

QUATUOR—ÉLECTRONIQUE

Samedi 21 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

JACK Quartet

Christopher Otto, Ari Streisfeld violons

John Pickford Richards alto

Kevin McFarland violoncelle

Réalisation informatique musicale **Ircam/Carlo Laurenzi***

Réalisation informatique musicale **EXPERIMENTALSTUDIO des SWR/**

Thomas Hummel, Simon Spillner**

Georg Friedrich Haas

*Quatuor à cordes n° 7***

CRÉATION FRANÇAISE

Iannis Xenakis

Tetras

Entracte

Chaya Czernowin

*HIDDEN**

CRÉATION

DURÉE: 1 H 45 (avec entracte)

Production Ircam-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

ENTRETIEN AVEC CHAYA CZERNOWIN

Chaya Czernowin, comment êtes-vous devenue la compositrice de *HIDDEN* ?

Je suis convaincue que nous ne sommes pas le produit de notre seule formation ou de notre parcours, mais aussi et surtout de ce qui vient à nous dans le cours normal de la vie : des chocs, qui nous secouent, et peuvent nous modeler.

Je pourrais mentionner trois expériences qui ont marqué mon imaginaire musical.

La première remonte à mon adolescence : j'avais dix-neuf ans, j'étudiais la musique en Israël, et j'ai eu l'occasion de voir en spectacle le grand danseur de Butoh Kazuo Ohno. Il allait vers ses soixante-dix ans et nous a offert trois heures de danse qui m'ont littéralement hypnotisée, même si je n'y comprenais pas tout. C'était une danse insolite, sur des musiques parfois inattendues - et je me souviens d'un passage où l'on entendait le *Prélude de Tristan und Isolde*. Il était habillé en femme et toutes les parties de son corps étaient en mouvement, infime et lent - mais chacune suivait une trajectoire singulière, comme indépendante les unes des autres, si bien qu'on ne pouvait jamais percevoir la globalité du geste. Depuis, j'ai utilisé cette danse comme modèle pour ma musique - en intégrant au discours de multiples processus que l'oreille ne peut appréhender comme un geste unique et limpide.

Le deuxième choc, c'était des années plus tard, en Indiana, aux États-Unis. J'étais assise à côté d'un grand lac gelé, dont la glace commençait à craquer sous l'effet du redoux. En se brisant, elle produisait un fracas phénoménal, un son si

profond, qui couvrait toute l'étendue du lac, et que l'on ne pouvait en aucune manière prévoir ou prédire. On avait parfois l'impression que l'on pouvait « voir » le bruit courir à la surface du lac, puis sauter dans l'espace comme provenant d'un tout autre endroit. C'était fascinant. Je me souviens m'être demandée : « À quoi bon composer de la musique : tout est là ! Il suffit d'écouter, c'est plus beau encore que ma propre musique ne pourrait l'être dans mes rêves les plus fous. » Le troisième choc dont je voudrais parler est d'une nature tout à fait différente. Il remonte à ma résidence au Festival de Lucerne, l'an dernier, à l'occasion de laquelle j'ai eu la chance d'entendre une rétrospective de ma musique. Personne n'ose jamais en parler réellement, mais le lieu intérieur d'où le compositeur s'adresse à son public potentiel, est un lieu très intime - si intime que j'ai longtemps tâché d'en exclure le public, de m'abstraire de son existence pour composer. Mais l'an dernier, à Lucerne, j'ai pu rencontrer de nombreuses personnes qui comprenaient ma musique le plus naturellement du monde, quasi viscéralement, malgré sa complexité.

Ces discussions ont bouleversé ma vision de mon travail : comme au sommet d'une haute montagne, j'ai pris conscience du chemin parcouru, pendant de si longues années, et j'ai pu voir où ce chemin pouvait me mener. Je me suis sentie en confiance, pour m'exprimer directement de ce lieu intérieur dont je parlais tout à l'heure, et pour le transcender : écrire de ce point de vue prospectif est une expérience essentielle.

Voilà trois expériences de natures très différentes, mais chacune porte en elle une part de ma pensée artistique, et toutes ont contribué à l'état d'esprit qui a présidé à la composition de *HIDDEN*.

Poursuivons par une question un peu délicate : avez-vous le sentiment que votre nationalité israélienne se reflète dans votre musique ?

Sans doute ! Par exemple, l'une de mes tendances naturelles serait de rechercher toujours le contraste et la plus grande clarté, et j'ai le sentiment que c'est là un aspect de mon caractère qui vient de mon pays natal. Israël a immensément changé depuis mon enfance, mais l'Israël auquel je fus fière, par le passé, d'appartenir est un Israël de culture très dialectique - même la nature y est très contrastée, toute de franches oppositions : quand le soleil se couche, c'est d'un coup.

Mais ce n'est là qu'une des facettes de ma musique : l'univers d'un artiste peut s'expliquer de diverses manières, qui n'ont pas toutes trait à la nationalité : il y a tant de différences entre un Ravel et un Debussy, entre un Grisey et un Murail ! Si j'identifie Israël comme mon point de départ, je me suis affranchie depuis. J'appartiens à la génération des enfants de la guerre. Nos parents ayant été persécutés parce qu'ils étaient juifs, nous avons été élevés dans la conviction que l'individu existe avant tout par lui-même et que son développement, en tant qu'être humain, est essentiel. La nationalité est secondaire. Et si je suis encore très liée sentimentalement à mon pays natal, comme à tous les endroits où j'ai vécu, je ne crois pas aux tendances nationalistes ou religieuses - dont je suis par nature très suspicieuse.

Une grande partie de notre travail, en tant qu'artiste et en tant qu'être humain, est de se libérer de là d'où on vient, pour trouver une plus grande

liberté de mouvement : si on écoute *HIDDEN*, on entendra tout sauf une musique israélienne.

Sur la page consacrée aux extraits audio de votre site internet : « À écouter au casque, et assez fort » : pourquoi ?

D'abord parce que je ne veux pas qu'on écoute ma musique sur les haut-parleurs de piètre qualité d'un ordinateur : mon travail porte sur le son lui-même et sa physicalité, et les sons très faibles y sont si essentiels ! Je veux donc qu'on l'écoute soit avec de bonnes enceintes, soit au casque.

Et je veux qu'on l'écoute assez fort, parce que ma musique de ces dernières années navigue souvent dans des zones très calmes - des couches de sons quasi inaudibles, de « blanc sur blanc », aux limites de notre perception. Au reste, cette indication apparaît également sur mes CD, même lorsque ma musique est forte ! Il est très important que tout s'écoute au même volume, même lorsqu'arrivent les pics d'intensité, pour bien apprécier les contrastes dynamiques.

C'est aussi un aspect sur lequel j'insiste, même dans la salle de concert - y compris dans le cadre de mon travail avec l'électronique...

Avec *HIDDEN*, vous revenez à l'Ircam pour la seconde fois après *Winter Song I: Pending Light* (2003), mais vous pratiquez l'informatique musicale depuis près de vingt ans, dans diverses institutions spécialisées : quelle est votre démarche dans le cadre de ce travail-ci ?

Jusqu'ici, dans mes œuvres avec électronique, l'informatique musicale faisait certes partie intégrante de la composition - elle pouvait gérer la spatialisation ou mettre en avant certains aspects de la composition -, mais elle n'apportait pas un contrepoint, ou une présence musicale distincte de celle des instruments. Avec *HIDDEN*, l'électronique fait partie du discours, et de la manière dont il s'articule : la pièce n'aurait aucune substance sans elle.

Comment approchez-vous un nouvel outil ?

Je ne vais pas à la découverte de nouveaux outils. Cela n'entre ni dans mon processus créatif ni dans mon mode de pensée. Je procède avec l'outil informatique de la même manière qu'avec une pièce acoustique : je découvre d'abord le propos de la pièce que je veux écrire, je l'approfondis, et j'utilise ensuite tout ce qui est à ma disposition pour l'explorer plus avant.

Je suis totalement ignorante de tout ça. Ce n'est pas de la fausse modestie. En outre, ce n'est pas mon domaine : je ne suis pas une exploratrice de l'ingénierie ou de la programmation. J'affirme en revanche être une exploratrice du langage et des concepts compositionnels. C'est pourquoi j'ai besoin d'aide : une aide qui connaît les logiciels, les anciens comme les nouveaux, et les maîtrise pour les mettre au service de mon discours - et non l'inverse.

C'est donc là qu'intervient le réalisateur en informatique musicale (RIM) : avez-vous le sentiment qu'une même œuvre, réalisée avec deux RIM différents, serait identique ?

Sincèrement : oui. Je ne pense pas qu'une pièce comme *HIDDEN* sonnerait très différemment si elle était réalisée dans un autre contexte. L'œuvre serait la même, tout simplement parce que, avec la multitude de paramètres sur lesquels on joue, l'image d'une œuvre n'est jamais réellement finie. Mais les relations internes entre ces paramètres, le réseau de correspondances qu'ils tissent, ne pourraient quant à eux être plus clairs et nets. L'inférence de ces diverses relations est pensée (par moi) de manière très approfondie.

Ne nous trompons pas, je sais pertinemment quels types de son je recherche. Je ne me laisse pas impressionner par ce qu'un logiciel peut faire. Celui-ci n'est qu'un instrument, et n'a aucune incidence sur la philosophie, complexe et profonde, de la composition et sur le discours.

Pour *HIDDEN*, vous travaillez avec Carlo Laurenzi : comment se passe le travail ?

C'est un jusqu'au-boutiste, qui s'est engagé très tôt et à plein dans le projet, alors même que je commençais à peine la composition. Il est le premier à avoir vu la partition - je la lui scannais, la lui envoyais, et on en parlait ensuite, pendant des heures. C'est la première fois que je fais l'expérience d'une telle collaboration.

Je lui fais toute confiance quant aux solutions techniques qu'il propose - il connaît si bien les outils, et a une oreille si fine dans le domaine de l'électronique. Il n'y a pas de limite à la qualité de l'expression : tout peut toujours être mieux dit. C'est une conversation inlassablement ouverte. L'idée musicale que j'ai en tête est rarement une image nette, et la discussion permet de se poser les bonnes questions. Exactement comme un photographe : on fait le point sur l'image ; quand le point est fait, on découvre que les couleurs pourraient être mieux rendues ; une fois les couleurs satisfaisantes, on découvre qu'un autre cadre pourrait encore améliorer l'impression générale, et ainsi de suite. Et l'on découvre que l'image qu'on recherche est en réalité un peu différente de celle qu'on pensait chercher - même si elle met toujours en lumière l'idée musicale de départ.

suite de l'entretien page 11 >>>

GEORG FRIEDRICH HAAS

Quatuor à cordes n° 7

(2011)

pour quatuor à cordes et électronique

Durée: 22 minutes

Commande: Festival de Lucerne

Éditions: Universal Edition

Réalisation informatique musicale **EXPERIMENTALSTUDIO des SWR/Gregorio García Karman, Thomas Hummel, Simon Spillner**

Création: le 10 septembre 2011, au Festival de Lucerne (Suisse), par le Quatuor Arditti

Georg Friedrich Haas, dans quelles circonstances ce *Quatuor n° 7* a-t-il vu le jour ?

Sa composition est contemporaine de la catastrophe de Fukushima. Une catastrophe qui m'a touché d'autant plus intimement que mon épouse d'alors, qui est aussi la mère de mon enfant, est japonaise. Ses parents, qui sont donc les grands-parents de mon enfant, vivent à Tokyo, non loin de la centrale nucléaire accidentée.

Je ne pense pas avoir fait ici la moindre illustration, ni de la catastrophe, ni de mon état d'esprit d'alors, mais l'atmosphère de l'œuvre est indubitablement assombrie par cette tragédie.

Ce *Quatuor n° 7* est votre deuxième quatuor avec électronique, après le *Quatuor n° 4* en 2003.

Oui, mais l'électronique du *Quatuor n° 4* était très rudimentaire : ce n'était qu'une bande et quelques transpositions en quart de ton. La partie électronique était conçue sur un équipement accessible à tous, et sa complexité est à

la portée de n'importe qui, muni d'un ordinateur portable. Pour ce *Quatuor n° 7*, j'ai travaillé sur l'équipement high-tech de l'EXPERIMENTALSTUDIO des SWR à Freiburg, ce qui m'a permis une autre approche esthétique de l'électronique. L'autre grande différence est que j'ai réalisé l'électronique du *Quatuor n° 4* totalement seul. Pour ce *Quatuor n° 7*, j'ai collaboré avec le merveilleux technicien qu'est Gregorio García Karman qui m'a aidé à réaliser mes idées musicales.

Lorsqu'on considère votre catalogue, on constate que votre première œuvre avec électronique remonte à 2003 : qu'est-ce qui vous attire dans cette pratique ?

En réalité, mon passé en tant que compositeur de musique électronique remonte à bien plus loin. Déjà dans les années 1970, j'ai écrit quelques pièces pour électronique au studio de musique électronique de l'académie de musique de Graz. Je m'intéressais alors - et je m'intéresse toujours - à la synthèse d'instruments virtuels, selon le principe d'addition de signaux sonores. J'ai arrêté car mes expériences, avec la technologie de l'époque, n'étaient pas satisfaisantes. Les multiples processus nécessaires pour réaliser mes idées endommageaient la qualité du son résultant. Avec les outils d'aujourd'hui, on peut faire tous ces processus sans aucun effet néfaste sur la qualité sonore.

Du reste, cette partie de l'électronique du *Quatuor n° 7* aurait pu être réalisée avec la

technologie qu'on utilisait dans les années 1960-1970 : le principe était déjà connu et utilisé. Seulement les calculs auraient pris cinquante ans !

Outre la synthèse, l'électronique en temps réel m'a permis de reproduire un phénomène acoustique que j'aime beaucoup, et que l'on peut entendre dans certaines musiques ethniques. C'est une technique vocale particulière, qui marie deux voix, une voix d'homme et une voix de femme : l'homme chante au plus aigu de sa tessiture, la femme au plus grave, avec un intervalle d'à peu près trois-quarts de ton, ce qui crée une vibration très intense. Ce qui est étonnant, c'est que cette technique se retrouve dans diverses cultures de par le monde : dans la péninsule de l'est de la Bulgarie, dans les îles Andaman, entre Madagascar et l'Inde, et à Florès en Indonésie. Cette technique et cet intervalle doivent avoir une certaine résonance dans l'oreille humaine, pour être ainsi apparus à des endroits aussi éloignés les uns des autres - à l'opposé, aucune autre culture que la nôtre n'a développé d'intérêt pour le *do* majeur !

J'utilise cet intervalle dans de nombreuses compositions - j'ai ainsi essayé d'en trouver une approximation dans mon *Concerto pour six pianos accordés en micro-tons et orchestre*, d'ailleurs intitulé *Limited Approximation*. Mais cela pose quelques difficultés avec des instruments acoustiques : l'intervalle perd en effet une part de son caractère si on garde les deux voix dans le médium - pour une raison que je n'explique pas, et que l'acoustique ne s'explique pas non plus. Je suis tout de même parvenu à mettre au point une formule, liant le registre des deux voix et la taille de l'intervalle qui les sépare, pour obtenir le résultat voulu.

Avec la technique de l'électronique en temps réel, il est possible de reproduire ce phénomène

de mélodies à deux voix de manière beaucoup plus souple et efficace.

Comment articulez-vous l'électronique et l'acoustique ?

Je ne veux pas créer de conflit entre un monde électroacoustique clairement défini et le monde instrumental - mais plutôt les mettre en relation, entre interaction et contraste. Je veux les intégrer l'un à l'autre pour créer un univers sonore unique et pérenne.

Vous avez fait l'expérience de l'EXPERIMENTALSTUDIO des SWR à Fribourg et de l'Ircam et d'autres studios de musique électronique à différentes périodes : trouvez-vous des différences entre ces lieux dans la manière d'aborder le travail de l'électronique ?

La vraie différence entre les travaux effectués dans l'un ou l'autre studio relève plutôt de l'évolution de mon esthétique et de mon approche de l'électronique au cours du temps, et des personnalités avec lesquelles je collabore - que ce soit Gregorio García Karman à Fribourg ou Robin Meier à Paris. Ce sont mes idées que je veux réaliser, et non les outils qui me donnent des idées. En vérité, lorsque je travaille à Paris ou à Fribourg, ce sont surtout les restaurants qui changent !

L'électronique est-elle essentielle dans le développement de votre pensée musicale ?

Oui. Cependant, cela soulève deux problèmes - qui ont tous deux trait à la solitude du créateur. D'abord, lorsque je compose une œuvre acoustique, je dispose à ma guise de mon temps. Lorsque je compose avec électronique, je suis contraint par un planning strict. Et il n'est pas rare que je dise à la personne qui m'aide que j'ai besoin d'aller prendre l'air un moment, pour prendre un peu de temps pour moi et réflé-

chir. J'ai besoin de cette liberté. Imagine-t-on Johann Sebastian Bach ne pouvant composer que lorsque l'orgue de l'église était libre ? Je suis convaincu que, ce dont on a besoin en termes de technologie, serait la possibilité de travailler seul, chez soi. Peut-être cela sera-t-il possible d'ici une vingtaine d'années...

L'autre problème est que composer est un processus très intime. Travailler avec un collaborateur, c'est un peu - pardonnez la comparaison - comme faire l'amour à la femme qu'on aime avec un public. Heureusement, j'ai eu la chance de collaborer avec des musiciens suffisamment sensibles et pudiques pour le partager avec moi.

Propos recueillis par J. S.

IANNIS XENAKIS

Tetras

(1983)

pour quatuor à cordes

Durée: 14 minutes

Éditions: Salabert, Paris

Création: le 8 juin 1983, à Lisbonne (Portugal),
par le Quatuor Arditti

Tetras, qui signifie «à quatre», réunit pour une quinzaine de minutes environ, plusieurs des procédés dont on peut observer la constance ou la transformation au cours des quelques quatre-vingts réalisations (dont certaines architecturales, comme le *Diatope*, les *Polytopes*) qui jalonnent l'œuvre de Xenakis, depuis *Metastasis* (1954) jusqu'à nos jours.

Le premier de ces procédés à se manifester ici est le glissando dont l'intérêt principal, sur le plan aussi bien sonore que visuel, de par sa représentation graphique, réside dans la fonction qu'il peut assurer de transformation continue des hauteurs, plus ou moins étalée dans le temps. Ici, ces glissandi se présentent sous une forme microscopique, leurs trajectoires étant modifiées de manière rapprochée par de très fines fluctuations apparentées à celles d'une onde vibratoire. Plusieurs plages de la pièce utilisent ce procédé, en le variant par des rythmiques ou des modes d'attaque différents, et en suggérant parfois des modifications de volume par des dessins tour à tour parallèles et contraires répartis entre les quatre instruments du quatuor à cordes.

Le premier passage en glissandi sera interrompu brusquement pour faire place à un ensemble de bruits ou plutôt à un nouveau domaine de transformation continue allant du bruit - frappé, frotté, glissé - au son proprement dit, ce dont le pizzicato peut constituer un degré intermédiaire. Un autre passage en glissandi, dont les ondulations sont plusieurs fois ramenées à un trille, s'éparpille subitement en une poussière de sons. Le caractère amorphe et la parfaite neutralité rythmique de ce nuage sonore ainsi réalisé sont le produit de l'une des étapes importantes dans le travail du compositeur : la mise en application musicale du calcul des probabilités qui, entre autres, le conduisit à se servir de l'ordinateur.

Car, ainsi qu'il l'expose avec la simplicité de ceux qui ont une parfaite maîtrise scientifique de leur sujet, « nous avons une pensée statistique sans le savoir. Donc, nous ne pouvons que simuler le hasard, et pour cela il faut être soit un fou, soit un enfant, soit passer par des calculs très compliqués ». *Tetras* comporte également un passage en gammes que Xenakis préfère désigner sous le terme d'« échelles ». Celles-ci seront présentées parfois de façon brutale. En rupture avec leur contexte, parfois de manière progressive, comme tirées du matériau préexistant. Par leur diversité et leur caractère fugitif, elles déconcertent toute tentative de leur attribuer un rôle référentiel, car les aspects multiples qu'elles prennent sont sous-tendus par un jeu

esthétique allant à l'encontre du confort perceptif. Pour Xenakis en effet, une échelle, quelle qu'elle soit, n'est jamais qu'un choix établi dans le continuum sonore, un « crible » dont il s'agit de trouver toutes sortes de métamorphoses. En essayant d'éviter qu'ils se répètent ou qu'ils revêtent une tournure linéaire trop proche de la mélodie.

Ces différents aspects de l'écriture de Xenakis, et bien d'autres encore, sont ici réunis dans le but d'entretenir une constante oscillation d'un pôle à un autre, du continu au discontinu, en engageant des moyens variés et strictement contrôlés dans leur apériodicité. Cette patiente et performante élaboration de moyens techniques, doublée d'une sûre intuition du produit musical, fait de *Tetras* un exemple dans la production de Xenakis d'œuvre complexe, riche, à l'intérêt constamment renouvelé.

Suzanne Giraud
(source : brahms.ircam.fr)

CHAYA CZERNOWIN

HIDDEN

(2013-2014)

pour quatuor à cordes et électronique

Durée: 40 minutes

Commande: Ircam-Centre Pompidou

Dédicace: JACK Quartet

Éditions: Schott

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Carlo Laurenzi

Pour nourrir la partie électronique du début de l'œuvre, nous avons enregistré un quatuor fantôme composé de **Saori Furukuwa,**

Jeanne-Marie Conquer (violons), **Laurent Camatte** (alto) et **Séverine Ballon** (violoncelle).

CRÉATION

>>> Chaya Czernowin, vous avez souvent recours à des métaphores visuelles lorsque vous parlez de votre musique: quelle métaphore utiliseriez-vous pour décrire *HIDDEN* ?

Imaginez que vous êtes sous l'eau, et que vous considérez le paysage sous-marin qui vous entoure: c'est un paysage fourmillant de multiples détails, mais rien d'urgent ne s'en dégage. Personne ne crie, il n'y a là aucun signe qui pourrait soudain attirer votre attention. Vos sens sont en éveil car tout est en train de changer, constamment. Les algues dansent doucement, certains poissons vont et viennent, d'autres sont quasi immobiles, ne bougeant que très rarement, et on ne s'aperçoit même pas de leur disparition, tant leurs mouvements sont infimes. À cause du poids de l'eau, à cause de la lenteur des mouvements que le milieu implique, rien n'est brutal,

aucun événement n'apparaît véritablement dramatique. Dans *HIDDEN*, c'est justement cela qui est « caché »: tout le drame, tout ce qui peut s'imposer à nous. C'est un panorama sonore dont on distingue de plus en plus de détails - comme si on nous apprenait à le regarder à mesure qu'on le contemple.

Pourquoi mettre un titre si « discret » en majuscule ?

En effet, pourquoi le mettre en avant s'il est caché ? Intituler ainsi la pièce me paraissait plus intéressant que de lui trouver un titre poétique, qui appellerait une série d'associations d'idées. « *HIDDEN* » désigne à la fois une catégorie d'objets et ma quête pour les révéler.

Au reste, c'est une catégorie d'objet qui peuple notre quotidien. Par exemple, lorsque quelqu'un vous parle: bien sûr, vous entendez ce qu'il dit, mais je suis toujours à l'affût du non-dit derrière le dit, ce non-dit qu'on peut percevoir dans la manière dont il s'assoit, dont il bouge, dont il dit la chose. Tout un langage du corps qui peut trahir les motivations du propos, ou même, tout simplement, ce que la personne a réellement voulu dire, qui peut être tout à fait différent de ce qu'on a entendu.

En voyant le titre, en majuscule, on peut penser aux bandeaux « CENSURÉ ».

Exactement. Et nous allons soulever ce bandeau.

Pourquoi écrire un quatuor à cordes, cette formation qui peut paraître si galvaudée et fermée, aujourd'hui ?

C'est justement en s'emparant d'une formation aussi fermée, qu'on a les meilleures chances de la révolutionner de l'intérieur. Quand une barrière se présente en travers de notre chemin, de deux choses l'une: soit on est obéissant, soit on y voit une opportunité de transgression.

Voudriez-vous révéler le quatuor « caché » derrière le quatuor ?

C'est une manière élégante de le dire. Je le considère parfois comme quatre voix solistes, parfois comme un orchestre, parfois comme un panorama... Le quatuor n'est pas pour moi une conversation entre quatre musiciens. Ce n'est pas une entité humaine: je le traite comme un phénomène constitué de quatre voix composées de métal, de peau, de bois et de textures variées avec lesquelles on peut jouer (entre les doigts et les cordes, l'archet et les cordes, etc.).

Le quatuor est un vaste cosmos. Et le quatuor de *HIDDEN* est bien plus vaste que celui que l'on voit sur scène - s'y ajoutent par exemple les sons préenregistrés, mixés et synthétisés en amont.

Quel est le rôle de l'électronique ?

Tout d'abord, l'électronique fait du lieu sous-marin exploré un véritable lieu géographique, pour faire de l'expérience musicale une expérience de cet espace subaquatique: on peut y aller et venir et l'auditeur a le sentiment de s'y mouvoir. Cet espace ne changera pas au cours de la pièce, tous les sons passeront par lui. Pour cela, nous utilisons trois types de haut-parleurs que nous manipulons pour que certains sonnent normalement, d'autres soient assourdis - comme des voix venant de derrière d'au-dessus de l'eau - et d'autres encore soient à moitié

assourdis - comme si les sons nous provenaient de l'intérieur d'une vaste caverne à l'entrée de laquelle nous nous trouverions. Cela suppose un vaste travail de spatialisation, qui donne l'impression d'un paysage physique, presque palpable: à un moment du quatuor, on croise ainsi un rocher, que l'on va considérer sous différents points de vue.

Ensuite, l'électronique met en avant des détails aux limites de nos perceptions. Je reprendrais ici en guise d'exemple l'expérience du lac gelé dont je parlais au début de notre entretien: de très lentes vibrations, que l'on ne ressent pas comme des hauteurs, mais qui donnent une sorte de gravité au son, envahiront l'espace, en glissant doucement.

Je travaille également sur le concept de vides, c'est-à-dire le silence ou plutôt *les* silences de différentes natures. Imaginons par exemple un premier silence: ce serait par exemple le silence enregistré juste avant l'investiture de Barack Obama. Nous sommes donc en extérieur, et on entend cet espace du dehors, et toute la foule heureuse et silencieuse, qui attend solennellement. Imaginons à présent un second silence: ce serait le calme qui tombe, la nuit venue, sur un petit village. Ces deux silences sont très différents l'un de l'autre à l'oreille, et dès lors que l'on peut les travailler tous deux, dès lors qu'on les mixe ou les mêle, qu'on passe de l'un à l'autre, ou qu'on les rend de plus en plus puissants (en volume), on s'aventure dans une véritable *terra incognita* musicale...

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Chaya Czernowin (née en 1957)

Chaya Czernowin grandit en Israël et se forme à l'académie de musique Rubin de Tel Aviv de 1976 à 1982. À vingt-cinq ans, elle quitte Israël pour continuer ses études en Allemagne, grâce à une bourse du DAAD (1983-1985), aux États-Unis, à l'université de Californie, où elle termine son doctorat (1987-1993), ainsi qu'au Japon où elle est invitée en résidence (1993-1995), puis de nouveau en Allemagne, à l'academie Schloss Solitude en 1996 et en Autriche, à Vienne. Durant ces années, elle suit les enseignements d'Abel Ehrlich, Yizhak Sadaï, Dieter Schnebel, Eli Yarden, Joan Tower, Brian Ferneyhough et Roger Reynolds. À partir de 1997, Chaya Czernowin s'intéresse à l'informatique musicale. Sélectionnée par le comité de lecture de l'Ircam en 1998, elle écrit *Winter Songs I: Pending Light* (2003). Elle bénéficie en outre de bourses d'études de l'EXPERIMENTAL STUDIO des SWR de Fribourg en 1998, 2000, 2001 et 2007.

Le catalogue de Chaya Czernowin va de pièces de musique de chambre à de grands effectifs orchestraux, comme dans la fresque *Maim* pour cinq solistes, orchestre et électronique (2001-2007), ainsi que des pièces pour la scène: *Pnima... ins Innere* (2000), *Adama* (2006), complément à la *Zaïde* de Mozart, et l'opéra de chambre *and you will love me back* (2011).

Chaya Czernowin a été professeur à l'université de Californie à San Diego (UCSD), ainsi qu'à l'université des arts de Vienne (2006-2009) où elle fut la première femme nommée professeur de composition. Depuis 2009, elle enseigne à l'université de Harvard. Elle crée le cours biennal de

composition de l'académie Schloss Solitude avec Jean-Baptiste Jolly et Steven Kazuo Takasugi. Avec ce dernier, elle enseigne également à Tzllil Meudcan, stage international fondé en Israël par Yaron Deutsch de l'Ensemble Nickel.

Sa musique se caractérise par l'utilisation de métaphores comme un moyen d'aboutir et d'organiser un univers sonore qui serait inhabituel et échapperait aux conventions; par son travail sur le son et ses paramètres physiques tels que le poids, les textures (soyeuse ou rêche, par exemple) pour créer des entités sonores qui « vivent » dans un champ où perspectives et distances évoluent; par l'exploration de l'énergie musicale de la nature, du temps musical et de son développement; et par les glissements d'échelle et de point de vue. Tous ces aspects contribuent à peler les objets familiers pour révéler l'essentiel qui se cache en eux.

Georg Friedrich Haas (né en 1953)

Georg Friedrich Haas étudie la composition avec Gösta Neuwirth, le piano avec Doris Wolf et l'enseignement musical à l'université de Graz. Il poursuit ses études auprès de Friedrich Cerha au Conservatoire de Vienne. Enfin, il participe à plusieurs reprises aux cours d'été de Darmstadt ainsi qu'au stage de composition et d'informatique musicale de l'Ircam à Paris.

Fondée sur l'intégration du spectre harmonique ainsi que sur la dialectique entre les parties individuelles et le son global qui en résulte, la musique de Georg Friedrich Haas a toujours induit l'expérimentation sonore. Réalisant les limites des possibilités acoustiques et harmoniques de la

gamme tempérée, le compositeur s'intéresse à la microtonalité. Il est aussi très attaché à l'indistinct, comme en témoignent ses pièces à exécuter dans l'obscurité totale. Son intérêt pour le lyrique s'est exprimé dans son opéra *Melancholia*, sur un texte de Jon Fosse (Paris, 2008). Depuis 1978, Georg Friedrich Haas enseigne le contrepoint, les techniques de composition, l'analyse et l'introduction à la musique microtonale au conservatoire de Graz. En 2003, il est nommé professeur de faculté. Il a publié des articles sur les œuvres de Luigi Nono, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába et Pierre Boulez. Depuis septembre 2013, il enseigne à la Columbia University à New York.

Iannis Xenakis (1921 ou 1922-2001)

Iannis Xenakis passe sa jeunesse à Athènes, où il achève des études d'ingénieur civil et s'engage contre l'occupation allemande d'abord, puis contre l'occupation britannique durant la guerre civile. En 1947, après une terrible blessure et une période de clandestinité, il fuit la Grèce et s'installe en France, où il travaille avec Le Corbusier. En musique, il suit l'enseignement d'Olivier Messiaen et, dans un premier temps, emprunte une voie bartókienne qui tente de combiner le ressourcement dans la musique populaire avec les conquêtes de l'avant-garde. Puis, il décide d'emprunter le chemin de l'« abstraction » qui combine deux éléments : références à la physique et aux mathématiques d'une part, et art de la plastique sonore d'autre part. Les scandales de *Metastaseis* (1953-1954) et de *Pithoprakta* (1955-1956), qui renouvellent l'univers de la musique orchestrale, le hissent au niveau d'une alternative possible à la composition sérielle, grâce à l'introduction des notions de masse et de probabilité, ainsi que de sonorités faites de sons glissés, tenus ou ponctuels. C'est également l'époque de

ses premières expériences de musique concrète où, entre autres, il ouvre la voie du granulaire.

Durant les années soixante, la formalisation prend de plus en plus l'allure d'une tentative de fonder la musique (au sens de la crise des fondements en mathématiques). En revanche, avec *Eonta* (1963-1964), c'est le modèle du son qui est parachevé. Ce sont des œuvres (libres) telles que *Nuits* (1967), qui lui font acquérir une très large audience, en même temps que les pièces spatialisées (*Terretektorh*, 1965-1966, *Persephassa*, 1969) : le public découvre que la formalisation et l'abstraction vont de paire avec un aspect dionysiaque prononcé, où la musique se conçoit comme phénomène énergétique. La décennie suivante est marquée par l'envolée utopique des *Polytopes*, prémices d'un art multimédia technologique caractérisé par des expériences d'immersion. Avec les « arborescences » et les mouvements browniens, Xenakis renoue avec la méthode graphique qui lui avait fait imaginer les glissandi de *Metastaseis*, méthode qu'il utilise également dans l'UPIC, premier synthétiseur graphique, avec lequel il compose *Mycènes alpha* (1978).

Durant les années quatre-vingt, l'esthétique xenakienne s'infléchit progressivement. Encore marquée par les débordements énergétiques ou les recherches formelles, elle devient de plus en plus sombre. Ses dernières œuvres évoluent dans un univers sonore très épuré et dépouillé. La dernière, composée en 1997, s'intitule *O-Mega*.

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

JACK Quartet

Réunissant les violonistes Christopher Otto et Ari Streisfeld, l'altiste John Pickford Richards et le violoncelliste Kevin McFarland, le JACK Quartet se consacre principalement à la commande et la création de nouvelles partitions. Ils travaillent ainsi en étroite collaboration avec des compositeurs tels que John Luther Adams, Derek Bermel, Chaya Czernowin, James Dillon, Brian Ferneyhough, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Vijay Iyer, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Steve Mackey, Matthias Pintscher, Steve Reich, Roger Reynolds, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino et John Zorn. Parmi les récentes ou prochaines créations, citons des œuvres de Wolfgang von Schweinitz, Toby Twining, Georg Friedrich Haas, Simon Holt, Kevin Ernste et Simon Bainbridge.

Le JACK Quartet fonctionne comme une organisation non lucrative, dédiée à l'interprétation, la commande et la promotion de la musique pour quatuor à cordes. Le JACK Quartet anime des ateliers avec de jeunes instrumentistes et compositeurs à l'université de Princeton, l'université de Yale, l'université de Harvard, l'université de New York, l'université de Columbia, l'Eastman School of Music, le conservatoire d'Oberlin, la Manhattan School of Music, à June in Buffalo, à New Music on the Point, et aux cours d'été de Darmstadt ainsi que dans le cadre de l'académie du Festival de Lucerne.

Les membres du quatuor se sont rencontrés lorsqu'ils étaient élèves de l'Eastman School of Music et se sont formés auprès des membres du quatuor Arditti, du Kronos Quartet, du quatuor Muir, et des membres de l'Ensemble intercontemporain.

Thomas Hummel, réalisateur en informatique musicale

Thomas Hummel étudie la composition à Cologne et à Fribourg avec, parmi d'autres, Klaus Huber et Mathias Spahlinger. De 1992 à 1994, il est compositeur invité à l'Ircam. Ses compositions sont jouées par de nombreux ensembles, dont l'Ensemble Court-circuit, Holst Sinfonietta, l'Ensemble SurPlus, le Quatuor Kairos et l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart, et ont été diffusées dans diverses radios de par le monde. Il publie chez MusikTexte, Dissonances, Pfau Verlag et Bärenreiter. Thomas Hummel occupe divers postes d'enseignement à l'université de Fribourg et à la Haute École du design de Karlsruhe et développe les projets de banques de données que sont « l'Orchestre Virtuel » et « conTimbre ». Directeur du son et réalisateur en informatique musicale à l'EXPERIMENTALSTUDIO des SWR depuis 1994, Thomas Hummel s'investit depuis plusieurs années dans un vaste travail de recherche, jalonné par ses propres compositions, dans le domaine des sons hybrides instrumentaux ainsi que la maintenance, la mise à jour et la configuration des bases de données.

Carlo Laurenzi, réalisateur en informatique musicale

Après des études de guitare, de composition et de musique improvisée, il se consacre à la musique électroacoustique et obtient son diplôme en composition électroacoustique au conservatoire de L'Aquila (Italie). Depuis 2005, il est réalisateur en informatique musicale et poursuit ses activités de compositeur et guitariste. Il a collaboré avec de nombreux compositeurs en Italie et a travaillé comme assistant artistique et musical

au sein du Centre de recherches musicales (CRM) de Rome où il a participé à plusieurs projets de recherche, concerts, installations musicales en Italie et en Europe. Ses pièces électroacoustiques ont été créées dans plusieurs festivals de musique contemporaine. À l'Ircam, il collabore aux projets de musique mixte de plusieurs compositeurs (Stroppa, Levinas, Monnet, Naón, Cella, Czernowin) et il assure la régie informatique des pièces avec électronique de Pierre Boulez lors des concerts en France et à l'étranger.

Simon Spillner, réalisateur en informatique musicale

Simon Spillner étudie les technologies du son et de l'image à la faculté de Düsseldorf, - obtenant un diplôme d'ingénieur - ainsi que le violon, à la Haute École Robert Schumann de cette même ville. En tant que violoniste, il est lauréat du concours « Jeunes musiciens » à plusieurs reprises, et se produit en tant que violon solo au sein de plusieurs orchestres et ensembles. En outre, Spillner se forme au mastering audio grâce à son activité au studio « Zimmerli Sounds ».

Simon Spillner lance sa propre entreprise « Sound Superb », avec laquelle il prend part à l'enregistrement et la production de la musique classique. Il participe à la production de disques publiés, entre autres, par Universal.

Depuis Octobre 2011, Spillner travaille bénévolement à l'EXPERIMENTALSTUDIO des SWR, en tant que directeur du son dans la production de musique expérimentale contemporaine.

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 soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPE TECHNIQUE IRCAM

Pauline Falourd, régisseur lumière

Camille Frachet, régisseur son

Jérémie Henrot, ingénieur du son

David Raphaël, régisseur général

PROGRAMME

Textes et traductions **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

RÉCITAL FLORENT BOFFARD

Jeudi 26 juin, 20h
Ircam, Espace de projection

Florent Boffard piano

Œuvres de **Jean-Sébastien Bach, Arnold Schoenberg, George Benjamin, Marco Stroppa**

Tarifs: 18€, 14€, 10€

CORDES TENDUES

Vendredi 27 juin, 20h
Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

Arne Deforce violoncelle
Réalisation informatique musicale **Max Bruckert**

Œuvres de **Raphaël Cendo** et **Iannis Xenakis**

Élèves du Conservatoire national supérieur
de musique et de danse de Paris

Anaïs Bertrand mezzo-soprano
Gabrielle Lafait, Vladimir Percevic, Thien-Bao Pham-Vu altos **Anton Hanson, Jules Dussap**
violons

Simon Dechambre violoncelle
Ensemble de cordes du Conservatoire
Direction **Bruno Mantovani**

Encadrement pédagogique **Jean Sulem**

Œuvres de **Iannis Xenakis, George Benjamin**
et **Matthias Pintscher**

Tarifs: 18€, 14€, 10€

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Samedi 28 juin, 20h
Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

EXAUDI

Juliet Fraser soprano

Jimmy Holliday basse

Ensemble intercontemporain

Direction **Matthias Pintscher**

**Créations de l'atelier de composition
pour deux voix et ensemble**

dirigé par George Benjamin **ACADÉMIE**

Œuvres de **George Benjamin, Chaya Czernowin,
Peter Eötvös, Matthias Pintscher**

Tarifs: 10€, 8€, 5€

CONCERT DE L'ATELIER DE COMPOSITION DE MUSIQUE DE CHAMBRE DIRIGÉ PAR CHAYA CZERNOWIN **ACADÉMIE**

Samedi 5 juillet, 20h
Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

Elizabeth Calleo soprano

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Marcin Stańczyk, Gabriele Vanoni

Encadrement pédagogique **Ircam/Éric Daubresse,
Mikhail Malt**

Créations des compositeurs de l'académie

Créations Cursus 2 de **Martin Stańczyk**
et **Gabriele Vanoni**

Gratuit.

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

Cité de la musique
Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
Futur en Seine/Cap Digital
Gaîté Lyrique
Le CENTQUATRE-PARIS
Les Cinémas, Les Spectacles vivants, Studio 13/16-Centre Pompidou
Maison des Arts et de la Culture de Créteil
T&M-Paris
T2G-Théâtre de Gennevilliers

SOUTIENS

FCM - Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Kunststiftung NRW
Diaphonique - Fonds franco-britannique pour la musique contemporaine, une initiative conjointe de l'Institut français, de la Sacem, du British Council, du Bureau Export de la musique française, du Trust Les Amis de l'Institut français et du ministère de la Culture
Mairie de Paris
Mairie du 4^e
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
Réseau Varèse
L'Ircam est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionnée par le programme Culture de la Commission européenne.
SACD
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Charleroi Danse, Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Compagnie ORO-Loïc Touzé
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
EXAUDI
Lucerne Festival Academy
micadanses, Paris
Orchestre Philharmonique de Radio France

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
La Recherche
Le Magazine Littéraire
Le Monde
Télérama



ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Fiona Forte, Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Frédéric Bevilacqua,
Nicolas Donin, Frederick Rousseau,
Norbert Schnell

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet,
Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Andy Armstrong,
Melina Avenati, Pascale Bondu,
Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne,
Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis,
Marie Delebarre, Agnès Fin, Anne Guyonnet,
Jérémie Henrot, Aurèlia Ongena, Julien Pittet,
Clotilde Turpin.

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Kim Dibongue, Mary Delacour,
Alexandra Guzik, Leila de Lagausie,
Deborah Lopatin, Claire Marquet,
Delphine Oster, Caroline Palmier

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Minh Dang, Sandra El Fakhouri,
Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre