

György Ligeti

Trois pièces pour deux pianos : Monument – Selbstportrait – Bewegung

Stephane Ginsburgh et **Jean-Luc Fafchamps**, pianos

Karim Haddad

Ce qui dort dans l'ombre sacrée

Nicolas Crosse, contrebasse

Réalisation informatique musicale **Ircam/Grégoire Lorieux**

Daniele Ghisi

*abroad **

Elizabeth Calleo, soprano

musikFabrik

Enno Poppe, direction

Réalisation informatique musicale **Ircam/Daniele Ghisi**

Mikhail Malt, encadrement pédagogique

[CRÉATION CURSUS 2

ENTRACTE

Karlheinz Stockhausen

Kontakte

Stephane Ginsburgh, piano

Miquel Bernat, percussion

Jean-Marc Sullon, réalisateur sonore

DURÉE 1H45

PRODUCTION IRCAM-CENTRE POMPIDOU. AVEC LE SOUTIEN DE LA SACEM
(BOURSES D'ÉTUDE AUX JEUNES COMPOSITEURS DU CURSUS 2).

sacem 

 la culture avec
la copie privée

MATHÉMATIQUES - MUSIQUE : KONTAKTE

MERCREDI 15 JUIN, 20 H 30
IRCAM, ESPACE DE PROJECTION



© Avec l'aimable autorisation de Stockhausen-Stiftung für Musik

MATHÉMATIQUES - MUSIQUE : KONTAKTE

Tous les artistes y sont un jour confrontés, dès la maturation originelle de leur imaginaire : comment s'approprier les divers « outils » de l'art ? Quelle attitude adopter face à leurs constantes évolutions ? Comment ne pas devenir le jouet des innovations qui nourrissent le monde de l'art ?

Pour les musiciens, ces questions concernent l'instrumentarium, qui ne cesse de s'améliorer et de se renouveler – et c'est la réponse que le maître y apporte qui fait du clavier, du violon ou du violoncelle de Bach, ou du piano de Beethoven, de tels monuments (monuments qui, en outre, sont susceptibles de réorienter la facture instrumentale en même temps qu'ils s'inspirent d'elle) ; ou les formations instrumentales, qui se diversifient et se multiplient (le quatuor, l'orchestre, etc.) ; ou encore la découverte de nouvelles traditions musicales et la mise au point, par d'autres musiciens ou des artistes venus d'autres domaines, de nouveaux langages... Mais l'accélération moderne des recherches

scientifiques, appliquées tour à tour à l'électronique et à l'informatique, a complexifié encore ces questionnements en diversifiant et en intensifiant les innovations dans le champ de la production et du traitement du son. Encore aujourd'hui, certains compositeurs regardent avec méfiance ces nouveaux outils dont les arcanes, pour n'être pas nécessairement plus obscurs que ceux des instruments traditionnels, leur semblent toutefois moins maîtrisables : en s'aventurant dans le domaine de l'informatique musicale, ces compositeurs craignent de devenir le jouet de ces éléments électroniques et de ne plus savoir se diriger.

La science et éminemment les mathématiques ont pourtant à maintes reprises représenté un atout précieux pour les musiciens : pour les anciens, la musique était même la science des rapports numériques qui permettait le calcul des distances entre les objets célestes (d'où le terme d'harmonie céleste). Bach lui-

même a largement puisé dans les trésors des mathématiques : pour les accords, les tempéraments et même les formes (le nombre d'or).

À l'extrême opposé de cette posture de défiance, on trouve les quatre compositeurs au programme de ce soir : chacun, à quatre moments différents de leurs parcours et à quinze ou vingt ans d'intervalle, abordant à sa manière les outils que la science met à leur disposition.

À commencer par Karlheinz Stockhausen, le pionnier. Utilisant couramment et dès ses débuts des outils mathématiques comme les séries, arithmétique, géométrique ou autres (la suite de Fibonacci, pour ne citer qu'elle), il regarde les innovations scientifiques avec un appétit carnassier. Initiateur, ou parmi les premiers utilisateurs, de toutes les innovations majeures qui ont marqué l'histoire de la musique électronique, il est aussi l'un des rares compositeurs à avoir su intégrer l'électronique à son univers, non pas comme un instrument « en plus », mais comme partie prenante du processus compositionnel, voire comme générateur d'un nouvel environnement pour l'écriture musicale, qui ne se substituerait pas au précédent (il ne remplace nullement ce qu'il est convenu d'appeler « l'acoustique »), mais au contraire l'élargirait, autant sur le plan de la palette sonore que de la forme.

Stockhausen semble travailler à la manière des chercheurs en sciences expérimentales. Dans *Kontakte* (1958-1960), l'outil électronique est asservi à un véritable manifeste de la pensée du compositeur : une pensée du continuum sonore et temporel. La partition – qui, sous ses deux versions, l'une électronique pure, et l'autre lui adjoignant les pianos et les percussions (qui soulignent la bande plus qu'ils ne l'accompagnent), est l'un des grands chefs-d'œuvre de Stockhausen – fait ainsi pendant à son essai *L'unité du temps musical* publié en 1960. Selon lui, les trois paramètres essentiels qui définissent le son – la hauteur, la durée et le timbre – relèvent chacun d'un type différent de perception temporelle. Mais, ces trois catégories ne sont pas cloisonnées : elles sont étroitement liées les unes aux autres, par des rapports d'échelle. Une impulsion sonore, accélérée et répétée 440 fois par seconde, donnera ainsi un *la*. Si, au lieu d'une impulsion unique, on considère une cellule rythmique, que l'on accélère et répète 440 fois par seconde, on obtiendra à nouveau un *la*, mais complexe, coloré d'un timbre particulier, qui dépend du rythme choisi au départ. Inversement, en décélérant ce rythme, on entre dans le champ de la forme – et donc de la durée. Avec *Kontakte*, Stockhausen met ainsi un terme à la traditionnelle distinction entre

harmonie et mélodie, rythme et mètre, et carrure, phrasé et forme, sans parler du timbre, duquel on ne se préoccupait jusqu'alors qu'en attribuant telle note à tel instrument.

S'appuyant sur son travail pour *Kontakte*, Stockhausen formalisera les quatre critères de l'écriture électronique : la structure temporelle unifiée que nous venons de voir, la décomposition du son (en harmoniques et partielles), la spatialisation par couches sonores (c'est pour *Kontakte* que Stockhausen met au point une table tournante, pour mettre en œuvre une première spatialisation par haut-parleurs), et l'équivalence entre la note et le bruit (élargissant ainsi la palette compositionnelle).

Comme Stockhausen, György Ligeti est un grand amateur de mathématiques : on l'a vu se passionner pour la théorie du chaos, et s'inspirer, pour la forme de ses œuvres, de suites arithmétiques empruntées à Cantor, ou même de fractales. Décrites pour la première fois par le mathématicien Benoît Mandelbrot en 1974, les fractales sont des courbes ou des surfaces, qui s'apparentent à des structures gigognes, générées par de multiples homothéties internes (on retrouve toujours la même forme à toutes les échelles).

En 1976, dans *Monument – Selbstportrait – Bewegung*, Ligeti révèle aux yeux (et aux

oreilles) de tous son processus d'écriture.

Dans le premier mouvement, il établit un parallèle entre les illusions d'optique chères à Escher (Maurits Escher, 1898-1972) et les illusions acoustiques dont il aime à parsemer sa musique. Dans le deuxième, il transgresse son modèle (qu'il soit formel, musical ou mathématique) pour mieux réaliser son autoportrait, au travers du prisme du minimalisme américain de Steve Reich et Terry Riley. Enfin, le dernier mouvement laisse, au sein d'un flux continu de canons et d'imitations, s'emmêler les arpèges.

Le cas de Karim Haddad est un peu différent de celui de ses aînés. Pour lui, il ne s'agit pas d'expérimenter, de se servir ou d'améliorer un outil déjà existant. Lorsque L'Itinéraire lui commande *Ce qui dort dans l'ombre sacrée* en 1996, Karim Haddad sort à peine de la classe de composition du Cnsm dp et vient de suivre le cursus d'été à l'Ircam, se familiarisant ainsi avec les divers outils développés à l'époque. Ce qu'il imagine alors est assez simple : nul besoin de recourir à des concepts abstraits et/ou hautement complexes pour cela. Il veut pouvoir dilater le temps – accélérer ou décélérer le discours d'un musicien, en temps réel.

Ce sera pourtant impossible : il est des cas où la technique s'avère insuffisante pour concrétiser les rêves d'un compositeur.

Non pas par absence de l'outil nécessaire, mais par limitation de la puissance des ordinateurs. Le traitement était impossible à réaliser dans le temps du concert. Et pour cause, le calcul, pour chaque traitement, pouvait durer une bonne heure !

Résultat, bien que tout ait été pensé pour le temps réel [la partition (tissée de nombreux canons) et les traitements électroniques], Karim Haddad doit se rabattre sur un pis-aller : travailler sur échantillons – une solution du reste souvent adoptée, encore aujourd'hui, dans nombre de pièces, quand les conditions techniques ne sont pas suffisamment satisfaisantes pour permettre le temps réel. Ce n'est que depuis deux ans que les ordinateurs sont assez puissants pour permettre l'exécution de *Ce qui dort dans l'ombre sacrée* comme le compositeur l'a pensée à l'origine – grâce, aussi, au travail du réalisateur en informatique musicale Grégoire Lorieux.

Quant à Daniele Ghisi, né en 1984, il est tombé dans l'électronique quand il était petit : télévision, jeux vidéos, ordinateurs ont accompagné sa vie, depuis sa prime jeunesse jusqu'à ses études. Suivant un double cursus mathématique et musique, son aisance avec l'outil informatique est telle qu'il a, avec l'un de ses amis, également compositeur, Andrea Agostini, développé un logiciel appelé « bach ». Cette interface musicale, programmée au cœur

de l'environnement Max/MSP couramment utilisé par les compositeurs, permet de formaliser l'écriture informatique et donc de composer de la musique électronique au moyen de symboles (comme des notes). Témoin idéalement placé de l'évolution de la technologie comme de l'attitude des jeunes compositeurs vis-à-vis de la musique électronique et de la composition assistée par ordinateur, le réalisateur en informatique musicale Ircam chargé d'enseignement Mikhaïl Malt observe, dans la posture de Daniele Ghisi, une étape supplémentaire dans l'évolution du regard des avant-gardes sur l'outil en question : « Quand je suis arrivé à l'Ircam il y a vingt ans, lorsque nous réunissions tous les compositeurs à la Pédagogie en début de cursus, nous leur demandions : "L'un d'entre vous a-t-il un ordinateur ? L'un d'entre vous a-t-il déjà utilisé un ordinateur ?" Aujourd'hui, c'est : "Qui n'a pas d'ordinateur portable ?" Je dis toujours en plaisantant que, à la maternité, ils arrivent avec à un poignet le bracelet de l'hôpital et à l'autre la manette de la Wii... « Avant d'arriver ici, l'ordinateur fait partie de leurs vies. D'autre part, les logiciels, et même ceux qu'on utilise ici, se sont beaucoup popularisés. Avant, les compositeurs venaient ici pour pouvoir avoir accès aux outils et logiciels. Aujourd'hui, avec 2 000 €, on peut se faire un petit studio et travailler très bien

chez soi. Ainsi, une bonne partie des compositeurs qui arrivent ici ont déjà Max et Live installés sur leur ordinateur.

« De plus en plus, on a affaire à des compositeurs à l'aise avec l'informatique, et sans *a priori* négatif vis-à-vis d'elle – dans les années 1990, on avait parfois des scènes amusantes, avec des compositeurs qui venaient et disaient avec fierté “je suis compositeur, pas programmeur”. Certes, tous les compositeurs ne se sont pas encore ouverts à l'utilisation de la technologie pour la composition mais, aujourd'hui, s'ils viennent ici, c'est qu'ils ont besoin de prendre les outils et de les déformer pour y apposer leur empreinte. Les ordinateurs ne communiquent pas comme nous – ils exigent donc des compositeurs une formalisation excessivement poussée de leurs idées. Tous ne sont pas en mesure de le faire.

« À l'inverse, pour Daniele Ghisi, ce n'est même pas un problème. Daniele est même un cas un peu hors norme : s'il a besoin d'un outil, il le fait lui-même ! Pour la plupart de ses idées musicales et/ou électroniques, il a, même sans l'aide des chercheurs ou des réalisateurs en informatique musicale chargé d'enseignement de métier comme moi, les capacités scientifiques, techniques et musicales pour les réaliser. La programmation devient un outil de composition et les compositeurs eux-

mêmes deviennent facteurs d'instruments. D'instruments électroniques. »

GYÖRGY LIGETI

Trois pièces pour deux pianos : Monument — Selbstportrait — Bewegung (1976)

Pour deux pianos

Durée : 17 minutes

Création : 15 mai 1976, Allemagne, Cologne, radio de Cologne (WDR), série *Muzik der Zeit*, par Alfons et Aloys Kontarsky

Éditions : Schott

Dédicace : à Alfons et Aloys Kontarsky

1. *Monument*
2. *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*
3. *In zart fließender Bewegung*

Dans la première pièce *Monument*, « la tâche technique principale est la différenciation des intensités ». Les dynamiques – au nombre de six, de fortissimo à pianissimo – sont en effet comme stratifiées : aucune transition ne vient niveler leur « succession dense et abrupte ». Associées à des hauteurs précises, on peut suivre leur

« cheminement ». L'effet recherché est celui d'une « illusion spatiale » qui s'accompagne d'un caractère « statuaire, immobile » : monumental. La musique semble alors être « tridimensionnelle, comme un hologramme dans un espace imaginaire ».

La deuxième pièce s'intitule *Autoportrait avec Reich et Riley (et Chopin y est aussi)*. Le clin d'œil au *minimal art* et à la musique répétitive (ainsi qu'au *Presto* de la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin) est l'occasion de bâtir un morceau sur la « technique du blocage des touches », due à Karl-Erik Welin et Henning Siedentopf. Le pianiste enfonce certaines touches sans émettre de son et les maintient ; de l'autre main, il joue des figures rapides qui, lorsqu'elles traversent ces touches, sont ajourées par des silences. Les touches muettes étant constamment changées, des rythmes complexes et discontinus apparaissent. Les deux pianistes jouent « aussi vite que

possible, ou encore plus vite » ! Ce flot se brise par endroits en échos ; ou bien les deux interprètes se relaient, en croisant un crescendo et un diminuendo. La pièce se perd dans le grave et l'on entend les résonances des touches bloquées s'éteindre les unes après les autres.

Dans le dernier mouvement *Bewegung*, certaines notes émergent des traits ascendants ou descendants, comme par rémanence, et nouent des rapports complexes d'imitation. L'accélération et l'intensification s'interrompent soudain pour révéler un étrange canon aux résonances de choral.

Peter Szendy (source : brahms.ircam.fr)

KARIM HADDAD

Ce qui dort dans l'ombre sacrée (1996)

(In memoriam Nada Adib Haddad)

Pour contrebasse et électronique
en temps réel

Durée : 8 minutes

Création : février 1996, Radio France,
festival Présences, Paris, par Jean-Pierre
Robert

Dédicace : À Jean-Pierre Robert

Dire l'absence et la disparition est
une perspective solitaire, celle de
l'éloignement, de la distance qui nous est
donnée par avance. Solitaire et absent est
celui qui dicte, celui qui offre et celui qui
reçoit. Seule l'écoute pourrait se tourner
vers l'imperceptible néant pour faire surgir
l'absent dans le toujours présent.

« Dann hör' ich dich, Kronion ! und kenne
dich,
Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein
Sonh
Der Zeit, Gesetze giebt und, was die
Heilige Dämmerung birgt, verkündet. »
Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter,
Hölderin.

“C'est toi que j'entends, fils de Kronos, et je
te reconnais,
Maître sage, qui comme nous fils du Temps,
Donnes des lois, et nous dévoiles
Ce qui dort dans l'ombre sacrée.”
Nature et art ou Saturne et Jupiter, Hölderlin.

Dans l'espace musical, l'arithmétique, la combinatoire, les mathématiques, n'ont pas pour but de « résoudre » des problèmes, mais plutôt d'en créer.

La notion de filtrage est centrale dans cette œuvre, entendue comme « lois de Kronos ». Utilisant l'arithmétique modulaire dans l'espace temporel, la structure de l'œuvre se présente comme une remémoration de « Ce qui dort dans l'ombre sacrée ». La tonalité de la pièce emprunte autant à la poétique de Hölderlin qu'à la volonté du dépassement de la technique. Ceci est illustré dans la projection de l'œuvre qui de sa conception à son devenir, ne semblait pas être réalisable.

Karim Haddad

ENTRETIEN

avec Grégoire Lorieux

(réalisateur en informatique musicale)

La partition de Karim Haddad pour *Ce qui dort dans l'ombre sacrée* suppose dès le départ des traitements en temps réel et pourtant, la partie électronique utilisée lors de la création était intégralement réalisée en temps différé, à partir d'échantillons retraités puis rediffusés : pourquoi ?

Je pense que l'idée musicale de Karim Haddad s'est formulée de manière à la fois autonome, originale et en même temps en rapport à des possibilités technologiques. Le logiciel SuperVP, qui existe depuis bien longtemps, peut en effet réaliser des élongations temporelles d'un son de grande qualité, ce qui rend possible une écriture électronique qui correspond justement à l'esthétique des canons rythmiques de Karim Haddad. Cependant, l'idée que le contrebassiste, avec ce logiciel, joue un canon avec lui-même s'est révélée en avance sur les possibilités des ordinateurs de l'époque : si la partition est pensée pour que les transformations sur la contrebasse

se fassent en temps réel, pendant le concert, le processus était beaucoup trop gourmand en ressources en 1996. Le logiciel SuperVP n'a pu être exploité en temps réel qu'à partir de 2007.

Une telle situation se présente-t-elle fréquemment, d'un compositeur qui pense à un processus et d'une informatique qui s'avère insuffisante ?

C'est assez rare qu'un compositeur remette au futur la possibilité qu'une de ses œuvres soit réalisée exactement comme il l'imagine... De la même manière qu'ils écrivent pour des instruments de musique existants, que l'on peut entendre, les compositeurs qui préparent une œuvre électroacoustique adaptent le plus souvent leur écriture en fonction de ce que les machines proposent : mais l'œuvre, à sa création, est alors associée à des choix de matériels et de logiciels très précis ; leur obsolescence rapide rend d'ailleurs problématique leur reprise à quelques années d'intervalle. Au contraire, la pièce

de Karim Haddad ne recommande pas l'utilisation d'un logiciel en particulier, ce qui en permet des réinterprétations.

Ce qui dort dans l'ombre sacrée a déjà été créée en 1996, et la partie électronique, bien qu'en temps différé, en semblait alors adéquate. Pourquoi vous a-t-il tout de même paru nécessaire de la refaire ?

La pièce de 1996 est en effet cohérente esthétiquement. Karim Haddad avait joué le jeu de l'utilisation du temps différé et ce n'est pas réellement un pis-aller : les sons de l'époque sont extrêmement travaillés et très beaux, même s'ils sont identiques d'une interprétation à l'autre... Je ne souhaite pas induire de hiérarchie de valeur entre le temps différé et le temps réel : ce sont seulement deux esthétiques différentes. La version de 2011 n'est donc qu'une nouvelle version de la pièce, et comme toutes les nouvelles interprétations, elle se veut plus proche du texte, quitte à s'éloigner de la version de la création. Avec l'écriture instrumentale de Karim Haddad, les nombreux modes de jeu de la contrebasse (très haut sur la touche ou sur le chevalet) ne donnent jamais le même résultat d'une fois sur l'autre. L'intérêt de la nouvelle version réside dans le fait que le son du contrebassiste ralenti dans son ensemble (note, vibratos, variations de timbre...) devient la base d'une polyphonie construite sur le vif.

Il ne reste donc plus rien en temps différé ?

Plus rien du tout.

Karim Haddad a-t-il participé au travail ?

En partie. Mais je n'ai eu besoin de ses interventions que pour le travail sur les réverbérations. À l'époque, les réverbérations n'étaient pas calculées par ordinateur mais par un processeur externe. L'ordinateur ne servait qu'à lire les fichiers sons préenregistrés et à contrôler ce module de réverbération. Mon problème était alors : devais-je retrouver exactement le son que l'on recherchait pour les réverbérations dans ces années-là – un son large et brillant – ou au contraire les adapter « au goût d'aujourd'hui » ? Karim Haddad a préféré les réverbérations assez larges, qu'il avait à l'époque dans l'oreille.

Peut-on parler de « portage » dans le cas de la pièce de Karim Haddad ?

Non. Un portage consiste à prendre un programme existant pour le mettre à jour, en le réécrivant partiellement, et à l'adapter, le « traduire », pour un nouveau système. Ici, je suis reparti de zéro, c'est véritablement un travail de recreation. Comme si quelqu'un reprenait la pièce dans trente ans, avec comme seul support la partition.

DANIELE GHISI

abroad (2011)

Sept lieder d'après Pessoa pour voix, flûte, clarinette, trompette, percussions, piano, violon, alto, violoncelle et électronique

Durée : 25 minutes

Pièce réalisée dans le cadre du Coursus de composition et d'informatique musicale (2^e année) avec l'encadrement pédagogique de Mikhail Malt

[CRÉATION CURSUS 2

Daniele Ghisi, lorsque l'on considère votre curriculum vitae, une question s'impose : votre formation de mathématicien nourrit-elle votre musique, ou du moins vous donne-t-elle un regard singulier sur le travail de composition, notamment assistée par ordinateur ?

L'étude des mathématiques m'aide certainement à me sentir à l'aise avec l'informatique : tout ce qui est logique ou algorithmique – outils d'analyse, de synthèse, de traitement – me parle mieux qu'à d'autres car j'en comprends les mécanismes primordiaux et en maîtrise les

concepts. C'est même parfois trop naturel. Mais les mathématiques ne peuvent se substituer à l'esthétique. Ils ne peuvent être qu'une aide à son développement. Mon esthétique est loin d'être logique au sens mathématique du terme – ou du moins j'espère qu'elle est trop complexe pour être formalisée ainsi.

Ensuite, la mathématique nourrit mon univers, comme la philosophie nourrira celui d'un compositeur versé dans la philosophie, c'est incontournable. Tout simplement parce que de nombreuses problématiques qui m'habitent en relèvent. La mathématique sert ainsi de prisme diffractant (plus que de révélateur formel) à mon esthétique.

Aviez-vous, en arrivant au Coursus 2, une idée arrêtée du projet que vous alliez entreprendre, de la forme de la pièce que vous alliez écrire et des traitements que vous alliez employer ?

Oui. Le projet n'a pas beaucoup évolué depuis ma toute première proposition, formulée lorsque j'ai déposé ma

candidature au Coursus 2. Je connaissais l'effectif de l'ensemble et je savais que la pièce serait en forme de recueil de lieder, sans savoir combien...

Concernant l'électronique, si je savais vers quoi je voulais aller, je me trouvais personnellement, dans ma posture de compositeur, devant un problème apparemment anodin et naïf – ce sont du reste ceux que je préfère, car les réponses y sont d'habitude assez complexes. J'avais en effet constaté que mon écriture acoustique et mon écriture électronique s'inscrivaient chacune dans une démarche, voire un état d'esprit, très différent. Si le travail n'est bien sûr pas le même dans les deux cas, j'aurais aimé pouvoir écrire l'électronique – ce qui revient à écrire avec des sons – comme des notes sur une partition. Je travaillais avec des sons déjà complexes (tout était citations, morceaux de citations, chaque fois profondément retraités) et j'aurais aimé pouvoir écrire avec, et non pas seulement les produire dans Max, les intégrer dans ProTools ou Logic – sans véritable vision synthétique de la chose... Le cœur de ma recherche ici, en ce qui concerne l'électronique, c'est donc la gestion de la microforme en tant qu'écriture véritable.

Avec un ami, nous développons depuis un an, au sein de Max/MSP, des outils de notation en temps réel, qui permettent d'afficher des « notes » et des « propriétés »

de ces notes, et ainsi de relever le discours et la réflexion au niveau de l'écriture, c'est à dire au niveau symbolique. Certes, c'est une réduction, ou plutôt simplification réorganisatrice du discours, mais celui-ci n'y perdra rien de sa puissance et de son énergie – et surtout de sa signification. En attribuant à chaque événement un symbole, les événements deviennent notes – et non plus seulement des processus informatiques complexes, ce qui m'aide considérablement dans le processus créatif.

Qui dit lieder dit textes poétiques : quels textes avez-vous choisis ?

Ce sont des poèmes en anglais que le poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935) a écrits dans sa jeunesse, lorsqu'il vivait en Afrique du Sud (sa famille s'était installée en 1896 à Durban, capitale de l'ancienne colonie britannique du Natal, où son beau-père avait été nommé consul du Portugal). Ils parlent d'écriture, d'amour, de mort, de vie, de temps et, malgré la langue, sont typiques de son univers et de cette vision si particulière du monde qu'il développera par la suite.

Ces poèmes sont de deux formes différentes : des *Sonnets*, dans la tradition shakespearienne 4+4+2, et des *Inscriptions*, plus courtes et plus libres, et j'ai voulu jouer sur ce contraste entre formalisme académique et licence. Le recueil se construit donc sur l'opposition

entre l'univers acoustique de musique de chambre pour les sonnets – ainsi rendus dans leur académisme, sans trop d'électronique : le véritable *Lied* pour petit ensemble et voix – et l'univers électroacoustique des *Inscriptions* – où l'ensemble se fait « secondaire ».

Dans les faits, la distinction n'est bien sûr pas aussi claire, mais un dialogue s'installe ainsi, ou plutôt un contrepoint, un conflit, entre les deux mondes. Comme si l'un était le monde du « conscient » et l'autre celui du « subconscient » – sans interpolation consciente entre les deux, mais avec un jeu de relations plus ou moins fortes, pérennes ou rompues. Des liaisons se créent parfois entre deux objets, sans qu'on sache vraiment pourquoi – exemple de ces associations d'idées : le mot « barbarians », dans le cinquième lied, conduit à « Berberian » et donc à Berio, ce qui me donne envie de commencer une liste alphabétique : « Berg – Berlioz – Bernstein... » Dans ce cas, l'association est d'abord phonétique, mais elle peut aussi bien être sociale, paradoxale ou critique. Comme dans un processus inconscient de la mémoire, ou lors d'une expérience proustienne que j'aimerais rendre dans le contrepoint acoustique/électronique, l'électronique symbolise ainsi un « ailleurs » où tout devient soudain possible, où les idées reviennent, fantomatiques, comme dans un rêve. Du

reste, le texte de Pessoa ne se retrouve pas intégralement lu ou chanté, notamment celui des *Sonnets*, qui sont traités par soustraction : le premier est presque intégralement chanté, le deuxième est troué, et, dans le troisième, il reste que quelques amorces de phrases. Mais tout ce qui n'est pas exprimé explicitement, est exprimé implicitement, dans l'une des représentations sonores.

C'est ce que j'ai voulu traduire dans le titre de l'œuvre : *abroad*.

La musique n'est donc pas illustration du poème ?

Non. Pas au sens premier du terme du moins. Certains gestes musicaux (le plus souvent acoustiques) sont métaphoriques, d'autres (électroniques) sont un élargissement de ce que le mot me donne. Le mot est certes une entité phonétique et sémantique – mais chacun de nous projette sur cette entité des affects très différents, en fonction de son vécu et de son expérience. C'est ce que le mot fait résonner en moi que je veux exprimer dans l'univers musical.

Quelle est votre attitude vis-à-vis de l'outil lui-même, ou plutôt d'un outil parmi d'autres ? Comment vous l'appropriez-vous ?

Au centre de mon attention, l'aspect le plus important, celui qui amène tous les autres, sera toujours celui de l'esthétique. Pour moi, l'appropriation de l'outil passe

toujours par le tâtonnement, la succession d'attentes particulières, d'expériences et de réorientations. Jusqu'à ce que le résultat m'étonne.

Je trouve assez naïf, ou réducteur, de prétendre pouvoir trouver exactement le son auquel on pense au préalable.

Evidemment, j'ai au départ l'idée d'un type de son, mais ce que me renvoie l'outil nourrit l'idée elle-même, qui évolue nécessairement. Se laisser surprendre par l'outil est sans doute la plus grande source de plaisir du travail.

Quel sera le rôle des traitements en temps réel, s'il y en a ?

Il y en a, mais ce n'est pas le centre du projet. Ils serviront surtout à articuler le son de l'ensemble acoustique et le son de l'électronique – pour lier les deux univers. La voix de la chanteuse est ainsi très présente dans les échantillons sonores qui composent la partie électronique. Les deux « voix », la « réelle » et l'« électronique » se superposent pour mieux exprimer l'ailleurs et les liens ténus qui lient les deux univers.

Propos recueillis par **Jérémy Szpirglas**

abroad

(1)

There is a silence where the town was old.
Grass grows where not a memory lies
below.

We that dined loud are sand. The tale is
told.

The far hoofs hush. The inn's last light doth
go.

(2)

As a bad orator, badly o'er-book-skilled,
Doth overflow his purpose with made heat,
And, like a clock, winds with withoutness
willed

What should have been an inner instinct's
feat ;

Or as a prose-wit, harshly poet turned,
Lacking the subtler music in his measure,
With useless care labours but to be
spurned,

Courting in alien speech the Muse's
pleasure ;

I study how to love or how to hate,
Estranged by consciousness from
sentiment,

With a thought feeling forced to be sedate
Even when the feeling's nature is violent ;
As who would learn to swim without the
river,

abroad

(1)

Un silence règne là où la ville fut vieille.
L'herbe pousse là où sous terre ne gît aucun
souvenir

Bruyants convives, nous ne sommes que
sable. L'histoire est contée.

Les lointains sabots se taisent. Dans
l'auberge s'éteint l'ultime lumière.

(2)

Comme un mauvais orateur par trop
livresque

Noie son propos dans une emphase feinte
Et débite comme une horloge, pour flatter
l'auditeur,

Ce qui aurait dû venir instinctivement de
l'intérieur ;

Ou comme un prosateur péniblement passé
poète

Et privé de son mètre d'une musique plus
subtile,

S'épuise en vains efforts sans pouvoir
s'imposer

Et sollicite sa muse en une langue
étrangère ;

Ainsi je cherche comment aimer

Comment haïr,

Exilé de l'émotion par la conscience

N'ayant qu'un sentiment pensé, contraint
au calme,

Même lorsqu'il est violent en lui-même

Pareil à celui qui veut apprendre à nager
sans rivière

When nearest to the trick,
as far as ever.

(3)

From my villa on the hill I long looked down
Upon the muttering town ;
Then one day drew (life sight-sick, dull
hope shed)
My toga o'er my head
(The simplest gesture being the greatest
thing)
Like a raised wing.

(4)

Whether we write or speak or do but look
We are ever unapparent. What we are
Cannot be transfused into word or book.
Our soul from us is infinitely far.
However much we give our thoughts the will
To be our soul and gesture it abroad,
Our hearts are incommunicable still.
In what we show ourselves we are ignored.
The abyss from soul to soul cannot be
bridged
By any skill of thought or trick of seeming.

Et qui, proche du succès, s'en éloigne plus
que jamais.

(3)

De ma villa sur la colline mon regard
plongea longuement
Sur la cité bruissante
Puis un jour je me couvris (las de la vie,
tombée la morne espérance)
La tête de ma toge
(le geste le plus simple est la plus grande
chose)
Telle une aile érigée.

(4)

Que nous écrivions, parlions ou
simplement regardions
Nous sommes toujours inapparents Ce que
nous sommes
Ne peut être transfusé dans un mot Dans
un livre.
Notre âme est infiniment de nous-mêmes
éloignée
Même si nous nantissons nos pensées du
pouvoir
D'être notre âme et de la manifester au
dehors
Nos cœurs restent encore
incommunicables.
Nous sommes ignorés en ce que nous
montrons comme nous-mêmes
L'abîme d'âme à âme ne peut être comblé
Par aucune adresse de pensée ni aucune
ruse d'apparence

Unto our very selves we are abridged
When we would utter to our thought our
being.

We are our dreams of ourselves, souls by
gleams,
And each to each other dreams of others'
dreams.

(5)

I conquered. Far barbarians hear my name.
Men were dice in my game,
But to my throw myself did lesser come:
I threw dice, Fate the sum.

(6)

Thy words are torture to me, that scarce
grieve thee --
That entire death shall null my entire
thought ;
And I feel torture, not that I believe thee,
But that I cannot disbelieve thee not.
Shall that of me that now contains the stars
Be by the very contained stars survived?

Nous sommes restreints jusqu'au fond de
nous-mêmes

Quand nous tentons d'exprimer notre être à
notre pensée.

Songes de nous-mêmes, tels nous sommes,
lueurs d'âmes,

Les uns pour les autres songes de songes
rêvés par d'autres.

(5)

J'ai conquis. De lointains barbares
entendent mon nom.

Les hommes furent dés dans mon jeu
Moi-même suis sorti moins souvent de mes
coups

J'ai jeté les dés. La somme est le destin.

(6)

Tes mots me torturent, eux qui t'affligent à
peine –

Cette mort totale annulera ma pensée tout
entière ;

Je ne suis pas torturé parce que je te crois
Mais parce qu'il m'est refusé de ne pas
contester tes paroles.

Cette part de moi qui possède maintenant
les étoiles

Survivra-t-elle du simple fait qu'elle les
possède ?

Thus were Fate all unjust. Yet what truth
bars
An all unjust Fate's truth from being
believed?
Conjecture cannot fit to the seen world
A garment of its thought untorn or
covering,
Or with its stuffed garb forge an otherworld
Without itself its dead deceit discovering;
So, all being possible, an idle thought may
Less idle thoughts, self-known no truer,
dismay.

(7)

We, that both lie here, loved. This denies
us.
My lost hand crumbles where her breasts'
lack is.
Love's known, each lover is anonymous.
We both felt fair. Kiss, for that was our kiss.

Fernando Pessoa,

English Poems, excerpts

Ainsi le destin fut tout entier injuste. Mais
quelle vérité
Empêche que la vérité d'un tel destin soit
crue ?
Aucune conjecture ne saurait ajuster au
monde que l'on voit
Un vêtement de pensée intact et protecteur
Ni d'étoffes bourrées forger un nouveau
monde
Sans découvrir elle-même sa morte
tromperie

Ainsi, tout étant possible, une pensée
oisive peut

En chasser d'autres moins oisives mais,
Qui savent elles-mêmes ne pas être plus
vraies.

(7)

Ci-gisant nous nous aimâmes. Ceci nous
nie.

Mes mains perdues s'effritent où ses seins
sont absence.

L'amour est connu, chaque amant est
anonyme.

Nous nous sentions beaux. Embrassez-vous
car ceci fut notre baiser.

Fernando Pessoa, *Poèmes Anglais*, extraits

Traduit de l'anglais par Georges Thinès,

Éditions Points, 2011.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Kontakte (1958-1960)

Pour piano, percussion et bande

Durée : 35 minutes

Électronique réalisée au studio de musique électronique de la radio de Cologne (Westdeutscher Rundfunk)

Création : 21 novembre 1960, Musée d'art moderne de Stockholm, Suède, par David Tudor (piano), Christoph Caskel (percussion)

Éditions : Stockhausen Verlag

La bande, qui peut également être présentée sans les instruments, tente de constituer un continuum de timbres avec des moyens électroniques tout en conservant des couleurs sonores connues mais utilisées comme s'il s'agissait d'exceptions. Les sons électroniques furent produits au moyen d'un générateur d'impulsions (leur vitesse pouvant varier de manière continue entre 16 et 1/16 d'impulsions par seconde, et la durée entre 1/10 000 et 9/10 de seconde), d'un amplificateur sélectif réglable (utilisé comme un filtre dont la bande passante, relativement étroite, peut être variée progressivement et qui détermine parallèlement la durée d'extinction des sons), et enfin d'un filtre à bandes passantes préétablies. Des générateurs d'ondes sinusoïdales et un générateur d'ondes carrées furent encore employés pour certains événements sonores. La plupart des sons, des complexes sonores et des bruits ont été obtenus par l'accélération importante de suites d'impulsions à

structure rythmique déterminée. Une chambre d'écho métallique, à réverbération continuellement réglable, fut utilisée pour l'élaboration de certains sons. Grâce à ces outils, sont expérimentés des phénomènes sonores à structure harmonique (au sens spectral du terme) complexe. Les quatre composantes fondamentales (hauteur, timbre, rythme et forme) peuvent être alors considérées comme différents aspects d'un seul et même phénomène, celui de la vibration. La version avec instruments est écrite pour piano et instruments de percussion en métal, à membranes et en bois.

Différentes raisons ont conduit Stockhausen à utiliser des instruments de percussion. D'abord, ceux-ci permettent un maximum d'étendue sonore. Ensuite, les timbres des percussions peuvent être modifiés bien au-delà de ce que permettent les timbres d'autres familles instrumentales. En outre, la percussion est le seul groupe d'instruments traditionnels qui soit en mesure de produire aussi bien des sons que des bruits sur une large échelle, éléments très importants dans l'élaboration de la pièce. L'échelle des timbres électroniques, de son côté, contient certaines valeurs rappelant de très près le son d'instruments de percussion, en métal, à membranes ou en bois : elle établit entre eux une médiation, en rendant

possible le passage progressif de chacune de ces catégories à une autre ; elle permet également la mutation en des sonorités entièrement neuves, inconnues à ce jour. Une série de « contacts » est établie entre musique électronique et musique instrumentale. Le phénomène vibratoire considéré comme générateur des différents paramètres musicaux est également exploité dans ce sens. « Un des gestes les plus spectaculaires [...] est certainement dans les trois minutes de l'œuvre pendant lesquelles un son électronique perd progressivement sa hauteur pour devenir un rythme, puis une suite d'impulsions devenant timbre avant que la hauteur ne reprenne le relais au piano. » (François Decarsin)

Kontakte, tout comme *Carré* ou *Momente*, appartient au groupe d'œuvres que le compositeur intitule « œuvres à forme momentanée ou infinie » (*Momentform*) concernant une musique dans laquelle seul compte l'actuel, l'instant présent, et dans le déroulement de laquelle on ne peut constater en aucune manière une direction. (source : brahms.ircam.fr)

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Daniele Ghisi (né en 1984)

Daniele Ghisi étudie les mathématiques à l'université de Milan jusqu'en 2007.

Parallèlement, il débute des études de composition en 1997 au conservatoire de Bergame avec Alberto Colla puis Stefano Gervasoni, et obtient en 2007 son prix de composition.

Il suit plusieurs séminaires de composition avec Pierluigi Billone, Alessandro Solbiati, Azio Corghi et Helmut Lachenmann.

Il participe également à l'Académie internationale de l'Ensemble Modern (IEMA) avec George Benjamin à Francfort en 2005, et à la session de composition *Voix Nouvelles* de Royaumont avec Brian Ferneyhough, Michael Jarrell et François Paris en 2006, pour laquelle il compose *Alba*. Il revient à Royaumont en 2008-2009 pour la session *Transforme*.

En 2008-2009, il suit le Coursus 1 de composition et informatique musicale de l'Ircam. En 2009-2010, il est compositeur en résidence à l'Akademie der Künste de Berlin et en 2010, il est sélectionné pour participer au Coursus 2 de l'Ircam.

Il reçoit des commandes du Divertimento Ensemble pour *Le carte di Pólya* (2007) et *De Selby Compendium* (2010), du festival Archipel pour *Verso Snàm-dà-én* (2008), du ministère de la Culture français pour *iCi* (2010). Son premier opéra, *La notte poco prima della foresta*, est créé en septembre 2009, dans le cadre du festival MiTo à Milan.

Karim Haddad (né en 1962)

Né en 1962 à Beyrouth (Liban), Karim Haddad étudie au Conservatoire national jusqu'à sa fermeture en 1975. Il entreprend ensuite des études de philosophie et de littérature à l'Université américaine de Beyrouth. Rentré au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, il y obtient six prix ainsi que le Diplôme supérieur de composition avec mention. En 1992 et 1994, il participe aux cours d'été de Darmstadt où il obtient une bourse d'étude. En 1995, il suit le stage d'informatique musicale de l'Ircam et, en 2000, lui est confiée la responsabilité du support technique du Forum de l'Ircam

en tant qu'expert dans le domaine de l'informatique musicale (CAO). Depuis 2008, il enseigne la CAO au Cnsmdp. Ses œuvres sont jouées par l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Staatsoper de Berlin, l'ensemble Nomos, les solistes de L'Itinéraire et de l'ensemble 2e2m, le Quatuor Diotima, l'ensemble instrumental Futurs-Musiques, dans divers festivals tels que Présences de Radio France, Festival Lucero, les rencontres musicales de la Fondation Gulbenkian.

György Ligeti (1923-2006)

Né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton (Transylvanie), György Ligeti commence ses études de composition à Cluj auprès de Ferenc Farkas. Il les poursuit avec le même Ferenc Farkas et Sándor Veress à l'Académie Franz Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. À cette date, il fuit la Hongrie suite à la violente répression de la révolution. Il se rend d'abord à Vienne, puis à Cologne où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen. Au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk, il rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel. Dans les années soixante, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt et enseigne à Stockholm en tant que professeur invité. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la

Hochschule für Musik de Hambourg. Musicalement, sa période hongroise témoigne de l'influence de Bartók et Kodály. Les pièces qui suivent attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micropolyphonie) et un développement formel statique. Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Dans les années 1980, il développe une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XI^e siècle et différentes musiques ethniques.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Stockhausen suit dès l'été 1950 les cours de Darmstadt, où il forge les grands axes de toute son œuvre à venir. Il découvre Schönberg, Webern puis Messiaen dont il rejoindra la classe à Paris en 1952. La découverte de la musique concrète avec Pierre Boulez l'orienté vers le champ de l'électronique : *Gesang der Jünglinge* (1956), qui en restera la référence historique, contient déjà l'essentiel de sa puissance créatrice : unité globale résorbant l'hétérogénéité du matériau, exploration de l'espace (*Gruppen* pour trois orchestres, 1958 ; *Kontakte*, 1960) et du temps (*Hymnen*, 1967). De la notation la

plus millimétrée aux musiques intuitives où disparaît toute écriture musicale, la puissance de son œuvre multiple réside dans la mélodie, mise en retrait au temps du sérialisme orthodoxe des années 1950, mais présente dès les premières œuvres et jusqu'à l'immense opéra *Licht* (1977-2002). Vecteur direct d'une foi profonde qui a irrigué toute sa création, le principe mélodique reflète le rapport de Stockhausen au monde, parvenu à l'apaisement dans ses dernières œuvres qui composent le cycle inachevé *Klang (Die 24 Stunden des Tages)*. Karlheinz Stockhausen meurt en décembre 2007 à Kürten près de Cologne.

BIOGRAPHIES DES ARTISTES

Miquel Bernat, percussion

Né à Valencia (Espagne) en 1966, Miquel Bernat a étudié la percussion aux conservatoires de Valencia, Madrid, Bruxelles et Rotterdam, ainsi qu'aux Aspen Summer Music Courses. Il a reçu la « distinction extraordinaire de fin d'études » du conservatoire de Madrid, le prix spécial de percussion Gaudeamus en 1993, et le second prix de l'Aspen Nakamichi Competition aux États-Unis. Musicien éclectique, il a joué avec l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam aussi bien qu'avec des ensembles contemporains : le trio Allures, le « Duo Contemporain », l'ensemble Ictus. De nombreux compositeurs ont écrit à son attention, parmi lesquels David Del Puerto qui lui a dédié un *Concerto pour marimba*. Après un début de carrière pédagogique aux conservatoires de Rotterdam et Bruxelles, il a fondé un département de percussion à l'Escola Profesional de Música d'Espinho, au Portugal. Il y a fondé l'ensemble de percussions DRUMMING, ensemble résident de « Porto 2001, capitale

culturelle » qui développe une intense activité. Miquel Bernat est l'invité régulier des festivals les plus réputés, en qualité de soliste ou de professeur, en France, Angleterre, Brésil, Vénézuéla, Portugal, États-Unis, Finlande, Thaïlande... Sa version du *Rebonds* de Xenakis, chorégraphiée par Anne Teresa De Keersmaeker pour le spectacle *Just Before*, a fait l'objet d'une tournée mondiale.

Elizabeth Calleo, soprano

Née en Italie, la soprano américaine Elizabeth Calleo grandit à Salzbourg, dans une famille de musiciens. Elle poursuit sa formation aux États-Unis à la Eastman School of Music et à l'Academy of Vocal Arts, où elle se frotte déjà aux grands rôles du répertoire. Elle fait ses débuts en Gretel (*Hänsel und Gretel*) à l'Opéra d'Omaha (Nebraska, États-Unis). Depuis, elle partage sa carrière entre opéra et concerts en solistes dans divers oratorios baroques ou classiques. Très active en France, elle se fait une spécialité de l'opéra baroque français, en chantant Campra avec Jean-

Claude Malgoire ou Lully avec Christophe Rousset, et reçoit pour cela des bourses du Rotary International et Harriet Wooley. Elle n'en néglige pas pour autant le reste du répertoire et chante par exemple Papagena dans *La Flûte enchantée* de Mozart avec Marc Minkowski et, en tant que jeune artiste rattachée à l'Opéra de Montpellier, elle chante les rôles de *Zaide* de Mozart et Morgana dans *Alcina* de Haendel, toujours sous la direction de Christophe Rousset. Plus récemment, elle aborde les répertoires des xx^e et xxi^e siècles, notamment au sein de T & M. Elle est Anne Trulove dans *The Rake's Progress* de Stravinsky au théâtre de l'Athénée dirigé par Franck Ollu, et chante dans *Massacre* de Wolfgang Mitterer, dirigé par Peter Rundel et mis en scène par Ludovic Lagarde. En mai 2011, elle crée le rôle-titre de *The Second Woman*, opéra de Frédéric Verrière d'après *Opening Night* de John Cassavetes, mis en scène par Guillaume Vincent aux Bouffes du Nord.

Nicolas Crosse, contrebasse

Né en 1979, Nicolas Crosse étudie au Cnsmdp dans la classe de Jean-Paul Celea. Son travail autour de la musique contemporaine lui permet d'approfondir le répertoire du xx^e siècle et de réaliser au sein du Cnsmdp et de l'Ircam, des créations en collaboration avec les compositeurs actuels, comme *Torrente* pour contrebasse

et ensemble de Luis Fernando Rizo-Salom, *Crònica del oprimido* pour contrebasse et électronique de Lucas Fagin, *Metathesis* pour contrebasse et électronique de Tolga Tüzün, *Maquina Mistica* pour contrebasse et électronique de Marco-Antonio Suarez-Cifuentes.

En parallèle à ses études, il effectue des remplacements dans divers orchestres français : Orchestre de Paris, Opéra de Paris, Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez, Wolfgang Sawallisch, Valery Gergiev, Esa-Pekka Salonen, Christoph Eschenbach, Johnatan Nott. Depuis 2006, il joue dans différents pays d'Europe pour la nouvelle création de Klaus Huber, *Miserere Hominibus*, avec les Jeunes Solistes, sous la direction de Rachid Safir.

En octobre 2007, il enregistre le DVD « cross(E)road » en partenariat avec la Fondation Meyer et le Cnsmdp, comprenant la *Sequenza XIVb* de Luciano Berio, *Valentine* de Jacob Druckman, *Ala* de Franco Donatoni (duo avec Alexis Descharmes au violoncelle), *Cronica del oprimido* de Lucas Fagin ainsi que des musiques improvisées en duo avec Christian Laborie à la clarinette.

Jean-Luc Fafchamps, piano

Jean-Luc Fafchamps est pianiste et compositeur. Il a étudié au Conservatoire

de Mons et à l'université de Louvain. Membre de l'ensemble Ictus, il participe à de nombreuses créations, tant dans le domaine des musiques de concert, en large ensemble ou en musique de chambre (création d'œuvres de Lindberg, Reich, Aperghis, Mernier, Leroux, Harada, Francesconi...) que dans les expériences mixtes, en particulier avec la danse (nombreuses créations avec Rosas). Abordé d'abord dans le domaine du théâtre et de la danse, son travail de composition, réorienté vers la musique pure, a été salué par la Tribune des jeunes compositeurs (Unesco) (*Attrition*, pour octuor à cordes) et lui a valu l'Octave des musiques classiques (Belgique, 2006). Ont joué ses œuvres l'ensemble Ictus, Musiques Nouvelles, l'ensemble TM+, Gageego (Suède), le quatuor Danel, l'orchestre national de Lille, l'Orchestre philharmonique de Liège, Champs d'Action, Spectra... Elles ont été programmées dans de nombreux festivals : Présences (Paris), Ars Musica (Bruxelles), Vilnius, Varsovie, Budapest, Biennale de Venise, Lima, Copenhague... Il était compositeur en résidence au Palais des beaux-arts de Bruxelles en 2005-2006. Il travaille depuis 2000 à l'élaboration d'un vaste réseau de cycles – les *Lettres Soufies* : *S(în)* pour ensemble, *K(âf)* pour orchestre, *A(lif)* pour ensemble et orchestre, *Z₃* (Dhâl) pour trombone et électronique, *L(âm)* pour

orchestre. Le dernier volet de son triptyque pour piano *Back to...* était l'imposé des demi-finales du concours Reine Elisabeth 2010.

Il enseigne l'analyse musicale au Conservatoire de Mons.

Stephane Ginsburgh, piano

Originaire de Bruxelles, Stephane Ginsburgh est un musicien dont on loue le jeu aussi pudique qu'impliqué ainsi que la grande maturité et l'audace. Après ses études au conservatoire, il reçoit les conseils de Claude Helffer à Paris et de Jerome Lowenthal à New York. Il étudie parallèlement la philosophie à l'université libre de Bruxelles et a traduit en français, en collaboration, avec Hélène Hiessler, *Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz* d'Eric J. Hobsbawm (Ed. Aden). Tout en développant un répertoire classique, il se dédie très tôt à la musique contemporaine et collabore avec de nombreux compositeurs tels que Boesmans, Kurtág, Fafchamps, Fiorini, Helbich, Kolp, Ristic et Tolosa, dont il a également créé des œuvres. Il joue régulièrement au sein de l'ensemble Ictus sous la direction de Georges-Elie Octors. Il a co-fondé en 1998 le Bureau des arts, un espace d'expression pluridisciplinaire. Il s'implique dans l'organisation de cycles de concerts à laquelle il donne une dimension

politique en insistant sur la nécessité d'un engagement plus collectif des artistes.

Depuis 2010, il est directeur artistique du Centre Henri Pousseur, dédié aux musiques électronique et mixte.

Parmi ses nombreux CD, il termine l'enregistrement de l'intégrale de la musique pour piano de Morton Feldman pour Sub Rosa et vient d'enregistrer *Vexations* d'Erik Satie sur le piano du compositeur.

www.ginsburgh.net

musikFabrik

C'est bien connu : la vérité sort de la bouche des enfants. À la question « Qu'est-ce qu'une musikFabrik ? » un élève d'école primaire répondit un jour : « C'est là qu'on crée la musique qui n'a pas encore été fabriquée. » Depuis 1991, musikFabrik passe des commandes aux compositeurs et fait entendre des œuvres inouïes jusque-là. La question n'est pas uniquement celle de l'interprétation, mais aussi celle de l'ouverture de nouveaux horizons. Installé à Cologne, cet ensemble de solistes n'a eu de cesse de susciter de nouvelles collaborations avec les chefs et les compositeurs les plus avant-gardistes. La liste de ses invités est aussi prestigieuse que longue et comprend Mark André, Louis Andriessen, Harrison Birtwistle, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Toshio Hosokawa, Michael Jarrell, Mauricio Kagel,

Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Emmanuel Nunes, Emilio Pomárico, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Peter Rundel, Rebecca Saunders ou encore Karlheinz Stockhausen.

Contrairement à ce que son nom peut laisser penser, musikFabrik n'a pas de chef. Les musiciens prennent eux-mêmes, démocratiquement, toutes les décisions importantes. Cela concerne notamment la programmation des concerts, qui a façonné au cours des ans le profil unique de l'ensemble. L'interdisciplinarité y occupe une large place : électronique en temps réel, danse, théâtre, film, littérature et arts visuels côtoient la musique de chambre et la confrontation avec des œuvres ayant recours à la forme ouverte ou à l'improvisation.

musikFabrik est aussi ouvert que la mission qu'il s'est donnée : créer la musique là où elle n'existe pas encore.

Musiciens participant au concert :

Flûte

Helen Bledsoe

Clarinettes

John Corbett

Trompette

Marco Blaauw

Percussions

Dirk Rothbrust

Claviers

Ulrich Löffler

Violons

Hannah Weirich

Altos

Alex Porath

Violoncelle

Dirk Wietheger

Enno Poppe, direction

Né le 30 décembre 1969 à Hemer, dans le Sauerland (Allemagne), Enno Poppe étudie la direction d'orchestre et la composition à l'École supérieure des arts de Berlin, auprès de Friedrich Goldmann et Gösta Neuwirth. Il poursuit ses études dans les domaines de la synthèse sonore et de la composition algorithmique à l'université technique de Berlin et au Centre des arts et des médias ZKM de Karlsruhe, auprès de Heinrich Taube. Il obtient de nombreuses bourses et divers prix (prix Boris-Blacher en 1998, prix de la Fondation musicale Ernst-von-Siemens en 2001, conjointement avec l'ensemble Mosaik, et, en 2004, prix de l'Académie des arts de Berlin en 2002 et 2006...). En 1996, il participe au forum jeunesse de la

GNM et étudie à la Cité internationale des arts à Paris. De 2002 à 2004, il enseigne la composition à l'École supérieure de musique Hanns Eisler de Berlin et, en 2004, aux cours d'été de Darmstadt. Ses pièces sont commandées par des festivals renommés comme ceux de Witten, de Berlin, de Donaueschingen, de Salzbourg, le festival Éclat à Stuttgart, Musica Viva à Munich et la Biennale de Munich, notamment par l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien, l'Ensemble Mosaik, Contrechamps, musikFabrik et sous la direction de chefs comme Stefan Asbury, Pierre Boulez, Martyn Brabbins, Emilio Pomarico, Kasper de Roo, Peter Rundel et Ed Spanjaard. Depuis 1998, Enno Poppe est le directeur musical de l'Ensemble Mosaik.

Grégoire Lorieux, réalisateur en informatique musicale

Né en 1976, Grégoire Lorieux étudie d'abord la musique ancienne puis se consacre à la composition et l'électroacoustique avec Philippe Leroux, et suit un cursus de direction d'orchestre avec Nicolas Brochot. Il obtient une maîtrise de musicologie sur l'œuvre de la compositrice Kaija Saariaho.

Il participe au stage de composition de Royaumont en 2001, à la suite duquel il est désigné pour une résidence au studio LIPM de Buenos Aires. Il rencontre Klaus Huber au centre Acanthes en 2003.

Au Conservatoire supérieur de Paris, il étudie l'analyse avec Michaël Levinas, la composition avec Frédéric Durieux, Marco Stroppa et Gérard Pesson. Ses activités musicales sont diverses : composition, improvisations électroacoustiques et « performances de théâtre sonore » (avec l'ensemble Diffraction), théâtre et multimédia (compagnie Le Fiacre), réalisation informatique à l'Ircam et avec l'ensemble Multilatérale. Il participe au projet *Tigouli* d'Emmanuelle Lizère pour la petite enfance qui comprend un disque et une installation interactive.

Depuis 2004, Grégoire Lorieux est réalisateur informatique chargé de l'enseignement à l'Ircam. Au sein du département pédagogie de l'Ircam, il développe ainsi particulièrement des activités pédagogiques pour le jeune public et le grand public : le projet *Études électriques* se présente comme une réflexion sur la pédagogie de la musique mixte pour les très jeunes instrumentistes.

Mikhail Malt, réalisateur en informatique musicale chargé de l'enseignement
Mikhail Malt, avec une double formation, scientifique et musicale (ingénierie, composition et direction d'orchestre), commence sa carrière musicale au Brésil comme flûtiste et chef d'orchestre, ayant dirigé des orchestres de jeunes pendant dix ans.

Il est l'auteur d'une thèse à l'École des hautes études en sciences sociales sur l'utilisation de modèles mathématiques dans la composition assistée par ordinateur.

Actuellement il est maître de conférences associé à la Sorbonne Paris-IV, et chercheur au MINT-OMF (groupe « Musicologie, informatique et nouvelles technologies » au sein de l'Observatoire musical français). À l'Ircam, il est réalisateur en informatique musicale chargé de l'enseignement au sein du département pédagogie.

Mikhail Malt poursuit ses activités de composition et de recherche sur les sujets de la représentation musicale, des descripteurs audio et de l'épistémologie de la composition.

Jean-Marc Sullon/Centre Henri Pousseur
Fondé en 1970 par Henri Pousseur, dirigé par Marie-Isabelle Collart et Stéphane Ginsburgh, le Centre Henri Pousseur (ex CRFMW) s'est engagé, dès sa création, dans la réalisation et la diffusion d'œuvres de musique électronique et, en particulier, de musique mixte, tradition qu'il a développée au cours d'une longue collaboration avec divers ensembles et interprètes. Évoluant en parallèle avec les mutations technologiques, il offre un outil de pointe et une assistance technique/informatique de qualité, assurée par Jean-Marc Sullon,

réalisateur sonore, et Patrick Delges,
informaticien.

Il accueille des projets mixtes de compositeurs, développe des échanges avec des artistes ou ensembles belges et étrangers et assure un encadrement pédagogique (Conservatoire de Liège, de Maastricht...).

Par son festival “Images sonores” à Liège, ses productions à Ars Musica et dans d’importantes manifestations belges et internationales, il soutient la diffusion des créations réalisées dans ses studios et défend le répertoire.

Ses activités sont réalisées avec l’aide de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, Direction générale de la Culture, Service de la Musique.

IRcam

INSTITUT DE RECHERCHE

ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent cinquante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, d'un festival fédérateur, de tournées en France et à l'étranger.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 1995, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Ircam et le CNRS sont associés dans le cadre d'une unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son - UMR 9912) rejoint, en 2010, par l'université Pierre et Marie Curie (UPMC).

ÉQUIPE TECHNIQUE

IRCAM

Ingénieur du son, **Sylvain Cadars**

Régisseur son, **Yann Bouloiseau**

Régisseur, **Emmanuel Martin**

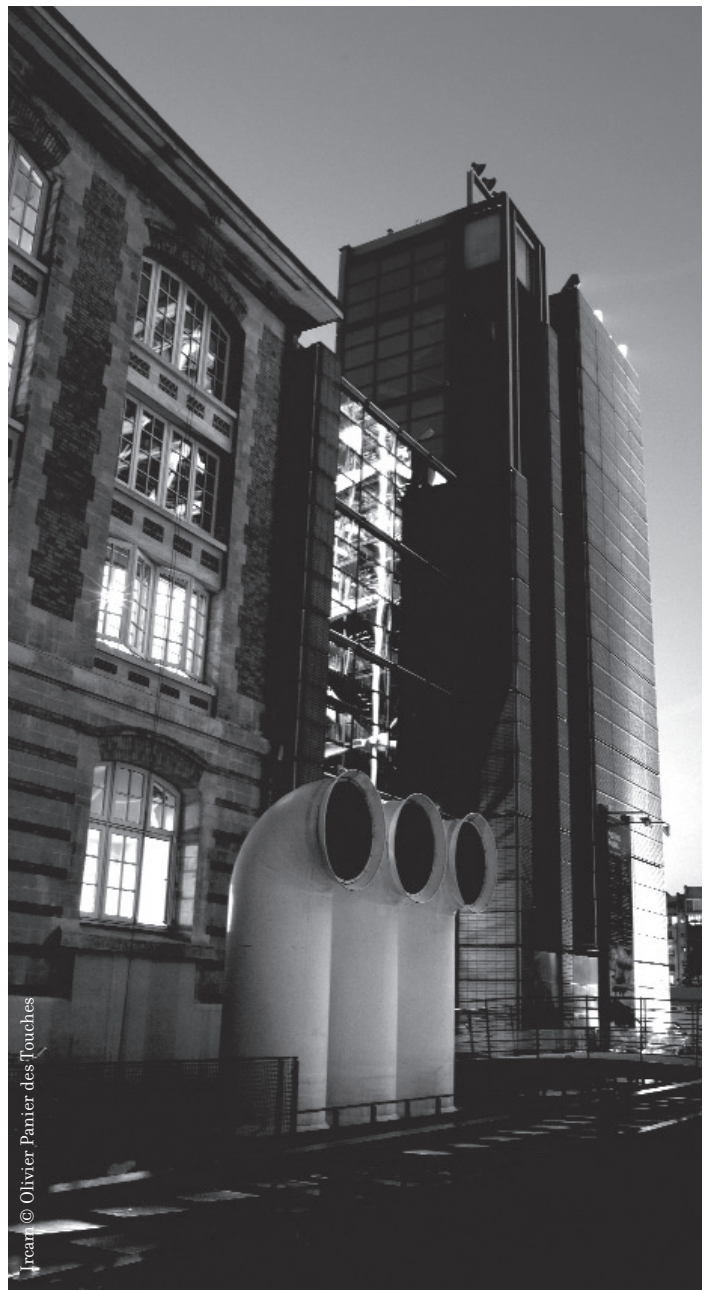
Enregistrement sonore, **Clément Marie**

Stagiaire, **Valentin Lepetit**

PROGRAMME

Textes, **Jérémie Szpirglas**

Graphisme, **Olivier Umecker**



ircam © Olivier Panier des Touches

**PROFITEZ DU NOUVEAU
PASS AGORA !**

**À PARTIR DE 3 SPECTACLES
DIFFÉRENTS PAR PERSONNE**

Renseignements

www.ircam.fr / 01 44 78 12 40

Télérama

partenaire de votre événement
partenaire de votre émotion

Le cinéma, la télé, la radio, les livres, le théâtre, les concerts, la danse...
Retrouvez toute l'actualité culturelle chaque mercredi dans Télérama.



LE FESTIVAL AGORA 2011 EST PRODUIT ET ORGANISÉ PAR L'IRCAM- CENTRE POMPIDOU

**Ircam | Institut de recherche et
coordination acoustique/musique**

L'Ircam, association loi 1901, organisme associé au Centre Pompidou, est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction des affaires générales, Mission de la recherche et de la technologie et Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

CONFÉRENCES

Hugues Vinet

Carlos Agon, Moreno

Andreatta, Gérard Assayag,

Sylvie Benoit, Jean Bresson

PRODUCTION

Alain Jacquinot, Julien Aléonard,

Timothe Bahabianian, Pascale Bondu,

Sylvain Cadars, Christophe Egéa,

Agnès Fin, François Gibouin,

Kristell Guiguen, Anne Guyonnet,

Jérémie Henrot, Enora Le Gall,

Maxime Le Saux,

Frédéric Vandromme

COMMUNICATION

Claire Marquet

Murielle Ducas, Sylvia

Gomes, Vincent Gourson,

Deborah Lopatin, Delphine

Oster, Juliette Tissot-Vidal

BILLETTERIE

Paola Palumbo,

Cyrielle Fiolet, Arnaud Issoulié,

Stéphanie Leroy

PÉDAGOGIE

ET ACTION CULTURELLE

Cyril Béros

Anne Becker, Fleur Gire,

Natacha Moëgne-Loccoz

RELATIONS PRESSE

Opus 64

Valérie Samuel,

Marine Nicodeau

Eracom

Estelle Reine-Adélaïde

LES PARTENAIRES

- Centre Pompidou,
- Bpi (Bibliothèque publique d'information) et Département du développement culturel (Parole, Spectacles vivants)
- Centre national des arts plastiques
- Cité de la musique
- Église Saint-Eustache
- Gaîté lyrique
- Le CENTQUATRE
- Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains
- Opéra Comique
- Radio France
- Palais de la découverte, un lieu Universcience

AVEC LE SOUTIEN DE

- Afim (Association française d'informatique musicale)
- Arcadi
- Cap Digital
- Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris
- Festival de l'Argos
- Futur en Seine
- Institut Camões à Paris
- Région Île-de-France
- Sacem (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)
- Sfam (Société française d'analyse musicale)
- SMF (Société Mathématique de France)

PARTENAIRES MÉDIAS

- ARTE Live Web
- France Culture
- France Musique
- Télérama



Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.