

L'Ircam et le Centre Pompidou présentent

NACHTMUSIK

Samedi 15 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Matteo Cesari flûte

L'Instant Donné

Éric Daubresse, Serge Lemouton,

Benoit Meudic réalisation informatique musicale Ircam

Pierluigi Billone

Staglio II E, commande de Françoise et Jean-Philippe Billarant

Création 2019

Eric Maestri

Comme le vent c'est nu c'est de l'encre, aide à l'écriture

d'une œuvre musicale nouvelle originale du ministère de la Culture

Création 2019

Emmanuel Nunes

Nachtmusik I

Durée du concert: 1 h 30 environ (avec entracte)

Coproduction Ircam/Les Spectacles vivants-Centre Pompidou, L'Instant Donné.

Avec le soutien de la Sacem.

« Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »

Éric Daubresse (Arras 1954 - Paris 2018) et Emmanuel Nunes (Lisbonne 1941 - Paris 2012) : la conjonction symbolise l'immense compagnonnage entre deux artistes et amis, disparus aujourd'hui, le modèle d'une aventure de l'esprit créatif. Pendant plus de 20 ans, Nunes et Daubresse ont accompli un travail de recherche infatigable au sein de l'Ircam, tissant d'une œuvre à l'autre, les leitmotifs de leurs collaborations : allier l'extension du matériau, l'écriture de l'espace et la conscience intime du temps. Depuis l'aventure unique des *Lichtung* dans les années 90 pour ensemble spatialisé jusqu'à l'entreprise utopique harassante de l'opéra *Das Märchen* en 2008, inspiré de Goethe, en passant par *Einspielung* ou *NachtMusik*, une même intensité réunissait sous la place Stravinsky, l'exigence du compositeur portugais et l'autorité tranquille du musicien français. La musique de Nunes, après son décès, est tombée dans un relatif oubli de la part d'interprètes et de festivals français. Ce purgatoire pour l'une des œuvres les plus puissantes réalisées à Paris à la fin du xx^e siècle, n'étonnait pas Éric Daubresse, ni ne l'inquiétait outre mesure : il avait la conviction que le tour de Nunes reviendrait, comme ce fut le cas pour Berio, comme pour toute idée musicale tenace dont l'ombre portée dépasse les oukases saisonniers.

La même conviction habitait Éric Daubresse lorsqu'il parvenait à convaincre des personnalités a priori éloignées du monde électronique, à faire un détour par l'Ircam pour se doter de nouveaux moyens expressifs. C'est ainsi que Beat Furrer fut séduit avant tout par la perspective de ce type de dialogue artistique. La diversité esthétique des compositeurs avec lesquels Éric Daubresse a pu créer cette relation fertile - dépasser la solitude comme la division du travail - est stupéfiante. Il a également marqué tous ses étudiants, ceux du Coursus de l'Ircam, ceux de la Haute École de musique de Genève, en plaçant l'appétit de la pensée musicale en amont de la consommation technologique. Mais c'est dans le moment particulier du concert que son talent devenait le plus éclatant. Souvenir précis d'un *Prologue* de Grisey qui nécessite une attention aiguë à la ligne musicale en train de s'épeler, de se développer puis de se brouiller : il n'y avait plus alors un réalisateur en informatique musicale concentré sur les résonateurs derrière son ordinateur, mais une oreille aux aguets, voltigeant virtuellement dans toute la salle, se mêlant à l'écoute de l'interprète et du public. Cet « ici et maintenant » est l'indice d'un esprit aventureux, vif et amical, qui a agi et qui dure.

Frank Madlener

PIERLUIGI BILLONE

Staglio II E pour un flûtiste homme (flûte basse) et électronique (2018)

Effectif : flûte basse (interprète homme)

et électronique live

Durée : 20 minutes

Dédicace : Matteo Cesari

Commande : Françoise et Jean-Philippe Billarant

Éditeur : Pierluigi Billone - Eigenverlag Wien

Réalisation informatique musicale Ircam : Serge Lemouton

Création 2019

Dans sa version originale, sans électronique, composée en 2012, *Staglio* est une œuvre vocale. À quelques rares exceptions près, tous les sons sont produits par la voix de l'interprète. La flûte agit en tant que résonateur actif et flexible; elle module et transforme tous les sons produits par la voix. L'embouchure étant enfoncée dans la bouche, bouche et flûte constituent un continuum physique, elles interagissent pour créer une nouvelle source sonore. Chaque action vocale sonne dans la flûte, qui entre en résonance. Chaque action mécanique sur la flûte permet d'agir sur les interactions de la flûte avec la voix. Modifiée et transfigurée par la flûte, la voix se transforme d'elle-même, devient méconnaissable, et acquiert des propriétés difficilement imaginables; de nouvelles vibrations instrumentales, humaines et non humaines, prennent vie. La flûte est réduite à un simple tube, susceptible de révéler une voix inconnue - une pratique qui procède de l'usage rituel, millénaire et magique, de la voix et de l'instrument.

Quelques années plus tard, l'Ircam m'a très gentiment invité à expérimenter plus avant sur cette pièce déjà peu orthodoxe pour vocaliste-flûtiste. Je n'ai aucune formation spécifique s'agissant de traitement électronique du son (j'ai travaillé en collaboration étroite avec Serge Lemouton, réalisateur en informatique musicale que je remercie chaleureusement). Ce qui est bien sûr un handicap peut aussi se révéler un avantage, puisque cela me permet de partir sans aucun *a priori*, et d'approcher l'écriture d'un point de vue radicalement différent. Faire un simple « maquillage électronique » d'une pièce existante ne m'intéressait pas. Les possibilités réelles d'élaboration sonore par le dispositif électronique ne m'apparaissent pas non plus évidentes. J'ai délibérément évité d'avoir recours aux plus courantes possibilités offertes par l'électronique, parce qu'elles sont déjà « définies », et donc ne peuvent pas participer d'une expérience « table rase » ou « de l'extérieur ». Le résultat est très simple et clair, probablement « pauvre » du point de vue strict de la technique, mais ma volonté est qu'elle doit être « essentielle », c'est-à-dire capable de montrer une réalité élémentaire.

L'enjeu principal de cette nouvelle pièce est donc l'interaction entre deux entités *sonores*, chacune étant complètement autonome et organique: la pièce originale d'une part, et, de l'autre, le système électronique. Le système électronique a son propre son: je l'ai imaginé comme un gigan-

tesque tube, une flûte géante mais non réaliste. En tant que tel, il produit des vibrations (une constellation élémentaire de différentes variations, qui proviennent toutes d'un son unique produit par un tube de carbone d'une longueur de 185 cm, obtenu à l'air libre, puis retravaillé).

D'abord non amplifiée, puis bénéficiant d'une amplification minimale, l'entité correspondant à la pièce originale est bientôt l'objet d'une amplification élaborée où ses différentes composantes sonores sont fragmentées dans l'espace, sans relation avec leurs propriétés acoustiques.

Les deux entités commencent alors à interagir, s'affectant l'une l'autre. Elles continueront ainsi à interagir de différentes manières jusqu'à la fin de la pièce, le système électronique «résonnant» de la pièce originale à chaque étape. À mesure que la pièce avance, l'électronique devient espace acoustique véritable - les stratégies d'amplification, de traitement sonore, de spatialisat-ion, ainsi que le dispositif de diffusion ont été conçus de manière organique pour permettre un contrôle fin de ce nouvel espace. Apparaissent également une partie secondaire complémentaire (grâce à un double de la flûte sur la bande) et une partie «satellite», qui marque la dimension rituelle de l'interaction. La fin de la pièce voit la flûte retourner à son état acoustique originel (sans électronique ni amplification), avec l'arrêt de toute interaction.

Les difficultés d'interprétations propres à cette pièce exigent un interprète qui n'existe pas dans la tradition occidentale: un flûtiste-vocaliste ou un vocaliste-flûtiste, doué d'une technique sophistiquée dans les deux domaines. Toute ma gratitude et mon admiration vont à Matteo Cesari, créateur et dédicataire de la pièce, pour sa créativité visionnaire et audacieuse.

D'après Pierluigi Billone

ERIC MAESTRI

Comme le vent c'est nu c'est de l'encre

pour ensemble et électronique

(2019)

Effectif: flûte, hautbois, clarinette, trombone,

piano et trio à cordes, et électronique

Durée: 16 minutes

Dédicace: in memoriam Éric Daubresse

Commande: aide à l'écriture d'une œuvre musicale

nouvelle originale du ministère de la Culture

Éditeur: Suvini Zerboni

Réalisation informatique musicale Ircam:

Benoit Meudic

Dispositif électronique: dispositif multicanal

avec temps réel

Création 2019

Cette pièce est pensée comme une invention à partir de sons de vent. J'imité le vent, qui constitue le tissu sur lequel j'organise cette musique. Cette imitation n'est pas simplement sonore, elle impose aussi une sorte d'organisation quant au devenir des événements musicaux: rien ne revient.

À partir de cette intuition, j'avance par associations d'idées. La seule règle est de ne pas revenir sur mes pas. Je cherche à créer des images sonores. Ces images se succèdent dans un temps qui pourrait potentiellement continuer à l'infini. D'un échantillon choisi de ce temps, émerge un son autre, qui résulte de la coexistence de sons instrumentaux, électroniques et environnementaux. C'est cette coexistence de trois temporalités superposées et distinctes que j'essaie d'organiser et d'interpréter, en traçant des lignes de contact. Ainsi, les images sonores se succèdent comme si elles étaient portées par le vent. Elles sont comme des rêves qui apparaissent quand je fais l'effort de percevoir le contact entre les sons et de penser comment cette musique serait si elle continuait vers un ailleurs ou provenait d'un endroit encore inconnu. J'essaie de libérer l'imaginaire. C'est un peu comme de tenter de savoir ce que j'écrirais, si je l'avais déjà écrit.

Eric Maestri

EMMANUEL NUNES

Nachtmusik I

pour cinq instruments et électronique *ad libitum*

(1977-1978, rev. 1995)

Effectif : cor anglais, clarinette basse en si bémol, trombone, alto, violoncelle et électronique *ad libitum*

Durée : 33 minutes

Commande : ministère de la Culture français

Cycle : cycle 2 *La création*

Édition : Jobert, Paris

Réalisation informatique musicale Ircam : Laurent Pottier (première version), Éric Daubresse (version révisée)

Dispositif électronique : temps réel (deuxième version : *ad libitum* ; première version : modulation en anneau)

Création de la première version : le 28 avril 1978, à Bonn (Allemagne), par l'ensemble L'itinéraire sous la direction de Peter Eötvös

Création de la version révisée : le 29 juin 1995, à l'Ircam (Paris) France, par l'ensemble Contrechamps sous la direction de Mark Foster

L'effectif inédit de *Nachtmusik I* réunit trois familles instrumentales disposées en arc de cercle : l'alto et le violoncelle font face au cor anglais et au trombone ; la clarinette basse est placée au centre. Il s'en dégage une sonorité très particulière, orientée vers le médium et le grave, même si l'alto joue souvent dans des positions aiguës assez inconfortables.

D'un point de vue structurel, chaque section de *Nachtmusik I* est fondée sur un intervalle dominant, qui joue le rôle d'une teneur : il apparaît dans une tessiture fixe et dans une durée homogène (seul son timbre varie). Autour de cet intervalle se déploient des configurations harmoniques fortement articulées du point de vue du rythme et du timbre, ainsi que du point de vue des registres. Ces articulations créent un mouvement à l'intérieur d'une structure qui évolue relativement lentement. Rythmes, timbres et registres acquièrent ainsi une fonction quasi thématique, bien qu'ils ne débouchent pas sur des figures en tant que telles. Nunes s'est par ailleurs restreint à huit hauteurs différentes, éliminant les quatre sons principaux de ses œuvres précédentes : geste inaugural pour un nouveau cycle d'œuvres intitulé *La Création*.

L'écoute, dans *Nachtmusik I*, est moins guidée par un dessin mélodique ou formel que focalisée sur l'activité très intense et très différenciée qui se joue à l'intérieur même du phénomène sonore; les éléments mélodiques sont une résultante des processus mis en œuvre, et non leur point de départ. On peut voir là une influence du Stockhausen de *Stimmung*: mais alors que Stockhausen utilisait une structure harmonique unique et fixe, Nunes propose un parcours harmonique complexe et varié. La forme n'est pas réduite à des moments isolés, mais elle est composée dans un esprit beaucoup plus architectonique.

La progression s'effectue par paliers, dans une continuité à grande échelle. L'importance accordée aux articulations internes du phénomène sonore impose par ailleurs des enchaînements non univoques, où les transitions constituent des moments critiques: elles ont souvent un caractère heurté, comme si l'on changeait brusquement de point de vue. Certains moments sont étirés, d'autres bousculés; les *tempi* changent constamment: on va souvent des uns aux autres au gré d'accélération ou de décélération extrêmement rapides. Le passage d'un moment à l'autre résout les tensions accumulées. On ne peut guère parler ici de fluidité, mais plutôt d'un enchaînement de plans différents, comme si la musique se frayait un passage à travers la résistance du matériau. De même, on peut éprouver le sentiment d'être introduit à l'intérieur d'un labyrinthe, où des « images » similaires appartiennent à des « voies » différentes. *Nachtmusik I* vit de la tension entre micro et macro-structure, et exige une écoute capable de passer instantanément de l'intérieur du phénomène sonore, avec ses différenciations multiples et raffinées, à une position plus distanciée, qui permette de

suivre la logique du discours musical; en d'autres termes, l'auditeur est appelé à percevoir simultanément deux couches de temps musical antinomiques, l'une fondée sur un présent élargi, qu'on pourrait dire harmonique, l'autre fondée sur une progression dans un temps plurilinéaire. De même qu'il n'y a pas fusion entre les cinq instruments, mais un incessant travail de différenciation, une tension entre les timbres et les registres, de même les moments ne sont-ils pas subsumés sous le concept d'une forme globale, organisés selon un ordre immédiatement lisible. L'œuvre a beau être fondée sur de nombreuses répétitions locales, avec des gestes insistants qui lui confèrent une dimension quasi rituelle, les différents moments ne reviennent jamais, et ne laissent guère présager dans quelle direction la musique veut nous conduire. *Nachtmusik I* invente son chemin sans l'aide d'un schéma préconçu. Aux deux extrémités de l'œuvre, pourtant, se situent des parties aux fonctions bien définies. Les premières mesures ont un caractère évident d'introduction: un accord de sept sons, travaillé de l'intérieur, finit par se « résoudre » sur la note manquante, un *do* joué à l'unisson par les cinq instruments. Tout le matériau des hauteurs est ainsi exposé. La dernière partie, en forme d'épilogue, commence avec un solo de cor anglais qui évoque celui du *Tristan* de Wagner, et toute l'œuvre semble *a posteriori* tendue vers ce moment que l'on ressent comme passage au-delà d'une limite.

La fin est amenée par un enchaînement de cadences quasi tonales. Cette perspective historicisante dans laquelle la pièce s'achève est déjà présente dans le reste de l'œuvre: à travers l'usage des intervalles consonants (tierces ou sixtes majeures/mineures, quintes ou quarts justes), qui produisent des effets à la fois

archaïques et nostalgiques, ou à travers le jeu de certaines articulations rythmiques (certains passages, avec leurs accents décalés, rappellent les *hocquetus* du Moyen Âge ou les polyphonies de l'Afrique centrale; d'autres sonnent comme un clin d'œil au *Sacre du printemps* de Stravinski). Toute l'œuvre est adossée à un romantisme repensé, qu'induit son titre, et où les figures de Schubert et de Mahler, que Nunes avait explicitement citées dans sa pièce précédente, *Ruf*, jouent un rôle central. L'œuvre est ainsi tout autant un chemin de découverte qu'un chemin de mémoire. Elle s'inscrit dans un temps musical introspectif, fait de condensations, de juxtapositions et de fluctuations, autant que de sensations qui ne peuvent être réduites à des formes rationnelles. Du coup, la dimension spatiale, présente dans la structuration interne de l'écriture, prend une importance considérable. Les différents moments de l'œuvre sont presque systématiquement portés à une forme d'exacerbation, et ils sont autant de tentatives pour une percée décisive. C'est pourquoi ils ne sont pas reliés de façon traditionnelle, mais ressemblent à des saillies, à des élans toujours recommencés. Lorsque le cor anglais, vers la fin, émerge du halo harmonique, nous avons le sentiment que se lève une aube nouvelle, longuement désirée. Certains silences, certaines sonorités en étaient la promesse; la cadence éclatante qui ponctue la pièce en est le salut. Toute l'œuvre est baignée de cette lumière intérieure qui reflète les images originelles vécues et les images qui ont été rêvées, provenant de l'illumination soudaine aussi bien que d'une pensée visionnaire.

Philippe Albèra
Programme du concert du 4 juin 2004,
Cité de la musique.

Entretien avec Eric Maestri

Revenir aux sources du son électronique

Depuis votre dernier projet à l'Ircam en 2011 - dans le cadre du Coursus 2 Composition et informatique musicale - vous n'avez pas été inactif: vous avez fondé l'ensemble L'Imaginaire, dont vous avez assuré la direction artistique, vous avez écrit une quinzaine d'œuvres et vous avez mené des recherches en composition et musicologie en France et au Royaume-Uni. Comment tout cela a-t-il nourri votre réflexion compositionnelle ?

Depuis mon séjour à l'Ircam et jusqu'à aujourd'hui, mon attention s'est de plus en plus focalisée sur les origines du son électronique. C'est pour moi un questionnement à la fois philosophique et musical qui s'est nourri de mes lectures mais aussi de l'écoute et de l'approfondissement de ma connaissance du répertoire électroacoustique. Pour moi, il existe une « identité timbrale » du son électronique, que j'utilise de façon narrative. Et si la question du son, en musique électronique, est habituellement abordée d'un point de vue technique et empirique, je pense quant à moi que cette pratique doit être intégrée à une réflexion sur l'historique de cette matière sonore, en la pensant comme le fruit de choix et d'hypothèses de travail. Mais ce regard historique nécessite une prise de conscience active. J'ai donc voulu construire mon propre parcours au sein de ce son et de son histoire, en élaborant mes propres outils, à la fois techniques et théoriques (au sens d'une « pensée musicale »). Je me suis ainsi trouvé face au besoin de définir « mon son électronique », exactement comme je me trouverais dans la situation de trouver

« mon son de piano ». À cet égard, la musique mixte m'intéresse doublement car elle existe au contact de deux mondes sonores assez différents. Elle présente des difficultés similaires à celles que l'on peut rencontrer dans l'orchestration ou dans l'écriture d'un quintette avec piano, par exemple.

Avez-vous réussi à bâtir une telle pensée de la musique mixte ?

Oui. Selon moi, la musique mixte est proprement transformationnelle. Je m'explique. Je pars du constat qu'il est très difficile de généraliser dans le domaine de la musique. Ce que, plus humblement, je me suis proposé, c'est utiliser la composition pour explorer un espace sonore qui m'habite et que j'habite. La composition est pour moi un acte performatif qui se nourrit du contexte et est irréductible à ses seuls éléments linguistiques. Or, la composition d'une musique mixte est caractérisée par un ensemble d'actes. J'ai récemment découvert la pensée de Susanne Langer, grande philosophe de la musique, et je suis arrivé à la conclusion que l'activité du compositeur revient à transformer symboliquement la réalité sonore, de manière implicite, à travers la musique. Nous autres, êtres humains, créons ainsi: les symboles ne sont pas fixés une fois pour toutes, ils sont chaque fois réinvestis, réinstanciés, par chacun de nous, et la musique serait selon elle la mieux à même de représenter ce niveau pré-linguistique. À cet égard, la musique mixte serait ce lieu unique où la tradition instrumentale est transformée par les moyens électroacoustiques tandis que, dans

le même temps, la musique mixte elle-même doit adapter ses moyens aux nécessités des écritures instrumentales.

Ainsi, la musique mixte est transformationnelle et c'est donc sur elle qu'on doit agir en premier. L'acte compositionnel est avant tout affaire de choix. Mais ce choix doit se faire aussi en conscience - de l'histoire de l'outil, notamment. Je me rends de plus en plus compte que composer, c'est poser sur des bases qui ne sont pas toujours nôtres: cela signifie aussi interpréter, voire réinterpréter, c'est entrer en relation avec une écoute et une expérience musicale qu'il s'agit de mobiliser. Mon approche est alors herméneutique et cela s'applique à ma pensée de la musique mixte. Cela suppose de déconstruire ce que l'on croit savoir et d'écouter de la musique électronique, le plus possible, d'écouter les œuvres où les sons qu'on veut utiliser ont déjà été utilisés, de les comprendre et d'en saisir les problématiques esthétiques. Développer une conscience des nécessités compositionnelles, des savoirs de la musique électronique, des familles d'instruments électroniques et de leurs histoires respectives. Revenir aux sources du son électronique, ses sources historiques comme technologiques, de même qu'aux sources de son sens. Cela m'a pris des années.

Où se situe la poétique dans ce contexte ?

Dans la mise en relation entre les sons - laquelle mise en relation dessine peu à peu une figure, une image, une narration. Je suis très excité à l'idée que ces connexions soient très instinctives, qu'elles procèdent d'une forme de non-dit, que je ne veux ni masquer ni expliciter.

D'où un paradoxe apparemment assumé dans votre discours : à la fois une grande réflexion, et un moment délibéré d'impensé au moment du choix. Repensez-vous donc *a posteriori* cet impensé ?

Oui. Je pose des mots dessus. La musique même permet de penser. Composer est un acte réflexif. Et cette analyse pour moi passe par la réécriture. Inlassable.

Lorsque je compose, j'écris une première fois, puis je réécris à nouveau la même chose, sur la même partition... Je repars toujours du noyau de départ, à partir de quoi j'essaie de comprendre la séquence que j'ai imaginée. Ce qui me permet d'écrire ce qui précède et ce qui suit - et la pièce se bâtit ainsi de manière symétrique, vers l'amont et vers l'aval. Cette méthode de travail est d'ailleurs admirablement adaptée à l'outil informatique: on peut réécrire un même passage mille fois!

Il y a donc un noyau de la pièce.

Oui, un noyau poétique, musical. En l'occurrence, dans le cas de *Comme le vent c'est nu c'est de l'encre*, il s'agit d'un enregistrement d'un son naturel: du vent. Le vent est un son intéressant et riche, qui charrie en outre tout un ensemble de sensations impliquant directement le corps dans son entier. Ce qui m'intéresse, c'est cette énergie naturelle, le fait que le vent passe, ne revient jamais à l'identique - la pièce elle-même est une forme en devenir, sans reprise, sans jeu musical. J'essaie d'abattre le musical pour m'inscrire dans ce que j'imagine de ce processus naturel.

À l'origine du discours électronique, il y a donc des enregistrements réalisés en extérieur. Auxquels je superpose ensuite des sons de synthèse, jusqu'à aller, par associations d'idées, vers de la synthèse numérique pure et dure, qui peut ou non évoquer le vent.

Comment articuler ce discours électronique avec l'ensemble instrumental ?

Dans les faits, j'écris d'abord l'électronique. Dans le même temps, je prends quelques notes concernant la partie instrumentale, mais celle-ci ne sera réellement fixée qu'après.

N'est-ce pas inhabituel ?

Pas tant que cela. C'est ce qu'a fait par exemple Karlheinz Stockhausen pour *Kontakte*, qui reste selon moi l'une des plus grandes réussites du répertoire mixte. Quand on regarde les choses en face, l'être humain est bien plus souple que la machine : un violoniste arrivera assez facilement à imiter un son électronique si je le lui demande. En revanche, la machine aura beaucoup plus de mal à imiter un violoniste ! J'écris donc l'électronique, puis je la fais écouter aux musiciens avec lesquels nous discutons de la pièce, et je m'inspire de leurs propositions, nourries par leur profonde connaissance de leurs instruments respectifs. Et on parvient à un résultat dont je serais bien incapable seul.

Par ailleurs, cela me laisse une certaine liberté pour développer davantage certains aspects de l'électronique. Au cours de mes études de composition au conservatoire en Italie, nous apprenions notamment à écrire des lieder. Je me souviens que l'un de mes maîtres, issu de cette école napolitaine à l'écriture si complexe et aux harmonies si denses, préférait souvent écrire la partie de piano avant la voix. Ainsi la mélodie venait comme « épouser » la partie de piano. C'est ce que je fais entre électronique et instrumental.

Vous partagez le programme avec l'un de vos compatriotes, Pierluigi Billone et le regretté Emmanuel Nunes : que vous inspirent leurs voisinages ?

J'avoue que, si je connais bien la musique de Pierluigi Billone, je ne le connais pas personnellement. Ce sera l'occasion de discuter de nos points communs qui, j'en suis sûr, sont nombreux.

Quant à Emmanuel Nunes, je suis très heureux d'entendre ma musique avec la sienne. Je n'ai jamais étudié avec lui, mais je l'ai connu ici à l'Ircam. Nous nous sommes aussitôt très bien entendus : c'était un intellectuel fascinant, riche de nombreuses références philosophiques. Je sais qu'il a écrit sur Husserl, par exemple. Nous nous sommes revus par la suite, pour parler de musique et d'autres choses. J'adorais sa manière à la fois très méthodique et très désordonnée de procéder. C'était un véritable visionnaire à certains égards.

Nos musiques sont très différentes l'une de l'autre, mais je crois qu'on peut y entendre des préoccupations communes, comme la spatialisation. J'ai d'ailleurs, dans *Comme le vent c'est nu c'est de l'encre*, mis en pratique certaines de ses idées sur le sujet - des idées dont Éric Daubresse parlait d'ailleurs lors de ses démonstrations de spatialisation sonore. En effet, dans ma pièce, l'ensemble est diffusé en trois dimensions dans l'espace en temps réel, avec une certaine dramaturgie...

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

Pierluigi Billone (né en 1960)

À la suite de ses deux maîtres Sciarrino et Lachenmann, Pierluigi Billone se concentre sur la nature du son. Il puise aussi dans le free-jazz et les musiques extra-européennes pour ses recherches sur la matière sonore. Dans sa recherche d'une plus large palette de possibilités, Billone pratique lui-même les instruments pour lesquels il écrit et collabore étroitement avec les interprètes. Il consacre une large partie de son travail aux voix et aux instruments graves comme la contrebasse, la voix grave, la clarinette basse, le basson pour lequel il écrit cinq pièces solistes. Il pousse au plus loin sa recherche sur le son en écrivant de longues pièces pour des instruments rudimentaires comme le springdrum, le verre, les ressorts automobiles ou encore des dobaci (bols japonais).

brahms.ircam.fr/pierluigi-billone

Eric Maestri (né en 1980)

Eric Maestri ne croit pas à l'existence de frontières. Son travail est tout à la fois réflexion sur la musique elle-même, auto-analyse psychologique du processus créatif et sensation du temps qui passe, et qui, à travers l'expérience, projette l'imaginaire dans la dimension du futur. Le thème de l'écriture constitue le composant central de la composition dans ses aspects concrets et conceptuels. L'écriture est pensée comme Derrida pourrait la concevoir: comme de l'archi-écriture. Cette perspective l'invite à imaginer la composition comme un acte à la fois performatif et réflexif. Musicologue, il s'intéresse à l'histoire et à l'analyse de la musique électroacoustique et mixte.

Il est fondateur de l'ensemble L'Imaginaire (www.limaginaire.org) dont il a été directeur de 2009 à 2017.

brahms.ircam.fr/eric-maestri

Emmanuel Nunes (1941-2012)

Emmanuel Nunes étudie l'harmonie et le contrepoint avec Francine Benoît et la composition avec Lopes Graça à l'Académie de musique de Lisbonne, ainsi que la philologie germanique et la philosophie grecque à l'université de cette même ville. Il assiste à plusieurs reprises aux cours d'été de Darmstadt où enseignent Henri Pousseur et Pierre Boulez et s'établit à Paris en 1964. Entre 1965 et 1967, il fréquente les cours d'Henri Pousseur et de Karlheinz Stockhausen à Cologne, étudie la musique électronique avec Jaap Spek et la phonétique avec Georg Heike.

À partir de 1989, Nunes travaille régulièrement à l'Ircam et y trouve une technologie avancée en matière de spatialisation et de temps réel, paramètres importants de son écriture.

brahms.ircam.fr/emmanuel-nunes

BIOGRAPHIES DES INTERPRÈTES

Matteo Cesari flûte

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

Il travaille avec des compositeurs reconnus comme Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough, Matthias Pintscher, Hugues Dufourt, Stefano Gervasoni, Bruno Mantovani, Alberto Posadas et Pierluigi Billone. Récemment, il est invité par Maurizio Pollini pour participer en tant que soliste à son *Pollini Project* à la Toppan Hall (Tokyo) et à la Fondation Louis Vuitton (Paris).

matteocesari.com

L'Instant Donné

L'Instant Donné aime interpréter la musique contemporaine sans chef d'orchestre dans des formations allant jusqu'à dix musiciens. Constitué en 2002 et installé à Montreuil, l'ensemble rassemble onze personnes. Le fonctionnement est collégial, les choix artistiques ou économiques et l'organisation des concerts sont discutés en commun. Les collaborations avec les compositeurs se développent à long terme. Depuis 2007, L'Instant Donné est l'invité régulier du Festival d'Automne à Paris. « Compagnie associée » au Nouveau Théâtre de Montreuil depuis 2018, l'ensemble propose une trentaine de concerts par an en France et à l'étranger. Chaque dernier dimanche du mois, L'Instant Donné propose à La Marbrerie à Montreuil des concerts gratuits ouverts à un large public.

instantdonne.net

L'Instant Donné est ensemble associé au Nouveau Théâtre de Montreuil - Centre dramatique national et bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Île-de-France au titre de compagnie à rayonnement national et international, du département de Seine-Saint-Denis au titre de la résidence artistique, de la Spedidam et de la Sacem - la culture avec la copie privée.



Musiciens de L'Instant Donné:

Elsa Balas alto

Nicolas Carpentier violoncelle

Caroline Cren piano

Saori Furukawa violon et déclenchements au clavier (*Nachtmusik I*)

Stephen Menotti trombone

Mayu Sato-Brémaud flûte

Mathieu Steffanus clarinette

Maryse Steiner-Morlot hautbois et cor anglais

Éric Daubresse (1954-2018) réalisateur en informatique musicale Ircam

Éric Daubresse poursuit des études musicales et scientifiques à Lille puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il participe à la conception du studio électronique *PREMIS* de l'ensemble 2e2m et à ses activités. Il collabore également à de nombreuses créations de musiques mixtes avec l'ensemble L'itinéraire. À partir de 1991, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, et s'engage dans les créations d'œuvres mixtes et électroniques avec de très nombreux compositeurs. Il

participe aux premiers ateliers pédagogiques de l'institut autour des musiques contemporaines et des nouvelles technologies, compose des musiques instrumentales, électroacoustiques ou mixtes, et participe à des projets de recherche. Il a été chargé de cours à l'université Paris-8, et enseignait depuis 2006 la musique informatique à la Haute École de musique de Genève.

Serge Lemouton réalisateur en informatique musicale Ircam

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.

Benoit Meudic réalisateur en informatique musicale Ircam

Benoit Meudic est musicien, thérapeute et réalisateur en informatique musicale. Il commence sa carrière à l'Ircam en qualité de chercheur. En 2004, il obtient sa thèse en informatique musicale, portant sur *L'analyse automatique de structures musicales*. En parallèle, il étudie le piano avec Alain Neveu, et suit des cours d'écriture avec Jean-Michel Bardez. Depuis, il a réalisé l'informatique musicale des pièces de nombreux compositeurs, dont Yan Maresz, Georgia Spiropoulos, Unsuik Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Levinas, Bruno Mantovani, Alireza Farhang et Thierry De Mey. En 2008, il co-fonde l'ensemble Hierophantes avec le plasticien Yves-Marie L'Hour et crée plusieurs installations multimédias. Il poursuit en parallèle une activité d'accompagnement thérapeutique par l'hypnose et le tantra en proposant des consultations en individuel ainsi que des animations de groupe.

ÉQUIPES TECHNIQUES

Centre Pompidou

Direction de la production - régie des salles de spectacles

Ircam

José-Miguel Fernandez, régie informatique musicale Ircam

Luca Bagnoli, Sylvain Cadars, Yann

Bouloiseau, ingénierie sonore

Diane Loger, Maxime Robert, régie générale

Lucas Ciret, régie son

PROGRAMME

Jérémie Szpirglas, textes et traductions

Olivier Umecker, graphisme

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 de deux rendez-vous annuels: ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. 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 Sorbonne Université.

ircam.fr

Centre Pompidou

«Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres [...]»: c'est ainsi que Georges Pompidou exprimait sa vision fondatrice pour le Centre Culturel qui porte son nom. Depuis 40 ans, le Centre Pompidou, avec ses organismes associés (Bibliothèque publique d'information et Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est l'une des toutes premières institutions mondiales dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Avec plus de 110 000 œuvres, son musée détient l'une des deux premières collections au monde et la plus importante d'Europe. Il produit quelque vingt-cinq expositions temporaires chaque année, propose des programmes de cinéma et de parole. Au croisement des disciplines, le Centre Pompidou présente une programmation de spectacles vivants qui témoigne de la richesse des scènes actuelles: théâtre, danse, musique et performance. Dédié aux écritures contemporaines les plus innovantes, française et internationale, ce programme explore les nouveaux territoires de la création.

centrepompidou.fr

PROCHAINS ÉVÉNEMENTS

Lundi 17 juin, 20h

Collège de France, amphithéâtre Marguerite de Navarre

DANS L'ATELIER DE PIERRE BOULEZ

Hae-Sun Kang violon

Andrew Gerzso réalisation informatique musicale
Ircam

Pierre Boulez *Anthèmes; Anthèmes 2*

Archives filmées de l'Opéra national de Paris
et de l'Ircam-Centre Pompidou.

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Mardi 18 juin, 19h30

Le CENTQUATRE-PARIS, salle 400

SOIRÉE DU CURSUS

**Élèves du Conservatoire national supérieur
de musique et de danse de Paris**

Thierry De Mey compositeur associé au Coursus
**Simone Conforti, Marco Liuni, Jean Lochard,
Grégoire Lorieux, Mikhail Malt** encadrement
pédagogique Ircam

Sylvie Berthomé, Hae-Sun Kang,

Tristan Manoukian encadrement pédagogique
Conservatoire de Paris

**Florent Caron Darras, Mathieu Corajod,
William Dougherty, Louis Goldford,
Konstantin Heuer, William Kuo, Jialin Liu,
Sergio Nuñez Meneses, Adrien Trybucki,
Francisco Uberto**
Créations 2019

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Mercredi 19 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

TSCHERKASSKY, MAN RAY: CINÉASTES

Ensemble Nikel

Carlo Laurenzi réalisation informatique
musicale Ircam

Peter Tscherkassky *Cinemascope Trilogy*

L'Arrivée, Autriche, 1998, 35 mm/CinemaScope,
2', n&b

Musiques **Sandra Wuan-chin Li, Joan Gómez
Alemany** (créations françaises)

Outer Space, Autriche, 1999, 35 mm/CinemaScope,
10', n&b

Musiques **Clara Iannotta** (création française),
Javier Elípe Gimeno (création 2019)

Dream Work, Autriche, 2001, 35 mm/CinemaScope,
11', n&b

Musiques **Simon Løffler** (création française),
Ariadna Alsina Tarrés création 2019)

Man Ray

Le Retour à la raison, France, 1923, 35 mm, 3',
n&b, muet

*Autoportrait ou ce qui nous manque à nous
tous*, France, vers 1930, 16 mm, 6', n&b, muet

Tarifs 18€ | 14€ | 10€

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. 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 Sorbonne Université.

PARTENAIRES

Centre Pompidou/Les Spectacles vivants,
Musée national d'art moderne
Cité de la musique - Philharmonie de Paris
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Ensemble intercontemporain
La Scala Paris
Le CENTQUATRE-PARIS
Maison de la musique de Nanterre
MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis
Musée de l'Orangerie
Pôle supérieur d'enseignement artistique Aubervilliers - La Courneuve - Seine-Saint-Denis Ile-de-France dit « Pôle Sup'93 »
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre
Radio France
Rendez-vous Contemporains de l'Église Saint-Merry
T2G - Théâtre de Gennevilliers
Centre dramatique national

SOUTIENS

Réseau Interfaces, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Europe créative de l'Union européenne
Sacem - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES MÉDIAS

France Musique
Le Monde
Télérama
Transfuge

Centre
Pompidou



ENSEMBLE
INTER-
CONTEM-
PORAIN



radiofrance



Le Monde



TRANSFUCE

ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

DIRECTION ARTISTIQUE

Suzanne Berthy

Natacha Moëne-Loccoz, Bertrand Drumain

INNOVATION ET MOYENS

DE LA RECHERCHE

Hugues Vinet

Sylvie Benoit, Guillaume Pellerin,

Émilie Zawadzki

UNITÉ MIXTE DE RECHERCHE STMS

Brigitte d'Andréa-Novet, Jean-Louis Giavitto

COMMUNICATION ET PARTENARIATS

Marine Nicodeau

Émilie Boissonnade, Mary Delacour,

Clémentine Gorlier, Camille Guermer,

Alexandra Guzik, Deborah Lopatin,

Claire Marquet

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Philippe Langlois

Aurore Baudin, Sophie Chassard,

Simone Conforti, Roseline Drapeau,

Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Marco Liuni,

Jean Lochard, Grégoire Lorieux, Mikhail Malt,

Jean-Paul Rodrigues

PRODUCTION

Cyril Béros

Luca Bagnoli, Raphaël Bourdier,

Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars,

Clément Cerles, Cyril Claverie, Joseph Dubrule,

Agnès Fin, Audrey Gaspar, Éric de Gélis,

Anne Guyonnet, Jérémie Henrot,

Clément Marie, Aline Morel, Aurélia Ongena,

Damien Ripoll, Maxime Robert, Florent Simon,

Clotilde Turpin et l'ensemble des équipes

techniques intermittentes.

