

L'Ircam et les Spectacles vivants-Centre Pompidou présentent

ENSEMBLE LINEA

Jeudi 16 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

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

Hae-Sun Kang violon

Florentin Ginot contrebasse

Ensemble Linea

Jean-Philippe Wurtz direction

Serge Lemouton, Emanuele Palumbo réalisation informatique musicale Ircam

Marco Liuni encadrement pédagogique et scientifique Ircam

Jean-Julien Aucouturier, Emmanuel Fléty, Arnaud Recher, Frédéric Bevilacqua,

Joseph Larralde conseillers scientifiques et techniques Ircam-STMS

PHILIPPE MANOURY

B-Partita (in memoriam Pierre Boulez),

Aide à l'écriture d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture et de la Communication.

CRÉATION

REBECCA SAUNDERS

Fury II

CRÉATION FRANÇAISE

EMANUELE PALUMBO

Artaud Overdrive

CRÉATION CURSUS 2

Durée: 1h10 environ (sans entracte)

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou. Avec le soutien de la Sacem.

Ce concert sera diffusé sur
France Musique le 27 juin
à 20 heures dans *Les lundis
de la contemporaine.*



ENSEMBLE LINEA

Jeudi 16 juin, 20h30
Centre Pompidou, Grande salle

PHILIPPE MANOURY

B-Partita (in memoriam Pierre Boulez)

(2015-2016)

pour violon solo, ensemble (flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, 2 percussions, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse) et électronique

Durée: 23 minutes

Aide à l'écriture d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture et de la Communication.

Dédicace: «*in memoriam* Pierre Boulez»

Éditions: Durand, Paris

Réalisation informatique musicale Ircam/

Serge Lemouton

CRÉATION

C'est la troisième fois que Philippe Manoury utilise le terme «Partita» pour l'une de ses œuvres. Un terme aux fortes connotations baroques qui, pour le compositeur, fait référence à une œuvre pour instrument seul, non structurée par une forme préétablie. «Les *Partitas* de Bach, dit-il, sont des suites de danses sur lesquelles on ne danse pas et qui se distinguent des *Sonates* par une structure plus libre et plus diverse (7 ou 8 mouvements contre 4 pour les *Sonates*). Mes *Partitas* sont dédiées aux cordes (j'envisage d'en écrire une pour violoncelle et une autre pour contrebasse) et sont en un seul et unique mouvement - à l'instar de la *Sonate* pour piano de Liszt, de certaines *Sonates* de Scriabine ainsi que de celle de Berg.»

Dans *B-Partita*, un ensemble instrumental s'ajoute au noyau initial constitué par l'instrument soliste et l'électronique. L'œuvre est en fait un élargissement ou une extension de la *Partita 2*, pour violon et électronique, suivant l'exemple des *Sequenze* et *Chemins* de Luciano Berio. La partie de violon ainsi que l'électronique de la *Partita 2* sont pratiquement inchangées tandis que l'ensemble instrumental glisse ses commentaires et contrepoints dans les interstices laissés ouverts entre les diverses séquences de la partition d'origine.

La démarche d'écriture de certains de ces commentaires relève du palimpseste. Historiquement, le palimpseste désigne le réemploi d'un parchemin déjà utilisé - dans le cas présent, il s'agit plutôt de réécrire sur un canevas déjà écrit. Le terme de «palimpseste» sert d'ailleurs de sous-titre à la deuxième section de cette *Partita*. Certains traitements instrumentaux sont directement ou indirectement déduits des sonorités de synthèse, en cherchant, lorsque c'est possible, des analogies entre le monde instrumental et le tissu électronique existant.

J. S.

REBECCA SAUNDERS

Fury II (2009)

Concerto pour contrebasse solo et ensemble (clarinette basse, percussions, accordéon, piano, violoncelle)

Durée: 13 minutes

Commande: Staatskapelle Dresden, Casa da Música, Ensemble Remix

Éditions: Peters

Création: le 23 juin 2010, par Andreas Wylezol (contrebasse) et les membres de la Staatskapelle Dresden, sous la direction d'Ekkehard Klemm.

CRÉATION FRANÇAISE

Furie

[fyRi] *n.f.* - XIV^e; *fuire*; lat. *furia* ->fureur

1. MYTH. ROM. Chacune des trois divinités infernales (Alecto, Mégère, Tisiphone) chargées d'exercer sur les criminels la vengeance divine. FIG. (1559) Femme donnant libre cours à sa colère, à sa haine avec violence.

2. Fureur particulièrement vive qui se manifeste avec éclat. => **passion, colère, rage.** - SPÉCIALT Colère que développe l'action violente. => **ardeur, courage, impétuosité.** - Violente agitation.

Le Petit Robert

Fury signifie rage. Une explosion de rage. Tenter de libérer une énergie extrême. En un seul souffle.

Fury II dépeint un unique état ou condition, inspiré par la contrebasse à cinq cordes: fascination pour les sons graves et palpitants et pour le large potentiel percussif de l'instrument; pour la sensualité prononcée et la gestique passionnée du contrebassiste solo.

Et aussi la fragilité prononcée de l'instrument dans le suraigu, délicat et expressif - offrant une antithèse, un monde de l'ombre.

L'intention était d'étendre le solo original *Fury*, écrit pour Antonio Aguiar de l'Ensemble Remix en 2005, et de le placer dans un nouveau contexte. L'accordéon, le piano, la clarinette basse, le violoncelle et la percussion se fondent à la voix soliste pour faire apparaître une palette timbrale singulière. L'ensemble aspire à étendre et amplifier la ligne soliste, extrapolant diverses résonances complexes et révélant de nouvelles perspectives.

Malgré la nature irascible du matériau sonore, le silence représente le canevas duquel tous les sons émergent et dans lequel ils se noient. *Fury II* est conçu comme une mélodie, étirée jusqu'au point de rupture.

Rebecca Saunders
(trad.: J. S.)

EMANUELE PALUMBO

Artaud Overdrive

(2015-2016)

pour flûte en ut basse, clarinette basse, cor,
trompette, percussions, violon, alto, violoncelle,
contrebasse, 3 dispositifs Listen et électronique

Durée: 18 minutes

Œuvre réalisée dans le cadre du Coursus 2

de composition et d'informatique musicale de l'Ircam

Dédicace: « Francesco Filidei »

Éditions: inédit

Réalisation informatique musicale Ircam/

Emanuele Palumbo

Encadrement pédagogique et scientifique Ircam/

Marco Liuni

Conseillers scientifiques et techniques Ircam-STMS:

Jean-Julien Aucouturier, Emmanuel Fléty,

Arnaud Recher, Frédéric Bevilacqua, Joseph Larralde

CRÉATION

S'inspirant autant de la déformation des corps dans l'œuvre de Francis Bacon, que de la culture cyberpunk, et des performances de l'artiste chyro-australien Stelarc, *Artaud Overdrive* est une tentative d'exorciser d'un coup d'un seul les deux névroses auxquelles nous dispose l'invasion technologique que nous vivons aujourd'hui: la peur de la déshumanisation d'une part, due à une perte d'émotion, de fragilité et de faiblesse, et l'envie de nous y fondre, d'autre part, dans un mouvement de dépassement de notre propre enveloppe corporelle, comme pour mieux la renforcer.

Comment amener le jeu instrumental vers le monde électronique? Plusieurs solutions sont

envisageables. Tout d'abord, j'ai été le sujet d'une expérience de l'équipe CREAM, avec tous les types possibles de capteurs placés sur ma personne, afin d'étudier ma propre réponse émotionnelle à diverses musiques: c'est ainsi que j'ai pensé pouvoir utiliser des capteurs de fréquence cardiaque et de respiration (parce que ces données vitales sont fortement liées au geste musical) pour créer une déformation, ou imbrication, de l'électronique vers l'instrumentiste et vice-versa - pour *déterritorialiser* l'ensemble vers l'électronique.

Cette même expérience avec des capteurs, faite en écoutant les sons produits par mon propre corps, m'a fait réfléchir à certaines caractéristiques du temps en musique: j'ai été frappé par le fait que, contrairement à mon intériorité (la perception de l'intériorité de son corps), le rythme et la cadence de notre univers sonore « interne » sont foncièrement irréguliers: deux battements de cœur ou deux respirations apparemment identiques cachent toujours une différence.

Je confronte donc ici un « temps objectif » - le tempo « classique », abstrait, figé, noté dans la partition et donné par le geste du chef - et le temps du corps de l'interprète, donné par sa fréquence cardiaque et sa respiration - temporalité « fluctuante » et subjective car en évolution permanente selon la réponse physiologique et psychique de l'interprète face à la musique qu'il est en train de jouer (comme le rubato du

pianiste dans une *Mazurka* de Chopin). C'est dans l'articulation et la palette des différentes hybridations de ces deux temporalités que se déroule l'écriture musicale, en cherchant le tempo limite, au-delà duquel la matière musicale perd son identité et se transforme.

Grâce au dispositif *Listen* (spécialement conçu pour la pièce, par Marco Liuni, Jean-Julien Aucouturier, Emmanuel Fléty, l'Ircam, l'équipe CREAM et moi-même) qui permet de créer des réseaux de relations entre geste et temporalité, j'ai imaginé que le geste musical puisse façonner le tissu rythmique de la pièce à travers la réponse physiologique de l'interprète qui le joue. La fréquence cardiaque est utilisée pour guider les musiciens et même donner le tempo, au moyen de métronomes dont les battements, diffusés au sein de l'ensemble, sont audibles et font partie intégrante du discours musical.

J'ai choisi de suivre (« d'écouter ») les paramètres physiologiques de trois des neuf instrumentistes de l'ensemble : flûte, percussion et violoncelle. Placés chacun au cœur de trois sous-ensembles, ils développent au cours de la pièce des polyphonies entre plusieurs types d'hybridations des temps objectif et fluctuant. Dans le même temps, les données relevées sur ces trois interprètes sont manipulées pour aboutir à la forme la plus expressive et la plus perceptible possible.

Emanuele Palumbo

Entretien avec Philippe Manoury

Le temps en question

Philippe Manoury, votre *B-Partita*, en création ce soir, est sous-titrée *in memoriam Pierre Boulez*. Quelle dette, qu'elle relève de l'esthétique musicale ou de la démarche compositionnelle, pensez-vous avoir envers celui qui fut votre mentor ?

Philippe Manoury : Mes premières œuvres portent indubitablement son influence esthétique. Aujourd'hui néanmoins, cette influence dans mon travail est, je crois, moins forte du point de vue de l'esthétique, que de celui de la méthodologie, de la réflexion, de la pensée musicale, et de l'attention à la construction. J'ai ainsi repris à mon compte cette grande rigueur qu'il portait à la potentialité des matériaux, lesquels ne doivent être choisis qu'en étant très attentif à leurs conséquences.

Un autre de ses champs d'investigation compositionnels, dont on parle à mon avis trop peu, attire depuis quelque temps mon attention : ce sont ce que j'appelle les « formes temporelles », autour desquelles j'essaie de développer une réflexion théorique, voire esthétique - c'est notamment le point de départ de ma pièce *Le temps, mode d'emploi* (2014) pour deux pianos et électronique. On sait reconnaître une musique à ses motifs, à ses accords et à ses figures, mais on peut aussi la reconnaître à ses structures temporelles, à la cohérence de la distribution des éléments musicaux dans le temps, d'une pièce à l'autre. György Ligeti nous offre un exemple très simple de ce concept avec cette forme continue, exempte de toute rupture qu'on entend dans ses premières œuvres.

Boulez, quant à lui, a trouvé, sans le revendiquer expressément, des formes de temporalité passionnantes, notamment ce rapport dialectique fluctuant entre rigueur et liberté : on observe souvent chez lui une coexistence de formes temporelles très rigoureuses (caractérisées par des rythmes, une métrique et une organisation rigoureuse de la musique dans le temps) et d'éléments beaucoup plus libres et intuitifs, pensés comme des gestes, qui peuvent être écrits dans une notation proportionnelle, ou se fier à un placement aléatoire au sein d'une durée donnée.

L'exemple le plus évident est certainement *Répons*. Les solistes étant placés loin du chef, ils ne peuvent pas suivre aussi précisément sa battue que le reste de l'ensemble. Leur partie est donc écrite de manière plus fluide : soit ils sont totalement indépendants du chef, soit ils réagissent selon des catégories marquées « très vite », « très lent », « espacés », sans plus de précision. Cette dialectique crée une dynamique temporelle qui véhicule pour moi une puissante charge émotionnelle.

Ce jeu entre rigueur et liberté est facilité par le recours à l'informatique musicale, grâce notamment au logiciel Antescofo, qui permet de suivre le musicien - vous en entendrez d'ailleurs dans l'électronique de *B-Partita* : ce sont des processus algorithmiques électroniques (souvent une superposition de boucles assez complexes, conçues pour ne pas tomber dans une quelconque cyclicité, et dialoguant et échangeant les unes avec les autres) dont on définit les conditions de départ et d'évolution, et qui tournent tout seuls ou presque, dans un mode quasi auto-

génératif. Ces processus ne sont pas entendus comme des boucles, mais comme des formes qui ne cessent de se transformer, donnant un sentiment de souplesse en même temps que d'incertitude. C'est donc un hasard, mais un hasard contrôlé.

Cette dialectique temporelle est-elle possible avec le jeu instrumental ?

Oui, mais c'est plus délicat : on ne peut aller aussi loin qu'avec l'électronique. Soit les processus sont écrits et donc déterministes, soit on fait le choix de l'indéterminé, mais les processus restent assez simples : le musicien peut par exemple choisir entre plusieurs séquences, commencer et s'arrêter de manière aléatoire. Mais on ne peut pas demander aux interprètes de composer eux-mêmes, au risque de tomber dans l'improvisation - un concept qui ne m'attire pas personnellement car il engendre, la plupart du temps, des formes que je trouve trop simples et trop prédictibles. Dans *B-Partita*, par exemple, les instrumentistes de l'ensemble joueront parfois en dehors de tout contrôle du chef. Dans certaines séquences, les cordes choisissent ce qu'elles jouent, de manière assez libre. Il y a également ce que j'appelle des « fonds musicaux » : des boucles polyrythmiques distribuées entre plusieurs instruments - avec la masse de l'ensemble, et surtout celle de l'orchestre, on obtient de riches textures à partir d'un matériau assez simple.

Avec *B-Partita*, vous remettez sur le métier un ouvrage déjà abouti, *Partita 2* pour violon et électronique, et l'étendez au violon, ensemble et électronique - une démarche qui pourrait également faire penser à celle si souvent suivie par Pierre Boulez.

En réalité, ma démarche ne suit pas exactement celle de Pierre Boulez. Chez Boulez, dans

Notations, sur Incises ou *Anthèmes*, l'idée était davantage d'une prolifération à partir d'un matériau de départ. Ici, je suis plutôt les *Chemins ouverts* par Luciano Berio, qui étendaient à une forme concertante le discours de ses *Sequenze*. En revanche, je reprends, en guise d'hommage à Pierre Boulez, ce qu'il avait fait dans *...explosante/fixe...* à la mémoire d'Igor Stravinsky. En l'occurrence, je remplace la litanie en *mi* bémol d'*...explosante/fixe...* (le *mi* bémol étant symbolisé par « Es » en notation allemande) par une image similaire en *si* bémol (« B »). Surgissant au sein des commentaires de l'ensemble instrumental, ce sont comme des fenêtres qui ouvrent sur un élément totalement étranger au discours principal.

Dans la première version de votre *Partita 1* pour alto et électronique, l'index droit de l'interprète était équipé d'un capteur, mais vous avez abandonné ce dispositif depuis, pour la *Partita 2* mais aussi pour la *Partita 1* : pourquoi, alors que l'interaction entre jeu instrumental et électronique est l'un de vos chevaux de bataille ?

Le problème de ce genre d'outil est leur pérennité : prenez la flûte 4X, pour laquelle j'ai écrit *Jupiter* et Boulez a composé *...explosante/fixe...*, ou encore le piano MIDI (un piano acoustique équipé de capteurs MIDI), auquel était destiné *Pluton*. Aucun de ces instruments n'a eu de succès commercial (j'aurais cru pourtant, dans le cas des capteurs MIDI pour le piano, que la pop s'en emparerait, mais non), et l'industrie ne s'intéresse donc plus à leur production. Les liens entre l'art et l'industrie sont une grande source de préoccupation pour moi. Comment jouer le répertoire qui leur est consacré ? Aujourd'hui, on travaille ainsi à une version « acoustique » de *Pluton*.

Concernant la *Partita 1*, les outils d'analyse du son de l'instrument donnent des résultats d'une finesse égale à ceux que donnait le capteur, alors pourquoi s'embarrasser avec un outil dont on ignore s'il existera encore dans 10 ans ? Je pars du principe que, dans 50 ou 100 ans, on trouvera encore des ordinateurs, des micros et des caméras. Bien sûr, ces outils s'affineront, gagneront en puissance et en précision, et ne ressembleront plus à ce qu'ils sont aujourd'hui, mais leur substance restera la même. Le signal sonore sera toujours une mesure des variations de pression dans l'air.

Tout bien considéré, le dialogue entre l'instrumentiste et l'électronique relève alors de la musique de chambre, ce qui est aussi très intéressant.

N'en va-t-il pas de même avec la partie logicielle de l'informatique musicale ?

C'est juste. C'est pourquoi je vois dans l'avènement du logiciel libre une véritable chance pour lutter contre l'obsolescence programmée des outils. Avec le logiciel libre, comme Pure Data développé par Miller Puckette, on pourra conserver la version du logiciel conçue pour une pièce particulière qui ne sera pas rendue obsolète par les versions suivantes. Une nouvelle version du logiciel ne rendra pas caduque un programme plus ancien ou une pièce déjà aboutie.

À cet égard, quel regard portez-vous sur le concept d'instruments augmentés ?

D'abord, il s'agit de bien définir ce qu'est un instrument augmenté : un instrument est augmenté à partir du moment où le son électronique (qu'il provienne de traitements du son de l'instrument ou non) sort du corps de l'instrument.

Le premier avantage est bien évidemment de s'affranchir des haut-parleurs - que Pierre

Boulez appelait sarcastiquement des « broyeurs de son ». S'ils ont fait beaucoup de progrès ces dernières années, les haut-parleurs ne sont pas d'aussi fins diffuseurs de sons que les instruments. Ensuite, à l'exception des nouveaux systèmes comme la WFS, dont très peu de salles sont équipées, ils sont ponctuels, par opposition aux instruments acoustiques qui diffusent tous azimuts et remplissent l'espace - et cette différence d'images sonores complique considérablement le mariage des deux. Par ailleurs, les instruments augmentés permettent à cet instrument d'accéder à des textures électroniques (des sons qui sortent du spectre acoustique naturel de l'instrument).

Cela dit, de ce que je peux constater aujourd'hui, ils sont sujets à diverses limitations, comme la puissance sonore, ou le rôle de filtre que joue la caisse de résonance de l'instrument, lequel ne permet pas de diffuser tous les sons indifféremment. Enfin, les instruments augmentés n'ont pas la même souplesse en termes de spatialisation... Bref, s'il est tout à fait adapté pour tout ce qui relève de la transformation instrumentale ou de la synthèse sonore, dans une vision chambriste de l'électroacoustique, l'instrument augmenté ne satisfera pas tous les besoins de la musique électronique.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Philippe Manoury (né en 1952)

Malgré sa formation de pianiste et de compositeur, Philippe Manoury se dit autodidacte. Sa rencontre avec la musique de Karlheinz Stockhausen a une influence décisive sur son écriture, qui s'inscrit souvent dans des modèles mathématiques. Cet intérêt le conduit à l'Ircam où il participe au développement de MAX-MSP. Ces recherches sont le point de départ de son œuvre en même temps qu'elle les nourrit. Depuis cette période, il ne cesse de poursuivre ses recherches parallèlement à son activité de compositeur.

Il enseigne la composition au CNSMD de Lyon (1987-1997), dirige l'Académie de composition du Festival d'Aix-en-Provence (1998-2000), enseigne à l'université de Californie à San Diego (2004-2012). En 2013, il est nommé professeur de composition à la Haute École des arts du Rhin. brahms.ircam.fr/philippe-manoury

Emanuele Palumbo (né en 1987)

Élève de Gabriele Manca au conservatoire de Milan puis de Gérard Pesson au Conservatoire de Paris, Emanuele Palumbo suit le Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam de 2014 à 2016. Dans sa musique, il s'interroge souvent sur la spécialisation du travail de l'instrumentiste et du compositeur. En utilisant des accessoires (comme des archets avec spires de gomme, des sourdines, des plectres enveloppés de feutrine) qu'il fabrique lui-même, il crée des modes de jeux inhabituels pour obtenir des sonorités nouvelles. L'ensemble instrumental devient ainsi un lieu chargé d'une nouvelle aura. soundcloud.com/emanuele-palumbo

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 plus 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

Hae-Sun Kang, violon

Née en Corée du Sud, Hae-Sun Kang étudie le violon à 3 ans. À 15 ans, elle entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Christian Ferras, devient premier violon de l'Orchestre de Paris en 1993 puis soliste de l'Ensemble intercontemporain en 1994.

Hae-Sun Kang crée de nombreuses œuvres de référence pour le violon comme *Anthèmes 2* (1997) de Pierre Boulez. Elle interprète les concertos de Pascal Dusapin, Ivan Fedele, Matthias Pintscher, Unsuk Chin, Beat Furrer, Philippe Manoury et Michael Jarrel. On l'a également entendu dans des œuvres de Georges Aperghis, Marco Stroppa, Bruno Mantovani, Dai Fujikura, Philippe Hurel, Brice Pauset.

Professeur au Conservatoire de Paris, elle consacre régulièrement ses récitals aux œuvres dont elle est dédicataire.

ensembleinter.com

Florentin Ginot, contrebasse

Après une formation au Conservatoire de Paris, Florentin Ginot développe le répertoire solo de son instrument, tant dans les musiques baroque et romantique que dans la création actuelle. Membre de l'Ensemble Musikfabrik depuis 2015, il est invité à jouer en solo et duo en Europe et Amérique du Sud. Il mène des projets d'extension du répertoire pour contrebasse à travers plusieurs approches, et s'enrichit de la collaboration avec les compositeurs actuels : Lachenmann, Aperghis, Saunders, Matalon... ainsi qu'au contact d'autres arts tels que la danse, le théâtre et le cirque contemporain en créant des

formes scéniques et des projets transversaux. Lauréat 2015 de la Fondation Banque Populaire, Florentin Ginot a enregistré cette même année un CD dans la collection « Jeunes Solistes » de la Fondation Meyer.

florentinginot.com

Ensemble Linea

Fondé par Jean-Philippe Wurtz en 1998 à Strasbourg, l'Ensemble Linea s'engage dès ses débuts vers une démocratisation de la musique contemporaine, en privilégiant la rencontre avec le public et l'ouverture vers les autres disciplines artistiques. À géométrie variable, du grand orchestre au duo, la formation donne des concerts conçus comme des spectacles à part entière, vivants, théâtralisés, spatialisés, détonants.

Au-delà des écoles et des courants, le projet artistique de Linea couvre des esthétiques très diverses, du théâtre musical à l'électronique, de la musique occidentale aux riches répertoires asiatiques ou américains. Linea revendique une musique engagée dans la cité, privilégiant les œuvres qui interrogent les mutations de notre époque.

ensemble-linea.com

Musiciens participants au concert

Keiko Murakami, flûte

Heidi Caillet, hautbois

Andrea Nagy, clarinette

Deepa Goonetilleke, cor

Stephen Altoft, trompette

Remi Durupt, **Benoît Maurin**, percussions

Marie-Andrée Joerger, accordéon

Lise Baudouin, piano

Marco Fusi, Winnie Huang, violons

Élodie Gaudet, alto

Johannes Burghoff, violoncelle

Jean-Philippe Wurtz, direction

Jean-Philippe Wurtz étudie piano, musique de chambre, analyse, harmonie et contrepoint au CNR de Strasbourg. Il y travaille notamment avec Jean-Louis Haguenuer dont il deviendra l'assistant. Il poursuit ses études à la Haute École de musique de Karlsruhe et reçoit les conseils d'Ernest Bour. Parallèlement, il est admis en tant qu'étudiant de l'International Eötvös Institute, ce qui lui permet de se perfectionner auprès de Peter Eötvös. En 1996, il est directeur musical de l'Ensemble du Nouveau Siècle. En 1997, il fonde l'Ensemble Linea, dédié à la création.

Il se produit avec de prestigieux orchestres et ensembles spécialisés, et dirige de nombreuses créations dont des œuvres de Pagh-Paan, Lenot, Asmus, Yeznikian, Dufour, Heyn, Koch, Lang, Sprintz...

ensemble-linea.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, Frédéric Durieux et autres. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *la frontière*, *On-Iron*, *Partita 1 et 2*, et l'opéra *Quartett* de Luca Francesconi.

Marco Liuni, réalisateur en informatique musicale chargé d'enseignement

Marco Liuni est spécialiste en traitement adaptatif du son et de la voix, en particulier dans le domaine temps-fréquence. Il travaille à l'Ircam dans le département de pédagogie et action culturelle, et, en tant qu'ingénieur de recherche, dans le cadre du projet CREAM (Cracking the Emotional Code of Music), focalisé sur une étude de problématiques en neurosciences cognitives qui exploite les connaissances et les outils du traitement du signal.

Diplômé en guitare classique, il a orienté sa formation musicale vers l'interprétation et la composition avec les instruments électroniques, obtenant le diplôme de musique électroacoustique au conservatoire de Venise, avec Alvisé Vidolin. Diplômé en mathématiques à l'université de Pise, il a soutenu une thèse de doctorat en cotutelle internationale entre le département de mathématiques de l'université de Florence et l'Ircam. L'intérêt pour la création musicale a animé, parallèlement à son activité de recherche, plusieurs projets de production, soit personnels, soit en tant que réalisateur en informatique musicale, avec d'autres compositeurs.

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

Julien Aléonard, ingénieur du son

Julien Pittet, régisseur son

Emmanuel Martin, régisseur général

Anne Guyonnet, chargée de production

Ensemble Linea

Frédéric Durrmann, régisseur général

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, texte

Olivier Umecker, graphisme

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS CONCERTS

Samedi 18 juin, 20h30

La Villette, Grande halle, salle Charlie Parker
Avec l'exposition « Un art pauvre » au Centre Pompidou

HARRY PARTCH - HEINER GOEBBELS

DELUSION OF THE FURY

A Ritual of Dream and Delusion

Opéra, création française

Avec l'**Ensemble Musikfabrik**

Tarifs 26€, 20€, 13€, 10€

Mercredi 22 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Soirée d'ouverture de l'exposition « Beat Generation »
au Centre Pompidou

EN PRÉSENCE DE

WILLIAM S. BURROUGHS

Suivi de **SECRET HEROES**

Lecture à deux voix de *Providence* d'**Olivier Cadiot**
par **Clotilde Hesme** et **Laurent Poitrenaux**

Grégory Beller réalisation informatique musicale Ircam

SECRET HEROES

Doctor Bone a.k.a. Ashley Slater voix, platines,
sampler, trombone

Benoît Delbecq piano, drum'n bass station

Jozef Dumoulin, Fender Rhodes, électronique

Gilbert Nouno ordinateurur

Tarifs 18€, 14€, 10€

Samedi 25 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

QUATUOR TANA

Antoine Maisonhaute violon

Ivan Lebrun violon

Maxime Desert alto

Jeanne Maisonhaute violoncelle

Remmy Canedo réalisation informatique musicale Ircam

Éric Daubresse encadrement pédagogique Ircam

Adrien Mamou-Mani conseiller scientifique et technique
Ircam (équipe Acoustique instrumentale de l'Ircam-
STMS, projet SmartInstruments)

Remmy Canedo *Clusterfuck*, création Cursus 2

Rebecca Saunders *Fletch*

Franck Bedrossian *Tracé d'ombres*

Béla Bartók *Quatuor à cordes n° 4 en ut majeur*

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-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, 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