

NOCTURNES

Lundi 27 juin, 20h30

Théâtre des Bouffes du Nord

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

Mariangela Vacatello piano

Quatuor Zaïde

Charlotte Juillard violon

Leslie Boulin Raulet violon

Sarah Chenaf alto

Juliette Salmona violoncelle

Serge Lemouton réalisation informatique musicale Ircam

Adrien Mamou-Mani conseiller scientifique et technique Ircam

(équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-STMS, projet SmartInstruments)

MAURICE RAVEL

Gaspard de la nuit

MARCO MOMI

Unrisen, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant

CRÉATION

Entracte

SALVATORE SCIARRINO

De la nuit

MAURICE RAVEL

Quatuor à cordes en fa majeur

Durée: 1h50 environ (avec entracte)

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, ProQuartet-Centre européen de musique de chambre.

Coréalisation C.I.C.T-Théâtre des Bouffes du Nord, Ircam-Centre Pompidou.

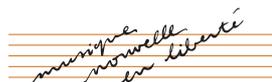
Avec le soutien de la Sacem.

Pour ce concert, ProQuartet reçoit le soutien de la DRAC Île-de-France, la Région Île-de-France,

Musique Nouvelle en Liberté, la Spedidam et la Sacem.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la saison de concerts du Théâtre des Bouffes du Nord qui reçoit également le soutien de la Fondation d'entreprise Accenture et de la Sacem.

Concert enregistré
par France Musique.



NOCTURNES

Lundi 27 juin, 20h30
Théâtre des Bouffes du Nord

MAURICE RAVEL

Gaspard de la nuit

Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand (1908)

Durée: 23 minutes

Éditions: Durand

Création: le 9 janvier 1909 à Paris par Ricardo Viñes

1. Ondine
2. Le Gibet
3. Scarbo

C'est l'un des sommets de l'œuvre pour piano de Maurice Ravel. Si on en retient souvent l'extrême virtuosité - véritable épreuve du feu pour tout pianiste -, c'est aussi et surtout une œuvre d'une puissance évocatrice rare, mise au service de la poésie pittoresque et fantastique d'Aloysius Bertrand. De son vrai nom Louis Jacques Napoléon Bertrand, Aloysius Bertrand (1807-1841) fait partie de ces étoiles filantes de la poésie française - à l'image des Rimbaud ou Lautréamont. Au reste, son influence sur les générations suivantes est manifeste, à commencer par celle qu'il aura sur les symbolistes et même les surréalistes (André Breton dit de lui dans *Manifeste du surréalisme* (1924) qu'il est un «surréaliste dans le passé»).

De toute son œuvre, c'est sans doute *Gaspard de la nuit*, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, publié de manière posthume en 1842, qui laisse l'impression la plus durable. Bertrand y évoque un moyen âge fantastique et fantasmé, avec tout l'arsenal romantique qu'on imagine, ainsi qu'un (gros) soupçon d'ironie. De ce vaste recueil, le compositeur retient trois poèmes: *Ondine*, lumineuse et fluide nymphe qui rappelle ses *Jeux d'eau* (1901), *Le Gibet*, lugubre, d'une intensité dramatique renforcée par la scansion d'une imperturbable pédale de *si*, et *Scarbo*, petit gnome diabolique, à la frontière du funeste et du burlesque, personnage récurrent du recueil (il apparaît dans quatre poèmes dont deux ont son nom pour titre). Suivant la démarche de son modèle, aspirant à exprimer au moyen de notes ce que le poète exprime par ses vers, Ravel se livre à une forme de parodie du romantisme pianistique et de son imagerie fantasmée, dans un contexte musical indubitablement impressionniste.

J. S.

Ondine

Je croyais entendre
Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et
tendre.

Ch. Brugnot, *Les deux Génies*

« - Écoute! - Écoute! - C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

« Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

« Écoute! - Écoute! - Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes sœurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne. »

*

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus.

Le Gibet

Que vois-je remuer autour de ce Gibet ?

Faust

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire ?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois ?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallalis ?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve ?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé ?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

Scarbo

Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut ;
- personne. Il ne put comprendre par où il s'était introduit, par où il s'était évadé.

Hoffmann, *Contes nocturnes*

Oh! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or!

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière!

Le croyais-je alors évanoui ? le nain grandissait entre la lune et moi comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu !

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blêmissait comme la cire d'un lumignon, - et soudain il s'éteignait.

Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, extraits

MARCO MOMI

Unrisen

(2015-2016)

pour piano, quatuor à cordes et électronique

Durée: 27 minutes

Commande et dédicace: Françoise et Jean-Philippe

Billarant

Éditions: Casa Ricordi

Serge Lemouton, réalisation informatique musicale

Ircam

Adrien Mamou-Mani, conseiller scientifique

et technique Ircam (équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-STMS, projet SmartInstruments)

CRÉATION

Difficile de traduire le terme *Unrisen*. On pourrait tenter « désélevé », au sens de l'élévation divine, spirituelle, voire liturgique. Dans *Unrisen*, le fils de Dieu n'est plus ressuscité, la présence divine est abolie, si elle a jamais existé. Ici, nul vertige du possible, il n'y a que l'humain, ce que l'on peut toucher, le bois, le tactile. L'existence n'a de valeur que par son surgissement potentiel et la nécessité de ce surgissement. La naissance n'est pas l'attente de la révélation, mais la perception inquiète du potentiel.

L'électronique elle-même se met à taille humaine, au service de l'humain. On ne teste pas ses limites, en vitesse ou en lenteur, en macroscopie ou en microscopie. La nouvelle lutherie et les *SmartInstruments* exigent de nous une

interaction d'un nouveau genre, plus proche du musicien, plus sensuelle et affective, qui relève davantage des stompboxes du *folk* et du *rock* que de certaines utopies typiques de l'avant-garde. L'objectif importe peu, c'est le toucher qui compte. Les *SmartInstruments* témoignent de ce besoin parfois réducteur de contrôle qui naît de la multiplicité prolifératrice de notre univers, et de la peur qu'elle engendre.

Dans le son d'une voix, on perçoit déjà le sens du message et la trajectoire du discours. C'est une fusion véritable des sources sonores que l'on entend ici: il ne s'agit pas d'un corps artificiel (le haut-parleur), mais d'un corps bien humain (l'instrument, sédiment de l'Histoire) doté de cordes vocales bioniques (les transducteurs). La technologie n'est pas encombrante, elle se fond avec et dans le corps - vision pré-actuelle (pré-technologique) qui interroge la matière indifféremment de la valeur technologique ou linguistique qui la compose ou la dénote.

Unrisen n'est qu'un simple petit voyage à la découverte de cette voix humaine augmentée. Loin de toute aspiration archétypale, c'est l'homme s'agrippant à son instrument de connaissance pour tenter d'appréhender son identité en constante redéfinition.

Marco Momi et Jérémie Szpirglas

SALVATORE SCIARRINO

De la nuit (1971)

alla candida anima di Federico Chopin, da giovane
[à l'âme candide de Frédéric Chopin, jeune homme]

pour piano

Durée: 4 minutes

Dédicace: « à Mario Pascucci »

Éditions: Ricordi, Milan, n° 131894

Création: le 23 septembre 1971, dans le cadre
de l'*Autunno Musicale* de Côme (Italie)
par Antonio Ballista

« La nuit revient continuellement sur elle-même,
la chute interminable des jours lui appartient. »

Salvatore Sciarrino

La nuit est un thème récurrent, voire obsédant, de l'œuvre de Sciarrino – un thème qui participe de son écologie du son, l'obscurité donnant la primauté aux autres sens que la vue, et particulièrement à l'ouïe.

Dans cette courte pièce pour piano, c'est aussi à la longue tradition pianistique du « Nocturne » que Salvatore Sciarrino s'attache: le sous-titre « *alla candida anima di Federico Chopin, da giovane* » [à l'âme candide de Frédéric Chopin, jeune homme] y fait clairement référence. Le titre lui-même est un clin d'œil au *Gaspard de la nuit* de Ravel, auquel la partition emprunte de nombreuses formules idiomatiques (les citations d'*Ondine* et de *Scarbo* sont très reconnaissables) – de même que, dans une moindre mesure, à Liszt ou Debussy, d'ailleurs. Mais ce ne sont que des lambeaux de discours, déchirés puis rapiécés. On pense parfois à ces bribes de rêves, chacun ayant une identité et une signification sans ambiguïté, mais que brouille la chronologie décousue et chaotique de l'onirisme.

Une manière pour le compositeur d'interroger notre écoute des chefs-d'œuvre du passé en même temps que le bruit de fond qui sert de décor à notre présent sonore et musical.

J. S.

MAURICE RAVEL

Quatuor à cordes en fa majeur

(1902-1903, rev. 1910)

Durée: 26 minutes

Dédicace: « Gabriel Fauré »

Éditions: Durand

Création: le 5 mars 1904 à la Société nationale de musique
par le Quatuor Heyman

1. Allegro moderato
2. Assez vif. Très rythmé
3. Très lent
4. Vif et agité

Pour un coup d'essai, c'est un coup de maître - et, hélas, un coup unique. Agé de vingt-sept ans, sans aucune expérience préalable dans le genre du quatuor - et avec seulement une *Sonate pour violon et piano* (composée en 1897 mais publiée seulement de manière posthume en 1975) comme expérience chambriste -, Maurice Ravel livre avec son *Quatuor à cordes en fa majeur* le joyau du quatuor français. Un quatuor novateur qui témoigne d'une réelle réflexion sur le renouvellement des formes héritées du classicisme ainsi que d'une inspiration sans faille. Un quatuor au sujet duquel son aîné Debussy lui écrira: « Au nom des dieux de la musique, et au mien, ne touchez à rien de ce que vous avez écrit de votre *Quatuor*. »

Si on y perçoit diverses influences (comme celle de César Franck, notamment dans l'architecture de l'œuvre, ou celle du dédicataire Gabriel Fauré, son professeur au conservatoire, pour son charme et sa pudeur), ce *Quatuor* est manifestement le fruit d'un esprit libre, indépendant et réfléchi. Sensuel, lumineux, avec un soupçon d'exotisme... Ravel atteint là à une perfection d'équilibre, s'affranchissant des traditions musicales pour se tourner vers un véritable renouveau esthétique.

J. S.

Entretien avec Marco Momi

La contemporanéité en question(s)

Marco Momi, vous avez recours dans *Unrisen* à des outils électroniques particuliers: les SmartInstruments, ou instruments augmentés. Que sont-ils et pourquoi être allé vers eux ?

Marco Momi: Ces instruments sont équipés de transducteurs (de petits haut-parleurs): collés sur la caisse de l'instrument ou sur la table d'harmonie, ils permettent d'injecter un son électronique qui s'ajoute au son joué par l'instrumentiste et qui est donc diffusé et projeté de la même manière.

Ce choix participe d'une réflexion plus large qui a d'ailleurs déterminé les grandes lignes de ce concert: une réflexion sur le rapport de la création, et de la contemporanéité, au classicisme et à l'univers de la musique dite « classique » tel qu'il fonctionne aujourd'hui. C'est aussi la raison pour laquelle les interprètes de ce concert sont, certes, curieuses de création mais ne sont pas particulièrement spécialistes du répertoire contemporain, et pourquoi ma pièce côtoie Ravel (qui a lui-même à maintes reprises revisité et joué avec les formes dont il a hérité) et Sciarrino (qui fait subir le même sort à Ravel). Ne nous méprenons pas: mon intérêt pour le classique n'a rien à voir avec une posture réactionnaire, bien au contraire. Pour moi, l'opposition entre classique, d'une part, et contemporain, de l'autre, n'a pas lieu d'être. La contemporanéité est transversale à l'histoire de la musique.

Le choix des SmartInstruments vient ainsi d'une volonté de s'affranchir des lourdeurs des modes

de production contemporains, qui empêchent trop souvent la diffusion des œuvres, surtout s'agissant de musique électronique. Ici, le dispositif électronique est invisible. Nous sommes aux antipodes d'un Stockhausen avec son quatuor d'hélicoptères: je cherche au contraire la plus grande simplicité possible. Idéalement, les interprètes pourront se passer d'ingénieur du son et de réalisateur en informatique musicale, faire eux-mêmes les branchements, et se contenter d'un raccord avant concert pour s'assurer de l'équilibre sonore.

Je suis convaincu en ce sens que l'action sur les modes de production doit faire partie de la réflexion créatrice du compositeur, dès les prémices de l'œuvre, avec une grande lucidité. Le débat à ce sujet est trop souvent escamoté.

Cela change-t-il l'approche de l'écriture musicale ?

Je le pense. On observe aujourd'hui, sur toutes les scènes artistiques contemporaines, et pas seulement musicales, une tendance générale à une surexposition du médium, au détriment du discours. En musique, c'est l'objet producteur de son. Et j'ai le sentiment que la création pâtit de ses rapports en vase clos avec certains aspects de la contemporanéité. Plus je discute avec mes collègues et amis compositeurs, plus je remarque que notre vocabulaire commun devient « archétypal ». Ce vocabulaire est certes très utile, et efficace pour explorer certains sujets ou concepts en profondeur - et je me suis moi-même beau-

coup préoccupé de détails, ces dernières années - mais, lorsque je fréquente mes amis interprètes « classiques », j'observe une typologie de réaction totalement différente. Ils n'ont pas la même écoute, ne sont pas attentifs aux mêmes aspects du discours. Ils gardent vis-à-vis de lui une certaine distance, qui le remet en perspective. Et si nous arrivons souvent aux mêmes conclusions, je m'aperçois qu'un filtre voile mon jugement, qu'il vienne de ma proximité avec un collègue, d'une démarche qui me parle ou d'un concept qui m'intéresse. Eux sont plus sévères : ils me rappellent que l'œuvre se doit de dépasser le concept qui la sous-tend. Le concept ne garantit nullement la qualité et il n'est pas mauvais, parfois, de prendre ce recul, qu'ils gardent, eux, car constamment plongés dans le répertoire.

Travailler avec des interprètes non spécialisés peut donc bouleverser le travail de composition ?

Oui ! Collaborer avec un musicien dont les préoccupations quotidiennes concernent, pour schématiser, le poids de l'archet dans tel accord de Beethoven, cela représente un défi pour le compositeur que je suis, tout en posant clairement la question de la contemporanéité des œuvres du grand répertoire. Cela étant, je viens moi-même de ce monde de la musique « classique » : j'en écoute énormément et je suis curieux de la diversité des interprétations, sans laquelle, selon moi, le principe même d'interprétation perd de son intérêt. Et c'est une autre tendance que l'on observe dans le microcosme contemporain : combien de fois voit-on, en répétition, des compositeurs expliquer aux instrumentistes comment jouer leur musique ? La partition devient un manuel d'application, une notice de techniques, bouleversant le rapport de l'interprète à son métier même : ils deviennent des « concrétisateurs » du « concept ». Avec les

SmartInstruments, on redonne un peu de cette liberté perdue à l'interprète.

Dans un contexte de musique électroacoustique, les SmartInstruments changent également le rapport de l'interprète à l'acoustique, pour revenir à quelque chose de plus proche du concert « classique », justement.

Tout à fait ! Les musiciens sont habitués à s'adapter à l'acoustique d'une salle, quelle que soit sa taille. Ils savent sur quels paramètres jouer (tempo, articulation, soutien du son) grâce à leur expérience accumulée. Dans une certaine limite, bien sûr : la fourchette est d'ailleurs plus restreinte qu'on ne croit. Mais, chaque fois qu'ils découvrent une nouvelle salle, ils doivent recréer un univers sonore indépendant de son acoustique, établissant de fait un lien entre l'acoustique de la salle et le jeu instrumental. En totale opposition avec les installations électroniques habituelles, grâce auxquelles les ingénieurs du son « plaquent » une acoustique électronique maîtrisée, imaginée par le compositeur, sur celle de la salle, au prix de longues séances de balance, les SmartInstruments renouent avec l'artisanat de l'interprète.

Unrisen représente ainsi comme une première tentative de résoudre et synthétiser tous ces questionnements et réflexions soulevés à la fois par ma pratique de compositeur contemporain et le regard qu'y portent mes amis musiciens « classiques ».

Il existe plusieurs «niveaux» dans l'augmentation des instruments: certains sont des instruments normaux simplement équipés de transducteurs, d'autres ont aussi des micros, d'autres encore embarquent de petits ordinateurs... au bout de la chaîne, on trouve des instruments conçus comme tels. Qu'avez-vous choisi?

Dans un dessein de simplification de la logistique et de l'investissement technologique, j'ai fait le choix du système le plus simple possible: ce ne sont que des transducteurs que les musiciens peuvent ajouter eux-mêmes à leurs instruments, et retirer ensuite à l'issue du concert. Ils ne changeront donc pas d'instrument entre ma pièce et celles de Ravel.

Dans le même ordre d'idées, il n'y a aucun haut-parleur: tous les sons électroniques sont diffusés par les instruments. D'expérience, je me suis aperçu que le haut-parleur est un instrument qui gomme toute fragilité sonore et nous préserve des effets de seuils. Lorsque j'entends un son diffusé par un haut-parleur, j'entends immédiatement la dynamique du possible: le son sort plein d'assurance. Avec les SmartInstruments, j'espère retrouver cette aura de fragilité qui est au cœur de mes recherches musicales.

On ne maîtrise pas le bois de l'instrument aussi bien que les haut-parleurs. Mais ces instruments augmentés n'ont-ils pas justement des limitations du point de vue de la diffusion?

Bien sûr! Et cette manière d'aborder l'électronique soulève des problématiques que l'on n'effleurait jamais auparavant, à des moments parfois inattendus de la production. Dès qu'il s'agit de coller les transducteurs, par exemple, se posent de nombreuses questions: combien? où? dans quel sens? Chaque décision va modifier le rendu sonore - de longues recherches organologiques seraient nécessaires, contrai-

nement aux haut-parleurs, dont les spécifications sont connues d'avance. Par ailleurs, tous les sons ne passent pas de la même manière. La caisse des instruments agit comme un filtre, de même que les fréquences effectivement jouées par l'instrumentiste. On a parfois des surprises: par exemple, un signal sinusoïdal injecté dans un violon sortira presque inchangé! Et si un son de violon va pareillement très bien sonner dans un violon, j'ai fait le choix délibéré de ne pas limiter la nature des sons que j'utilise dans *Unrisen*: je veux faire profiter de la projection instrumentale à toute la palette des sons électroniques pour jouer autant sur la polyphonie des sources sonores que sur leur ambiguïté.

En revanche, les attaques posent problème: la dynamique des transitoires est gommée et l'on doit, pour compenser, pousser le volume, au risque d'abîmer les instruments... Même chose pour l'amplification, sur laquelle on ne peut pas agir avec la même liberté qu'avec un haut-parleur, ne serait-ce que pour garantir un certain volume dans toute la salle de concert. C'est un aspect qu'on ne considère quasiment jamais au cours de l'écriture électronique et qu'il est ici indispensable d'étudier: la projection du son par l'instrument est difficilement formalisable et maîtrisable de manière efficace tant les paramètres en jeu sont nombreux.

Le recours au SmartInstruments implique donc de changer la manière d'écrire l'électronique.

J'ai d'abord essayé de me confronter à ces contraintes de manière frontale - en filtrant les fréquences, par exemple. Mais je me suis aperçu qu'il était plus simple de faire le chemin inverse: en approchant l'objectif sonore de manière plus ou moins empirique. J'ai donc fait mes expériences sur des instruments bon marché achetés exprès pour.

Cependant, ce travail nouveau me plaît. Je fais de l'électronique, certes, mais je me retrouve dans le même temps à développer une réflexion qui relève davantage de la musique dite « classique » - une réflexion purement musicale, étrangère au quotidien du compositeur de l'Ircam. L'intuition, qui me vient de mon expérience en musique de chambre, s'avère indispensable.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Marco Momi (né en 1978)

Bien qu'italien de naissance, Marco Momi est avant tout un Européen du point de vue de la pensée musicale: passionné par la composition après son passage dans la classe de F. Cifariello Ciardi, le séjour qu'il fait à Darmstadt sera déterminant, de même que ses années d'étude à La Haye (Pays-Bas) ou le Cursus de composition et d'informatique musicale l'Ircam, auprès de Y. Maresz.

« Il y a des attitudes qu'on respire dans la musique de Marco Momi: des rejets, des privations, des tests obsessionnels. Le caractère "incarné" de sa recherche interdit quelque intellectualisation ou dérive conceptuelle que ce soit. En ce sens, le rendu sonore est un plan d'investigation prééminent et incontournable; les sons "découverts" sont alors à entendre comme des acteurs débutants évoluant dans un espace sans filet. »

P. Basso Fossali

brahms.ircam.fr/marco-momi

Maurice Ravel (1875-1937)

L'un des compositeurs les plus originaux et sophistiqués du début du xx^e siècle. Son écriture instrumentale - que ce soit pour le piano seul, pour l'ensemble ou pour l'orchestre - explore inlassablement de nouveaux horizons, qu'il développe en même temps (et parfois avant) son grand contemporain qu'est Claude Debussy. Sa fascination pour les musiques du passé et pour les sources exotiques (européennes ou non) fait de sa musique un exemple emblématique du raffinement et de la sensibilité français - ce qu'on appelle (incorrectement selon les intéressés) « l'impressionnisme musical français ».

Salvatore Sciarrino (né en 1947)

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.

brahms.ircam.fr/salvatore-sciarrino

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Mariangela Vacatello, piano

Née en 1982 à Naples, Mariangela Vacatello commence le piano à quatre ans et étudie à l'Académie d'Imola, au conservatoire de Milan et à l'Académie royale de musique de Londres. Elle remporte des prix des concours internationaux tels Van Cliburn, Queen Elisabeth, Busoni, Utrecht Liszt. Depuis, elle fait une carrière de concertiste internationale (Wigmore Hall, La Scala, Accademia di Santa Cecilia, Carnegie Hall, Walt Disney Hall) en solo et avec orchestre (sous la direction de chefs tels que Krystof Penderecky, Gustav Kuhn, Andris Nelsons, Andrès Orozco-Estrada, Gabor Takacs-Nagy, Daniel Kawka, Michael Tabachnik) ou en musique de chambre (avec des artistes comme Rocco Filippini, Gary et Toby Hoffman, Ilya Grubert, Valentina Lisitsa, Yan Levionnois, les Quatuors Ysaye ou Takacs).
mariangelavacatello.com

Quatuor Zaïde

Charlotte Juillard violon

Leslie Boulín Raulet violon

Sarah Chenaf alto

Juliette Salmona violoncelle

Cette année 2016, le Quatuor Zaïde fête ses six ans. Depuis sa constitution, le quatuor a été l'élève de Hatto Beyerle, altiste fondateur du Quatuor Alban Berg, de Johannes Meissl et de Ferenc Radosh. Le répertoire du quatuor englobe tous les styles, portant notamment un intérêt certain à la musique contemporaine, avec à son actif des œuvres de Iannis Xenakis, Wolfgang Rihm, et Jonathan Harvey avec qui il a eu l'honneur de travailler.

Le Quatuor Zaïde a eu l'occasion de se produire aux côtés de partenaires tels que Miguel Da

Silva, Yovan Markovitch, Jérôme Pernoo, Julian Steckel, Edgar Moreau, les pianistes Alexandre Tharaud, Bertrand Chamayou, David Kadouch, Jonas Vitaut, Claire-Marie Leguay, Beatrice Rana et des amis comme le Quatuor Vocce et le Koos Quartet.

quatuorzaide.com

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, Laurent Cuniot, Michael Jarrell, Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa et Frédéric Durieux. 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 l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

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.

ProQuartet

**Centre européen de musique
de chambre**

Depuis sa création en 1987, ProQuartet a œuvré pour la pratique de la musique de chambre et du quatuor à cordes au travers de quatre grands pôles : la formation professionnelle, les activités pour musiciens amateurs, l'action culturelle, les concerts.

En 2017, ProQuartet-CEMC aura 30 ans. Durant ces 30 années, l'association a pleinement contribué à l'éclosion du quatuor à cordes et au soutien de la communauté de la musique de chambre. À la fois producteur et diffuseur de concerts, laboratoire artistique et centre de formation et de création, ProQuartet œuvre à élargir considérablement les publics de la musique de chambre.

Institution de formation, de sensibilisation pédagogique et de promotion, ProQuartet programme de jeunes ensembles français et étrangers parvenus à un niveau d'excellence, aussi bien dans des lieux emblématiques du patrimoine que dans des territoires ruraux, favorisant leur insertion professionnelle et permettant la transmission à un public renouvelé.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Théâtre des Bouffes du Nord

Daniel Eudes, directeur technique, régie lumières

Éric Issermann, régisseur plateau

Ircam

Jérémy Bourgogne, ingénieur du son

Émile Denize, régisseur son

Hervé le Dorlot, régisseur général

Agnès Fin, chargée de production

PROGRAMME

Jérémy Szpirglas, texte

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

Mercredi 29 juin, 19h et 21h

Le CENTQUATRE-PARIS

NUIT DE LA PERCUSSION

19h, salle 400 - SOLO

Laurent Mariusse percussions

James Wood *Secret Dialogues*, création française

Laurent Durupt *61 stèles [de pierre, de bois, de silence, de souffle...]*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou, création

Tôn-Thât Tiet *Balade*

Laurent Mariusse *Naissance*, commande de La Muse en Circuit, création

Daniel D'Adamo *A Faraday Cage*, commande de Art Zoyd-CTCM et Cesaré-CNCM, création

21h, nef Curial - TUTTI

Concert de la master class de percussions de Steven Schick

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Jeudi 30 juin, 21h

Centre Pompidou, Grande salle

ARTE POVERA : MUSIQUE DE CHAMBRE

Matteo Cesari flûte

Rémy Reber, Nataliya Makovskaya, guitares

Ensemble soundinitiative

Salvatore Sciarrino *Il pomeriggio di un allarme al parcheggio*, création; *Addio case del vento*; *Venere che le Grazie la fioriscono*

Marco Stroppa *Traeittoria... deviata*

Jérôme Combier *Gone*

Helmut Lachenmann *Salut für Caudwell*

Tarifs 18€, 14€, 10€

Samedi 2 juillet, 21h

Centre Pompidou, Grande salle

FINAL

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; *Voi(r)ex*

Ofer Pelz *marchons marchons*

Rebecca Saunders *Shadow*

Tarifs 18€, 14€, 10€



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

© Christophe Abramowitz / Radio France

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

