

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

FINAL

Samedi 2 juillet, 21h

Centre Pompidou, Grande salle

Donatienne Michel-Dansac soprano

Meitar Ensemble

Pierre-André Valade direction

Frédéric Voisin réalisation informatique musicale Ircam

Beat Furrer

Aer

Philippe Leroux

Postlude à l'épais

CRÉATION

Ofar Pelz

marchons marchons

Entracte

Rebecca Saunders

Shadow

Philippe Leroux

Voi(r)ex

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien des services culturels de l'ambassade d'Israël en France, du Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology, de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture et de la Sacem.

Durée du concert: 1h40 environ

BEAT FURRER

Aer

(1991)

pour piano, clarinette et violoncelle

Durée: 13 minutes

Éditions: Universal Edition

Création: le 11 octobre 1991, à Martigny (Suisse)

Aer pour clarinette, violoncelle et piano (1991) [...] [fait] partie des explorations des processus que Beat Furrer a conduites dans les années 1990 et [aborde] le sujet des agrégats musicaux.

Le titre *Aer* renvoie aux philosophes présocratiques, qui considéraient l'air comme la substance fondamentale de toute chose. Il est « illimité et non indéterminé, mais déterminé [...] Il diffère en épaisseur et en densité selon la qualité des choses. Dilué, il devient feu, densifié vent, puis nuage, densifié encore plus fortement eau, puis terre, puis pierre. Tout le reste provient de là ». Les présocratiques postulent également « un mouvement éternel, d'où naît aussi le changement. Le froid est le facteur qui contracte et épaissit la matière, le chaud celui qui l'amincit et l'amollit... Tout naît de l'air et tout s'y dilue à nouveau ». (Simplicius, à propos d'Anaximène.)

Cette description pourrait presque résumer le scénario d'*Aer*: instrument à vent, la clarinette forme un continuum sonore en balayant de vastes espaces d'un mouvement rapide et selon une ligne pratiquement infinie. Le violoncelle et

le piano y mêlent des interjections ponctuelles et souvent bruitistes, produites par des techniques de jeu hétérogènes, comme si un ensemble d'instruments variés imaginait des événements sonores dans divers espaces. À l'analyse, il s'avère qu'il s'agit d'une ligne jouée quatre fois, mais filtrée de telle façon entre violoncelle et piano que seuls en transparaissent des éléments isolés. Ce mouvement affolant conduit pourtant à un arrêt, la musique se fige en un « point de stase ». La ligne de clarinette se perd d'abord dans des trilles suraigus répétés, sur un martèlement mécanique et métallique produit sur les cordes étouffées du *mi3* du piano, après quoi les événements se raréfient de plus en plus. Dans la seconde partie, les agrégats reparaissent selon une nouvelle organisation. Des multiphoniques de la clarinette introduisent « très calmement » une dernière section, caractérisée d'abord par de soudaines éruptions, puis de doux échos de plus en plus isolés, comme si l'histoire se dissolvait effectivement « en air ».

[*Aer*] traduit [...] à sa manière des « images de stase » en explorant la relation entre temps et mouvement. La stase est à la fois état et processus, tantôt forme extrême d'immobilisme, tantôt processus de réduction du mouvement jusqu'à l'arrêt. [...]

© Marie Luise Maintz

PHILIPPE LEROUX

Postlude à l'épais

(2016)

pour flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle

Durée: 8 minutes

Éditions: Billaudot, Paris

Commande: Israeli Composers League Foundation,
Meitar Ensemble

Dédicace: « Aux musiciens de l'ensemble Meitar »

CRÉATION

« J'étais dans un train. Je devais avoir dix-sept ans. Je n'avais pas dormi de la nuit et j'étais épuisé. Je me souviens m'être assoupi avec devant les yeux un vol de corbeaux dans le ciel. Quand je me suis réveillé, quelques minutes ou quelques heures plus tard, j'étais à la même place, dans le même train, mais celui-ci roulait en sens inverse et, coïncidence extraordinaire, mes yeux sitôt ouverts tombèrent sur un semblable vol de corbeaux, exactement au même endroit dans le ciel que celui d'avant mon assoupissement. Comme si les deux n'étaient qu'un, ininterrompu en dépit de l'écoulement du temps et du changement de direction du train. L'ensommeillement avait été comme une brèche, une percée dans l'épaisseur du discours, qui laisse entrevoir une autre réalité. »

Ce souvenir fondateur est à l'origine, pour Philippe Leroux, d'un large pan de recherche à la fois formelle et harmonique déjà à l'œuvre dans *De l'épaisseur* (1998), pour accordéon, violon et violoncelle. Philippe Leroux était en train de composer *Plus loin* pour orchestre, lorsque, apprenant le décès de Gérard Grisey, il écrivit trois coups de trompette, puis laissa là l'œuvre

inachevée pendant de longs mois. C'est au cours de cette brèche ouverte dans l'épaisseur du temps que *De l'épaisseur* vit le jour.

Troisième et dernier volet d'un triptyque à venir d'ici 2018, qui comprendra *Prélude à l'épais* et *L'épais*, *Postlude à l'épais* travaille donc, comme son titre l'indique, le concept « d'épaisseur » : épaisseur temporelle (ou horizontale), et épaisseur verticale (harmonique, timbre, densité).

La pièce s'ouvre sur une configuration sonore - à mi-chemin entre l'accord et l'objet sonore - hérité de *L'épais* qui, progressivement, s'étire et se distend comme pour révéler les interstices qui en séparent les différentes composantes. À mesure que ces anfractuosités de silence s'agrandissent, devenant de véritables brèches ouvertes dans la paroi sonore, naît un autre type d'activité musicale qui occupe peu à peu l'espace laissé libre. C'est sur ce tissu musical autre, étranger au premier, que Philippe Leroux travaille l'épaisseur dans sa verticalité : c'est-à-dire la densité des composantes, le nombre et la densité des formants et les différentes couches d'organisations harmoniques. Une partie non négligeable de cette réflexion repose sur l'élargissement du concept d'accord timbre cher à la musique spectrale : par l'agencement des hauteurs, Philippe Leroux aspire à générer non plus simplement « du » timbre, mais « des » timbres, en jouant sur les zones de densité du spectre sonore, et afin d'imaginer une polyphonie qui se nouerait entre les timbres ainsi générés.

J. S.

OFER PELZ

marchons marchons

(2014-2015)

pour flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle

Durée: 10 minutes

Commande: Expo Milano avec le soutien de CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology, université McGill, Montréal)

Éditions: Babel Scores

Création: le 20 septembre 2015, durant le festival Expo Milano (Milan, Italie), dans le cadre du Concours international de composition Feeding Music, par l'ensemble Sentieri Selvaggi

marchons, marchons était initialement destinée au festival Expo Milano en 2015, dont la thématique était « Feeding the Planet, Energy for Life ». C'est en songeant à cette notion de « nourrir la planète » que j'ai jeté mon dévolu sur une parole troublante de *La Marseillaise* (1792): « Qu'un sang impur abreuve nos sillons », un vers qui reprend le thème du festival, tout en lui donnant un tour critique, à la fois social et politique. Outre l'hymne national français, j'ai choisi un chant national israélien, dans lequel se trouve une parole similaire à celle de *La Marseillaise* - du sang qui arrose/nourrit le sol.

La pièce est divisée en deux sections qui correspondent à chacune de ces deux citations. C'est leur traduction en morse qui sert de fondation musicale à l'œuvre. Dans chaque section, le texte et le code morse sont traités différemment, à la fois rythmiquement et conceptuellement; dans la première, le rythme du code est utilisé selon un tempo très lent pour marquer l'attaque d'un geste de l'ensemble. Ce geste se répète dans chaque partie et leur superposition rend la répétition particulièrement irrégulière. La deuxième section est en mouvement perpétuel en quasi unisson, dans lequel la rythmique du code morse détermine les groupements des traits rapides.

Ofer Pelz

REBECCA SAUNDERS

Shadow (2013)

étude pour piano solo avec pédale sostenuto

Durée: 9 minutes

Commande: Ferruccio Busoni International Piano

Competition Foundation 2013, avec le soutien de

la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Dédicace: «to AJ Saunders»

Éditions: Peters

Création: le 8 mars 2013, au Solitär de l'Universität

Mozarteum, dans le cadre de Biennale de Salzbourg

(Autriche), Biennale 2013, par Nicholas Hodges (piano)

«*Une ombre acoustique est au son ce qu'un mirage est à la lumière*»

Ce solo explore le jeu de l'ombre, les nuages harmoniques verticaux de densités et complexités variables. Les nuages de couleur sont projetés dans la résonance acoustique, ou l'ombre, du geste précédent.

En tant qu'étude, *Shadow* est une exploration minutieuse des pédales sostenuto et forte.

shadow v. faire de l'ombre; assombrir; troubler; donner une couleur mystérieuse; noircir une situation; obscurcir une peinture ou un dessin; suivre en secret; filer.

n. 1. L'ombre portée comprend trois parties distinctes: l'*umbra*, la *penumbra* et l'*antumbra*.

2. L'obscurité qui suit le coucher du soleil; une image en miroir, un reflet; ombrage; spectre, fantôme; trace.

Vieil anglais. n./v. : sceadu, sceaduwe.

umbra *n. L.* la partie la plus obscure de l'ombre. Vu de l'*umbra*, la source lumineuse est totalement dissimulée par l'objet occultant. *Astronomie*: l'observateur situé dans l'*umbra* fait l'expérience d'une ombre d'éclipse totale.

ombre acoustique *n.* similaire à l'ombre lumineuse, l'ombre acoustique se forme lorsque les ondes sonores rencontrent un obstacle très dense: sous l'effet de l'absence d'écho, la quasi-totalité du son est réfracté, résultant en une ombre acoustique.

«Chacun a en soi une ombre, et moins elle s'incarne dans la vie consciente de l'individu, plus elle gagne en noirceur et en densité [...] En dépit de sa fonction de réservoir de la noirceur humaine - ou peut-être à cause d'elle - l'ombre est le lieu de la créativité [...] Le côté obscur de son être, son ombre sinistre [...] représente l'esprit de vie, par opposition à l'aridité de l'étude.» *Jung.*

« Au point où nous en sommes, nous devrions aborder le sujet des lumières et des couleurs. Il est évident que les couleurs varient selon la lumière, puisque toute couleur apparaît de manière différente selon qu'elle se trouve à l'ombre ou placée sous des rais lumineux. L'ombre ternit la couleur et la lumière la rend claire et brillante. La couleur est absorbée par l'obscurité. » *Leon Battista Alberti, 1435.*

Rebecca Saunders
Berlin, janvier 2013

PHILIPPE LEROUX

Voi(rex)

(2002)

pour voix, flûte, clarinette, piano, percussions, violon,
violoncelle et dispositif électronique

Durée: 23 minutes

Éditions: Billaudot, Paris

Commande: État et Ircam-Centre Pompidou

Dédicace: «à François Paris»

Livret: Lin Delpierre

Réalisation informatique musicale Ircam/Frédéric Voisin

Création: le 20 janvier 2003, à l'Espace de projection de
l'Ircam (Paris), par Donatienne Michel-Dansac (soprano)
et l'Itinéraire, sous la direction de Pierre-André Valade.

1. *L'invisible debout*
2. *Jusque*
3. *De part [...] En part*
4. *Devant tout autour*
5. *L'inachevé à son faîte*

Écrite en 2002, *Voi(rex)* a été composée à partir de poèmes de Lin Delpierre, extraits d'un recueil intitulé *Le testament des fruits*, qui ont été librement agencés voire parfois mélangés. Si le sens du texte demeure assez souvent perceptible et sert l'expression globale de la pièce, sa structure conditionne également certains aspects de cette dernière. Les poèmes sont aussi employés comme matériau phonétique et suggèrent de nombreux figuralismes répartis tout au long de la pièce. La calligraphie des lettres elle-même, dans le prolongement de ces sortes d'archétypes mélodiques que sont les formes d'ondes,

est utilisée comme génératrice de modèles rythmo-mélodiques et de trajectoires spatiales. Enfin, certains mouvements scénographiques empruntent aux poèmes des gestes d'écriture et de ponctuation.

La pièce est en cinq mouvements précédés d'une courte introduction. Chacun de ces mouvements s'appuie sur une ou plusieurs caractéristiques qui lui sont propres.

- Pour le premier, une tenue de violon (un fixe) sert de point de repère à la transformation progressive (un mobile) de la voix bruitée - « Un peu de voix s'achoppant à soi-même » - à la voix chantée, et à une sorte de « point de fuite » spatial.

- Ce sont les profils de chaque lettre du poème appliqués aux courbes mélodiques de la voix et des instruments qui donnent l'identité du deuxième mouvement. Ceux-ci s'incarnent dans une forme strophique dont la structure est identique à celle du chant de la rousserolle du buisson ou à celle de la *Danse sacrée* de Stravinsky.

- Le troisième mouvement est constitué d'« aplats » harmoniques traversés de fulgurances et encadrés par la voix dans une forme suggérée par le texte:

« De part
- après éblouissement -
en part. »

L'issue en est une progression vers le bruit blanc, dont la « blancheur » s'expose comme une lumière aveuglante.

• C'est une structure qui domine le quatrième mouvement. Il s'agit d'une forme gigogne, mais dont les éléments emboîtés de tailles décroissantes sont différents les uns des autres. Un conduit assure la transition entre les sections. Les morphologies utilisées dans chaque élément proviennent de différents types de formes d'ondes.

• Le dernier mouvement nous fait accéder par le chant à la parole, par une récapitulation générale des différents éléments constitutifs des mouvements précédents. Ce sont à nouveau les lettres des poèmes qui génèrent les profils mélodiques du « scat » vocal.

L'idée dominante de la pièce est la confrontation de différents types de modèles. Ce qu'on pourrait appeler : le modèle du modèle. Tout d'abord la chanteuse a enregistré les poèmes au plus près de gongs et d'un tam-tam qu'elle mettait en résonance par sa voix. Cela a donné, après analyse, les éléments harmoniques utilisés tout au long de l'œuvre. Dans le même temps, elle a enregistré une séquence d'improvisation à partir de certains modes de jeux vocaux. Les sons enregistrés ont été choisis, isolés et travaillés uniquement par montage sans aucun traitement. Ils lui ont alors été présentés comme de nouveaux modèles. La chanteuse devait donc s'imiter elle-même, mais après enregistrement microphonique et élimination de certaines parties des sons qu'elle avait enregistrés la première fois. De cette façon, s'est créé peu à peu un corpus constitué d'éléments vocaux qui a pu alors servir lui-même de modèle aux instruments et à l'électronique. Un certain nombre de modèles technomorphes (tels que, par exemple,

le frequency-shifting, l'effet doppler, le gel avec fenêtre variable de certaines parties du son ou les modèles que constitue l'écriture des lettres du poème, ou encore le modèle rythmique qu'est la vitesse de diction du poète lisant lui-même ses textes) ont également été utilisés dans un « aller-retour » constant entre voix, instruments et dispositif électronique.

Le dispositif électronique de cette pièce est constitué principalement d'un ordinateur utilisant le logiciel Max. Celui-ci gère à la fois les traitements en temps réel comme la synthèse croisée, les délais/harmoniser, le filtrage, le frequency-shifting, la réverbération, la spatialisation, etc. ainsi que le déclenchement des fichiers sons opéré par la chanteuse.

Les logiciels ayant servi à l'élaboration de l'œuvre sont OpenMusic pour toute la conception harmonique, mélodique et rythmique, Audiosculpt pour la représentation et l'analyse de certains phénomènes vocaux et le nettoyage de certaines parties de sons, Max pour la simulation des traitements en temps réel, et PSOLA pour le morphing de la fin de la pièce.

Je remercie vivement Frédéric Voisin sans qui cette œuvre n'aurait jamais pu voir le jour, Donatienne Michel-Dansac pour son grand talent et sa patience, et Gilles Léothaud pour ses très précieux conseils concernant l'écriture de la partie vocale.

Philippe Leroux

Entretien avec Philippe Leroux

Philippe Leroux : compositeur géologue

Vous êtes actuellement en résidence auprès de l'Ensemble Meitar : que représente ce genre d'expérience pour un compositeur ?

Une résidence est très enrichissante à bien des égards, mais l'aspect le plus intéressant est sans doute ces relations approfondies que l'on lie avec les musiciens. Contrairement au monde du théâtre, où le travail en troupe est monnaie courante, et où l'on peut développer une collaboration sur de longs mois, le monde musical est dominé par une activité très compartimentée, qui fonctionne bien souvent par des services courts (trois heures) et ponctuels. La résidence permet d'aller contre ce principe : courant sur plusieurs mois ou plusieurs années, elle donne l'occasion de faire beaucoup de musique ensemble, de créer des œuvres (dont *Postlude à l'épais* est la dernière en date s'agissant de ma résidence auprès de l'Ensemble Meitar), de découvrir des modes de jeu, d'approfondir ses connaissances instrumentales et même de développer de nouvelles écritures qui seraient absolument impossibles à mettre en œuvre avec des musiciens que l'on ne connaît pas ou peu. Elle permet ainsi de prendre bien plus de risques musicaux, esthétiques ou techniques, parce qu'une relation de confiance s'est installée : on sait que ces musiciens sauront relever le défi, et qu'ils seront eux-mêmes forces de proposition.

Nous avons également organisé chaque année une académie internationale de composition, et j'ai travaillé avec nombre de jeunes compositeurs - ce que je fais déjà volontiers, de manière générale. J'ai suivi les ateliers avec les musiciens, et découvert d'autres visions, rafraîchissantes, de la musique. Les jeunes compositeurs sont souvent beaucoup moins prudents que les anciens et j'aime cette folie qui est un des grands avantages de leur relatif manque d'expérience.

Dans une moindre mesure, le principe de la résidence permet également de découvrir et de se faire connaître auprès d'un public qui n'est a priori pas le sien - de fait, avant cette résidence auprès de l'Ensemble Meitar, je ne connaissais rien ou presque de la scène contemporaine israélienne.

Justement, comment décririez-vous cette scène israélienne ?

Le potentiel est incroyable, surtout parmi les jeunes, avec bien des compositeurs passionnants qui, d'ailleurs, voyagent beaucoup, notamment en Allemagne et en Amérique du Nord. C'est le cas du jeune Ofer Pelz, avec lequel je partage l'affiche aujourd'hui, qui est aujourd'hui à Montréal après être passé par la France, de Nimrod Sahar, ou encore de Hadas Peery. Les générations précédentes sont également tout à fait intéressantes, peut-être un peu plus traditionnelles, mais on y trouve de bons compositeurs, à l'instar d'Erel Paz ou Ayal Adler.

Au sujet de vos activités pédagogiques : vous êtes cette année professeur invité de l'académie ManiFeste, mais vous enseignez depuis quelques années à l'université McGill de Montréal: distinguez-vous des différences dans les pratiques compositionnelles et dans les modes d'enseignement entre la France et le Canada ?

Les modes de pensée sont indubitablement différents. L'approche nord-américaine est typique de ce qu'on pourrait en attendre: très pragmatique et ultra-efficace du point de vue de l'organisation. On ne s'embarrasse pas de détails et l'histoire n'est pas une préoccupation de tous les instants. Ce dernier aspect est très libérateur quand on considère l'atmosphère parfois étouffante qui règne en Europe: on ne peut pas y écrire une note sans devoir la justifier vis-à-vis de toute l'histoire de la pensée musicale, et sans faire référence à tous les compositeurs extraordinaires qui ont déjà écrit cette même note. Bien sûr, il ne faut pas tomber dans l'excès inverse: un équilibre est à trouver.

La traversée de l'Atlantique était-elle pour vous une manière de prendre de la distance vis-à-vis du sérail européen ?

La décision a été prise sur un faisceau de motivations, mais j'avais effectivement besoin de me protéger un peu, de me retrouver dans un cadre esthétique moins contraignant. Malgré les évolutions et assouplissements récents, l'Europe aime beaucoup les esthétiques dominantes. Lorsque j'étais au conservatoire, c'était la fin de la période sérielle et il était interdit d'écrire une octave, au risque de se trouver ostracisé par son professeur et ses condisciples. Quelques années plus tard, on n'avait d'autre choix que d'écrire des réservoirs avec des formules d'improvisation (que je retrouve d'ailleurs un peu aujourd'hui dans

mon travail), puis on a connu la domination de la musique spectrale avant que ne commence celle de la musique concrète instrumentale. Ce genre de systèmes, qui se focalisent exclusivement sur un aspect ou un autre de la composition, me fatigue profondément. Un compositeur se doit de ne pas être au centre d'une mode, mais de faire entendre une personnalité musicale. Si celle-ci s'incarne dans un courant, c'est tout à fait légitime, voire normal - et c'est aussi mon cas -, mais ce n'est pas le principal.

En Amérique du Nord, il existe bien sûr une esthétique dominante - celle, impérialiste, qui vient de la côte Ouest et que l'on trouve partout dans le monde -, mais ce n'est pas là que se situe la véritable richesse. Et les autres scènes musicales ne sont nullement enfermées de la sorte.

À propos d'esthétique, le festival ManiFeste se déroule cette année en parallèle de l'exposition « Un art pauvre » au Centre Pompidou: que vous inspire ce rapprochement de votre musique avec le courant *arte povera* ?

S'il n'y a pas de relation directe avec ma musique (même si nous sommes souvent amenés à utiliser des sons existants lorsqu'on écrit avec électronique), je ne pourrais nier certaines affinités. D'abord un aspect assez « naturaliste »: celui, moteur, gestuel, cinétique, du mouvement humain - que j'investis aussi énormément. Ensuite, le terme même de « pauvreté »: afin de mieux comprendre les enjeux de la nouvelle musique, je suis convaincu qu'il nous faut abandonner certaines aspirations et accepter d'appauvrir ses attentes envers la musique. Notre musique occidentale est, dans le meilleur des cas, une musique complexe, et, dans le pire des cas, une musique compliquée: il faudrait pouvoir se débarrasser des complications, revenir à des comportements qui peuvent apparaître plus primaires, pour accéder

à une nouvelle perception des enjeux musicaux. Il est notamment nécessaire de dissocier musique et mélodie, au sens où celle-ci serait à l'image du langage verbal, comme il était utile au début du xx^e siècle de séparer art plastique et figurisme. Cela ne signifie nullement que le sens engendré par la musique en deviendra simpliste, parce que référant aux gestes et aux mouvements relationnels humains. Ceux-ci sont d'une complexité inouïe et leur association dégage un univers sémantique d'un potentiel immense. Cela n'exclut d'ailleurs pas une vision plus discursive, où d'anciennes conceptions comme celle de la musique de « notes » peuvent se trouver renouvelées, mais cela l'enrichit en dévoilant un sens nouveau au comportement des phénomènes sonores et à leurs relations. Cette régression nécessaire et volontaire est sans doute la raison qui nous pousse à brouiller la perception habituelle, dans le but justement de la renouveler. C'est une forme d'appauvrissement volontaire, pas très éloignée de celui de l'*arte povera*. Je reste cependant proche d'une conception de l'œuvre d'art prenant son autonomie et se détachant des processus de création de son auteur.

Au cours de ce concert, votre création *Postlude à l'épais* côtoie *Voi(rex)*: y a-t-il des points communs entre les deux œuvres ?

Oui, malgré des résultats complètement différents ! La présence de la voix dans *Voi(rex)* est bien entendu fondamentale, ainsi que la dramaturgie qui en découle, que ce soit par le texte, par la musique et par la dimension visuelle que j'ai imaginée pour sa performance.

Mais il existe de nombreuses similitudes entre le quatrième mouvement de *Voi(rex)* et *Postlude à l'épais*, et notamment dans l'approche de la construction formelle, puisque l'idée d'épaisseur, au cœur de la composition de cette nouvelle

pièce, m'habitait déjà à l'époque. Aujourd'hui, cette réflexion est arrivée à maturité, jusqu'à s'appliquer aux différentes couches d'organisation musicale. C'est d'ailleurs un des messages que j'essaie de faire passer à mes étudiants : une musique ne consiste pas simplement en un principe unique d'organisation du discours, c'est un ensemble de couches. Ce ne sont pas seulement des hauteurs, ce sont des phonèmes composés de hauteurs, durées, et dynamiques, des monèmes, qui s'organisent en des configurations sonores, des figures, des spectromorphologies, ou encore des syntagmes (des monèmes agencés comme des phrases), lesquels, à l'échelle au-dessus, formeront des structures, des proportions, une orientation, une prévisibilité, une sémantique, des références extrinsèques, une dramaturgie sémantique, etc. C'est la superposition, la conjonction et la richesse de ces couches qui font qu'on écoute encore Bach ou Rameau avec intérêt.

De fait, plus je réfléchis à notre métier de compositeur, plus je le considère à l'image de celui du géologue : comme l'exploration d'une superposition de strates de différents niveaux d'organisation.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Beat Furrer (né en 1954)

Pianiste de formation, Beat Furrer s'installe à Vienne en 1975 pour étudier la composition avec Roman Haubenstock-Ramati. En 1985, il crée l'ensemble Klangforum Wien dont il assure la direction artistique jusqu'en 1992. Depuis cette date, il enseigne à l'université de Graz.

Arts plastiques, littérature et jazz forment l'arrière-plan d'où naissent ses premières œuvres. Certaines techniques s'apparentent par analogie aux procédés plastiques : superposition de couches qui cernent un objet en revisitant une même structure, effets de clairs-obscur... La tendance à laisser certains éléments non fixés, ou à laisser se développer les figures de manière autonome, reste une marque de son écriture. La voix, du balbutiement bruité au langage constitué, occupe une place décisive dans sa musique.

brahms.ircam.fr/beat-furrer

Philippe Leroux (né en 1959)

Philippe Leroux appartient à une génération dont la démarche consiste davantage en une synthèse des recherches menées par leurs aînés que dans la rupture avec un courant musical donné : « Au lieu d'aller de la monade, de la cellule, vers le complexe, je pars d'une pluralité d'éléments et j'essaie de trouver ce qui leur est commun. » Dans un monde qui offre un vaste ensemble d'objets découverts ou retrouvés, ainsi que de multiples cultures ethniques, il est convaincu que le principe de prolifération à partir d'un seul motif ne correspond plus à notre perception du son, et que notre préoccupation musicale n'est plus l'objet ou le matériau, mais la

relation entre ces éléments hétérogènes. Il considère le « processus » comme un principe fondamental qui assume précisément cette relation.

brahms.ircam.fr/philippe-leroux

Ofer Pelz (né en 1978)

Né en Israël, Ofer Pelz fait ses études supérieures à l'Académie de musique et de danse de Jérusalem. Il se perfectionne en composition et en électroacoustique au conservatoire du Blanc-Mesnil avec Philippe Leroux, Thierry Blondeau et Gilles Racot, puis au Conservatoire de Paris.

Sa musique est jouée par des ensembles tels que l'Ensemble Meitar, l'Ensemble Cairn, The Israel Contemporary Players, le Quatuor Ardeo, El Perro Andaluz, Le Nouvel Ensemble Moderne, l'Achitek Quartet.

Pelz a travaillé par ailleurs avec de nombreux chorégraphes et, notamment, avec François Raffinot. Il est actuellement doctorant en musique à l'université de Montréal, doctorat supervisé par Ana Sokolovic, Caroline Traube et Robert Normandeau.

brahms.ircam.fr/ofer-pelz

Rebecca Saunders (née en 1967)

Rebecca Saunders étudie la composition à l'université d'Édimbourg avec N. Osborne, puis avec W. Rihm en Allemagne. L'une de ses préoccupations compositionnelles est l'étude des propriétés sculpturales du son structuré. *chroma* explore 19 déclinaisons d'un collage extensible de 24 groupes chambristes et sources sonores dans des espaces architecturaux différents. *Insideout* est un collage de 90 minutes destiné à une installation chorégraphique, fruit d'une première collaboration avec S. Waltz. Son œuvre spatiale la plus ambitieuse, *Stasis*, comprend 23 modules de 16 solistes, et traite chacun comme un protagoniste d'une forme abstraite de théâtre instrumental. Elle collabore également avec des musiciens comme M. Blaauw, N. Hodges, T. Anzellotti et S. Ballon pour développer une série de solos.

brahms.ircam.fr/rebecca-saunders

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Donatienne Michel-Dansac, soprano

Donatienne Michel-Dansac est chanteuse, ce qui pour elle est une autre possibilité de dire. Elle ne chante pas, elle parle. Quand elle chante, elle parle plus lentement, forcément, et quand elle parle, elle pense qu'elle chante : ça fait la musique d'un texte. Penser demande beaucoup de travail et parfois personne ne s'aperçoit qu'elle travaille. Elle a étudié au Conservatoire de Paris où elle obtient son prix de chant. Une étroite collaboration avec l'Ircam depuis 1993 lui a permis de créer de nombreuses œuvres nouvelles. Elle interprète la musique baroque, romantique et classique. 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 est chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Meitar Ensemble

Le Meitar Ensemble est fondé à Tel Aviv en 2004 par son directeur artistique Amit Dolberg. Depuis plus de dix ans, l'ensemble a passé commande et créé plus de 200 nouvelles partitions, collaborant régulièrement avec des compositeurs reconnus tels que Fabian Panisello, Mark Andre, Walter Zimmermann, Philippe Leroux (compositeur en résidence), Matthias Pintscher, Ivan Fedele, Chaya Czernowin, Giya Kancheli et d'éminents compositeurs israéliens.

Parmi ses initiatives pédagogiques, l'ensemble Meitar est à l'origine du projet Tedarim, qui offre à de jeunes musiciens de tous horizons (interprète, chef, compositeur) l'opportunité d'apprendre, d'explorer et de jouer la nouvelle

musique au plus haut niveau, ainsi que de *What's that noise?*, musique contemporaine pour toute la famille.

meitar.net

Pierre-André Valade, chef d'orchestre

Depuis plus de vingt-cinq ans, Pierre-André Valade mène une active carrière de chef invité et se produit dans le monde entier. Il est en 1991 cofondateur de l'ensemble Court-circuit dont il reste le directeur musical jusqu'en 2008, puis il prend les fonctions de chef principal d'Athelas Sinfonietta Copenhagen de 2009 à 2014. Il est chef en résidence au Meitar Ensemble de Tel-Aviv de 2014 à 2017, et depuis 2013 chef principal invité de l'Ensemble Orchestral Contemporain. Si Pierre-André Valade dirige régulièrement les plus importants ensembles européens dévoués au répertoire du xx^e siècle, on le retrouve également à la tête de grandes formations symphoniques dans des œuvres majeures du répertoire.

pierreandrevalade.com

Frédéric Voisin réalisateur en informatique musicale

Frédéric Voisin étudie la musicologie en Sorbonne, la sémiologie à l'EHESS, la linguistique inuit à l'Institut des langues orientales.

Dès 1989, il développe pour le CNRS, avec Simha Arom, les premières expériences d'ethnomusicologie interactive avec analyse/synthèse audionumérique en Centrafrique et en Indonésie.

Assistant musical à l'Ircam 1995 à 2003, puis réalisateur indépendant, il participe à de nombreuses créations musicales auprès d'asso-

ciations, de compositeurs, de chorégraphes et de réalisateurs de renommée nationale et internationale.

À la croisée des domaines artistiques, scientifiques et techniques, ses recherches sont régulièrement présentées et mises en œuvre lors de conférences, d'ateliers, d'installations et de concerts à travers le monde.

Frédéric Voisin enseigne l'informatique musicale dans différents cadres associatifs, universitaires et de formation professionnelle.

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 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

Benoit Meudic, régie informatique musicale

Sylvain Cadars, ingénieur du son

Anaëlle Marsollier, régisseur son

Vincent Geoffroy, stagiaire son

Emmanuel Martin, régisseur général

Anne Guyonnet, chargée de production

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte

Olivier Umecker, graphisme

ManiFeste-2017, l'académie

Du 19 juin au 1^{er} juillet 2017

Programme des ateliers de composition et master classes d'interprétation. Ouverture de l'appel à candidature à partir du 26 septembre 2016

www.ircam.fr

ManiFeste-2017, the Academy

June 19–July 1, 2017

On September 26, 2016, presentation of the full program of composition workshops and interpretation master classes, applications accepted on www.ircam.fr

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

LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

CONTINUEZ À VIVRE VOTRE PASSION
DE LA MUSIQUE SUR TELERAMA.FR

et retrouvez nous sur  

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

CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson / Festival JUNE EVENTS

Centre national de la Danse - CAMPING

Centre Pompidou- La Parole, Les Spectacles vivants, Musée national d'art moderne

Cité de la musique - Philharmonie de Paris

Collegium Musicæ

Council on international education exchange (États-Unis)

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie

La Villette

Le CENTQUATRE-Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

Pôle Sup'93

ProQuartet-CEMC

Radio France

Théâtre des Bouffes du Nord

SOUTIENS

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

Réseau ULYSSES,

subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne

SACD

Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture

France Musique

Le Monde

Philosophie Magazine

Télérama



fondation suisse pour la culture



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy

Natacha Moëgne-Loccoz, Maxime Moraud

DIRECTION R&D

Hugues Vinet

Jean-Julien Aucouturier, Sylvie Benoit,

Philippe Esling, Adrien Mamou-Mani,

Vasiliki Zachari

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Mary Delacour, Alexandra Guzik,

Deborah Lopatin, Claire Marquet,

Noémie Meynial, Caroline Palmier,

Caroline Wyatt

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso

Chloé Breillot, Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet

PRODUCTION

Cyril Béros

Melina Avenati, Luca Bagnoli, Pascale Bondu,

Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain

Cadars, Cyril Claverie, Éric de Gélis, Agnès

Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Anaëlle

Marsollier, Clément Netzer, Aurélia Ongena,

Justine Rousseau, Clotilde Turpin et l'ensemble

des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin

Sandra El Fakhouri, Roseline Drapeau,

Guillaume Pellerin

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre,

Margaux Sulmon

