

LE STUDIO – PHILHARMONIE

Signes, jeux et messages...

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Samedi 30 mars 2019 – 17h30



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

— WEEK-END BUDAPEST —

Le folklore hongrois a influencé les compositeurs dès le XVIII^e siècle (Haydn passa de nombreuses années à travailler pour Paul Esterházy dans son domaine d'Eisenstadt, tandis que Beethoven et Schubert s'y rendirent pour des séjours plus courts), qui écrivirent diverses pièces « à la hongroise », ouvrant une voie que poursuivront Brahms et le nomade européen Liszt.

Le milieu du XIX^e siècle marque, comme ce fut le cas dans d'autres régions, le début d'une conscience accrue de la musique nationale : création des premières écoles de musique, début d'un travail de collecte musicologique, et enfin création de l'Académie de musique de Budapest en 1875, dont Liszt est l'un des membres fondateurs.

Bartók et Kodály y étudièrent tous les deux à la toute fin du XIX^e siècle : les deux musiciens devinrent amis et entamèrent un travail poussé d'enregistrement et de publication de chants traditionnels nationaux. « Pour ma part, durant ma vie entière, en tout lieu, en tout temps et de toute façon, je veux servir une seule cause, celle du bien de la patrie et de la nation hongroise », écrit Bartók à sa mère en 1903.

Son compatriote Iván Fischer lui consacre l'intégralité de deux concerts articulés autour du *Mandarin merveilleux* et du *Château de Barbe-Bleue*, deux pages fondamentales qu'il complète du plus tardif *Concerto pour orchestre* et de quelques pièces plus courtes. On l'entendra aussi, accompagné de Kodály, de Kurtág, de Veress et de Ligeti (eux aussi passés à l'Académie de Budapest, rebaptisée Académie Franz-Liszt en 1925), lors du concert-promenade au Musée et du concert du Chœur d'enfants de l'Orchestre de Paris.

C'est autour de Kurtág que les musiciens de l'Ensemble intercontemporain articulent leur concert, dessinant perspectives et lignes de fuite partant de l'univers du maître de la forme courte pour ouvrir à ses prédécesseurs, ses contemporains et les cadets qui lui rendent hommage. Enfin, la musique tzigane est à l'honneur dans les concerts de Kálmán Balogh, virtuose du cymbalum, et de la chanteuse Mónika Lakatos.

— WEEK-END BUDAPEST —

Vendredi 29 mars

20H30 ————— CONCERT

KÁLMÁN BALOGH

KÁLMÁN BALOGH ET LE GIPSY CIMBALOM
BAND

KÁLMÁN BALOGH, CIMBALOM

PÉTER BEDE, SAXOPHONE

FERENC KOVÁCS, VIOLON, TROMPETTE, CHANT

FRANKIE LÁTÓ, VIOLON

CSABA NOVÁK, CONTREBASSE

MIHÁLY GYÖRGY, GUITARE

GUSZTÁV BALOGH, CHANT

RÓBERT LAKATOS, ALTO, CHANT, VIOLON

Samedi 30 mars

17H30 ————— MUSIQUE DE CHAMBRE

SIGNES, JEUX ET MESSAGES...

SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Claude Debussy

Voiles

György Kurtág

In nomine – all'ongherese

Marco Stroppa

Hommage à Gy. K.

Claude Debussy

Bruyères

György Kurtág

Little Chorale

Benoît Sítzia

Livre des césures (Rima II)

György Kurtág

« La Fille aux cheveux de lin – enragée »

Claude Debussy

La Fille aux cheveux de lin

György Kurtág

*Hommage à Mihály András. Douze Microludes
op. 13*

Claude Debussy

Les Collines d'Anacapri

György Kurtág

Schatten

The Carezza Jig

Tre Pezzi op. 14e

Pilinszky János : Gérard de Nerval

Hommage à R. Sch. op. 15d

ACTIVITÉS

EN LIEN AVEC LE WEEK-END BUDAPEST

SAMEDI

Le Lab à 11h

LE MERVEILLEUX FAÇON BARTÓK

DIMANCHE

Débat à 15h

**IDENTITÉ NATIONALE
ET MULTICULTURALISME**

ET AUSSI

Enfants et familles

Concerts, ateliers, activités au Musée...

Adultes

Ateliers, visites du Musée...

18H00 ————— CONCERT

MÓNIKA LAKATOS

MÓNIKA LAKATOS, CHANT
LAKATOS ROMENGO GROUP
MIHÁLY « MAZSI » ROSTÁS, CHANT, GUITARE,
BASSE VOCALE
JÁNOS « GUSZTI » LAKATOS, BASSE VOCALE, TIN
CAN, DANSE
TIBOR BALOGH, CHANT, TUBA, DANSE, BASSE
VOCALE
MIHÁLY « MISI » KOVÁCS, VIOLON
CSABA NOVÁK, CONTREBASSE

20H30 ————— CONCERT

LE MANDARIN MERVEILLEUX – BARTÓK

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
CHŒUR D'ENFANTS CANTEMUS DE NYÍREGYHÁZA
IVÁN FISCHER, DIRECTION

Béla Bartók

Le Mandarin merveilleux (suite)
Chœurs d'enfants a cappella (extraits)
Sept Chœurs avec orchestre Sz. 103
Concerto pour orchestre

Dimanche 31 mars

14H30 & 15H30 ——— CONCERT-PROMENADE
AU MUSÉE

HONGRIE : TOUT EN CONTRASTES

SOLISTES DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

15H00 ————— CONCERT VOCAL

FOLKLORES

CHŒUR D'ENFANTS DE L'ORCHESTRE DE PARIS
LIONEL SOW, DIRECTION
EDWIN BAUDO, MARIE DEREMBLE-WAUQUIEZ,
MARIE JOUBINAUX, BÉATRICE WARCOLLIER,
CHEFS DE CHŒUR ASSOCIÉS
JONAS VITAUD, PIANO

Chœurs pour voix d'enfants de **Lajos
Bárdos, Béla Bartók, Zoltán Kodály**
et **György Ligeti**

16H30 ————— CONCERT

LE CHÂTEAU DE BARBE-BLEUE - BARTÓK

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
IVÁN FISCHER, DIRECTION
MÁRTA SEBESTYÉN, CHANT HONGROIS
TRADITIONNEL
ILDIKÓ KOMLÓSI, SOPRANO
KRISZTIÁN CSER, BASSE

Béla Bartók

Danses populaires roumaines
Chansons paysannes hongroises
Le Château de Barbe-Bleue

*Récréation musicale à 16h pour
les enfants dont les parents assistent
au concert de 16h30.*

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne, 5 jours avant chaque concert,
à l'adresse suivante : www.philharmoniedeparis.fr

– PROGRAMME –

SIGNES, JEUX ET MESSAGES...

Claude Debussy

Voiles

György Kurtág

In nomine- all'ongherese

Marco Stroppa

Hommage à Gy. K.

Claude Debussy

Bruyères

György Kurtág

Little Chorale

Benoît Sítzia

Livre des césures (Rima II)

György Kurtág

« *La Fille aux cheveux de lin – enragée* »

Claude Debussy

La Fille aux cheveux de lin

György Kurtág

Hommage à Mihály András. Douze Microludes

Claude Debussy
Les Collines d'Anacapri

György Kurtág
Schatten
The Carezza Fig
Tre Pezzi
Pilinszky János : Gérard de Nerval
Hommage à R. Sch.

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Martin Adámek, clarinette

Dimitri Vassilakis, piano

Jeanne-Marie Conquer, violon

Diégo Tosi, violon

Odile Auboin, alto

Thomas Duran*, violoncelle

*** musicien supplémentaire**

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 18H50.

Claude Debussy (1862-1918)
***Voiles* – extrait de *Préludes* (Livre I)**

Durée : environ 4 minutes.

Livre I

1. Danseuses de Delphes
2. Voiles
3. Le Vent dans la plaine
4. « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » (Charles Baudelaire)
5. Les Collines d'Anacapri
6. Des pas sur la neige
7. Ce qu'a vu le vent d'ouest
8. La Fille aux cheveux de lin
9. La Sérénade interrompue
10. La Cathédrale engloutie
11. La Danse de Puck
12. Minstrels

Composition : 1907-février 1910.

Première audition (1, 10 et 11) : le 25 mai 1910, concert de la Société Musicale Indépendante, Paris, par le compositeur ; audition intégrale : le 3 mai 1911, Salle Pleyel, Paris, par Jane Mortier.

Édition : 1910.

Durée : environ 44 minutes.

Livre II

1. Brouillards
2. Feuilles mortes
3. La Puerta del vino
4. « Les Fées sont d'exquises danseuses »
5. Bruyères
6. General Lavine - eccentric
7. La Terrasse des audiences du clair de lune

8. Ondine
9. Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.
10. Canope
11. Les Tierces alternées
12. Feux d'artifice

Composition : 1911-1912.

Première audition (1, 2 et 3) : le 5 mars 1913, Salle Érard, Paris, par le compositeur ; aucune audition intégrale.

Durée : environ 40 minutes.

« Il n'y a pas de plus grand plaisir que de descendre en soi, mettre en mouvement tout son être, chercher des trésors nouveaux et enfouis. »

Lettre de Debussy à Jacques Durand, 18 juillet 1908

Situés à mi-chemin entre les deux séries d'*Images* (1905, 1907) et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. L'exploration de l'univers sonore se concentre en des créations « d'une chimie tout à fait personnelle », comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme paradoxalement préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent comme dans *Pour le piano* les œuvres du passé, tels les *Préludes et Fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui ordonnent leurs pièces suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles. Ainsi, la première partie du premier livre tourne autour de si bémol, tandis que le second livre se construit principalement autour de ré bémol. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy, à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces « sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque ».

L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être voulait-il éviter que l'on

ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes, comme *Le Vent dans la plaine*, vont bien au-delà du programme suggéré. C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'était pas soumise à quelque univers que ce soit. Néanmoins, ces titres suscitent l'imagination avec l'évocation de pays proches comme l'Espagne (*La Sérénade interrompue*), ou lointains comme l'Inde (*La Terrasse des audiences du clair de lune*), procédé auquel le compositeur avait déjà eu recours dans les *Estampes* et les *Images*. Peu de détails nous sont parvenus sur la genèse du premier livre des *Préludes* de Debussy. Grâce aux dates que comportent certains d'entre eux et à la mention finale portée sur le manuscrit de la main du compositeur (« Fin décembre 1909. Janvier, quelques jours de février »), on sait que l'écriture du premier livre s'échelonne sur moins de trois mois et qu'il fut publié en avril 1910. Néanmoins, plusieurs esquisses datant de 1907 et de 1908 (*Voiles*, *La Fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*) montrent que l'œuvre était probablement en gestation depuis plusieurs années.

Le premier prélude, *Danseuses de Delphes*, a été inspiré par un bas-relief grec que Debussy avait admiré au Louvre et qui représentait la danse de trois bacchantes. Cette pièce avec l'indication « Lent et grave » rappelle la forme ancienne d'une sarabande.

Le second prélude, *Voiles*, construit sur une gamme par tons avec un intermède pentatonique, s'anime de façon envoûtante et mystérieuse pour s'éteindre progressivement sur un simple intervalle de tierce. Selon Roger-Ducasse, ces voiles sont celles que l'on attache aux vergues des mâts et non ceux que déployait la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller dans ses spectacles féeriques.

Le Vent dans la plaine provient d'un vers de Charles Simon Favart (« Le vent dans la plaine suspend son haleine ») que Debussy avait placé en exergue de la première des *Ariettes* (1888) : « C'est l'extase langoureuse ». Pièce virtuose construite sur l'intervalle de demi-ton, elle emprunte la forme d'un mouvement perpétuel.

« *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* » est une citation du troisième vers du poème en forme de pantoum de Charles Baudelaire, *Harmonie du soir*, sur lequel Debussy avait composé en janvier 1889 la deuxième mélodie des *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*.

Le prélude *Les Collines d'Anacapri* serait un souvenir de son séjour italien à la Villa Médicis entre 1885 et 1887. « Les rythmes joyeux de tarentelle se superposent à une mélodie expressive », comme le remarque Léon Vallas, l'un des premiers biographes de Debussy.

Le prélude *Des pas sur la neige* ferait référence à un tableau malheureusement non identifié et serait, selon Roger-Ducasse, l'évocation d'une idylle ancienne. Debussy précise que le rythme obsédant et immuable de ce prélude « doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé ». *Ce qu'a vu le vent d'ouest* contraste avec la pièce précédente par son caractère « Animé et tumultueux » et l'utilisation stridente de l'intervalle de seconde. Il aurait été inspiré par la lecture d'une œuvre de Paul Claudel. *La Fille aux cheveux de lin*, aux sonorités archaïques, est le titre de l'un des poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des *Chansons écossaises* dans *Poèmes antiques*) que le compositeur avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour Mme Vasnier.

La Sérénade interrompue est l'une de ces créations hispanisantes sur un rythme de jota dont Debussy a le secret. Débutant par une imitation de la guitare, comme Debussy le note au début de la pièce (« quasi guitarra »), ce morceau laisse transparaître quelques réminiscences d'*Iberia*, deuxième des *Images* pour orchestre ainsi que de l'*El Albaicin* (extrait d'*Iberia*) d'Albéniz. *La Cathédrale engloutie* aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, que cita Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat médiéval d'une « brume doucement sonore » (comme noté dans la pièce).

Quant à *La Danse de Puck*, ce titre provient d'une illustration d'Arthur Rackham du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare.

Le premier livre se termine par une parodie de music-hall, *Minstrels*, du nom d'une troupe de clowns musiciens (des Blancs américains grimés en Noirs) qui interprétaient de la musique américaine.

Debussy a enregistré magnifiquement quelques-uns de ses préludes, à propos desquels il déclara à un journaliste romain qui l'interviewait en février 1914 : « Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des *Préludes*, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir... »

Entre les deux livres des *Préludes*, Debussy a évolué vers plus de dépouillement, une abstraction accrue et une écriture plus précise. Il note la musique sur trois portées, afin d'encre mieux différencier les plans sonores. Fidèle à ses thèmes favoris, il évoque la nature dans *Brouillards*, *Feuilles mortes* ou *Bruyères*, cette dernière pièce énonçant une mélodie pastorale pentatonique, comme un souvenir des anciennes terres celtes. Une carte postale de l'Alhambra de Grenade envoyée par Manuel de Falla serait à l'origine de *La Puerta del vino*, une habanera obsédante où des passages d'une violence acérée alternent avec des épisodes plus voluptueux.

Les humoristiques *General Lavine - eccentric* (référence au jongleur américain Edward La Vine, qui jouait du piano avec ses pieds) et *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (nom d'un héros de Charles Dickens) viennent rappeler l'anglophilie du compositeur, tandis que « *Les Fées sont d'exquises danseuses* » et *Ondine* (inspirés peut-être par des illustrations d'Arthur Rackham) témoignent de sa prédilection pour les personnages évanescents appartenant à l'univers du conte et de la féerie.

Certaines pièces confinent à l'énigme, osant une austérité nouvelle. L'exotisme de *La Terrasse des audiences du clair de lune* est distancié à l'extrême ; les *Feux d'artifice* illuminent un espace vide de toute présence humaine, et les quelques notes de *La Marseillaise* qui résonnent dans les dernières mesures semblent percer le voile d'un songe.

Annonçant déjà les futures *Études*, *Les Tierces alternées* adoptent pour « programme » un enjeu technique. *Canope* (qui désigne une urne funéraire égyptienne ou étrusque) est l'un des préludes les plus étranges et mystérieux, au hiératisme ascétique, où passent quelques échos désincarnés du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Chef-d'œuvre de concision, le deuxième livre des *Préludes* refuse les concessions afin d'atteindre ce que Debussy nommait « la chair nue de l'émotion ».

Hélène Cao et Denis Herlin

György Kurtág (1926)

*In nomine – all'ongherese pour violon – extrait de **Jelek, játékok és üzenetek** [Signes, jeux et messages]*

Durée : environ 6 minutes.

Composition de l'œuvre entière : 1987-2018.

Effectif : instruments variés.

Éditeur : Editio Musica Budapest.

Jelek, játékok és üzenetek [Signes, jeux et messages] sont des pièces de durées variables, écrites pour diverses occasions : lettres musicales, hommages, expérimentation ludique des techniques instrumentales. Le recueil, qui s'est considérablement enrichi entre 1987 et 2008, comprend des pièces pour violon seul, alto seul, contrebasse seule, ou trio à cordes. De caractères et de durées différentes, certaines ne durent que quelques secondes, d'autres plusieurs minutes ; elles peuvent présenter une succession parfois déroutante de pizzicati incisifs et de glissandi humoristiques, ou des mouvements d'archet déments. La plupart sont des aphorismes musicaux, des invitations à la réflexion, et quelques-unes sont des évocations d'amis et professeurs renommés – des souvenirs en forme de miniatures.

Jérémie Szpirglas

Marco Stroppa (1959)

Hommage à Gy. K. pour alto, clarinette et piano

1. Sehr flüssig (clarinette, alto, piano)
2. Schwerfällig, drohend (clarinette basse, piano)
3. Sinuoso, semplice (clarinette, alto, piano)
4. Ravvivato (clarinette, alto, piano résonnant)
5. Prestissimo volatile e intransigente (clarinette basse, alto, piano)
6. Inerme, incauto, ingenuo (alto scordatura)
7. Lento silente e febbrile (serrare l'ancia con i denti) (clarinette basse, alto scordatura, piano/cloche plaque)

Composition : 1997-2003. Révision : 2011.

Création : le 8 février 2004, Stuttgart, dans le cadre d'Éclat Festival, par le trio

Modulations – Alain Billard (clarinette), Odile Auboin (alto) et Hidéki Nagano (piano).

Effectif : alto – clarinette – piano.

Éditeur : Ricordi Milan.

Durée : environ 17 minutes.

« Lorsqu'en 1986 Peter Eötvös m'invita avec Pierre-Laurent Aimard pour un concert au Festival Bartók de Szombathely (l'ouest de la Hongrie) – une institution déjà renommée, mais qui devait être entièrement renouvelée –, je ne pouvais guère imaginer que ce concert allait être le début d'une aventure de quinze ans. Admirateur depuis toujours du talent multiple de Béla Bartók – musicien, compositeur, pianiste, ethnomusicologue –, j'avais accepté avec une joie immense l'occasion de rencontrer son pays natal.

Après ce premier contact en musique, Tamas Klenjansky, alors directeur du festival, me demanda si j'acceptais d'y concevoir un cursus de composition instrumentale et de musique informatique. Pendant quinze ans, deux semaines tous les mois de juillet, lors de journées de dix-huit heures et davantage, j'ai eu le bonheur non seulement d'y enseigner mais également de rencontrer quelques-uns des plus grands musiciens hongrois, d'écouter leurs cours, de m'initier à la musique populaire de ce pays si riche de traditions, d'en découvrir l'œuvre de nombreux poètes. Chaque année, un thème choisi par moi-même me permettait d'interroger la musique selon une perspective précise. En fait, c'était ma

musique qui était en train d'inventer le chemin le long duquel elle put mûrir et croître davantage.

Même si cette expérience a été déterminante pour la plupart de mes œuvres, j'ai souhaité en écrire deux témoignant de façon visible de la beauté de cette relation : *élet...fogytiglan* pour ensemble met en rapport un poète hongrois (János Pilinszki) avec un philosophe italien (Ludovico Geymonat) ; *Hommage à Gy. K.* rend hommage au plus grand compositeur hongrois vivant, dont les cours de musique de chambre auxquels j'ai assisté demeurent comme des leçons de musique inoubliables, d'une intensité et originalité extraordinaires.

Composé grâce à une commande de la radio SWR de Stuttgart, ce trio signe aussi mon "début" dans le domaine tant de la forme en petits mouvements, que de la musique de chambre spatialisée (sans électronique !). J'ai voulu appliquer au monde instrumental les résultats d'une recherche dans l'écriture spatiale que j'avais entreprise lors de la composition d'œuvres pour instrument soliste et électronique de chambre. Dans chaque section de la pièce les instrumentistes, en se plaçant à des endroits particuliers, créent un espace toujours différent et délimité par la scène ; ces espaces interagissent ainsi avec les matériaux musicaux et les parcours formels utilisés. Dans cette œuvre, espace et écriture musicale s'interpénètrent intimement et inventent une "dramaturgie" spatio-temporelle caractéristique, une sorte de "théâtre de son".

Par exemple, le premier mouvement est constitué de deux processus formels parallèles, évoluant à des vitesses différentes, l'un confié au piano et l'autre à la clarinette et à l'alto. Ces derniers instruments, placés devant le piano, les plus proches possibles l'un de l'autre, créent ainsi un seul corps sonore. Dans le deuxième mouvement, la clarinette basse essaye de se "frayer" un chemin derrière le piano, physiquement et musicalement. Le troisième mouvement propose un trio "en diagonale", de l'arrière gauche (clarinette) vers l'avant droite (alto) : la forme musicale est, elle aussi, en diagonale, bâtie sur des effets d'écho et d'éloignement multiples. Le quatrième mouvement, un duo clarinette et alto jouant dos au public, utilise le piano comme caisse de résonance, tandis que le cinquième retrouve la clarinette basse au même endroit que la clarinette au début. Enfin, après un solo d'alto avec scordatura et sourdine puissante (ré à la place du *do grave*, donnant une couleur de quarte juste et rappelant

la couleur d'un vieil instrument, la vielle à roue), le dernier mouvement construit une sorte de miroir spatial et psychologique du premier : les instrumentistes "mobiles", jouant dans une tessiture inhabituelle et très aiguë, sont placés à l'arrière de la scène, le plus loin possible entre eux, dans une sorte de pyramide inversée avec le piano pour apex.

La plupart des matériaux de cette œuvre proviennent d'une façon plus ou moins cryptée d'*Hommage à R. Sch. op. 15d* de György Kurtág ou du premier mouvement des *Märchenerzählungen op. 132* de Robert Schumann. Il est hors de propos ici de prétendre en dresser un inventaire complet. Beaucoup d'éléments sont aussi des réminiscences d'attitudes musicales chères au compositeur hongrois, comme le travail avec l'espace, les mouvements courts, ou l'utilisation, à la fin de l'œuvre, d'un instrument "étranger", la grosse caisse jouée par le clarinettiste dans *Hommage à R. Sch.*, une cloche plaque jouée par le pianiste, hommage à tous les "hommages" disséminés dans l'œuvre de György Kurtág. »

Marco Stroppa

Claude Debussy

Bruyères – extrait de Préludes (Livre II)

Durée : environ 3 minutes.

(voir pages 8-12)

György Kurtág

Little Chorale – extrait de Játékok [Jeux]

Durée : environ 1 minute.

Composition de l'œuvre entière : 1973-2010.

Dédicace : à la mémoire de Magda Kardos.

Effectif : piano.

Éditeur : 1979, Editio Musica Budapest.

Durée : environ 4 minutes.

Játékok : une œuvre qui s'enrichit sans cesse depuis 1973 (elle comprend actuellement des centaines de pièces), et qui se définit justement par l'acceptation de tous les éléments musicaux possibles, de tous les styles, ainsi que par la mise à l'épreuve, l'utilisation et l'appropriation de solutions et d'habitudes techniques caractéristiques d'autres compositeurs. Les *Játékok* ont d'abord été conçus comme un recueil pédagogique pour le piano (une entreprise semblable à celle du *Mikrokosmos* de Bartók, quelques décennies auparavant) : il s'agissait de familiariser les enfants avec les procédés et la pensée de la musique contemporaine, dès leurs premiers contacts avec l'instrument. Certains éléments techniques de la nouvelle musique (le cluster, les sonorités obtenues avec la paume ou l'avant-bras, les glissandi) n'exigent pas nécessairement d'être attentif à l'exactitude des hauteurs, plutôt à l'intelligibilité du flux musical issu de leur construction. Si bien que ces éléments peuvent aussi faciliter l'approche du jeune pianiste : il travaille dès lors avec des moyens qui lui sont en quelque sorte déjà donnés, ou tout au moins qu'il peut aisément s'approprier. Et tandis qu'il s'occupe de ces principes élémentaires – qu'il les *expérimente* –, il fait connaissance, presque sans s'en apercevoir, avec son instrument : avec ses dimensions, ses réactions, avec l'énergie nécessaire à la production du son, avec son économie. Les possibilités acoustiques du piano se dévoilent à lui une à une. La série des *Játékok* est donc à la fois moins et plus qu'une pédagogie du piano. Moins, car elle n'établit aucun dogme de méthode ; plus, car il s'agit d'une introduction non seulement au jeu pianistique, mais aussi au faire musical et à la pensée compositionnelle.

En effet, les *Játékok*, de par la recherche systématique qui s'y fait jour, sont aussi un terrain d'étude pour le compositeur. Si les principes élémentaires du jeu pianistique sont séparables, alors ils peuvent devenir, en eux-mêmes ou au sein de n'importe quelle combinaison, un matériau brut pour la composition. Mais pour cela, il convient aussi de soumettre la composition elle-même à cette démarche analytique, de rechercher ses fondements, c'est-à-dire les relations les plus simples que l'on perçoit dans la structure de toute œuvre musicale, celles qui constituent la suite des événements sonores en *composition*.

Les *Játékok* sont une encyclopédie de la pensée de Kurtág ; on y trouve toutes les marques stylistiques qui signent les autres pièces de son œuvre, toutes ses tournures caractéristiques, tous ses fondements

gestuels (tant dans l'univers mélodique que dans le travail de la forme). Il s'agit d'un véritable journal de compositeur : une collection d'idées, d'essais, de variantes, mais aussi de réflexions sur la musique populaire, sur les œuvres écoutées-jouées d'autres compositeurs (un des fils conducteurs de cette collection est la série des *hommages*). On y rencontre également des références importantes à d'autres pièces de Kurtág – notamment dans la série emblématique de *Virág az ember...* [*L'Homme est une fleur...*] –, ainsi que des *objets trouvés*, des éléments de base qui sont déjà presque des compositions toutes faites, qu'il suffisait de remarquer.

Les *Játékok* ne sont pas pour autant de simples chutes, de simples études ou notations marginales : chaque mouvement a sa validité propre, chaque mouvement est en lui-même une composition. Il n'est peut-être pas exagéré de dire qu'avec ces pièces, Kurtág a créé un genre pour son propre usage. Un genre qui n'est toutefois pas sans précédent si l'on pense aux bagatelles de Beethoven, aux pièces lyriques de Grieg, aux préludes de Scriabine ou (encore une fois) au *Mikrokosmos* de Bartók.

Les *Játékok* sont une œuvre ouverte, non une série close : ils peuvent accueillir n'importe quel type de composition, car ils ne sont liés à aucune logique cyclique (à partir des pièces initialement écrites pour piano, il existe des transcriptions pour différents effectifs instrumentaux ; et l'on voit se constituer, depuis quelques années, des *Játékok* pour instruments à cordes ou pour formations de chambre).

András Wilhelm

Programme du Festival d'Automne à Paris, cycle Kurtág

« L'idée de composer les *Játékok* [Jeux] est venue d'enfants jouant spontanément, d'enfants pour qui le piano représente encore un jouet. Ils l'expérimentent, le caressent, l'attaquent et parcourent leurs doigts sur le clavier. Ils enchaînent des sons apparemment déconnectés, et si d'aventure cela éveille leur instinct musical ils recherchent consciemment certaines des harmonies trouvées par hasard et ne cessent de les répéter. Ainsi, cette série n'est pas un guide, ni simplement une collection de pièces. C'est une invitation à expérimenter et non pas à apprendre "à jouer du piano".

Le plaisir dans le jeu, la joie du mouvement – audacieux, et si besoin des mouvements rapides sur tout le clavier dès les premières leçons plutôt que de tâtonner maladroitement à chercher les notes et compter les rythmes –, toutes ces idées plutôt vagues se trouvaient au début de la création de cette collection.

Jouer – tout simplement, jouer. Cela exige beaucoup de liberté et d’initiative de la part de l’interprète. En aucun cas, l’image écrite doit être prise au sérieux, mais l’image écrite doit être prise très au sérieux lorsqu’il s’agit du processus musical, de la qualité du son et du silence. Nous devrions faire confiance à l’image résultant des notes imprimées et la laisser exercer son influence sur nous. L’image graphique transmet une idée de la disposition temporelle même dans les pièces les plus libres. Nous devrions faire usage de tout ce que nous savons et nous souvenir de la déclamation libre, du parlando-rubato de la musique folklorique, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de l’improvisation musicale a apporté.

Abordons courageusement même la tâche la plus difficile, sans avoir peur de faire des erreurs : nous devrions essayer de créer des proportions valables, unité et continuité à partir des valeurs longues et courtes – uniquement pour notre propre plaisir ! »

György Kurtág

Benoît Sítzia (1990)

Livre des césures (Rima II) pour quatuor à cordes. Hommage à Pierre Boulez

Composition : 2016.

Dédicace : au quatuor Béla.

Création : le 8 juin 2016, Grand Auditorium, Reims, par le quatuor Béla.

Effectif : quatuor à cordes.

Durée : environ 5 minutes.

Rima II pour quatuor à cordes est une réflexion sur la fonction du silence comme trajectoire et lien entre l’espace de l’interaction collective et celui de l’intériorité. « Rima » désigne l’espace laissé vide entre les mots, cette « fissure » apparue progressivement dans le flux de l’écriture continue afin de faciliter la lecture silencieuse (*lectio tacita*) et individuelle (au

départ, le savoir livresque se transmettait par la lecture à voix haute et par la didactique de groupe). Il ne s'agit donc pas ici du silence comme absence de la matière, mais du silence se trouvant derrière elle, pour la structurer et ouvrir l'espace de la perception individualisée.

Cette approche sémiotique du signe « silence / respiration » m'a donc naturellement rapproché de « l'action silencieuse » présente dans la pensée et l'écriture de György Kurtág, ainsi que de son incidence sur la perception.

Véritable figuration de l'indicible et de l'intime, la rima de Kurtág est une respiration qui intervient moins pour affirmer la trajectoire d'une parole que pour l'interrompre. Cette césure rhétorique n'est pas un banal outil formel ou poétique, mais un geste urgent, révélateur, nécessaire à la compréhension de ce qui souffrirait d'être dit ou d'être écrit.

Le compositeur hongrois pense et écrit le silence comme un débordement du signe. Comme la matérialisation d'un verbe qui étouffe sous la surcharge du sens en se heurtant à l'impossibilité de « dire pleinement ». Mettre en scène cet « homme qui parle mais à qui il manque la parole » (propos recueillis lors d'une séance de travail avec le compositeur sur *Signes, jeux et messages*) : telle est l'incidence de la fleur que l'homme des *Douze Microludes* a fait croître dans l'écriture de ce quatuor.

Encore fallait-il que Pierre Boulez ajoutât son propre silence à celui de ce quatuor.

Benoît Sitzia

György Kurtág

« La fille aux cheveux de lin – enragée » – extrait de *Játékok* [Jeux]

Durée : environ 2 minutes.

(voir pages 16-19)

Claude Debussy

***La Fille aux cheveux de lin* – extrait de *Préludes* (Livre I)**

Durée : environ 2 minutes.

(voir pages 8-11)

György Kurtág

Hommage à Mihály András. Douze Microludes op. 13 pour quatuor à cordes

Commande du Festival de Witten.

Composition : 1977-1978.

Dédicace : à la ville de Witten.

Création : le 21 avril 1978, Witten, par le quatuor Eder.

Effectif : quatuor à cordes.

Éditeur : Editio Musica Budapest, n° Z. 8716.

Durée : environ 9 minutes.

Les quatuors à cordes de Kurtág se composent tous d'une suite de mouvements brefs, des six mouvements en arche du *Quatuor à cordes op. 1* (1959) à l'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánsky op. 28* (1988-1989), et aux *Douze Microludes* en hommage au compositeur et chef d'orchestre András Mihály. Autant de phrases, d'annotations, de *marginalia*, de remerciements que le musicien envoie aux amis, à ceux qui étaient là avant ou ailleurs : allusions, hommages, dédicaces, *in memoriam*, signes, messages... Là, tout est lié, sans répétition, ni ornement. Kurtág libère le langage du bavardage. Il reconduit, à travers le geste, la musique à ce qui n'est pas superflu. Chaque proposition musicale, isolée, réduite au spasme, émane du silence nécessaire à l'écoute attentive du son – un silence étranger à l'idée même de consolation. La pensée d'une telle crise nécessite une absolue clarté, où l'intuition de l'aphorisme annule la dimension linéaire du temps, transformant le langage, révélant son besoin superstitieux de posséder les choses qu'il nomme, désignant l'utopie d'un soliloque dont l'origine se sépare du monde, et renouvelant alors la tension irrésoluble entre le son et le silence, en une paix pleine de douleurs apaisées. L'ascèse, la simplicité laconique, la pudeur même du langage de Kurtág, ramassant le monde ou l'homme tout entier dans une seule phrase, nous sauvent – rédemption, enfance d'une parole qui accède à l'existence, déracinant ainsi un langage devenu sans sens.

Douze miniatures donc, douze microludes, en lesquels résonne le *ludus* latin, le jeu. Ce jeu – y a-t-il jeu plus grave ? –, ce mouvement entre ce qui s'entend et ce qui, inscrit ailleurs, irradie en sous-main le dire, joue ici, avec le plus grand sérieux, du plus périlleux des biens à l'homme donnés, le verbe. « Le jeu – c'est le jeu. Il requiert beaucoup d'initiative et de liberté

de la part de l'interprète. La notation ne doit pas être prise au sérieux – la notation doit absolument être prise au sérieux : le flux musical, la qualité de l'intonation, du silence », écrit Kurtág des *Játékok* [Jeux]. Recherchant une unité avec le moins de matériau possible, ces microludes, construits sur les demi-tons ascendants de la gamme chromatique, font allusion au choral, et à la *Toccata di durezza e ligature* de Frescobaldi, égrènent de courts ostinatos, et, dans le cinquième mouvement, « comme venant de loin » – d'un romantisme inaccessible qui vient et repart, qui emporte et ne satisfait jamais vraiment –, un motif rappelle une chanson populaire, souvenir serti dans une grappe de merveilleux aphorismes, dont se souviendra ...*quasi una fantasia...* op. 27.

Laurent Feneyrou (12 janvier 2001, Goethe Institut)

Claude Debussy

Les Collines d'Anacapri – extrait de *Préludes* (Livre I)

Durée : environ 5 minutes.

(voir pages 8-11)

György Kurtág

Schatten pour violoncelle – extrait de *Jelek, játékok és üzenetek* [Signes, jeux et messages]

Durée : environ 30 secondes.

(voir page 13)

The Carezza Fig pour alto – extrait de *Jelek, játékok és üzenetek* [Signes, jeux et messages]

Durée : environ 1 minute.

(voir page 13)

Tre Pezzi pour violon et piano op. 14e

I. Öd und traurig

II. Vivo

III. ... Aus der Ferne...

Composition : 1979.

Dédicace : à Judit Hevesi et István Kerekes.

Effectif : quatuor à cordes.

Éditeur : Editio Musica Budapest, n° Z. 14104.

Durée : environ 10 minutes.

Arrangement pour violon et piano de la *Herdecker Eurythmie op. 14b*, les *Trois Pièces pour violon et piano op. 14e*, dédiées à Judit Hevesi et István Kerekes, datent de 1979. La première pièce privilégie les doubles cordes à vide au violon, que le clavier accompagne, pianississimo et avec beaucoup de pédale, de figures en doubles croches ; le contraste est saisissant si on remarque que le piano joue principalement sur la clarté des dièses, alors que le violon est centré sur ses résonances naturelles. La seconde pièce, très fragmentée, confie au violon un jeu en harmoniques pianissimo qui contrastent plus loin avec les pizzicati arrachés et féroces. Dans la dernière pièce, ... *Aus der Ferne*, très douce, extrêmement lente, le piano accompagne en notes tenues – des « fleurs » liées de trois notes étagées sur plusieurs octaves – la mélodie simple du violon.

Grégoire Tosser

Programme du festival Musique sur Ciel (Cordes-sur-Ciel), 2005

Pilinszky János : Gérard de Nerval pour violoncelle – extrait de *Jelek, játékok és üzenetek* [Signes, jeux et messages]

Durée : environ 1 minute.

(voir page 13)

Hommage à R. Sch. op. 15d pour clarinette, alto et piano

I. Merkwürdige Pirouetten des Kapellmeister Johannes Kreisler [Curieuses pirouettes du maître de chapelle Johannes Kreisler] – Vivo

II. E*: der begrenzte Kreis... [E{usebius} : le cercle limité] – Molto semplice, piano e legato

III. ...und wieder zuckt es schmerzlich F* um die Lippen... [Et F{lorestan} sentit de nouveau le contour de ses lèvres tressaillir douloureusement...] – Feroce, agitato

IV. Felhő valék, már sűt a nap... (töredék-töredék) [Je fus de l'ombre et le soleil est de retour... {fragment-fragment}] – Calmo, scorrevole

V. In der Nacht [Dans la nuit] – Presto

VI. Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut) [Adieu {Maître Raro découvre Guillaume de Machaut}] – Adagio, poco andante

Composition : 1990.

Création : le 8 octobre 1990, Budapest, par Gellért Tihany (clarinette), Zoltán Gál (alto) et Márta Kurtág (piano).

Effectif : clarinette/grosse caisse – alto – piano.

Éditeur : Editio Musica Budapest.

Durée : environ 8 minutes.

L'*Hommage à R. Sch.* est une des œuvres de Kurtág les plus jouées et les plus enregistrées – par R. Sch., entendez : Robert Schumann. C'est à travers ce même titre en initiales que Bartók fait son hommage à Schumann dans ses *Mikrokosmos* pour piano. Les instruments en présence rappellent les *Märchenerzählungen op. 132*, et le numéro d'opus est le même que celui des *Scènes d'enfants* pour piano de Schumann.

D'autres références à Schumann, plus ou moins explicites, parcourent les six pièces qui constituent l'*Opus 15d* : on y retrouve notamment le chef d'orchestre Kreisler, que l'on rencontre chez E. T. A. Hoffmann et dans les *Kreisleriana op. 16*, et les personnages antagonistes du *Carnaval* et des *Dauidsbündlertänze [Danses des compagnons de David]* représentant les doubles de Schumann : le rêveur et contemplatif Eusebius et le fier et impétueux Florestan. « [Ils sont] ma double nature, et je voudrais bien les concilier, comme le fait Raro en un seul homme » (Schumann). Les curieuses pirouettes du maître de chapelle Johannes Kreisler ouvrent vigoureusement l'œuvre, par des courbes ascendantes puis descendantes.

La deuxième pièce laisse place au caractère introverti d'Eusebius : « Le cercle limité est pur » est une des phrases du *Journal* de Franz Kafka mises en musique par Kurtág dans ses *Kafka-Fragmente op. 24* pour soprano et violon (1985-1987). Le même fragment est réécrit ici pour clarinette, alto et piano, tout en conservant le texte de Kafka entre crochets. La musique est pure, également : intervalles clairs, sonorités consonantes. Arrive Florestan, dont les lèvres « tremblent douloureusement », comme dans les *Davidsbündlertänze*. Les vers « Je fus de l'ombre, et le soleil est de retour... » est un « fragment-fragment » du poème *Chanson d'Attila József* (1928), et a été utilisé par Kurtág pour le titre d'une pièce pour piano de 1983 (puis dans les *Jelek, játékok és üzenetek*).

Le titre de la cinquième pièce, *Dans la nuit*, renvoie aux *Fantasiestücke* pour piano op. 12, et celui de la sixième pièce, *Adieu*, aux *Scènes de la forêt* pour piano op. 82 de Schumann. Cette dernière pièce nous présente la « rencontre entre Maître Raro et Guillaume de Machaut » : Raro est encore un pseudonyme schumannien – la figure du sage, du conciliateur – et Machaut est un des compositeurs majeurs pour Kurtág. « Faites que les jeunes étudient les anciens, mais n'exigez pas d'eux qu'ils poussent la simplicité et le dépouillement jusqu'à l'affectation ! », dit Maître Raro (alias Schumann) à propos de Machaut. Le piano adopte une technique de basse obstinée, rappelant les structures isorythmiques de Machaut (*color* pour les hauteurs de notes, *talea* pour le rythme – de longueurs distinctes). À la fin de l'œuvre, lorsque résonnent les dernières figures du piano, le clarinettiste se lève pour aller frapper un coup de grosse caisse – un seul, pianissimo – qui clôt l'hommage.

D'après Grégoire Tosser

Programme du festival *Musique sur Ciel* (Cordes-sur-Ciel), 2005.

Claude Debussy

Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville – élève de Chopin et belle-mère de Verlaine –, Claude Debussy entre dès 1873 (il est âgé de 11 ans) au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884, année de son Prix de Rome. Il y étudie le solfège avec Lavignac (1873), le piano avec Marmontel (1875), l'harmonie, le piano d'accompagnement, et la composition avec Ernest Guiraud (1880) alors que ses premières compositions datent de 1879. Étudiant peu orthodoxe et volontiers critique, il poursuit des études assez longues et, somme toute, assez peu brillantes. En 1879, il devient pianiste accompagnateur de Mme von Meck, célèbre mécène russe, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie, de l'Italie à la Russie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise, et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le Prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris s'ouvre une période bohème : il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Jean Moréas, un peu plus tard Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et à l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer et admire *Tristan et Parsifal* de Wagner. Soucieux

de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et vivra dans la gêne jusqu'à l'âge de 40 ans. De même, il gardera toujours ses distances avec le milieu musical. En 1890, il rencontre Stéphane Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas demeure le fameux *Prélude*, composé entre 1891 et 1894, son premier grand chef-d'œuvre qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du xx^e siècle, et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes* pour orchestre, composés entre 1897 et 1899. En 1893, Debussy assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, auprès de qui il obtient l'autorisation de mettre la pièce en musique. Il compose l'essentiel de son opéra en quatre ans, puis travaille à l'orchestration. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. Après *Pelléas* s'ouvre une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, et à l'aisance financière assurée par cette notoriété et par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. Il se détache alors du symbolisme, qui passe de mode vers 1900. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel discernement dans des

textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il pratique occasionnellement la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les créations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels implicites ou explicites, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre. Les chefs-d'œuvre se succèdent : pour le piano, les *Estampes* (1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images pour orchestre* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouvelles perspectives, vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et les *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

György Kurtág

Né en Roumanie en 1926, György Kurtág étudie le piano à partir de 1940 avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits. Il s'installe à Budapest en 1946 et étudie à l'Académie de musique Franz-Liszt : la composition auprès de Sándor Veress et Ferenc Farkas, le piano auprès de Pál Kadosa et la musique de chambre auprès de Leó Weiner. Il acquiert la

nationalité hongroise en 1948. En 1957-1958, il réside à Paris, où il est élève de Marianne Stein. Il suit également les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud. À ces influences s'ajoutent celles des concerts du Domaine musical dirigé par Pierre Boulez où il s'initie aux techniques de l'École de Vienne. Ce séjour à Paris marque profondément ses idées sur la composition. La première œuvre qu'il signe à son retour à Budapest, un quatuor à cordes, est qualifiée d'opus 1. Professeur de piano, puis de musique de chambre à l'Académie de Budapest de 1967 à sa retraite en 1986, il y poursuit sa tâche de pédagogue jusqu'en 1993. La plus grande partie de ses œuvres est dévolue à la petite forme, et en particulier à la voix, en laquelle il voit un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Parmi ses œuvres, on peut citer *Huit Duos op. 4*, pour violon et cymbalum (1960-1961) ; *Les Dits de Péter Bornemisza op. 7* (concerto pour soprano et piano, 1963-1968) ; *Douze Microludes*, pour quatuor à cordes (1977) ; *Grabstein für Stephan op. 15c*, pour guitare et orchestre (1978-1979, révisé en 1989) ; *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*, pour soprano et ensemble (1976-1980) ; *Scènes d'un roman* (quinze mélodies pour soprano, violon, contrebasse et cymbalum, 1981-1982) ; *Officium breve in memoriam Andree Szervánszky*, pour quatuor à

cordes (1989) ; *Stèle op. 33*, pour grand orchestre (1994) ; *Samuel Beckett : Mirlitonades op. 36* (1993-1996) ; *Songs op. 36b*, pour baryton (1997) ; *Messages op. 34*, pour orchestre (1991-1996) ; *Hipartita*, pour violon solo (2000-2004) ; *Songs of Despair and Sorrow op. 18* (1980-1994/2006), pour chœur mixte et instruments. Le Festival de Salzbourg lui consacre des séries de concerts en 1993 et 2004 ; de 1993 à 1995, il est compositeur en résidence auprès des Berliner Philharmoniker. Le Konzerthaus de Vienne, puis la Cité de la musique de Paris et le Conservatoire de Paris (CNSMDP) l'accueillent également en résidence, respectivement en 1995 et 1999. György Kurtág reçoit de très nombreux prix et récompenses pour ses compositions. Il est nommé officier dans l'ordre des Arts et des Lettres par le Gouvernement français en 1985 et reçoit en 1998 l'Österreichisches Ehrzeichen, une distinction accordée par l'État autrichien. La même année, il reçoit le Grand Prix de la musique de la Fondation Siemens à Munich puis, en 2001, le Friedrich-Hölderlin-Preis de la ville de Tübingen. En 2006, l'Université de Louisville dans le Kentucky a décerné à György Kurtág le Grawemeyer Award in Music Composition pour son œuvre ...*Concertante...*, pour violon, alto et orchestre, créée en 2003. György Kurtág interprète régulièrement ses propres œuvres en concert. Il en a enregistré certaines pour ECM. Il travaille

actuellement sur un opéra, commande du festival Musica de Strasbourg.

Marco Stroppa

Marco Stroppa a étudié la musique en Italie (piano, musique chorale et direction de chœur, composition et musique électronique) auprès de Laura Palmieri, Guido Begal, Renato Dionisi, Azio Corghi et Alvisé Vidolin (conservatoires de Vérone, Milan et Venise). De 1984 à 1986, grâce à une bourse de la Fondation Fulbright, il poursuit des études scientifiques (informatique musicale, psychologie cognitive et intelligence artificielle) au Media Laboratory du Massachusetts Institute of Technology. Entre 1980 et 1984, il collabore avec le centre de musique informatique de l'Université de Padoue où il réalise sa première composition mixte, *Traiettoria*, pour piano et ordinateur. En 1982, à la demande de Pierre Boulez, il rejoint l'Ircam comme compositeur et chercheur. Entre 1987 et 1990, il y dirigera le département de recherche musicale, poste qu'il quitte pour se dédier entièrement à la composition, la recherche et l'enseignement. Les contacts ininterrompus avec cette institution depuis son arrivée en France ont été déterminants dans sa formation musicale et sa démarche de compositeur. En 1987, Marco Stroppa fonde l'atelier de composition et musique informatique au Séminaire international Bartók à Szombathely (Hongrie), qu'il dirige pendant treize ans. Ses pièces *élet...*

fogyitiglan, Dialogue imaginaire entre un poète et un philosophe et Hommage à Gy. K. témoignent de l'intensité de cette expérience. Depuis 1999, il est professeur de composition à la Musikhochschule de Stuttgart. Souvent groupée autour de cycles thématiques – un cycle de pièces pour soliste et électronique inspirées par des poèmes de e.e. cummings (*Miniature Estrose, Auras, little i, I will not kiss your f.ing flag, ... of silence, hist whist*) ; un cycle de concertos inspirés par des poèmes de W. B. Yeats (*Upon a Blade of Grass* pour piano et orchestre, *From Needle's Eye* pour trombone, double quintette et percussion) –, l'œuvre de Marco Stroppa est inspirée par la lecture de nombreux textes poétiques et mythiques et par le contact personnel avec des interprètes. Parmi ses œuvres orchestrales : *Ritratti senza volto* composé pour l'Orchestre de Paris, les concertos *No Boughs* pour piccolo et orchestre à cordes et *And one by one we drop away* pour violoncelle et orchestre, *Like Milk Spilt* pour accordéon, deux accordéons « ombres » et quatre groupes orchestraux et *Let me sing into your ear* pour cor de basset et orchestre. Son premier opéra *Re Orso*, d'après un texte d'Arrigo Boito, est créé à l'Opéra Comique à Paris en 2012.

Benoît Sitzia

Après des études instrumentales de guitare classique et d'orgue, Benoît Sitzia entame un cursus de culture

musicale et de composition en 2011 au Conservatoire à rayonnement régional d'Annecy dans la classe de Jean-Pascal Chaigne. Après plusieurs récompenses en analyse, histoire de la musique et esthétique, il obtient un cycle à orientation professionnelle de composition avec mention Très Bien au Conservatoire à rayonnement régional de Reims dans la classe de Daniel D'Adamo et est reçu au concours d'entrée du Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Stefano Gervasoni. Depuis 2014, Benoît Sitzia préside l'Association Réponses XX-XXI (créée avec la dramaturge et comédienne Éléonore Dupraz) et cofonde le Forum international de création musicale et théâtrale afin de promouvoir la musique et le théâtre d'aujourd'hui. Il assure également la direction musicale et artistique de l'ensemble Éclats ainsi que la direction artistique de la musique classique pour l'Impérial Annecy Festival en Haute-Savoie. En plus de ses activités de compositeur, il mène une activité de médiateur afin de faire découvrir et promouvoir la musique de répertoire et la création auprès de tous les publics. Fort de ces expériences, il fonde et dirige désormais le Collège Contemporain, organisme qui regroupe compositeurs, interprètes et musicologues autour d'une dynamique nouvelle et de projets innovants aux niveaux national et international.

Martin Adámek

Né en 1996 en Slovaquie, Martin Adámek est diplômé du Conservatoire de Bratislava. Il poursuit ses études à l'Académie de musique et des arts du spectacle Janáček de Brno en République Tchèque, tout en se forgeant en parallèle une solide expérience d'orchestre au sein du Gustav Mahler Jugendorchester et de l'Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne, sous les directions de Philippe Jordan, Christoph Eschenbach ou encore Vladimir Ashkenazy. Lauréat, entre autres, des premiers prix du Concours international Leoš Janáček (République Tchèque, 2014), du Concours de clarinette de Carlino et du Concours Anemos (Italie, 2013), Martin Adámek s'est déjà produit en soliste sur de nombreuses scènes. En Slovaquie, il collabore avec le Cluster Ensemble, le Veni Ensemble et la Veni Academy, trois formations spécialisées en musique contemporaine. Résolument engagé dans la promotion des musiques d'aujourd'hui, Martin Adámek a déjà eu l'occasion de créer des œuvres de compositeurs tels que Bruno Mantovani, Elliott Sharp et Iris Szeghy. Il a rejoint l'Ensemble intercontemporain en octobre 2016.

Odile Auboin

Lauréate de bourses de recherche Lavoisier du ministère des Affaires Étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, Odile Auboin étudie à l'Université Yale, puis se perfectionne avec Bruno Giuranna à la Fondation Stauffer de Crémone. Elle est lauréate du Concours international de Rome (Bucchi). 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, elle 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. Odile Auboin est professeur-assistant au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Elle joue sur un alto A 21 créé par Patrick Charton.

Jeanne-Marie Conquer

Née en 1965, Jeanne-Marie Conquer obtient à l'âge de 15 ans le Premier Prix de violon au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et suit le cycle de perfectionnement dans les classes de Pierre Amoyal (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle devient membre de l'Ensemble intercontemporain en 1985. Jeanne-Marie Conquer développe des relations artistiques attentives avec les compositeurs d'aujourd'hui et a en particulier travaillé avec György Kurtág, György Ligeti (pour le *Trio avec cor* et le *Concerto pour violon*), Peter Eötvös (pour son opéra *Le Balcon*) et Ivan Fedele. Elle a gravé pour Deutsche Grammophon *Sequenza VIII* pour violon seul de Luciano Berio, *Pierrot lunaire* et *Ode à Napoléon* d'Arnold Schönberg ainsi qu'*Anthèmes* et *Anthèmes II* de Pierre Boulez pour la publication d'un ouvrage de Jean-Jacques Nattiez consacré à l'œuvre du compositeur. Jeanne-Marie Conquer a notamment été la soliste d'*Anthèmes II* au Festival de Lucerne en 2002 – œuvre dont elle a assuré la création à Buenos Aires en 2006 – et

du *Concerto pour violon* de Ligeti pour le quatre-vingtième anniversaire du compositeur en 2003 à la Cité de la musique à Paris. Parallèlement à sa carrière de soliste, Jeanne-Marie Conquer enseigne au Conservatoire Municipal W. A. Mozart du 1^{er} arrondissement de Paris et au CNSMDP.

Thomas Duran

Membre de l'Orchestre de Paris depuis 2009, Thomas Duran est de ces musiciens que la passion de la musique a toujours nourri et porté. Son parcours brillant, ponctué de deux mentions TB à l'unanimité au Conservatoire de Paris (CNSMDP) – classes de Philippe Muller et Pierre-Laurent Aimard –, de diverses bourses et prix internationaux, de concerts sur instrument d'époque, de créations, d'enregistrements et de concerts au sein de différents ensembles (Ensemble Contemporain, Alternance et Court-Circuit), l'a conduit à occuper dès l'âge de 23 ans la place de premier violoncelle solo de l'Orchestre de l'Opéra de Bordeaux. Cultivant sa curiosité et son éclectisme, il développe des projets aussi variés que l'élaboration d'un festival en Bourgogne avec la violoncelliste Pauline Bartissol, une série de concerts au Grand Théâtre de Bordeaux pour les 300 ans de la mort du violoncelliste bordelais Jean-Baptiste Barrière, un disque remarqué en sonate avec son partenaire privilégié Nicolas Mallarte

autour des compositeurs marqués par la Première Guerre mondiale, un autre autour des 40 études de Popper avec 19 collègues sous l'impulsion de Raphaël Pidoux, des ateliers-concerts sur Beethoven, sur Fauré, ou l'influence de la Première Guerre mondiale sur la création musicale, des concerts de musique de chambre avec ses collègues de l'Orchestre mais aussi avec Pierre Foucheneret, Marc Coppey, Marie Chilemme, Julien Dieudegard, Nicolas Dautricourt, Bertrand Chamayou, Denis Pascal, etc. Cet engagement musical a trouvé son prolongement naturel dans l'enseignement, qu'il a la chance de pouvoir dispenser depuis 2011 au CRR de Paris et dans le cadre du Pôle Supérieur Paris-Boulogne.

Diego Tosi

Diégo Tosi intègre l'Ensemble intercontemporain en octobre 2006 en tant que violoniste. Il se produit en soliste dans les plus grandes salles du monde et interprète des répertoires de toutes les époques. Il a enregistré plusieurs CD chez Solstice (comprenant entre autres des œuvres de Ravel, Scelsi, Berio et Boulez), qui ont obtenu les meilleures récompenses. Plus récemment, il a entrepris une intégrale discographique de l'œuvre du violoniste virtuose Pablo de Sarasate et vient d'obtenir le Prix Del Duca, décerné par l'Académie des Beaux-Arts ainsi que le Prix Unesco décerné par la Sacem. Après avoir

obtenu son Premier Prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Jean-Jacques Kantorow et Jean Lenert, Daniel Tosi s'est perfectionné à Bloomington (États-Unis) auprès de Miriam Fried, puis a remporté le concours des Avants-Scènes en troisième cycle au CNSMDP. 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. Dans ses années de jeunesse, il a également suivi l'enseignement d'Alexandre Bendersky et a remporté de nombreuses récompenses dans divers concours internationaux (parmi lesquels Wattrelos, Germans Claret et Moscou). Depuis 2010, il est directeur artistique du Festival de Tautavel.

Dimitri Vassilakis

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

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

Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration

de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale du compositeur et chef d'orchestre Matthias Pintscher, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire. En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles technologies de production sonore. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et

compositeurs du monde entier. En résidence à la Philharmonie de Paris depuis son ouverture en janvier 2015 (après avoir été résident de la Cité de la musique de 1995 à décembre 2014), l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

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

DOISNEAU

ET LA MUSIQUE

PROLONGATION
JUSQU'AU
5 MAI

exposition
du 4 décembre 2018
au 28 avril 2019



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIEDEPARIS.FR 01 44 84 44 84   PORTE DE PANTIN



MAIRIE DE PARIS



PARIS
EXPOSITION



ANOUS PARIS

PHOTO



MUSÉE DE LA MUSIQUE

EXPOSITIONS • CONCERTS QUOTIDIENS • ACTIVITÉS EN FAMILLE

Un musée pour vivre la musique.



philharmoniedeparis.fr

01 44 84 44 84

Ⓜ Porte de Pantin

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS

