmer. Sa participation active aux actions éducatives de l'Ensemble intercontemporain, en direction du jeune public et des futurs professionnels de la musique, témoigne de son engagement profond pour la transmission sous toutes ses formes.

EMMANUELLE OPHÈLE

Emmanuelle Ophèle débute sa formation musicale à l'École de

musique d'Angoulême. Dès l'âge de 13 ans, elle étudie auprès de Patrick Gallois et Ida Ribera, puis de Michel Debost au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où elle obtient un Premier prix de flûte. Elle entre à l'Ensemble intercontemporain à l'âge 20 ans. Attentive au développement du répertoire et aux nouveaux terrains d'expression offerts par la technologie, elle prend rapidement part aux créations recourant aux techniques les plus récentes : *La Partition du ciel et de l'enfer* pour flûte Midi et piano Midi de Philippe Manoury (enregistré chez Adès) ou *...explosante fixe...* pour flûte Midi, deux flûtes et ensemble instrumental de Pierre Boulez (enregistré chez Deutsche Grammophon). Elle participe également à l'enregistrement du *Marteau sans maître* (Deutsche Grammophon, 2005, sous la direction du compositeur). Titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement artistique, Emmanuelle Ophèle est professeur au Conservatoire de Montreuil et est invitée dans de nombreuses académies, parmi lesquelles celles d'Aix-en-Provence, Lucerne, Suc-et-Sentenac et Val-d'Isère. L'ouverture sur un large répertoire, du baroque au contemporain en passant par le jazz et l'improvisation, est un axe majeur de son enseignement.

ÉRIC DAUBRESSE

Après des études musicales et scientifiques à Lille puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP), Éric Daubresse participe à la création puis aux activités du studio électronique Premis, au sein de l'ensemble 2e2m. Il collabore également à de nombreuses créations de musiques mixtes avec l'ensemble L'Itinéraire. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, et s'engage dans les créations de nombreux compositeurs. Il participe aux premiers ateliers pédagogiques de l'Ircam autour des musiques contemporaines et des nouvelles technologies, compose des musiques instrumentales, électroacoustiques ou mixtes. Il a été chargé de cours à l'Université Paris-8, et enseigne depuis 2006 la musique informatique à la Haute École de Musique de Genève.

MARION RALINCOURT

Marion Ralincourt est une flûtiste polyvalente et curieuse : avide de rencontres et de projets forts, sa vie musicale se partage entre ses activités de chambriste, de musicienne d'orchestre et de soliste, avec un appétit égal pour tous les répertoires. Diplômée du Conservatoire de Paris (CNSMDP) en 2004 (Premier prix à

l'unanimité première nommée), elle effectue ensuite deux cycles de perfectionnement (soliste et musique de chambre) dans les classes de Sophie Cherrier et David Walter. Férue de musique de chambre, elle crée en 2005 le duo Harpéole avec la harpiste Lucie Marical. En 2011, elle intègre le prestigieux quintette à vent Aquilon (Premier prix ARD Munich 2006). Elle remplace ponctuellement au sein du prestigieux quintette américain ImaniWinds. Marion Ralincourt est une musicienne d'orchestre active : elle est flûtiste titulaire de l'Orchestre Symphonique et Lyrique de Tours, ainsi que de l'orchestre Les Siècles (dir. François-Xavier Roth), formation unique au monde réunissant des musiciens capables d'utiliser les instruments spécifiques à chaque époque, mettant ainsi en perspective plusieurs siècles de création musicale. Elle collabore également avec l'Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe) et l'Australian Chamber Orchestra. Marion Ralincourt est lauréate de nombreux concours internationaux : Premier prix du Concours International de Cracovie et Prix spécial de la meilleure interprétation du *Concerto* de Penderecki (2005), Troisième prix du Concours International Carl Nielsen (2006), mention spéciale du Concours Jean-Pierre Rampal, et

lauréate boursière de la Fondation Natexis Banque Populaire. Alain Duault lui a consacré son émission de télévision *Toute la musique qu'ils aiment* en 2006 sur France3. Marion s'est produite en soliste avec le Berliner Philharmoniker (... *explorante-fixe ...*, dir. Pierre Boulez), Les Siècles, l'Ensemble intercontemporain, l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian, le Navarra Symphony Orchestra, l'Orchestre Lyrique Avignon Provence et les orchestres symphoniques de Timisoara et de Cracovie.

MATTHIAS PINTSCHER

Composition et direction d'orchestre : dans l'esprit de Matthias Pintscher, ces deux domaines d'activité sont totalement complémentaires. Créateur d'œuvres majeures pour des orchestres de premier plan, sa sensibilité de compositeur lui apporte une compréhension de la partition « de l'intérieur », qu'il partage avec les musiciens. Ainsi, depuis toujours, il entretient d'étroites collaborations avec de grands interprètes (Gil Shaham, Julia Fischer, Frank Peter Zimmermann, Truls Mørk, Emmanuel Pahud, Tabea Zimmermann, Antoine Tamestit, Jean-Yves Thibaudet, etc.) et des

chefs prestigieux (Simon Rattle, Pierre Boulez, Claudio Abbado, Valery Gergiev, Christoph von Dohnányi, Kent Nagano, Christoph Eschenbach, Franz Welser-Möst ou Daniel Harding). Artiste associé du BBC Scottish Symphony Orchestra depuis la saison 2010-2011, il est aussi artiste en résidence de l'Orchestre de la Radio Danoise depuis mai 2014. Il dirige régulièrement de grandes formations parmi lesquelles l'Orchestre Philharmonique de New York, les orchestres symphoniques de Milwaukee et de l'Utah, ceux de la BBC, de la RAI, de Sydney et de Melbourne, les orchestres du Théâtre Mariinsky, de l'Opéra National de Paris, de la Staatskapelle de Berlin. En 2014-2015, Matthias Pintscher dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre Symphonique National de Washington DC, l'Orchestre de la Bayerische Rundfunk et le National Arts Centre Orchestra d'Ottawa. Il collabore avec de nombreux ensembles tels que l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien, Contrechamps, Avanti! (Helsinki), le Remix Ensemble (Porto) et le Scharoun Ensemble du Philharmonique de Berlin. Très engagé dans la diffusion du répertoire contemporain, il est nommé, en juin 2012, directeur musical de l'Ensemble intercontemporain. Il est

également directeur artistique de l'Académie du festival de Printemps de Heidelberg, dédiée aux jeunes compositeurs. Matthias Pintscher a commencé à composer parallèlement à sa formation en direction d'orchestre, notamment auprès de Peter Eötvös en 1994 à Vienne. En 2012, il est sélectionné par la Commission Roche pour *Chute d'étoiles*, dont la première a lieu au Festival de Lucerne en août de la même année, avec l'Orchestre de Cleveland, sous la direction de Franz Welser-Möst ; l'œuvre sera reprise au Severance Hall de Cleveland et au Carnegie Hall de New York en novembre 2012. Matthias Pintscher est l'auteur de deux opéras (dont *L'Espace dernier*, créé à l'Opéra National de Paris-Bastille en 2004), de nombreuses œuvres orchestrales, de concertos (dont *Mar'eh*, pour violon créé en 2011 par Julia Fischer, le cycle en trois parties *Sonic Eclipse*, ou *bereshit* créé en 2013) et d'œuvres de musique de chambre (dont *Uriel* créé en 2013). Au début de la saison 2014-2015, l'Orchestre de Cleveland crée *idyl*. Depuis septembre 2014, Matthias Pintscher est professeur de composition à la Juilliard School de New York, ville où il réside après avoir vécu à Paris : deux villes, deux cultures qu'il a choisies pour leur caractère complémentaire.

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 trente et un 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 intercontemporain reçoit également le soutien de la ville de Paris.

Les musiciens

Flûtes

Sophie Cherrier
Emmanuelle Ophèle

Hautbois

Philippe Grauvogel
Didier Pateau

Clarinettes

Jérôme Comte
Alain Damiens

Clarinette basse

Alain Billard

Bassons

Pascal Gallois
Paul Riveaux

Cors

Jens McManama
Jean-Christophe Vervoitte

Trompettes

Jean-Jacques Gaudon
Clément Saunier

Trombones

Jérôme Naulais
Benny Sluchin

Percussions

Gilles Durot
Samuel Favre
Victor Hanna

Pianos

Hidéki Nagano
Dimitri Vassilakis
Sébastien Vichard

Harpe

Frédérique Cambreling

Violons

Jeanne-Marie Conquer
Hae-Sun Kang
Diégo Tosi

Altos

Odile Auboin
Grégoire Simon

Violoncelles

Éric-Maria Couturier
Pierre Strauch

Contrebasse

Nicolas Crosse

Musiciens supplémentaires

Flûte

Marion Ralincourt

Trombone

Antoine Roccetti

Tuba

Jérémie Dufort



Concert enregistré par France Musique.

01 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS PORTE DE PANTIN
PHILHARMONIE DE PARIS.FR

