

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

SCIARRINO — FURRER

Mercredi 8 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Avec l'exposition « Un art pauvre » au Centre Pompidou

Johanna Zimmer soprano

Matteo Cesari flûte

Uli Fussenegger contrebasse

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Klangforum Wien

Beat Furrer direction

Alexis Baskind réalisation informatique musicale Ircam

Beat Furrer

Kaleidoscopic Memories

CRÉATION

Spur

lotófagos I

Entracte

Salvatore Sciarrino

Immagine Fenicia

Come vengono prodotti gli incantesimi?

Morte Tamburo

Carnaval

N. 1-9 *Così disse lo scultore di prue* [Ainsi dit le sculpteur de proues]

N. 10 *Lasciar vibrare* [Laisser vibrer]

Durée du concert: 2 h environ

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture et de la Sacem.

Ce concert sera diffusé sur
France Musique le 13 juin
à 20 heures dans *les Lundis
de la contemporaine*.



BEAT FURRER

Kaleidoscopic Memories (2015-2016)

pour contrebasse et électronique

Durée: 15 minutes

Commande: Françoise et Jean-Philippe Billarant

Éditions: Bärenreiter

Réalisation informatique musicale Ircam/Alexis Baskind

CRÉATION

Dans *Kaleidoscopic Memories* pour contrebasse et électronique, Beat Furrer explore en compagnie de son complice de longue date Uli Fussenegger la possibilité de changements rapides de perspective pour interpoler différentes sonorités les unes dans les autres. Au son déjà richement coloré de l'instrument soliste se joint celui d'un partenaire électronique préenregistré, afin, selon Furrer, de pénétrer d'autres espaces sonores.

Une grande partie du travail de l'électronique a consisté en l'exploration des réactions du son de la contrebasse à l'espace acoustique qui l'entoure. Dans sa pièce de théâtre musical *FAMA* (2004-2005) déjà, Beat Furrer s'intéressait aux phénomènes de propagations du son dans l'espace: sans avoir recours à l'électronique, il amplifiait certaines caractéristiques du timbre des instruments au moyen de panneaux de bois et autres surfaces de réflexion du son disposés autour des musiciens. Ici, le compositeur se sert de l'ordinateur pour briser le son du soliste en petits fragments timbriques. Ces fragments sont alors remontés selon un autre schéma puis, par le biais d'accélération, décélération et retournements, assemblés en une série d'événements sonores structurés, jusqu'à reparcourir le processus en sens inverse - tout comme les changements moirés de perspective d'un kaléidoscope.

BEAT FURRER

Spur

(1998)

pour piano et quatuor à cordes

Durée: 17 minutes

Éditions: Bärenreiter

Création: le 8 novembre 1998, dans le cadre de Wien Modern (Vienne), par Ian Pace (piano) et le Quatuor Arditti.

Depuis les années 1990, Furrer décrit son travail comme une recherche sur le son concret, la mise à découvert de couches, comparable à ce que fait l'archéologue. Ces couches et ce nouvel éclairage sont systématisés par un procédé qu'il résume par l'idée d'un récit compressé en un seul moment: inséré dans une matrice complexe, ses éléments sont superposés, mis en avant ou cachés par des filtres, et donc projetés, en somme, dans le temps et l'espace. *Spur* pour quatuor à cordes et piano (1998) thématise cette projection dans le temps au sein d'un processus qui superpose des trajets simultanés, qui se recouvrent et se filtrent mutuellement. On peut le comprendre comme l'image d'un mouvement.

C'est d'abord une figure presque stéréotypée en octaves que le piano avance pour donner l'impulsion première, les accents des cordes s'y mêlant par petites touches. Un continuum apparemment infini est mis en mouvement, mais qui se révèle être une grande montée, freinée, interrompue et déplacée par de nombreuses césures. D'un point de vue harmonique, la pièce se présente comme un déplacement progressif vers le haut, et du point de vue du timbre, ce sont les cordes qui s'imposent peu à peu au premier plan pour produire de larges surfaces. Au centre, cependant, se situe un travail sur différents états d'agrégation du mouvement, d'un côté comme un déplacement quasi imperceptible des points d'appui, et de l'autre par des coupures brusques, placées à certains moments formels significatifs. L'équilibre entre statisme et dynamisme est donc toujours contrecarré par l'élément de l'irruption « soudaine » qui produit une tension.

© Marie-Luise Maintz

Traduction de l'allemand: Martin Kaltenecker

BEAT FURRER

lotófagos I

(2006)

pour soprano et contrebasse

Durée: 10 minutes

Éditions: Bärenreiter

Livret: d'après un texte en espagnol

de José Ángel Valente

Création: le 23 janvier 2007 au festival UltraSchall à Berlin par Rita Balta (soprano) et Uli Fussenegger (contrebasse).

Sixième incursion de Beat Furrer dans le domaine du théâtre musical, *Wüstenbuch* (Le livre du désert) part d'une association: un cri poussé par-delà une barrière. La fascination suscitée par l'oscillation incontrôlable du cri et l'effet dramatique de l'imprévu est elle aussi présente ici. *lotófagos I* pour soprano et contrebasse fait partie de cette succession de scènes. Par la pulsation du soupir, Beat Furrer distille dans cette séquence un état flottant d'éternité. Le compositeur travaille sur l'avènement de la mélodie à travers la vibration vocalique du timbre que la contrebasse vient d'abord entourer d'une aura harmonique semblable à un espace de résonance. « Nous nous

trouvons dans un désert, confrontés par notre propre image que nous n'avions pas reconnue. Nous avons perdu la mémoire... » *lotófagos* désigne les Lotophages, clin d'œil aux compagnons d'Ulysse qui ont mangé des fleurs de lotus pour accéder à l'oubli. Le texte de José Ángel Valente, mis en musique par Beat Furrer, parle de la mémoire perdue; à la fin, un vent chaud apporte un pressentiment: « Était-ce là le souvenir ? » Oubliées elles aussi la tristesse, la joie et la conscience de la mort sans laquelle la notion humaine du temps ne saurait être enfantée. Le désert est le lieu et le symbole du non-souvenir, d'un « autre » état qui autorise plus d'une description: c'est ce qui est étranger, l'oubli, le non-être, la mort. L'absence de temporalité - et c'est là un processus emblématique de l'écriture de Beat Furrer - s'appuie sur cette image de l'oubli pour devenir l'objet de la création musicale: comme s'il n'y avait pas d'ordre métrique, le chant naît d'une recherche pulsante de la langue et croise les interférences de la contrebasse.

© Marie Luise Maintz

Traduction de l'allemand: Philippe Abry

Estábamos en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconociéramos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende una ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?

Nous étions dans un désert, confrontés à notre propre image que nous n'avions pas reconnue. Nous avons perdu la mémoire. Sur la nuit s'étend une aile sans passé. Nous ignorons la mélancolie et la fidélité et la mort. Rien ne paraît arriver jusqu'à nous, masques stupides aux orbites vides. Nous ne serions capables de rien engendrer. Un léger vent chaud souffle encore du sud lointain. Était-ce là le souvenir ?

José Ángel Valente, *Fragments d'un livre futur*.
Éd. bilingue, Jacques Ancet (traduction),
coll. Ibériques, José Corti, 2002

SALVATORE SCIARRINO

Immagine Fenicia

(1996-2000)

pour flûte amplifiée

Durée: 6 minutes

Dédicace: «per Manuel Zurrìa»

Éditions: Ricordi, n° 138614

Création: le 19 mars 2002, dans la Salle Communale de Genève, dans le cadre du Festival Archipel 2002, par Manuel Zurrìa.

Come vengono prodotti gli incantesimi?

(1985)

pour flûte seule

Durée: 7 minutes

Dédicace: à Roberto Fabbriciani

Éditions: Ricordi, n° 133944

Création: le 21 avril 1985, au Teatro alla Scala de Milan, par Roberto Fabbriciani.

Morte Tamburo

(1999)

pour flûte et acoustique sèche

Durée: 7 minutes

Dédicace: à Mario Caroli

Éditions: Ricordi, n° 138495

Création: le 25 septembre 2000, dans le cadre du Festival Musica (Strasbourg), par Mario Caroli.

La flûte enchantée de Salvatore Sciarrino

«Si la *Sonatine* pour flûte et piano de Pierre Boulez a arraché l'instrument de son image bucolique et pastorale, l'œuvre pour flûte de Salvatore Sciarrino a quant à elle complètement éradiqué toute idée de l'instrument tel qu'on le connaissait, déclare Matteo Cesari qui a enregistré l'intégrale de ce large corpus en 2013. Dans le langage sciarrinien, la flûte traversière n'est plus qu'un tube résonateur. Parmi les instruments à vents, la flûte est le seul à offrir une liberté d'embouchure si importante, et cette ouverture ouvre grand l'exploration des modes de production du son.»

Depuis les toutes premières pièces pour flûte seule (la première, *All'aure in una lontananza*, date de 1977), Salvatore Sciarrino développe un langage instrumental nouveau à partir de sons tout à fait singuliers, mais il réinvente dans le

même temps le langage de l'instrument jusque dans ses plus petits détails pour lui créer une nouvelle dialectique sonore - faisant de sa musique pour flûte une musique unique en son genre. Cette dialectique sonore est naturellement étroitement liée à «l'écologie du son» si chère au compositeur. Il suffira pour s'en convaincre d'écouter la manière dont l'espace acoustique réagit aux trois pièces qu'interprétera Matteo Cesari - trois pièces parmi les plus vivantes et brillantes de l'œuvre pour flûte seule. Composée en 2001, *Immagine Fenicia* renvoie à la civilisation phénicienne tandis que *Come vengono prodotti gli incantesimi?* (Comment sont produits les sorts?), écrite en 1985, célèbre *La Flûte enchantée*, l'ancienne: celle de Mozart. Comme son titre le suggère, *Morte Tamburo* (1999), enfin, est une œuvre sévère, inexorable, tel un engrenage qu'on ne saurait arrêter.

J. S.

SALVATORE SCIARRINO

Carnaval

(2010-2011)

N. 1-9 *Così disse lo scultore di prue* [Ainsi dit le sculpteur de proues]

Durée: 35 minutes environ

N. 10 *Lasciar vibrare* [Laisser vibrer]

Durée: 5 minutes environ

pour cinq voix (soprano, contralto, ténor, baryton, basse solo), piano et 10 instruments (flûte alto, flûte basse, 2 clarinettes basses, 2 trombones, 2 percussionnistes, 2 violoncelles)

Texte: Towitara Buyoyu, Tao Yamming, fragments chinois antiques, Salvatore Sciarrino

Dédicace (N. 10 *Lasciar vibrare*):

«à Daniele Pollini»

Éditions: Rai Trade, n° 4051, 2012

Création du cycle dans son intégralité:

le 13 juillet 2015, à l'Académie Musicale Chigiana de Sienne (Italie), par Daniele Pollini (piano), les Neue Vocalsolisten Stuttgart et le Klangforum Wien sous la direction de Tito Ceccherini.

Lorsque Maurizio Pollini m'a demandé d'écrire à nouveau pour lui, il a tenu à me laisser complètement libre. Il insistait pour que je me dirige en dehors des schémas, vers ce que je désirais le plus comme réponses personnelles. Je tiens à remercier cet ami pour m'avoir ainsi fait cadeau de sa sollicitation: sans cette impulsion, *Carnaval*, qu'il est difficile de rapprocher de tout genre musical existant, ne serait pas né.

Dans le concept de ce livre, de ce recueil, de ce coin de pensées se fondent différents projets:

les madrigaux concertants, les deux temps d'une nouvelle cantate sur le silence, une sonate de chambre avec un piano soliste. Cette idée a également enflammé les contours d'un ailleurs dont je suis à la recherche. L'ensemble dessine un parcours en douze étapes sur le thème de la création artistique, sa naissance, son existence fugitive. Nous appellerons madrigaux concertants les morceaux vocaux qui composent *Carnaval*.

Un premier groupe de neuf, intitulé *Così disse lo scultore di prue* [Ainsi dit le sculpteur de proues], est basé sur un texte singulier de Towitara Buyoyu.

Nouvelle-Guinée, île de Kitava, milieu du siècle dernier. C'est la patrie des bateaux cérémoniaux à la proue perforée, aux formes expansées. Un vieux sculpteur (Towitawa) donne à son disciple une formule poétique pour l'initier à l'art. Il évoque d'abord deux figures (dans lesquelles ils se projettent tous deux) penchées sur l'eau, comme pour lire à sa surface, ensemble ils puisent le rêve du rêve, le rêve de l'eau, intense comme un miroir et une lentille du monde, d'autres mondes. La transparence de l'imagination permet d'inventer avec joie pour les amis, la transparence permettra au jeune de se transformer en maître. C'est une eau pure, de roche, qui jaillit des profondeurs, non pas celle de la mer qu'ensuite le bateau va fendre. Dans le rêve du rêve, l'intuition même devient flux, murmure d'images. La vision se brise avec l'irruption d'un être fantastique, moitié-homme moitié-oiseau,

comme pour concrétiser l'œuvre des artistes par sa double nature, et esquisser les figures dont ils ont rêvé (donc en les multipliant). La formule entière, bien que rythmée en strophes musicales «pausato», prétend à la continuité d'une séquence.

Les deux derniers madrigaux (N. 10 et N. 12) prennent une respiration plus large, en embrassant pour ainsi dire la partie concertante. Leurs textes ont patienté environ une dizaine d'années dans mon tiroir avant d'être remis une deuxième fois sur le métier et s'habiller enfin de son. Pour les deux, je me suis nourri à des sources chinoises, les fondamentaux du zen.

On croirait à une perspective proprement contemporaine, pourtant la distinction entre musique qui étourdit les sens et musique qui les éveille est extrêmement ancienne. Elle est énoncée par un disciple de Confucius, Dian : lorsqu'avec nos oreilles nous sombrons dans le non-audible, la conscience commence à résonner. À travers la nudité de quelques sons, dans le vide s'offre à nous la découverte de la nuit. Aux fragments de Dian en sont ajoutés d'autres venant de Zhuangzi (IV^e siècle av. J.-C.) commentés par Guo Xiang (III^e siècle av. J.-C.) et quelques lignes des *Dialogues de Confucius* (chap. XI Hiang Ying). Quant à Tao Yamming, considéré comme le poète du naturel, il a vécu au IV^e siècle ; dans le récitatif final de *Carnaval*, il nous montre la force mentale qui féconde le silence.

Lasciar vibrare [Laisser vibrer] (N. 10) est un canon à deux, qui s'épanche des régions féminines vers les masculines ; à la fin, alors que l'on a encore dans l'oreille les stigmates métalliques de la section centrale, nous remontons à rebours des hommes vers les femmes.

Salvatore Sciarrino

Traduction de l'italien : Gloria Morano

Così disse lo scultore di prue

N. 1 *Chi vedi là, dolcemente chini?*

Siamo tu ed io, creatori d'immagini

N. 2 *Chini dolcemente sull'acqua
che spicca dallo rocce*

N. 3 *La nostra mente rapita
dal sogno troverà immagini*

N. 4 *Persi nel sogno inventeremo
immagini per i nostri amici*

N. 5 *E ti trasformerai in me
diventerai me, il tuo maestro,*

N. 6 *Persi nel sogno inventeremo immagini
l'intuizione mormorerà immagini*

N. 7 *Tremante inventerà immagini
tremanti; come acqua di sorgente*

N. 8 *Come acqua che spicca dalle rocce
Ed ecco il grido, l'eroe-uccello*

N. 9 *Soffia, schizza intorno
eccitato le immagini sognate*

[Towitara Buyoyu, recomposés
par Salvatore Sciarrino, 2007]

N. 10 - *Lasciar vibrare*

Suono pieno

Stordisce

tenue silenzio

trasporta i canti

tu lascia che il suono

baci la sua vibrazione

lascia

[S. Sc., 1999, Da antichi frammenti cinesi]

Ainsi dit le sculpteur de proues.

N. 1 Qui vois-tu là-bas, doucement penchés ?
c'est toi et moi, créateurs d'images

N. 2 Penchés doucement sur l'eau
qui bondit des rochers

N. 3 Notre esprit enlevé
du rêve trouvera des images

N. 4 Perdus dans le rêve nous inventerons
des images pour nos amis

N. 5 Et tu te transformeras en moi
tu deviendras moi, ton maître,

N. 6 Perdus dans le rêve nous inventerons
l'intuition murmurerà des images

N. 7 Tremblante, elle inventera des images
tremblantes; comme une eau de source

N. 8 Comme l'eau qui surgit des rochers
Et voilà le cri, le héro-oiseau

N. 9 Souffle, éclabousse tout autour,
excité, les images rêvées

[Towitara Buyoyu, recomposé
par Salvatore Sciarrino, 2007]

N. 10 - Laisser vibrer

Son plein

Étourdit

un silence tenu

il transporte les chants

laisse le son

embrasser sa vibration

laisse !

[S. Sc., 1999, à partir d'anciens fragments chinois]

Entretien avec **Beat Furrer**

Jeu d'espace et de mémoire

Festival pluridisciplinaire, ManiFeste-2016 s'associe pour le concert de ce soir à l'exposition *Un art pauvre*, qui s'ouvre aujourd'hui au Centre Pompidou autour du mouvement artistique *arte povera*: que vous inspire ce rapprochement ?

Je me suis toujours senti très proche de ce mouvement, et surtout de cette démarche qui consiste à laisser le matériau s'exprimer de lui-même. À Schaffhausen où je suis né, s'est longtemps tenue une fantastique exposition d'art contemporain, et notamment d'Arte Povera, qui m'a permis d'admirer de fantastiques œuvres de Mario Merz, Jannis Kounellis et quelques autres. Je me souviens notamment des *Metamorphoses* de Kounellis - collection de toute sorte de matériaux (morceaux de statues, etc.), alignés en différentes strates sur un mur, comme des formations géologiques ou archéologiques.

Au-delà des sentiments que ce mouvement *arte povera* éveille en vous, diriez-vous que votre démarche musicale en offre parfois un reflet, plus ou moins lointain, que ce soit par le traitement des matériaux sonores ou par les processus utilisés ?

Je ne sais si je serais capable de répondre moi-même à cette question - je serais bien en peine de savoir comment cette démarche peut s'exprimer dans ma musique. De manière générale, comment trouver un reflet musical à cette pensée du matériau ? Comment faire du son lui-même le narrateur de l'œuvre, comment le déconstruire ?

Les arts visuels - et, plus largement, les autres disciplines artistiques - occupent une place importante dans votre imaginaire musical. Vous avez même hésité un moment entre les arts visuels et la musique et admettez de nombreuses influences provenant des autres disciplines artistiques. Que représentent-elles ? Avez-vous besoin de cela pour nourrir votre processus créatif ?

Ce qui est certain, c'est que j'ai besoin de lire, d'aller au musée, aux expositions... Je suis aussi très influencé par le cinéma. Je crois qu'il m'est plus facile de m'inspirer de médias aussi variés que la littérature ou les arts visuels que de la musique elle-même. Ces autres langages représentent pour moi des outils de réflexions sur mon métier - à la manière d'un miroir, ou d'une métaphore.

Bien sûr, traverser la frontière qui sépare un langage d'un autre, une catégorie d'une autre, équivaut à sauter dans un territoire certes familier, mais étranger. La musique, par exemple, est un art du temps - mais le concept de temps concerne tout autant la science, et même la peinture : voyez les peintres du xx^e siècle, dont les toiles révèlent la profonde pensée du temps qui les anime. À l'inverse, le concept d'espace n'est pas l'apanage des arts visuels : la musique implique également une réflexion spatiale - et je ne parle pas que d'espace métaphorique, mais d'espace concret, tant les qualités du son dépendent de celles de l'espace acoustique qui l'accueille.

Avez-vous toujours une œuvre qui vous accompagne au cours d'une composition ?

Oui et non : ce n'est pas aussi simple. Ce qui est certain, c'est que je me souviens parfaitement de certaines expositions que j'ai vues ou des livres que je lisais au cours de la composition d'œuvres comme *Voicelessness*, *Still* ou *Nuun* : les titres des pièces eux-mêmes y renvoient.

Cela explique la grande variété des langues qui ponctuent les titres de votre catalogue. Au reste, vous utilisez également des langues différentes dans vos œuvres vocales - parfois simultanément. Pourquoi ?

Pour plusieurs raisons : d'abord, une langue véhicule une musique spécifique avec laquelle on peut jouer, et qui peut même suggérer le dessin des lignes vocales. Ensuite, ce contrepoint de langues peut aussi souligner les différentes couches sémantiques qui animent la musique. Enfin, chaque langue ouvre un imaginaire, parfois embarrassant, d'ailleurs. C'est la raison pour laquelle j'utilise rarement l'allemand dans mes œuvres vocales - ce qui est paradoxal puisque c'est ma langue maternelle. L'imaginaire qu'ouvre la musicalité de l'allemand est trop déterminé. Au reste, ce n'est nullement systématique : mon prochain opéra sera intégralement chanté en allemand - alors que le livret est une traduction d'un texte russe. Pour une certaine idée musicale (sonore) j'utilise le langage correspondant.

Pour revenir à votre rapport aux autres disciplines artistiques, pourquoi et comment empruntez-vous des techniques spécifiques à d'autres disciplines pour nourrir votre propre démarche compositionnelle ?

Pour donner un exemple concret, je me souviens que ma vision formelle de mon troisième *Quatuor à cordes* (2004) est une traduction « directe »

de la construction filmique de *Memento* de Christopher Nolan (2000). Dans ce film, le personnage principal a perdu toute mémoire immédiate, et, pour mieux « perdre » le spectateur, le montage alterne deux narrations, l'une chronologique, et l'autre anti-chronologique. La musique est bien entendu d'une nature très différente du cinéma et ce concept formel ne peut donc s'exprimer à l'identique, mais cette manière de remettre en cause la relation directe entre processus et mouvement, entre dynamique et directionnalité, m'a beaucoup intéressé. C'est bien sûr une métaphore : en musique, rien n'est jamais statique, le son lui-même est par nature un mouvement. De même, on se souvient de la *Lulu* d'Alban Berg, et on sait que le mouvement rétrograde en musique n'est pas réellement possible - mais inverser la directionnalité, pourquoi pas ?

Si vous écoutez mon troisième *Quatuor*, vous entendrez clairement au début un processus sonore mu par une forte dynamique directionnelle. Puis, à mi-parcours, ce processus semble pouvoir aller dans toutes les directions possibles - vous ne ressentez plus ce déterminisme directionnel du début. Enfin, dans la dernière partie, le sentiment d'une direction revient : après avoir « lu » l'histoire de A vers B, je la lis de B vers A, puis simultanément, et je les extrapole enfin chacune dans leur sens respectif.

Mais, la plupart du temps, je ne sais jamais ce qui arrive en premier : la musique ou le non-musical. Je me souviens ainsi que, lorsque je composais *Nuun*, j'avais à l'esprit l'image extrêmement précise d'une surface monochrome : mais cette image est-elle arrivée avant le son ou au même moment ? Le fait est qu'il y avait pour moi un rapport étroit entre ce monochrome et l'idée que j'avais pour le début de l'œuvre : un espace créé, en multipliant les processus, en multipliant et séquençant de petites particules de mouvement,

jusqu'à parvenir à ce résultat (apparemment) statique, qui dégage une énergie spécifique.

***Kaleidoscopic Memories* pour contrebasse, en création ce soir, est votre deuxième production à l'Ircam. Vous entretenez avec l'informatique musicale une relation assez distante: comment approchez-vous cet univers compositionnel ?**

La première pièce que j'ai composée avec électronique est *Gaspra* en 1988. Je n'avais alors pas d'ordinateur - les ordinateurs portables n'existaient pas - et tous ces processus de calcul informatique étaient à la fois fascinants et difficilement accessibles pour les compositeurs. Dans *Gaspra*, l'ensemble est divisé en plusieurs groupes, pour lesquels j'ai généré différents espaces acoustiques, avec chacun sa réverbération propre. Des structures rythmiques ainsi que certaines harmonies ont été calculées par l'ordinateur.

Après *Begehren* (2001), œuvre de théâtre musical, je n'ai plus utilisé d'électronique que pour *lotófagos II* (2008). Je crois que j'en avais perdu l'envie. Je voulais attendre de pouvoir plus pleinement explorer d'autres aspects de l'informatique musicale. Il m'arrivait en outre fréquemment de ne pas être satisfait du résultat de certains effets, parfois très simples, comme l'amplification.

Utilisez-vous l'ordinateur comme aide à la composition ?

Je le fais, mais pas systématiquement: seulement dans le cadre de projets spécifiques. Et j'ai alors toujours besoin de quelqu'un pour m'aider à la manipulation de ces outils. Pour composer *Xenos III* par exemple, je me suis aidé d'un programme d'analyse du spectre pour étudier la manière dont fonctionne la voix parlée. La qualité de la voix parlée me fascine et joue un grand rôle dans ma musique et je voulais la reconstruire au moyen de l'orchestre.

***lotófagos I*, que l'on entendra ce soir, témoigne justement de votre attachement à la voix: pourquoi vous fascine-t-elle tant ?**

Tout simplement parce que la voix est certes un son «élémentaire», dont l'expérience est première, voire primaire, mais c'est aussi un son d'une souplesse extraordinaire, qui reflète de surcroît notre perception sonore. C'est la voix humaine que notre oreille s'entraîne à écouter le plus en détail et les mécanismes les plus fins de notre écoute sont destinés à son décryptage. Le message parlé ne passe en effet pas uniquement par le langage, mais aussi par les inflexions de voix. En explorant les qualités intimes de ce son, on découvre autant d'informations sur nos perceptions que sur le locuteur.

Dans le même temps, je me suis aussi passionné pour l'aspect physiologique, véritablement palpable, de la production sonore de la voix ainsi que pour sa propagation dans l'espace acoustique.

Pourquoi revenir aujourd'hui à l'informatique musicale, pour *Kaleidoscopic Memories* ?

La décision fut difficile. D'autant plus difficile que je ne suis pas à l'aise avec l'électronique en temps réel que ce projet me proposait d'utiliser. Le champ des possibles est beaucoup trop vaste, et cela me perturbe: si on n'est pas suffisamment familier de ces instruments, ce n'est pas vous qui jouez avec eux, mais eux qui se jouent de vous. C'est pourquoi j'ai décidé de circonscrire mon sujet de prospection à la seule exploration des aspects spatiaux et des mécanismes de propagation du son de la contrebasse. Le discours musical électronique est donc intégralement composé à partir du son de la contrebasse seule, que je multiplie...

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Beat Furrer (né en 1954), compositeur

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.

beatfurrer.com

Salvatore Sciarrino (né en 1947), compositeur

Bien qu'affirmant sa filiation avec l'avant-garde, Salvatore Sciarrino se revendique dans une continuité historique. Son catalogue ne présente pas de rupture mais une évolution vers une « écologie » de l'écoute et du son. On parle dès ses débuts d'un « son Sciarrino ». Sa musique est intimiste, concentrée et raffinée, construite sur des principes de microvariations de structures sonores constituées de timbres recherchés et de souffles. Il organise ses œuvres comme on trace les lignes d'un dessin, estompe les sons, fusionne les couleurs, joue avec la lumière.

La voix occupe une place majeure dans son œuvre, avec des expériences sur l'émission vocale ou, plus récemment, une écriture centrée sur une continuité mélodique liée à la psychologie des personnages.

salvatoresciarrino.eu

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Johanna Zimmer/Neue Vocalsolisten, soprano
Johanna Zimmer débute la musique avec le piano, l'orgue et le chant. En 2001, elle étudie la musique à l'université de Stuttgart. En parallèle, elle se forme au chant avec Ulrike Sonntag, puis Renée Morloc (chant) et Marie Helle (scène).

Elle se produit en soliste dans le domaine de l'oratorio (Bach, Haendel, Mendelssohn, Brahms, Fauré). Manifestant une prédilection pour le répertoire contemporain (Lachenmann, Crumb, Nono), elle crée des œuvres de Mike Svoboda, Bernd Asmus ou Jean-Pierre Leguay. Avec l'Ensemble v.act (direction Angelika Luz), elle fait l'expérience de la scène, notamment dans un projet scénique autour du *Pierrot lunaire* de Schoenberg au Staatsoper Stuttgart.

Membre de l'ensemble vocal SWR de Stuttgart de 2011 à 2014, elle intègre les Neue Vocalsolisten en 2014.

johanna-zimmer.com

Matteo Cesari, flûte

Artiste-interprète et chercheur féru de musique contemporaine, Matteo Cesari (né en 1985 en Italie) se produit en soliste dans le monde entier. Son parcours musical déjà riche le conduit jusqu'au Conservatoire de Paris et à l'université Paris-IV (Sorbonne), où il obtient son doctorat d'interprète - recherche et pratique, avec les félicitations du jury. Lauréat de plusieurs concours internationaux, il remporte le prestigieux Kranichsteiner Musikpreis à Darmstadt.

En tant que soliste, il s'est produit avec l'Ensemble intercontemporain et avec le BBC Scottish Orchestra dirigé par Matthias Pintscher.

Récemment, il a enregistré un double CD consacré à l'intégrale des pièces pour flûte seule de Salvatore Sciarrino chez Vanitas.

matteocesari.com

Uli Fussenegger/Klangforum Wien, contrebasse

Né en 1966 en Autriche, Uli Fussenegger étudie avec Franz Dunkler à Feldkirch puis avec Ludwig Streicher à Vienne. Après quelques années d'une intense activité de concertiste, avec une préférence pour la musique ancienne, il se spécialise en musique contemporaine et devient membre de Klangforum Wien en 1987.

Il se produit depuis en soliste et en ensemble. Nombre d'œuvres ont été écrites spécialement pour lui, par des compositeurs tels que Georges Aperghis, Bernhard Lang, Beat Furrer, Matthias Pintscher et Mauricio Sotelo. En outre, son champ d'expertise s'étend à l'improvisation libre et à la musique électronique.

Fondateur du label Durian Records, Uli Fussenegger en assure encore la direction. Il enseigne à l'université de Lucerne et aux cours d'été de Darmstadt.

klangforum.at

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Ce sont des chercheurs, des découvreurs, des aventuriers, des idéalistes. Fort de sa créativité propre, chacun des sept solistes des Neue Vocalsolisten, couvrant toutes les tessitures de la colorature à la basse profonde en passant par le contre-ténor, façonne le travail commun en musique de chambre et en collaboration avec des compositeurs et d'autres interprètes.

Établis en tant qu'ensemble vocal contemporain en 1984, les Neue Vocalsolisten créent une vingtaine d'œuvres par an. L'objectif principal demeure la recherche, en mettant l'accent sur le dialogue avec les compositeurs: recherche de nouvelles sonorités, développement de nouvelles techniques et formes d'articulation, et expériences interdisciplinaires avec l'électronique, la vidéo, les arts visuels et la littérature.

neuevocalsolisten.de

Interprètes participant au concert

Johanna Zimmer, Susanne Leitz-Lorey, sopranos

Truike van der Poel, mezzosoprano

Martin Nagy, ténor

Guillermo Anzorena, baryton

Andreas Fischer, basse

Klangforum Wien

24 musiciens de 10 nationalités exemplifient une démarche artistique pour rendre à leur art ce qu'il semble avoir perdu, presque par inadvertance, au cours du xx^e siècle: une place pour la musique dans le présent. Depuis son premier concert, donné sous le nom de baptême « Société de l'Art Acoustique » avec son fondateur Beat Furrer, Klangforum Wien écrit l'histoire de la musique. Au fil des ans, l'ensemble noue des liens artistiques avec d'exceptionnels compositeurs, chefs d'orchestre, solistes, directeurs artistiques et programmeurs. Chaque mois, une assemblée réunit les musiciens pour redéfinir la volonté artistique du collectif, dont la musique, tout bien considéré, n'est rien moins qu'une expression de leurs éthos et de leurs consciences quant à leurs responsabilités.

klangforum.at

Musiciens participants au concert

Eva Furrer, Thomas Frey, flûtes

Bernhard Zacherhuber, Olivier Vivarès, clarinettes

Andreas Eberle, Kevin Fairbairn, trombone

Lukas Schiske, Adam Weisman, Björn Wilker, percussions

Annette Bik, Sophie Schafleitner, violons

Dimitrios Polisoidis, alto

Benedikt Leitner, Andreas Lindenbaum, violoncelles

Uli Fussenegger, contrebasse

Joonas Ahonen, piano

Alexis Baskind, réalisateur en informatique musicale Ircam

Alexis Baskind est ingénieur du son et réalisateur en informatique musicale. Formé à la prise de son dans la classe de Benoît Fabre au Conservatoire à rayonnement régional d'Auberwilliers/La Courneuve (CRR 93), il suit parallèlement des études scientifiques et techniques, et entre en 1999 à l'Ircam où il mène des recherches en acoustique des salles ponctuées par un doctorat en 2003. Il collabore, depuis, avec de nombreux compositeurs, musiciens et structures de production, dont l'Ircam, le Cirm, la Campagne des Musiques à Ouïr, et le Banff Centre for the Arts. Il a entre autres travaillé aux côtés des compositeurs Alexandros Markéas, Philippe Leroux, Andrea Vigani, Hector Parra, François Paris, Philippe Hurel, Hanspeter Kyburz et Fabian Panisello. Il donne régulièrement des cours spécialisés en ingénierie sonore et en réalisation électroacoustique au sein de conservatoires, universités, et instituts dédiés à la création musicale.

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

Clément Marie, ingénieur du son

Julien Pittet, régisseur son

Jean-Marc Letang, régisseur général

Agnès Fin, Aurelia Ongena, chargées de production

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte

Olivier Umecker, graphisme



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Alla Breve, lundi à vendredi, 15h55,
minuit - dimanche à 22h30

Les Lundis de la contemporaine, lundi à 20h

A l'Improviste, samedi à 23h

Label Pop, dimanche à 20h30

Le Cri du patchwork, dimanche à 21h30

Tapage nocturne, dimanche à 23h

france
musique

91.7

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.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-CECM

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

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, Aurèlia 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