

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

KLANGFORUM WIEN

Vendredi 20 juin, 20h30 - Centre Pompidou, Grande salle

Donatienne Michel-Dansac soprano

Klangforum Wien

Direction **Emilio Pomàrico**

Collaboration informatique musicale **Ircam/Serge Lemouton ****

Réalisation informatique musicale **Ircam/Aurélien Dumont ***

Encadrement pédagogique **Ircam/Alexander Mihalič ***

Aurélien Dumont

*Abîme Apogée **

CRÉATION FRANÇAISE CURSUS 2

Franck Bedrossian

Epigram I

*Epigram II ***

CRÉATION FRANÇAISE

(*Epigram I* et *II* sont enchaînées sans interruption)

Entracte

Pasquale Corrado

Grain

CRÉATION FRANÇAISE

Vito Žuraj

Fired-up

CRÉATION FRANÇAISE

Georg Friedrich Haas

Introduktion und Transsonation

CRÉATION FRANÇAISE

DURÉE : 2 heures (avec entracte)

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem (bourses d'études aux jeunes compositeurs du Coursus 2) et du réseau ULYSSES. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.

« Respecter le texte »

ENTRETIEN AVEC DONATIENNE MICHEL-DANSAC

Donatienne Michel-Dansac, vous êtes aujourd'hui l'une des chanteuses incontournables de la scène contemporaine: quelle est votre attitude face aux recherches sonores des compositeurs, qui aspirent si souvent à l'inouï?

D'expérience, je crois que le mieux est qu'ils m'expliquent, par images ou métaphores, le type de sons qu'ils recherchent: à nous, interprètes, de nous débrouiller ensuite. Rien ne m'agace plus que lorsqu'ils me disent « comment faire », techniquement. Certes, ça part d'une bonne intention, mais ça ne fonctionne pas: en effet, rien ne dit que, parce qu'ils peuvent obtenir le son voulu d'une certaine manière, un ou une autre le pourra.

Ainsi, je ne suis pas toujours précisément ce qui est noté et il m'arrive de produire certains sons demandés, sans respecter à la lettre ce qui est suggéré par la notation. Et j'explique - si besoin est - ce que je fais pour y arriver. L'important, c'est le résultat sonore. Prenons un exemple: tel compositeur voudra un son aspiré sur huit mesures - ce qui, réalisé à la lettre, pourrait être néfaste pour mes cordes vocales, surtout réitéré des dizaines de fois au cours des répétitions. Pour le bien rendre, je vais donc essayer de le faire une fois véritablement, soigneusement, écouter le résultat sonore, puis chercher d'autres solutions, moins délétères pour ma voix et tout aussi fidèles à la volonté du compositeur. Je ne triche pas, je sauvegarde ma voix, tout en servant au mieux l'idée musicale.

Avez-vous besoin de connaître le « propos », musical ou extra-musical, d'une partition ?

Je n'écoute généralement pas les compositeurs lorsqu'ils m'expliquent le pourquoi du comment de leur pièce. Tout simplement parce que je fais entière confiance au compositeur et à sa partition. Je n'ai besoin que de ça pour faire ce qui est écrit - j'ai pour cette raison besoin de partitions extrêmement précises, même si elles peuvent, bien sûr, évoluer au cours du travail. Soit je chante, soit j'écoute, je ne peux pas faire les deux: le résultat final ne me concerne que de loin. Quand je chante, je ne suis que le reflet sonore de l'écrit.

La partition est la source de toutes les informations: le physique, l'âge ou l'humeur d'un personnage, par exemple. Si un compositeur néglige, sciemment ou non, d'intégrer certains de ces aspects, ce n'est pas à moi de les ajouter. Sauf si on me le dit à l'oral, naturellement - alors l'indication devient un complément à la partition. Ce qui m'intéresse, c'est comment, techniquement, donner une voix à la pièce: et c'est la musique qui me le dit.

En l'occurrence, pour *Epigram* qu'il compose pour vous, Franck Bedrossian met en musique la poésie d'Emily Dickinson. L'aviez-vous lue auparavant ?

Non. Et pourtant, je lis beaucoup de poésie - et, le croirez-vous?, malgré tous les compositeurs qui s'y intéressent, je n'avais encore jamais chanté de Dickinson! Franck m'a toutefois envoyé les poèmes qu'il voulait mettre en musique, et ils

m'ont beaucoup émue. J'avais besoin qu'il me les envoie, car je travaille énormément sur l'idée même de texte. J'écris toujours les textes que je dois chanter pour les emporter avec moi - rien que les mots, sans la musique -, surtout pour les œuvres que je dois chanter par cœur. Dans l'œuvre de Dickinson, j'ai été fascinée par l'espace des mots.

Mais il est nécessaire, avant de travailler une pièce, de ne pas trop en savoir sur la matière de départ, ou plutôt d'oublier ce que l'on en sait - au risque de se faire une idée personnelle, et d'être en porte-à-faux constant avec la partition.

C'est tout le paradoxe : nous devons défendre un texte, sans avoir à le défendre - puisque c'est au compositeur ou à la compositrice de le défendre en premier lieu. Notre travail n'est pas de nous substituer à elle ou lui. Ainsi de la diction et du caractère de l'énonciation : c'est dans la partition qu'ils se trouvent, nulle part ailleurs. Écoutez les œuvres que Ravel ou Debussy ont tirées de Mallarmé : chacun a sa prosodie, une prosodie qui n'est rien d'autre qu'une interprétation du texte, pour mettre l'accent sur ce qui les touche. Il ne me viendrait jamais à l'idée de remettre en question cette interprétation.

Comment interpréter les innombrables, et parfois énigmatiques, didascalies laissées par les compositeurs ?

Tout le problème est de savoir comment les faire avec la voix ! Là encore, c'est un paradoxe : il faut faire confiance à la partition, et se faire suffisamment confiance à force de travail pour la traduire. Mais sans jamais en rajouter.

Dans la musique de Georges Aperghis, que j'interprète beaucoup, on croise énormément de ces didascalies. Dans les *Récitations*, par exemple, c'est une bagarre constante avec les chanteuses pour ne pas qu'elles transforment la pièce en un numéro de théâtre gestuel. On l'oublie trop souvent, mais les *Récitations* sont une pièce radio-

phonique ! Tout doit transparaître dans la voix. Je me souviens du jour où je les ai chantées à Georges pour la première fois. Dans l'une d'elle, il écrit « Monotone et sensuel ». À l'époque, ne sachant que faire, je minaudais. Lui m'a dit : « Il suffit que tu y penses. Le public ne saura pas que c'est ça, mais il sentira la chose. » C'est ainsi que j'ai eu la clef de toutes les *Récitations*.

Dans *Contretemps*, au contraire, il ne met aucune didascalie. Et je suis chaque fois soufflée qu'il arrive à ce résultat avec uniquement de la notation, sans décrire aucune intention. Cela dit, la voix est constamment voilée par de l'air, d'un bout à l'autre ou presque de la partition et cela seul suffit à créer un univers invraisemblable.

De manière générale je travaille toujours toutes les partitions en les pensant comme des pièces radiophoniques - une œuvre doit être d'abord entendue avant d'être vue, et je veux être sûre que ce sera ma voix (et non mes gestes) qui exprimera en priorité ce qui est écrit.

L'aspect graphique d'une partition est-il important pour vous ?

Oui. Même le travail du copiste est intéressant à mon sens. L'architecture d'un texte façonne la voix. Sans parler de la nomenclature et des modes de jeu.

Vous êtes aujourd'hui une habituée de l'informatique musicale et notamment de l'Ircam : quelles sont les contraintes des nouvelles technologies pour une chanteuse ?

Elles sont de tout ordre.

Pour commencer, je suis vigilante à ce qui apparaît sur scène, et qui serait susceptible de parasiter l'écoute : je n'ai bien sûr rien contre les outils d'informatique musicale, mais je ne veux pas qu'ils se voient trop. À commencer par les micros : on les voit partout, à la télévision, sur les scènes - même de petite taille et scotché sur le côté de la mâchoire, je trouve que le micro est aujourd'hui bien trop connoté. Je les trouve laids,

je n'en peux plus. Je veux alléger le dispositif au maximum. Lorsque je fais des pièces où seul un soutien est nécessaire, je demande des « micros-gouttes » qui se cachent derrière l'oreille. Pour les *Boulingrins* de Georges Aperghis, le micro était caché dans une mèche de cheveux.

Idem pour les divers déclenchements électroniques: je n'aime pas les pédales. L'Ircam m'a même fabriqué une bague/bouton pour les remplacer.

Concernant les tablettes, que certains interprètes utilisent à présent au lieu de partition papier, j'y vois énormément d'avantages, notamment cette qualité de silence, surtout entre les mouvements, qui vient du fait que les musiciens n'ont pas à tourner les pages. Mais je n'en veux pas pour moi: non seulement j'aime le papier, mais j'ai le sentiment de passer mes journées devant un écran, ça suffit. Au reste, du point de vue visuel, le papier me déresponsabilise un peu: je ne me mets pas en avant, la partition - et donc le texte - est entre moi et le public

Si je suis très curieuse de toutes les innovations, certaines doivent toutefois être prises avec des pincettes. Je me souviens d'une pièce, il y a quelques années, pour laquelle le compositeur m'avait collé un « laryngophone »: des capteurs de part et d'autre de la gorge pour capter directement la moindre vibration du larynx. C'était du reste une très belle pièce, qui se concentrait sur des sons minuscules. Mais c'était très éprouvant, et le dispositif exerçait une énorme pression sur le larynx. Pendant un an à la suite de cette expérience, je n'ai plus pu faire de sons aspirés. Il serait bon de revoir le système avant de le réutiliser.

Vous participez cette année à l'académie ManiFeste en tant que cobaye pour de jeunes compositeurs, parlons donc pédagogie. Et la pédagogie étant affaire de filiation, qui considérez-vous comme vos propres maîtres ?

Je ne pourrais les citer tous: la liste serait trop longue, et dépasserait de loin le domaine du chant - j'apprends de tout, de l'art contemporain, du théâtre, de la littérature. Parmi ceux sans lesquels je ne serais pas ce que je suis aujourd'hui, Pierre Boulez est sans doute l'un des plus importants. S'il y en a un qui m'a ouverte au monde contemporain, c'est bien lui. Je l'ai rencontrée alors que j'étais encore au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Je ne connaissais strictement rien en musique contemporaine, mais Boulez devait monter *Laborintus II* de Luciano Berio et cherchait des chanteurs pour les huit voix. Nous avons répété sous la direction d'un professeur terriblement inquiet à l'idée de nous préparer pour Boulez. Aussi, quand nous sommes arrivés à Pleyel pour les répétitions, et que j'ai vu ce Boulez, d'une gentillesse, d'une amabilité, d'une simplicité incroyables, ça a été un choc!

Je n'ai jamais plus chanté sous sa direction par la suite, et je n'ai encore jamais chanté sa musique. Heureusement, après tant d'années, j'aurai enfin l'occasion de chanter le *Marteau sans maître* à l'occasion de son 90^e anniversaire avec l'Orchestre de la SWR et François-Xavier Roth. C'est une musique que je trouve d'une pudeur et d'une humilité étonnantes.

Il y eut ensuite la rencontre avec Pascal Dusapin, pour la création de son opéra *Roméo et Juliette* - pour laquelle je jouais la Juliette qui parle. L'autre Juliette, celle qui chante, était interprétée par Françoise Kubler, et ce fut un autre choc: j'ai découvert une femme qui faisait le boulot, sans ostentation. Françoise transmet la musique, et laisse au public le libre loisir, l'espace,

d'apprécier ou non. C'est une artiste formidable. Ensuite, bien sûr, vient Georges Aperghis. Mais Georges est pour moi bien plus qu'un maître, c'est un pygmalion. Une révélation vocale, humaine et vitale. Je n'arrive pas réellement à analyser l'expérience que je vis avec sa personne et sa musique, mais c'est une expérience que je souhaite à tout interprète.

Quelle place occupe la pédagogie dans votre vie ?

C'est presque 50 % de mes activités. Elle fait partie intégrante de mon métier de musicienne. Le contact des élèves, même les plus jeunes (je travaille aussi avec des adolescents) est fabuleusement enrichissant. J'adore ça, et j'aurais beaucoup de mal à m'en passer.

Quels sont les enjeux de l'enseignement du chant contemporain ?

L'enjeu premier est de donner envie de chanter ce répertoire.

Ensuite, le principal combat - et c'est véritablement un combat - est de faire comprendre aux chanteurs qu'il faut chanter ce qui est écrit. Respecter le texte, respecter la volonté du compositeur. Exactement comme dans le répertoire classique - encore que, certains musiciens ne respectent pas non plus le texte dans le répertoire classique.

Ainsi, il faut leur montrer que ces partitions ne peuvent pas se déchiffrer : il faut savoir les travailler à la table, savoir entendre un son - comme on reconstitue la voix de quelqu'un qu'on n'a pas vu depuis des années. Avec toute la subjectivité que cela engendre.

Lorsqu'un chanteur a travaillé tout de suite « à la voix », sans passer par la table, cela s'entend dès la première note : même avec la meilleure volonté du monde, il est vite dépassé par les événements, ce qui l'oblige à des expédients variés, des mouvements annexes, comme un faux théâtre.

Certaines musiques résistent à ces imperfections. D'autres pas du tout et deviennent ridicules.

Finalement, du point de vue pédagogique, la question du contemporain se résume à celle-ci : apprendre à travailler. Plus on travaille, plus on s'approprie l'œuvre, et plus on s'en libère pour mieux en rendre la substance musicale.

Comment envisagez-vous votre rôle de cobaye, dans le cadre de l'atelier de l'académie auquel vous participez ? Cette fois, ce ne seront pas des chanteurs que vous aurez en face de vous, mais des compositeurs...

La première chose que j'ai faite, c'est leur écrire pour obtenir les partitions deux mois avant le début de l'atelier. Croyez-moi, pour des compositeurs, cela fait absolument partie de la pédagogie !

Passé cela, je n'ai pas réellement de conseils à leur donner, sinon d'écrire, résolument, ce qu'ils veulent, et d'être le plus précis possible dans leur notation. Même pour l'écriture rythmique : je n'ai aucun souci avec les rythmes très compliqués, à la condition que les compositeurs aient réfléchi à toutes les solutions d'écriture pour trouver la plus simple et la plus lisible. Inutile d'écrire un rythme incroyablement complexe, si le rendu sonore est un simple triolet...

Concernant leurs explorations sonores de la voix, ils peuvent essayer eux-mêmes, en se mettant sans arrêt dans la position de l'interprète. Libre à eux d'inventer ce qu'ils souhaitent. Tant que je n'ai pas essayé un son, je ne peux pas dire s'il est ou non possible à produire. Cela dit, tout comme les tessitures, les voix ne se ressemblent pas toutes, et n'ont pas toutes les mêmes souplesses. Cathy Berberian disait que la souplesse vocale est avant tout dans la tête, je suis parfaitement d'accord.

Propos recueillis par J. S.

AURÉLIEN DUMONT

Abîme Apogée

(2013)

pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, percussionniste, piano, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et électronique

Durée: 16 minutes

Œuvre réalisée dans le cadre du Coursus 2 de l'Ircam avec le concours d'Alexander Mihalič, réalisateur en informatique musicale chargé d'enseignement.

Prix de composition San Fedele (Milan)

Livret: Dominique Quélen

Éditions: autoédité

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Aurélien Dumont

Dispositif électronique: temps réel, sons fixés sur support

Création: le 13 septembre 2013, à l'auditorium San Fedele de Milan (Italie), dans le cadre du festival MITO Settembre Musica, par le Klangforum Wien sous la direction de Jean-Michaël Lavoie.

Écrite pour un ensemble de quatorze musiciens, électronique et chœur virtuel, *Abîme Apogée* s'inspire à la fois de la cosmologie chinoise et de la figure d'Hildegarde de Bingen. Il s'agit ici de poursuivre mon travail de recherche sur l'hétérogénéité des matériaux par le dialogue d'une écriture instrumentale effacée et violente avec une électronique harmonique et intimement dérivée de la voix. En interrogeant le lien entre la fixité du matériau et le mouvement continu, l'œuvre tente d'aboutir à un équilibre en perpétuelle mouvance, à l'instar de l'unification

des éléments de la cosmologie chinoise dans le Taiji-Tû. [...] La voix est omniprésente dans l'œuvre, car le dispositif électronique se concentre sur l'élaboration d'objets musicaux hybrides à partir de descripteurs du signal, entre geste instrumental et réponse vocale. La clarinette, le trombone et le violon sont concernés par ce dispositif qui permet en quelque sorte la création d'instruments augmentés, ou de méta-instruments. Formellement, *Abîme Apogée* propose un voyage qui laisse de plus en plus de place à l'électronique et à l'élaboration de paysages sonores oniriques.

Aurélien Dumont

*tiens dans ta main
cœur et poitrine
sur un ordre*

*un premier souffle
souffle divin*

*qui m'anime et
élève un chant
dans ma chaire*

*corps transparent
finis demain
sur un ordre*

*un dernier souffle
souffle de vent*

*quitte l'abîme
d'ordure et de
puanteur*

Dominique Quélen

Vers une dramaturgie de concert

ENTRETIEN AVEC AURÉLIEN DUMONT

Aurélien Dumont, votre pièce *Abime Apogée* fait partie, avec celles de Vito Žuraj et Pasquale Corrado, d'un projet plus vaste intitulé *Unirsi al cielo, Cosmologie chinoise et Hildegarde de Bingen: quelle est cette «œuvre musicale en six parties sur les cinq éléments et l'homme»* ?

Tout prend sa source dans un concours: le concours San Fedele. Véritable institution milanaise, qui existe depuis une cinquantaine d'années, elle était traditionnellement réservée aux plasticiens - jusqu'à l'ouverture d'une section musique en 2010. Cette première édition se déroulait sur trois années - avec, chaque année, une sélection parmi les candidats pour la suite des événements: sur une bonne centaine de dossiers, vingt-quatre ont ainsi été sélectionnés pour la première étape. Nous étions douze pour la deuxième et six pour la dernière.

Chaque année, nous avions une pièce à écrire - laquelle servait au jury pour nous départager. Toutefois une autre contrainte venait compliquer notre tâche: le compositeur Antonio Pileggi, à l'origine du projet, désirait nous faire réfléchir à la problématique d'une «dramatisation» du concert. L'idée, que j'ai trouvée très belle, était donc que toutes nos œuvres devaient s'inscrire dans un contexte plus large. Résultat, les compositeurs en lice étaient à la fois en compétition et engagés dans un projet commun. La première année, nous devions écrire une *Bagatelle* qui s'insérerait entre les *Bagatelles* de Beethoven. L'année suivante, le Quatuor Prométhée s'est joint à l'aventure et nous devions composer un quatuor d'après la *Divine Comédie* de Dante.

Les trois pièces que nous entendrons ce soir ont été réalisées dans le cadre de la dernière année du concours, dont le thème était la cosmologie chinoise et ses cinq éléments, auxquels s'ajoute un dernier élément: «l'homme», comme réunion de l'ensemble.

Comment vous êtes-vous attribués à chacun une thématique parmi les six ?

Très naturellement: il n'y a eu aucune dispute, personne n'a choisi le même! Mon propre choix s'est un peu fait pour moi. Nous savions que l'une des pièces serait avec électronique. Suivant moi-même, durant la même période, la deuxième année du cursus de l'Ircam, nous avons groupé les deux projets. Les six pièces devant s'enchaîner sans applaudissement, il est également apparu de manière évidente que la dernière pièce serait celle avec électronique, et c'est ainsi qu'on m'a attribué la thématique de «l'homme».

En quoi est-ce un projet «commun» ?

Quatre séminaires ont été organisés à Milan, répartis dans l'année, au cours desquels nous avons pu échanger: nous avons parlé forme, et même renvois de matériau - même si cela ne s'est pas concrétisé. Au cours de cette dernière année, l'ambiance était excellente entre nous six - plus personne ne pensait plus à la compétition, et nous étions très excités à l'idée que Klangforum Wien joue nos pièces. Des liens se sont créés et il n'est pas impossible que je retravaille avec certains d'entre eux.

Au mois de mai 2013, nous avons été à nouveau réunis pour une séance de travail avec Klangforum Wien. Chacun est alors venu avec ses esquisses, nous avons ainsi eu un aperçu du

travail des autres - ce qui a sans doute eu une incidence sur le développement subséquent des pièces.

Quelle a été votre réaction en découvrant les autres pièces justement ?

J'ai été très agréablement surpris... C'était même assez jouissif. Le dispositif fonctionne très bien : l'objectif de départ de donner au concert une dramaturgie est indéniablement atteint, et les pièces de mes camarades sont très bien écrites. J'ai l'impression que la perspective d'être joué par Klangforum Wien leur a donné envie d'écrire des pièces brillantes. Cette virtuosité qui règne sur le début du concert offre un contraste parfait avec ma pièce, qui clôt le cycle, et dans laquelle j'ai pris le parti inverse d'une atmosphère plus recueillie.

De s'être côtoyés si longtemps, un langage commun est-il né pour l'occasion ?

Je ne pense pas. Au cours de la composition, nous étions chacun seul à sa table de travail, et chacun d'entre nous a gardé son identité propre - les six pièces peuvent ainsi très bien sonner seules, indépendamment les unes des autres. Le fait est qu'elles s'enchaînent et s'articulent de manière cohérente les unes après les autres, créant une belle unité : c'est déjà bien (ça pouvait parfaitement ne pas fonctionner), mais c'est tout. C'est un projet commun sur le papier, avec des limites qu'on pouvait sans doute prédire dès le départ, et que l'on sait aujourd'hui.

À cet égard, je pense que nous n'avons pas suffisamment joué le jeu - nous aurions pu penser des transitions, se passer nos esquisses, etc. -, non par manque de volonté, mais parce que l'occasion ne s'est pas présentée. Peut-être aurions-nous dû aussi réfléchir à une forme plus ouverte que le seul enchaînement des pièces, mais cela aurait sans doute été compliqué par la contrainte du concours - le jury doit pouvoir faire la part des choses.

Comment avez-vous interprété le sujet imposé de la cosmologie chinoise, et plus particulièrement la thématique de « l'homme » qui vous est échue ?

Là encore, on nous a laissé une grande liberté. Certains ont pris le parti d'utiliser l'élément en question de manière presque directe : dans sa pièce sur le feu, Vito Žuraj utilise des pierres qui peuvent laisser entendre le crépitement des étincelles...

Pour la thématique de « l'homme », l'usage de la voix s'est imposé - et donc celui du texte. Je ne me souviens plus comment est venue la référence à Hildegarde de Bingen - elle est apparue au cours de discussions avec Antonio Pileggi -, mais ses visions sont si impressionnantes de mystique, que j'ai trouvé intéressant de les mettre en résonance avec la cosmologie chinoise...

Vous avez réalisé *Abîme Apogée* dans le cadre de votre cursus 2 de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, mais ce n'est pas votre première œuvre avec électronique, loin de là.

Ce n'est effectivement pas ma première expérience, ni ma dernière ! La pièce la plus ancienne que j'ai gardée à mon catalogue est purement acousmatique, et, aujourd'hui, lorsqu'on me propose de l'électronique dans le cadre d'une commande, je ne dis jamais non. Mon rapport à l'électronique remonte à mes tout débuts, et je continue à le creuser, de pièce en pièce.

Que recherchez-vous dans ce travail ?

J'aime beaucoup la qualité des sons sculptés en studio - jusqu'ici, la qualité du son dans les traitements dits en temps réel m'a toujours paru insuffisante -, et j'aime la souplesse du temps réel dans son rapport avec l'instrument - jouer sur des déclenchements de fichiers sons ne donne pas la même impression de dynamisme que l'interaction en temps réel. J'essaie donc de trouver des stratégies alliant les deux. J'utilise

en général des sons travaillés en studio, tout en me concentrant sur un travail des descripteurs: le son des instruments est capté et analysé en temps réel, et cette analyse du signal est réinjectée, en tant que paramètres, dans la sculpture d'un son en temps réel, provoquant de la sorte une «réponse» sur le traitement d'un son préalablement «préparé». Ce travail trouve enfin son aboutissement dans *Abime Apogée*.

Quels sont les autres outils que vous utilisez ?

Dans le même ordre d'idée - ne pas travailler directement sur le traitement du signal, mais trouver des solutions alternatives -, j'ai recours à la synthèse concaténative en temps réel, principalement pour le trombone. C'est-à-dire qu'on coupe le signal enregistré du trombone en petits morceaux que l'on peut réorganiser ensuite à l'envi - en ménageant par exemple des pôles d'attractivité sur un son en particulier...

Je travaille également sur la voix, de deux manières différentes. D'abord le texte: il est dit par un chœur virtuel - reconstitué à partir des six voix féminines du chœur Aedes que nous avons préenregistrées. Le chœur apparaît à trois endroits singuliers de la partition, trois passages extrêmement tendus et dramatiques dans l'écriture instrumentale et électronique.

Ensuite, j'ai profité des sessions d'enregistrement avec ces six voix de femmes pour les échantillonner et les retravailler, selon les modalités que j'ai décrites plus haut: par descripteurs.

Le texte chanté n'est pas un texte de la main d'Hildegarde de Bingen.

Non: il est de Dominique Quélen, un poète avec lequel je collabore depuis longtemps. Je me souviens lui avoir donné l'un des textes d'Hildegarde de Bingen qui m'avaient le plus marqué, et il s'en est inspiré. Le résultat en est un texte très simple, fidèle à l'esthétique d'Hildegarde.

Est-ce ainsi que vous procédez à chaque collaboration ?

Ça dépend chaque fois des projets mis en jeu et de leurs formes, mais ma relation avec Dominique est assez simple: je lui demande un texte, il me fait des propositions, et on travaille ensemble ensuite pour que je puisse musicaliser son texte à ma guise. Cette réflexion préalable est essentielle pour définir au mieux le projet - c'est à ce moment que se cristallise la pièce.

Le texte me sert de suggestion poétique, et je ne fais pas d'illustration. Sa langue a un caractère très musical et je m'imprègne de sa poésie pour ma musique. À moi ensuite de ménager des répétitions, de couper des passages ou de les agencer comme je l'entends

Aujourd'hui, après plus de dix ans d'amitié, Dominique et moi nous connaissons parfaitement, et j'ai parfois l'impression que ses textes entrent dans mon univers d'une manière presque inconsciente.

Pourquoi ce titre, *Abime Apogée* ?

Il vient répondre aux autres pièces du cycle: c'est à la fois l'apogée du cycle, et son abîme. Dans le texte de Dominique se déploie un double mouvement contradictoire: l'élévation spirituelle d'une part, et la déchéance absolue de l'autre, le martyr et la souffrance. J'aime cet oxymore.

Propos recueillis par J. S.

FRANCK BEDROSSIAN

Epigram I

(2010)

Cinq poèmes d'Emily Dickinson, pour soprano et ensemble (flûte/flûte alto et flûte basse, deux clarinettes/clarinettes basses, cor, percussionniste, piano [préparé], harpe, deux violons, alto et violoncelle)

Durée: 15 minutes

Commande: Ensemble Contrechamps

Dédicace: Donatienne Michel-Dansac

Livret: Emily Dickinson

Éditions: Billaudot, Paris, n° GB8946 O

Création: le 9 novembre 2010,
au studio Ernest-Ansermet à Genève (Suisse),
par Donatienne Michel-Dansac (soprano) et
l'ensemble Contrechamps sous la direction
de Pierre-André Valade.

FRANCK BEDROSSIAN

Epigram II

(2013-2014)

pour soprano et ensemble (flûte/flûte alto et flûte basse, deux clarinettes/clarinettes basses, cor, percussionniste, piano [préparé], harpe, deux violons, alto et violoncelle)

Durée: 9 minutes

Commande: Françoise et Jean-Philippe Billarant et Wittener Tage für neue Kammermusik

Dédicace: Françoise et Jean-Philippe Billarant

Livret: Emily Dickinson

Collaboration informatique musicale **Ircam/**

Serge Lemouton

Création: le 9 mai 2014, à la Theatersaal de Witten (Allemagne), dans le cadre des Wittener Tage für neue Kammermusik, par Donatienne Michel-Dansac (soprano) et le Klangforum Wien sous la direction d'Emilio Pomàrico.

Observation: *Epigram I* et *II* s'enchaînent sans interruption.

Le cheminement du lecteur à travers l'œuvre d'Emily Dickinson est toujours éminemment solitaire, notamment parce qu'elle n'a jamais présenté sa production en catégories qui puissent guider cette progression, ni même l'orienter de manière claire et explicite. Et si, parmi l'ensemble de sa poésie, les résonances sont perceptibles, elles demeurent secrètes et énigmatiques.

Je me suis souvenu de cette expérience singulière pour élaborer la trajectoire d'*Epigram I* et *II*, dont le déroulement temporel devait restituer cette sensation.

Aussi ai-je choisi d'intégrer des textes dont la succession ne procède pas d'une volonté organisatrice, mais constitue une suite d'associations poétiques. Les thèmes de la solitude, de la quête d'identité, de la disparition sont récurrents, sans que l'ensemble formé par ces poèmes isolés puisse jamais donner l'impression d'un tout uniforme. Pour parachever cette forme allusive, la plupart des textes n'ont pas été intégrés a priori, mais le plus souvent au cours de la composition, en fonction du climat que la musique elle-même suggérait. Les différentes transitions, articulations, épisodes instrumentaux et silences donnent à entendre les correspondances entre les différents poèmes. Ainsi, j'ai souhaité élaborer une forme qui puisse incarner cette poésie tout à la fois complexe, radicale, imprévisible et ambiguë.

L'ensemble de la pièce comportera au final six mouvements, pour une durée totale de quarante minutes.

Franck Bedrossian

« La radicalité musicale ne passe pas nécessairement par une radicalité de la programmation informatique »

ENTRETIEN AVEC FRANCK BEDROSSIAN

Bien que sans électronique audible - micro et haut-parleurs ne sont là que pour soutenir la voix, sans la retraiter -, *Epigram II* a été développée en étroite collaboration avec l'Ircam, grâce aux outils de la composition assistée par ordinateur (CAO).

Lors de mon cursus de composition et d'informatique musicale à l'Ircam, en 2001-2002, à l'occasion duquel j'ai composé *Transmission*, je n'ai pas eu le temps de m'intéresser à la CAO. J'étais trop concentré sur Max qui, à l'époque, n'était pas aussi flexible qu'aujourd'hui pour le travail de la CAO. Le seul outil alors disponible était OpenMusic, un logiciel avec lequel je ne me sentais pas à l'aise. D'abord parce que son utilisation approfondie passe par une phase de programmation dans un langage appelé Lisp, et ensuite parce qu'on n'avait pas alors de retour complet sur ce qu'on programme. Ce n'est pas un mauvais outil, bien au contraire - et les nombreux chefs-d'œuvre qu'il a contribué à faire naître en témoignent -, mais il ne me convient pas tout à fait.

Le désir de travailler avec la CAO ne m'a pas quitté, et son besoin s'est fait de plus en plus ressentir dans mon travail. *Epigram II* m'est apparue comme l'occasion idéale de m'y mettre. D'autant plus que j'avais entendu parler de «bach: automated composer's helper», un outil développé par deux jeunes compositeurs, Daniele Ghisi et Andrea Agostini, à l'Ircam notamment.

En quoi bach se distingue-t-il d'OpenMusic ?

D'abord, bach est une librairie intégrée à Max - c'est-à-dire qu'il crée un environnement de travail de la CAO au sein même de Max, un logiciel dont je suis un utilisateur régulier. Ensuite, je me suis rendu compte que ce nouvel environnement de travail pouvait prolonger et développer mes préoccupations de compositeur, et ce de manière ergonomique. Plus intuitif, et ne passant pas par une interface texte pour réaliser des processus élaborés, c'est le lien idéal entre mon expérience de l'informatique musicale et la CAO.

bach serait-il l'environnement user-friendly de la CAO ?

Pour moi, c'est davantage une question de mode de pensée. La formalisation telle que la permet Max (et donc bach) me convient: c'est une programmation par objet, qui s'adapte mieux à ma pensée compositionnelle par contrainte.

Le cœur du problème est donc la question de l'écriture symbolique ?

Exactement: avec bach, on pense directement en langage musical, sans passer par un langage texte. Et on prend ainsi ses distances vis-à-vis de la logique de la machine. La radicalité et l'inventivité musicales ne passent pas nécessairement par une radicalité de la programmation.

Comment l'outil s'utilise-t-il concrètement ?

On programme par objet, par fonction. On intègre à l'environnement de travail diverses fenêtres, qui permettent, par le biais d'interfaces graphiques, de réajuster les paramètres que l'on

souhaite, et ainsi de faire des manipulations du langage harmonique ou des comportements instrumentaux - bref, d'implémenter des données qui feront ensuite l'objet de calcul, sans passer par le stade intermédiaire de la programmation. Et le résultat apparaît immédiatement - le retour de la pensée est direct. Au fur et à mesure que les contraintes s'accroissent, se définissent les conditions de production du matériau. Et, notamment lorsque j'utilise des micro-intervalles, je peux entendre immédiatement mes esquisses de manière très précise, et à n'importe quel tempo. À cela vient s'ajouter la puissance de calcul de l'ordinateur - et son mode de fonctionnement propre - qui fait qu'il propose, parfois presque par accident, un certain nombre de solutions qui ne seraient pas venues naturellement sous le crayon. On est dans un environnement familier mais qui nous réserve toujours quelques surprises.

J'ai vécu ce rapport avec bach, non comme une rupture, mais comme un prolongement de ma table de travail.

Que vous fournit l'ordinateur ?

L'idée de tout implémenter pour obtenir directement la partition serait naïve. Je n'ai pas ce fantasme d'automatisation de mon processus créatif. En revanche, je peux contrôler le degré d'implication de la machine au niveau du calcul. J'ai ainsi voulu, dans un premier temps, un système qui me donne des résultats qui ne sont pas trop éloignés de ce que je pourrais trouver moi-même. Ici, l'outil est suffisamment flexible pour permettre une approche intuitive, sans pour autant conforter le compositeur dans ses intuitions. Car c'est dans cette friction qu'est l'inattendu, le créatif, le contraire de l'automatisation. Je reste persuadé que le compositeur doit faire avec les moyens qui lui sont donnés à un moment donné, et c'est à lui de transcender leurs imperfections.

bach est un outil en devenir : cela a-t-il été un frein pour vous ?

Bien au contraire, ce fut un travail stimulant et très agréable. D'abord parce que je n'avais pas l'impression d'utiliser des outils qui avaient déjà été confectionnés pour d'autres motivations. Ensuite parce que de nombreux aspects de bach ont été développés pour moi, au moment où j'en ressentais la nécessité - par Daniele Ghisi ou Serge Lemouton - : j'arrivais avec une demande d'ordre musicale, en précisant quelles étaient les contraintes pour recréer mon environnement papier.

Qu'est-ce qui vous séduit dans la poésie d'Emily Dickinson ?

Je l'ai découverte il y a un plus de vingt ans, et je la côtoie depuis, irrégulièrement. La langue a été une barrière dans un premier temps - puis, dès lors que j'ai pu la lire dans le texte, elle m'a fasciné, d'abord par son caractère insaisissable de sa poésie. Tous ses poèmes sont énigmatiques, il n'y a pas un vers qui ne suscite pas plusieurs types d'interprétation - faisant naître chez le lecteur un sentiment d'ambiguïté. C'est une poésie non conclusive, qui n'affirme pas et appelle constamment des éclaircissements.

Vous n'êtes pas le premier compositeur à vous intéresser à Dickinson, en France et ailleurs, et vous ne serez sans doute pas le dernier : qu'y a-t-il de si « musical » dans cette langue ?

Généralement, lorsqu'on évoque la poésie de Dickinson, c'est la ponctuation qui intrigue. Pour moi, ce n'est pas l'essentiel. Je m'intéresse plus au sens lui-même, et à ce rapport singulier entre la densité de la phrase et la concision des poèmes. Cette réduction de la forme poétique permet une grande souplesse pour les compositeurs : d'une certaine manière, elle nous laisse la place de nous exprimer.

Comment avez-vous posé votre musique sur le verbe de Dickinson ?

D'abord, il ne me semblait pas pertinent de planifier de manière rigide une trajectoire entre les poèmes : au cours de la lecture, en passant d'un poème à l'autre, même écrits à cinq ans d'intervalle, on s'aperçoit souvent d'une familiarité d'un jeu d'écho - qui donne le sentiment d'un espace commun entre les deux, et d'une possible transition.

Ensuite, j'ai voulu me réserver la possibilité de créer des contrastes très rapides - des contrastes que je ressentais à la lecture : la phrase de Dickinson peut parfois s'ouvrir sur un ton presque jovial et se termine par une évocation de la mort, et la musique devait incarner cette ambiguïté du climat poétique. Cette volonté m'a conduit à prendre un certain nombre de décisions, notamment dans les choix d'instrumentation, sur une utilisation plus fréquente des micro-intervalles pour un plus grand raffinement harmonique, ou encore sur la fluidité du discours - sachant que la cohérence du tout viendra aussi, dans l'oreille du public, du discours musical.

Quant aux césures et silences - qui pourraient évoquer la ponctuation -, elles ne répondent qu'à des nécessités strictement musicales. Je n'ai recherché aucune forme de parallélisme entre le musical et le littéraire, autant du point de vue de la structure que des idées - certaines formules musicales sont ainsi exposées par anticipation sur une expression du poème, ou en écho à un vers qui a déjà été dit.

Cela étant dit, je ne vois pas pourquoi je devrais m'interdire systématiquement le figuralisme. L'essentiel est de préserver le mystère - pour abolir le temps.

Propos recueillis par J. S.

PASQUALE CORRADO

Grain

(2013)

pour flûte basse, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette en *si* bémol, trombone, percussion, piano, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 12 minutes

Commande: Prix de composition San Fedele (Milan)

Éditions: Edizioni Suvini Zerboni - Milano

Création: le 13 septembre 2013, à l'auditorium San Fedele de Milan (Italie), dans le cadre du festival MITO Settembre Musica, par le Klangforum Wien sous la direction de Jean-Michaël Lavoie.

Chaque phénomène débute par une impulsion, un petit mouvement dans l'espace. Une faible pulsation, un son assourdi nous caresse l'oreille: une scansion rythmique, qui marque le cycle d'une vie. Son et silence. L'un après l'autre. Voilà ce que cette pièce décrit: un grain de pulsation. Une voix, ponctuée à intervalles réguliers. Voilà ma pièce: une célébration du rythme de la vie scandé par une pulsation.

Les gestes auxquels j'ai recours pour cela embrassent divers moments du cycle de vie.

Le début. Un premier moment fort, marqué par une rupture abrupte, une représentation symbolique de la séparation de ce qui était avant, l'avènement de la vie nouvelle. Ce moment est suivi d'un état d'« inactivité relative », qui se coule dans un aboutissement de la forme, créant une substance qui n'est plus tout à fait un embryon mais un corps tremblant, plein d'appétit pour la vie.

De là, tout se développe et grandit jusqu'à exploser en une nouvelle phase de maturation et d'expansion maximum, au sein de laquelle de libres énergies se font le vecteur d'une force qui anticipe sur le déclin, la complétude d'une parabole de vie.

La pulsation, jusque-là furieuse, croquant la vie à pleine dent, commence alors une spirale descendante, tendant inexorablement à l'immobilité. Mais bientôt, le moteur reprend. À bout de souffle, mais encore perceptible, dans un dernier effort de faire, de la vie, naître la vie. Et puis le noir. L'adieu final. Le silence et la fin. Un écho lointain, une faible pulsation, un son assourdi nous caresse l'oreille: une scansion rythmique, qui marque le début d'un nouveau cycle: un grain de pulsation.

Pasquale Corrado

VITO ŽURAJ

Fired-up

(2013)

pour flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette, basson/contrebasson, cor, trompette, trombone, percussionniste, piano, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse

Durée: 13 minutes

Commande: Prix de composition San Fedele (Milan)

Dédicace: Klangforum Wien

Éditions: Edicije Drustva slovenskih skladateljev, Ljubljana/Slovenija

Création: le 13 septembre 2013, à l'auditorium San Fedele de Milan (Italie), dans le cadre du festival MITO Settembre Musica, par le Klangforum Wien sous la direction de Jean-Michaël Lavoie.

L'une des premières images qui ont occupé mon esprit lors de la composition de *Fired-up* fut l'idée de friction (de silex par exemple) provoquant des étincelles. J'envisage moins ces étincelles comme un moyen d'allumer un feu que comme l'élément déclencheur d'une réaction en chaîne de structures complexes et interconnectées. J'ai remarqué qu'on pouvait évoquer ce phénomène de friction grâce à certains aspects de la sculpture du son, tels que les micro-intervalles, les combinaisons tonales, les motifs polyrythmiques, les multiphoniques et même l'acte physique de production du son. Tous ces phénomènes provoquent à leur tour des frictions dans l'oreille de l'auditeur, créant de nouvelles frictions entre diverses esthétiques artistiques ainsi qu'entre les compositeurs et les critiques. Tout comme les compositeurs aspirent à la créativité, les critiques ont une égale motivation à projeter leurs propres connaissances sur la musique à laquelle ils sont exposés. Essayons d'imaginer une œuvre musicale qui décrit cette situation étrange d'un artiste flamboyant mettant K.-O. un critique incompetent - n'aurait-on pas là une friction de la plus belle eau ?

Vito Žuraj

GEORG FRIEDRICH HAAS

Introduktion und Transsonation

(2012)

Musique pour 17 instruments (flûte/flûte alto, clarinette en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol/clarinette en *mi* bémol, saxophone ténor en *si* bémol/saxophone soprano en *si* bémol, deux cors, trompette, deux trombones, deux violons, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses) avec du matériau audio extrait d'expérimentations sonores enregistrées de Giacinto Scelsi

Durée: 18 minutes

Commande: Klangforum Wien, avec le soutien de Ernst von Siemens Musikstiftung

Dédicace: *Introduktion und Transsonation* a vu le jour dans le cadre de «Giacinto Scelsi Revisited» et est inspirée de diverses documentations sonores expérimentales de Giacinto Scelsi. Je remercie la Fondation Isabella Scelsi pour le prêt gracieux des documents originaux.

Éditions: Universal Edition

Création: le 1^{er} mai 2013, par le Klangforum Wien sous la direction de Sian Edwards

Introduktion und Transsonation est un préambule, est un transfert (sonore) de la pensée de Scelsi et des documents originaux de ses expérimentations sonores

Tout œuvre créatrice en musique est profondément modelée par la méthode de notation adoptée. Les conséquences d'une pensée sonore sans transcription n'ont pas encore été suffisamment étudiées. Toutefois, il apparaît évident que les schématisations, simplifications et idiosyncrasies, intrinsèques à toute notation musicale,

ont pour effet une limitation de la créativité musicale.

L'enchaînement d'une série de tête de note n'est qu'un expédient face à la question de l'archivage d'une idée musicale complexe. Rendre de telles idées à l'aide d'un médium électronique est une technique absolument équivalente à leur fixation au moyen d'un système de notation, et le processus d'«écriture électronique» de Scelsi est de ce point de vue comparable à celui de Beethoven et de ses cahiers d'esquisses.

On a l'impression que Scelsi ne voulait tout simplement voir sa créativité entravée par les limitations d'un système de notation, et voulait garder les instruments chirurgicaux à portée du champ stérile d'opération compositionnelle. Une opération qui ne devait pas être contaminée par la moindre note. Ce n'est certainement pas une coïncidence si Scelsi faisait si souvent référence aux musiques non européennes, c'est-à-dire à des musiques dont le modelage sonore n'est pas prescrit par une notation écrite.

Si l'on voulait caricaturer un peu, on pourrait dire qu'un compositeur doit décider s'il veut penser en termes de symboles écrits de notation musicale, ou s'il veut composer directement avec le son lui-même. La réponse dogmatique à cette question est bien connue. Et, pour cette raison, notre formation en composition revient à un déni clair et net de la perception de ce qui ne peut pas être écrit grâce aux moyens communs de notation.

Prenant le contrepied de cette posture, Scelsi développe une technique qui lui est propre, et qui, grâce au raffinement de l'écriture qu'il invente, permet une émancipation du son. C'est pourquoi, par exemple, les spécifications dynamiques de ses partitions ne peuvent être lues de manière conventionnelle: un *forte* de Scelsi n'a rien à voir avec la dynamique, mais indique un processus d'intensification suivi d'un lâcher prise.

La musique de Giacinto Scelsi existe. Elle est, et elle existe de cette manière, précisément parce qu'elle a été conçue comme elle a été conçue. Scelsi ne pouvait supporter de voir le phénomène sonore réduit à ces informations simplificatrices que peuvent transmettre les méthodes courantes de notation; et il pouvait encore moins supporter le fait qu'une telle réduction du phénomène sonore serait ensuite condensée en un système de règles. Il résout le problème en faisant du son lui-même - ainsi qu'il émerge de l'instrument - le fondement de sa compréhension de la musique.

Essayons d'imaginer l'expérience suivante: une pédale de *do*, avec un long point d'orgue, jouée forte. Cette notation ne comprend que des informations simples. Je demande à présent au lecteur d'aller au piano et d'entendre ce qui arrive si cette note, qui est ainsi notée si simplement, est effectivement jouée et qu'on la laisse ensuite mourir. Le contraste entre la gigantesque quantité d'informations complexes contenue dans le son lui-même et la nudité du signe écrit est évident. Et ce contraste serait encore plus grand si nous y ajoutions quelques informations verbales, comme par exemple de substituer l'instrument «piano» par «violoncelle» ou «contrebasson».

Au risque de répéter ici des faits bien connus d'histoire de la théorie musicale: il apparaît

évident que la structure de la musique est profondément influencée par la méthode de notation, et ceci ne s'applique pas seulement dans des cas extrêmes, comme les motets isorythmiques, le dodécaphonisme ou la musique sérielle. Et c'est pour moi une étrange coïncidence chronologique que la musique de Giacinto Scelsi se soit développée au cours des années 1950, c'est-à-dire à une période historique au cours de laquelle la musique sérielle mettait à nouveau l'accent sur le large champ des possibles ouvert par les règles de la notation, comparable à une supernova.

Scelsi a prouvé qu'il était possible de composer de la musique sans avoir recours à des méthodes de notation écrite. À la lumière de la puissante vision artistique de ses œuvres, il est permis de penser que, dans son cas, ce n'était pas seulement une possibilité mais une nécessité esthétique.

Georg Friedrich Haas
(source: Klangforum Wien)

BIOGRAPHIE DES COMPOSITEURS

Franck Bedrossian (né en 1971)

Franck Bedrossian suit des études relativement classiques: piano à six ans, premières compositions au piano vers neuf ans, classes de solfège, d'harmonie, contrepoint, analyse, orchestration et composition (prix aux CNR de Paris et de Saint-Maur). Parallèlement, il suit les cours de composition d'Allain Gaussin. C'est ensuite le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris: analyse, orchestration et composition dans la classe de Gérard Grisey puis de Marco Stroppa. Pour l'électronique, après un premier contact très « musique concrète » au Conservatoire de Paris, Bedrossian suit le cursus de l'Ircam, dont l'approche est plus structuraliste et analytique. Il y reçoit l'enseignement de Philippe Leroux, Philippe Manoury, Brian Ferneyhough et Tristan Murail. Il suit également les cours de Helmut Lachenmann au Centre Acanthes en 1999 et ceux de l'Académie internationale de l'ensemble Modern en 2004. De 2006 à 2008, il est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome. Depuis septembre 2008, il enseigne la composition à l'université de Berkeley en Californie.

Pasquale Corrado (né en 1979)

Ses diplômes de piano et de direction de chœur en poche, Pasquale Corrado étudie la composition au conservatoire de Milan auprès d'Alexandro Solbiati, et la direction d'orchestre avec Daniele Agiman - dont il sera l'assistant lors de nombreuses productions symphoniques et opératiques. Depuis 2009, il parfait sa formation de compositeur sous la direction d'Ivan Fedele

à l'académie Sainte-Cécile de Rome. En 2010, il intègre la classe de composition de Stefano Gervasoni au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Cette même année, il est retenu pour suivre le Cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. Il bénéficie également des conseils de Luca Francesconi, Luis De Pablo, Luis Andriessen, Frédéric Durieux et Helmut Lachenmann lors de diverses master classes. En 2011, il est distingué du « Prix Petrassi », de la Présidence de la République italienne en composition.

Pasquale Corrado se voit commander des pièces par de prestigieux orchestres et ensembles, parmi lesquels: l'Ensemble intercontemporain (Tremplin 2012 Ircam-EIC), Radio France (« Alla Breve »), la Biennale di Venezia (2008 et 2011), l'Orchestra della RAI di Torino, le Festival Nuova Musica (2012), le Teatro Arena di Verona. À ses activités de compositeur et de chef d'orchestre (qui l'amènent à collaborer avec de nombreux ensembles, en Italie et dans le reste de l'Europe - il est chef invité de nombreuses productions lyriques et symphoniques), Pasquale Corrado ajoute celles d'orchestrateur (pour la télévision et pour des chanteurs lyriques ou pop), et de compositeur de musiques de film (*La terribile armata* de Gherard Lamprecht). Il a également contribué à un projet en collaboration avec la faculté d'architecture du Politecnico di Milano, lequel a abouti à la publication d'un livre-disque intitulé *Architettura Sonore*.

Il enseigne aujourd'hui au conservatoire de Trieste.

Aurélien Dumont (né en 1980)

Aurélien Dumont est titulaire du diplôme universitaire d'art-thérapie de la faculté de médecine de Tours ainsi que d'un master en esthétique et pratique des arts à l'université de Lille. Après ce parcours universitaire, il étudie la composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Gérard Pesson, et il participe au Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam (cursus 1 en 2010-2011 et cursus 2 en 2012-2013). Depuis 2012, Aurélien Dumont est doctorant contractuel en composition dans le cadre du programme SACRe (Science art création recherche), à l'École normale supérieure, où il approfondit ses recherches sur la transdisciplinarité et l'émergence de nouvelles formes artistiques. La musique d'Aurélien Dumont est pensée comme une glissière temporelle, comme une cartographie constituée de petits paysages où se côtoient des objets musicaux surprenants. La culture japonaise, la poésie contemporaine (avec une longue collaboration avec Dominique Quélen) ainsi qu'une réflexion particulière sur la scénographie musicale sont au centre de ses préoccupations.

Les œuvres d'Aurélien Dumont sont jouées par certains des plus prestigieux ensembles spécialisés en Europe (Klangforum Wien, Ensemble Linéa, Ensemble KNM, Quatuor Diotima, etc.), et son spectacle de théâtre musical *Grands défilés* (sur un texte et dans une mise en scène de Frédéric Tentelier) a été créé à l'Opéra de Lille en 2011. En mai 2014, l'ensemble 2e2m et la Péniche Opéra créent son *Chantier Woyzeck*, un opéra d'après Büchner sur un livret de Dorian Astor.

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.

Vito Žuraj (né en 1979)

Né à Maribor en Slovénie, Vito Žuraj étudie la composition avec Marko Mihevc à Ljubljana, puis avec Lothar Voigtländer à l'université de Dresde, et enfin avec Wolfgang Rihm à Karlsruhe. À l'issue de sa formation, il obtient un master en informatique musicale auprès de Thomas A. Troge. De 2009 à 2010, Vito Žuraj est étudiant en composition à l'académie internationale de l'Ensemble Modern à Francfort, et il participe en 2010 au séminaire de composition du même ensemble.

Au cours des dernières années, Vito Žuraj a eu l'occasion de collaborer avec des ensembles et orchestres tels que le New York Philharmonic, l'Orchestre national de Lorraine, le hr-Sinfonieorchester, le Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, l'Ensemble Modern, le Scharoun Ensemble, l'Ensemble Recherche, l'EXPERIMENTALSTUDIO des SWR Freiburg, le RIAS Kammerchor. Parmi les festivals où l'on a pu entendre sa musique, citons: le Salzburger Festspiele, la Biennale du New York Philharmonic, l'Ultraschall Berlin, Eclat Stuttgart, Kölner Philharmonie, Gaudeamus Utrecht, Royaumont, Takefu Japan.

En 2013, le Theater Bielefeld (Allemagne) a monté son opéra *Orlando. The Castle*, tandis que le 57^e concours de composition de Stuttgart lui décernait son premier prix. En 2014, il est pensionnaire de l'académie Tedesca Villa Massimo Roma. Le label WERGO prépare un SACD monographique pour 2015.

BIOGRAPHIE DES INTERPRÈTES

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Donatienne Michel-Dansac commence des études de violon et piano au conservatoire régional de Nantes puis entre à la maîtrise de l'Opéra à l'âge de dix ans. Elle obtient son prix de chant au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. À vingt-et-un ans, elle interprète *Laborintus II* de Luciano Berio sous la direction de Pierre Boulez. Cette rencontre mémorable initie sa passion pour le répertoire contemporain, riche de multiples créations mondiales (Leroux, Manoury, Bedrossian, Lanza, Romitelli, Cattaneo...). Elle travaille avec Georges Aperghis depuis plus de vingt ans. Elle interprète la musique baroque et classique et se produit en récital avec Vincent Leterme. Elle a tourné des films de fiction et documentaires, se produit en tant que lectrice, et est l'invitée de nombreux musées et fondations pour des performances d'art contemporain. Elle enseigne en France et à l'étranger. Elle est habillée par la Maison Chanel pour ses concerts.

Klangforum Wien - la musique au service d'un monde meilleur

Vingt-quatre musiciens de dix pays différents œuvrent pour une idée originale et une approche toute personnelle de leur art : ils aspirent à accorder de nouveau à la musique ce dont elle a peu à peu été privée au cours du XX^e siècle, c'est-à-dire sa place à son époque, dans notre temps et au cœur de la société pour laquelle elle a été composée et par qui elle souhaite être entendue. Contre toute attente, le Klangforum Wien a marqué l'histoire de la musique, depuis son premier concert au Palais Liechtenstein de Vienne, donné par l'orchestre à l'époque encore appelé « Société de l'Art Acoustique » sous la baguette de son fondateur Beat Furrer : depuis, plus de cinq cents œuvres de compositeurs de trois continents ont été créées, faisant ainsi entendre pour la première fois des partitions inédites. Le Klangforum Wien a également enregistré plus de 70 CD, remporté de prestigieux prix et récompenses, et compte aujourd'hui à son actif plus de 2000 concerts dans les plus grandes salles de concert et d'opéra d'Europe, d'Amérique et du Japon, dans les festivals renommés aussi bien que lors de manifestations organisées par de jeunes musiciens passionnés. Au fil des années se sont ainsi forgés de solides liens avec de très grands compositeurs, chefs d'orchestre, solistes, metteurs en scène et des directeurs de programmation audacieux. À leur tour, eux-mêmes ont activement contribué à la formation et au développement de cet orchestre. Ces dernières années, certains musiciens - tout comme l'orchestre lui-même - se sont attachés à trans-

mettre leur moyen d'expression et leur technique de jeu à une nouvelle génération d'instrumentistes et de compositeurs. Titulaire depuis 2009 d'une chaire à l'université des Beaux-Arts de Graz, le Klangforum Wien s'est même vu accorder *in corpore* le titre de «Professeur». Ce résultat n'est cependant que le fruit des rencontres mensuelles de tous les membres de l'orchestre, qui y réaffirment en permanence la nécessité d'un collectif artistique, pour lequel la musique n'est autre que l'expression d'un credo et de l'acceptation de la responsabilité de chacun face au présent et à l'avenir. À l'instar de l'art lui-même, le Klangforum Wien ne se conçoit que comme une manifestation - par définition très provisoire - au profit d'un monde meilleur. Lorsqu'ils entrent en scène, les musiciens de l'orchestre savent qu'ils n'y vont pour donner qu'une chose: tout. C'est l'assurance de ce savoir et le plaisir du jeu qui font de chaque concert du Klangforum un moment unique. Si vous souhaitez en apprendre davantage sur l'histoire du Klangforum Wien, vous trouverez sur notre site www.klangforum.at les dates marquantes de son développement et des informations plus précises. Car au-delà des conventions d'ordre statistique, cette brève présentation a pour seul objectif de livrer une approche plus intime de la nature et des intentions de cet orchestre.

Le Klangforum Wien reçoit l'aimable soutien de Erste Bank.

– Les membres du Klangforum Wien sont originaires d'Allemagne, d'Australie, d'Autriche, de Bulgarie, de Finlande, de France, de Grèce, d'Italie, de Suède et de Suisse. Sylvain Cambreling, Friedrich Cerha et Beat Furrer sont les trois musiciens d'exception auxquels le Klangforum Wien a accordé, au cours de ses vingt-cinq années d'histoire, le titre de membre honoraire à

l'unanimité. Depuis 1997, Sylvain Cambreling est premier chef d'orchestre invité du Klangforum Wien.

Musiciens de Klangforum Wien participant au concert

Andreas Eberle trombone solo

Gunde Jäch-Micko violon solo

Bernhard Zachhuber clarinette solo

Vera Fischer flûtes

Markus Sepperer hautbois

Olivier Vivarès clarinettes

Gerald Preinfalk saxophone

Lorelei Dowling basson

Christoph Walder, Reinhard Zmölnig cors

Anders Nyqvist trompette

Daniel Riegler trombone

Virginie Tarrête harpe

Florian Müller piano

Björn Wilker percussion

Annette Bik violon

Ulrich Mertin, Dimitrios Polisoidis altos

Benedikt Leitner, Andreas Lindenbaum
violoncelles

Nikolaus Feinig, Uli Fussenegger contrebasses

Emilio Pomàrico, direction

Né à Buenos Aires de parents italiens, Emilio Pomàrico étudie à Milan, puis suit les master classes de Franco Ferrara et Sergiu Celibidache. Invité de nombreux théâtres et associations de concerts italiens, il devient vite un chef recherché des plus prestigieux orchestres et salles de concert d'Europe. Outre le grand répertoire, de Bach à Webern, Emilio Pomàrico est l'un des plus éminents promoteurs de la musique d'aujourd'hui. Il dirige de nombreux compositeurs contemporains comme Xenakis, Carter, Boulez, Nunes, Maderna, Nono, Ligeti, Kurtág, Berio,

Donatoni, avec l'Ensemble Modern (Francfort), l'Ensemble Contrechamps (Genève), le Nieuw Ensemble (Amsterdam), l'Ensemble Recherche (Fribourg), le Klangforum Wien.

Il assure la création de *Quodlibet* (1991), *Nihil mutantur omnia interit* (1996), *Musivus* (1998) d'Emmanuel Nunes et l'intégrale des *Carceri d'Invenzione* de Brian Ferneyhough (1996). En 1997, il obtient un vif succès avec *Coro* de Luciano Berio, qu'il dirige à Genève en présence du compositeur.

Malgré son intense activité de chef d'orchestre, Emilio Pomàrico ne cesse de composer et enseigne la direction d'orchestre à la Civica Scuola di Musica de Milan.

Serge Lemouton, réalisateur en informatique musicale

Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, Serge Lemouton se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département SONVS du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam. Il collabore avec les chercheurs au développement d'outils informatiques et participe à la réalisation des projets musicaux de compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Michael Jarrell, Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa, Frédéric Durieux et autres. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *la frontière*, *On-Iron*, *Partita 1 et 2* et plus récemment l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

Alexander Mihalič, réalisateur en informatique musicale chargé d'enseignement

Après avoir soutenu une thèse de doctorat à l'université Paris-8, Alexander Mihalič poursuit ses travaux de recherche dans deux domaines distincts et complémentaires. Tout d'abord, il s'intéresse au lien entre l'exploration du réel à travers le son et l'acoustique - la sonification - en se basant sur le fond des relations entre les sciences et les arts. Dans ce cadre, il crée et développe des projets interdisciplinaires entre art et science, comme le projet de sonification des spectres lumineux, en collaboration avec l'université de Marseille. Parallèlement à son activité de compositeur, il enseigne l'acoustique et la sonification à l'IUT de Bourges. Il s'applique également et tout particulièrement au développement de solutions pour les musiques « temps réel » (travail à l'Ircam et à l'IMEB) en développant des solutions logicielles pour interfaces gestuelles et en créant notamment un dispositif électroacoustique joué par de nombreux interprètes dans plusieurs festivals et concerts dans le monde. Il est actuellement en résidence à l'IMÉRA à Marseille.

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.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

Sylvain Cadars, ingénieur du son

Serge Lacourt, régisseur son

Jean-Marc Letang, régisseur général

PROGRAMME

Textes et traductions **Jérémie Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

LA VOIX DE FOUCAULT / FOUCAULT ARCHIVES SONORES EN ÉCOUTE

Samedi 21 juin, 18h30 et 19h30

Ircam, studio 5 et salle Stravinsky

David Christoffel *La voix de Foucault*
Réalisation informatique musicale **Ircam/**
Grégory Beller

Gratuit

QUATUOR ÉLECTRONIQUE

Samedi 21 juin, 20h

Ircam, Espace de projection

JACK Quartet

Réalisation informatique musicale **Ircam/**
Carlo Laurenzi et EXPERIMENTALSTUDIO
des SWR/ Thomas Hummel, Simon Spillner

Créations de **Chaya Czernowin** et
Georg Friedrich Haas, œuvre de **Xenakis**

Tarifs : 18€, 14€, 10€

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€

IN VIVO THÉÂTRE MUSICAL **ACADÉMIE**

Mercredi 2 juillet 20h

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 200

Donatienne Michel-Dansac soprano

Lionel Peintre baryton

Mathieu Steffanus clarinette

Richard Dubelski percussion

Nicolas Crosse contrebasse

Lumières **Daniel Lévy**

Vidéo **Yann Philippe, Claire Royna**

Collaboratrice à la mise en scène **Emilie Morin**

Réalisation informatique musicale **Ircam/**

Pablo Galaz Salamanca

Encadrement pédagogique **Ircam/**

Grégory Beller, Marco Liuni

Créations de l'atelier de composition
dirigé par Georges Aperghis

Pablo Galaz *Troubles*, création Cursus 2

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

La Sacem, **soutien majeur** de la musique contemporaine

Les trois missions essentielles de la Sacem :

- 📍 **Collecter et répartir les droits d'auteur** pour que les créateurs et éditeurs français, et du monde entier, reçoivent une rémunération quand leur œuvre est utilisée.
- 📍 **Défendre et représenter les créateurs et les éditeurs** en France et à l'international.
- 📍 **Promouvoir la création dans toute sa diversité** en contribuant au renouvellement des répertoires, en soutenant des ensembles, festivals et résidences, ainsi qu'en accompagnant la professionnalisation des jeunes compositeurs.



© Marc Chesneau



la culture avec
la copie privée

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS
ET ÉDITEURS DE MUSIQUE

sacem **F**

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 Danses, 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

