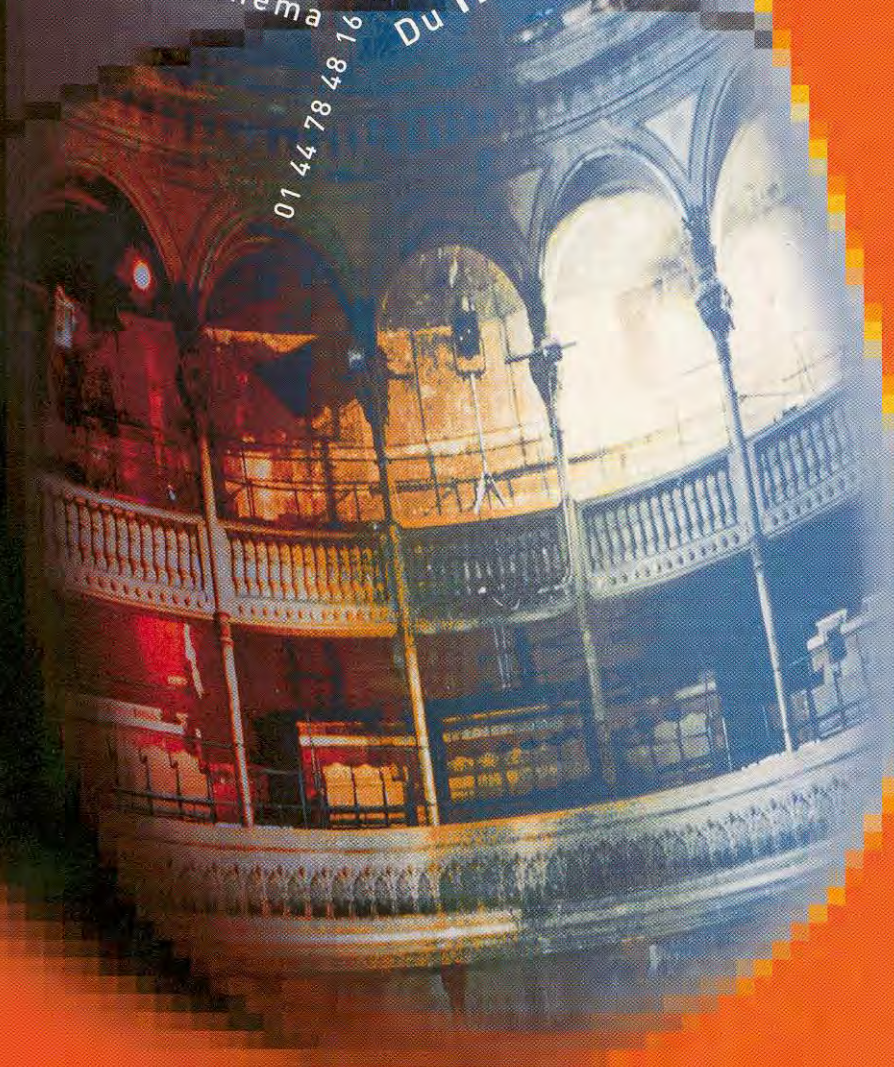


Festival IRCAM Centre Georges Pompidou

à g o r a 9 8

Ircam
Centre Georges Pompidou
Bouffes du Nord
Centre International de Créations Théâtrales
Musique, danse
théâtre et cinéma
Du 12 au 30 juin 1998

01 44 78 48 16



Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Samedi 20 juin
1998

20 h

Ircam
Espace de projection

Arne Nordheim

Dinosaurus

Jonathan Harvey

Tombeau de Messiaen

Luis Naón

Urbana, commande de l'Ircam, création mondiale

entracte

James Wood

Mountain Language, commande de l'Ircam, création mondiale

Jonathan Harvey

Death of Light/Light of Death

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Didier Pateau, hautbois
Benny Sluchin, cor des Alpes
Vincent Bauer, Michel Cerutti, percussions
Dimitri Vassilakis, piano
Frédérique Cambreling, harpe
Hae Sun Kang, violon
Odile Duhamel, alto
Pierre Strauch, violoncelle

Pascal Contet, accordéon
James Wood, clavier Midi, direction (*Mountain Language*)

Carl Harrison Faia et Tom Mays, assistants musicaux
Technique Ircam

Coproduction Ensemble Intercontemporain, Ircam

Samedi 20 juin
1998

20 h

Ircam
Espace de projection

Arne Nordheim né en 1931

Dinosaurus (1970-1971)

Effectif

accordéon
bande

Cette pièce a été écrite pour le virtuose accordéoniste danois, Mogens Ellegaard. Elle a été créée en 1971 au Nordic House à Reykjavik par Mogens Ellegaard.

Durée

10 minutes

Dinosaurus explore les possibilités sonores de l'instrument tout en donnant à la pièce un caractère expérimental décontracté. La bande ayant été réalisée à partir de sons d'accordéon, la pièce s'apparente en fait à un duo d'accordéons.

Editeur

Wilhelm Hansen, Copenhague

Jonathan Harvey né en 1939

Tombeau de Messiaen (1994)

Effectif

piano
bande

Durée

9 minutes

Editeur

Faber Music, Londres

Tombeau de Messiaen a été écrite pour Philip Mead, son commanditaire. La commande a été financée en partie par Eastern Arts. La pièce est dédiée à Philip Mead et à Jake Harvey Tavener, né dix heures avant son achèvement.

Cette pièce est un modeste hommage suite à la mort d'une immense personnalité musicale et spirituelle. Olivier Messiaen était un « protospectraliste », en ce sens qu'il était fasciné par les couleurs des séries harmoniques et leurs distorsions, y trouvant un prisme de lumière. La bande est composée de sons de piano, accordés chacun sur une des douze séries d'harmoniques correspondant à chaque note de la gamme. Le piano "tempéré", en direct, rejoint et transforme ces séries, sans jamais y appartenir, ni s'en séparer véritablement.

Jonathan Harvey

Traduit de l'anglais par Suzanne Berthy

Luis Naón

né en 1961

Urbana (1998)

Effectif
accordéon
percussion
dispositif électronique

Durée
16 minutes

Editeur
inédit

Cette pièce est une commande de l'Ircam, réalisée dans ses studios avec Tom Mays, assistant musical. Elle porte la dédicace « À mon père Jorge Naón, architecte ». Il s'agit de la création mondiale.

Urbana

1. substantif pluriel
2. adjectif. relatif à la ville

Urbana (substantif pluriel) est un cycle de vingt-quatre œuvres liées entre elles par une préoccupation sur l'espace, le lieu de concert, la culture des villes, les villes emblèmes, l'architecture et l'archéologie du signe.

Urbana (adjectif) pour accordéon, percussion et dispositif en temps réel est l'œuvre où cette préoccupation est devenue explicite dans sa relation à la ville. C'est, en quelque sorte, la pièce maîtresse d'un édifice plus vaste, multiforme, où les passerelles entre les différentes pièces sont pour moi une manière de tisser le travail à travers les années.

L'architecture est, dit-on, de la musique cristallisée. L'urbanisme deviendrait alors une matière (une science?) qui tenterait d'organiser une sorte de concert figé dans l'espace et animé par la présence humaine.

Le premier des « urbanistes » Leon Battista Alberti (1402-1472), très marqué par les thèses de Vitruve, se proposait dans son *De re ædificatoria* (1483) de constituer une grammaire générative du construit. Pour Alberti, le problème de la ville n'est jamais dissocié de l'architecture. Il organise le jeu de ses principes génératifs selon trois plans hiérarchisés :

- *necessitas* (la nécessité)
- *commoditas* (l'adaptation aux usages et aux usagers)
- *voluptas* (la beauté)

« Les nombres, par l'intermédiaire desquels l'harmonie ravit nos oreilles, sont les mêmes qui émerveillent nos yeux et nos esprits ».

Les bâtisseurs ont eu pour préoccupation principale le prolongement physique des concepts. Dans ce sens, ils ne font qu'étendre ce que, intérieur à l'homme, et par nécessité, celui-ci doit accomplir dans le monde. Si nous étions modestes, nous dirions que le fait d'être compositeur n'est qu'une sorte d'extériorisation d'une image commune qui prend, pour l'émerveillement de tous, des formes particulières.

Urbana n'est pas une simple construction, une structure pure. Elle se situe dans cette autre beauté de la ville, celle qui nous rattache à la communication et à l'humain.

L'architecture, comme la musique, « se vit » dans le temps. Composante nouvelle pour nous autres compositeurs, la musique s'approprie l'espace.

Pour ma part, j'ai parcouru un court chemin à travers plusieurs œuvres qui m'a conduit depuis *Au-delà du rouge* (pour quintette) en passant par *Speculorum Memoria* (pour un orchestre symétrique) à intégrer les composantes liées à l'espace sonore et à la perspective du son comme un moteur d'imagination.

L'espace physique des instrumentistes et leur théâtralité liée au son (ce geste si étrange du premier musicien qui ne cesse de se reproduire dans chaque acte musical) sont devenus autant, voire davantage, mon système de composition que les ressources inhérentes au langage musical. Acte de liberté suprême, la musique s'inscrit malgré tout dans une structure, dont le principe génératif ne peut être différent de celui des autres constructions de l'homme. *Urbana* ne peut donc pas appartenir à une seule façon de composer, ou à ce que l'on appellerait une école. L'éclectisme apparent n'est que conséquence de l'idée première. Ce qui est en jeu dans *Urbana*, ce n'est pas une série d'instantanées urbaines, ni le spectre de l'urbain, ni la combinatoire des rues, pas plus que le paysage des immeubles ou le processus du devenir d'une ville.

Me nourrissant du patrimoine musical et culturel passé et présent, je refuse les petites querelles, mais je suis prêt pour les grandes batailles quand il s'agit du droit de l'homme à bâtir des utopies.

Si des éléments perturbateurs viennent bousculer une habitude d'écoute linéaire, n'y voyez que la charnière qui permet l'ouverture des portes vers l'une des réalités possibles.

Je tiens à remercier Tom Mays, Pascal Contet et Vincent Bauer, coacteurs de cette entreprise.

Luis Naón

James Wood né en 1953

Mountain Language (1998)

Effectif

cor des Alpes
cloches à vache
clavier Midi
dispositif électronique

Durée

25 minutes

Editeur

James Wood

Cette pièce est une commande de l'Ircam, réalisée dans ses studios avec Carl Harrison Faia, assistant musical. Il s'agit de la création mondiale.

J'ai toujours éprouvé un profond respect vis-à-vis des montagnes. La sensation de ne faire qu'un avec l'univers et les forces de la création, la conscience de l'espace, la pureté de l'air et la force inexorable de tous les éléments peuvent souvent donner naissance à un sentiment d'accablement. Cependant, c'est un sens aigu de l'identité qui grandit aussi, en parallèle à cette sensation de vastitude – chaque oiseau, chaque animal, chaque pierre et chaque cours d'eau possède un esprit qui lui est propre, ainsi qu'une place particulière et bien à lui au sein du cosmos.

C'est en cherchant à explorer ces phénomènes dans *Mountain Language* que j'ai décidé de fonder autant d'éléments que possible sur des modèles naturels, car ceux-ci renferment en eux tous les éléments relatifs au rythme, à la mélodie, à l'harmonie, à l'intensité, à la texture et à la forme, autant d'éléments particulièrement cruciaux de la spatialisation et, bien sûr, du son lui-même.

Tous les sons de *Mountain Language* dérivent de sonorités qui trouvent leur origine dans les montagnes, et qui ont été conçues pour transmettre des signaux sur des distances importantes – cloches à vache, cloches d'église, cor des Alpes, ainsi que des sonorités relatives aux éléments naturels comme le vent et la pluie. Ces sonorités sont reproduites par deux interprètes en direct (cor des Alpes et cloches à vache), deux échantillonneurs (déclenchés par les cloches à vache elles-mêmes), ainsi qu'un ordinateur, piloté à partir d'un clavier par un interprète chargé de la direction et de la coordination de l'ensemble. Le « langage » auquel le titre fait allusion ne renvoie donc plus seulement au dialogue visible entre les interprètes qui jouent en direct, mais fait bien plus référence au réseau complexe de signaux, de réponses, d'échos, et aux autres interactions d'ordre dramatique entre les musiciens en direct et la multitude de sons invisibles et spatialisés.

Au tout début de mon travail, dès que j'ai commencé à m'intéresser au langage harmonique devant servir de base à la pièce, j'ai immédiatement été confronté au fait que le cor des Alpes, bien qu'étant un instrument magnifique, est plus ou moins limité aux douze premiers partiels de l'échelle harmonique d'une seule fondamentale (le *fa*). Intégrant alors cette limitation, j'ai fait reposer la structure harmonique de *Mountain Language* sur des combinaisons variées du spectre des trois principales sources sonores (cor des Alpes, cloche à vache, cloche d'église), chaque spectre étant fondé sur une fondamentale de *fa* et contenant presque soixante-dix partiels. Etant donné que chacun de ces spectres est tota-

lement différent des autres, il fut possible de construire un langage harmonique d'une grande richesse et d'une grande souplesse, sans qu'il soit fait usage de la moindre transposition en dehors de la transposition à l'octave.

Les modèles mélodiques utilisés dans *Mountain Language* ont pour source des chants d'oiseaux. En analysant les données de plus d'une centaine de chants d'oiseaux sur le plan de la mélodie, du rythme et de l'intensité, il me fut possible d'appliquer ces données à la fois aux sons et au schéma harmonique précédemment décrits. Une fois les éléments d'information mélodique transférés vers un spectre (ou une combinaison de spectres) précis, les mélodies peuvent alors être transposées « degré par degré » de façon à toujours pouvoir articuler les hauteurs au sein de la même harmonie de base. Elles peuvent aussi, bien sûr, être accélérées ou ralenties pour répondre aux besoins de contextes musicaux différents.

Les exemples les plus évidents – et les plus littéraux – de modèles de chant d'oiseau peuvent être entendus dans les passages étendus déclenchés par les cloches à vache, passages dans lesquels les fragments de chant d'oiseau servent d'ornementation hautement élaborée aux cloches à vache. Les passages donnent à entendre non seulement la mélodie et le détail rythmique bien connus du chant d'oiseau, mais également un jeu extraordinairement sophistiqué d'intensités ou de dynamiques.

Les modèles servent également à la constitution de l'ensemble du matériau relatif au cor des Alpes. En prenant un petit fragment (ne serait-ce que deux ou trois notes) de chant d'oiseau, en le ralentissant, en l'appliquant au spectre du cor des Alpes et en le transposant ensuite en lui faisant descendre les degrés de ce spectre, on obtient un chant qui commence à ressembler à l'appel typique d'un cor alpin. C'est grâce à cette méthode que les appels de cor entendus au début, par exemple, peuvent sonner comme des appels de cor archétypaux tandis qu'ils remontent le spectre et deviennent de plus en plus longs et rapides, puis s'avérer graduellement par la suite être des fragments de chant d'oiseau. Tout le matériau mélodique est de la sorte unifié par un modèle commun et est susceptible de fluctuer vers le haut et le bas du registre, sans qu'il soit techniquement fait appel à une « transposition ».

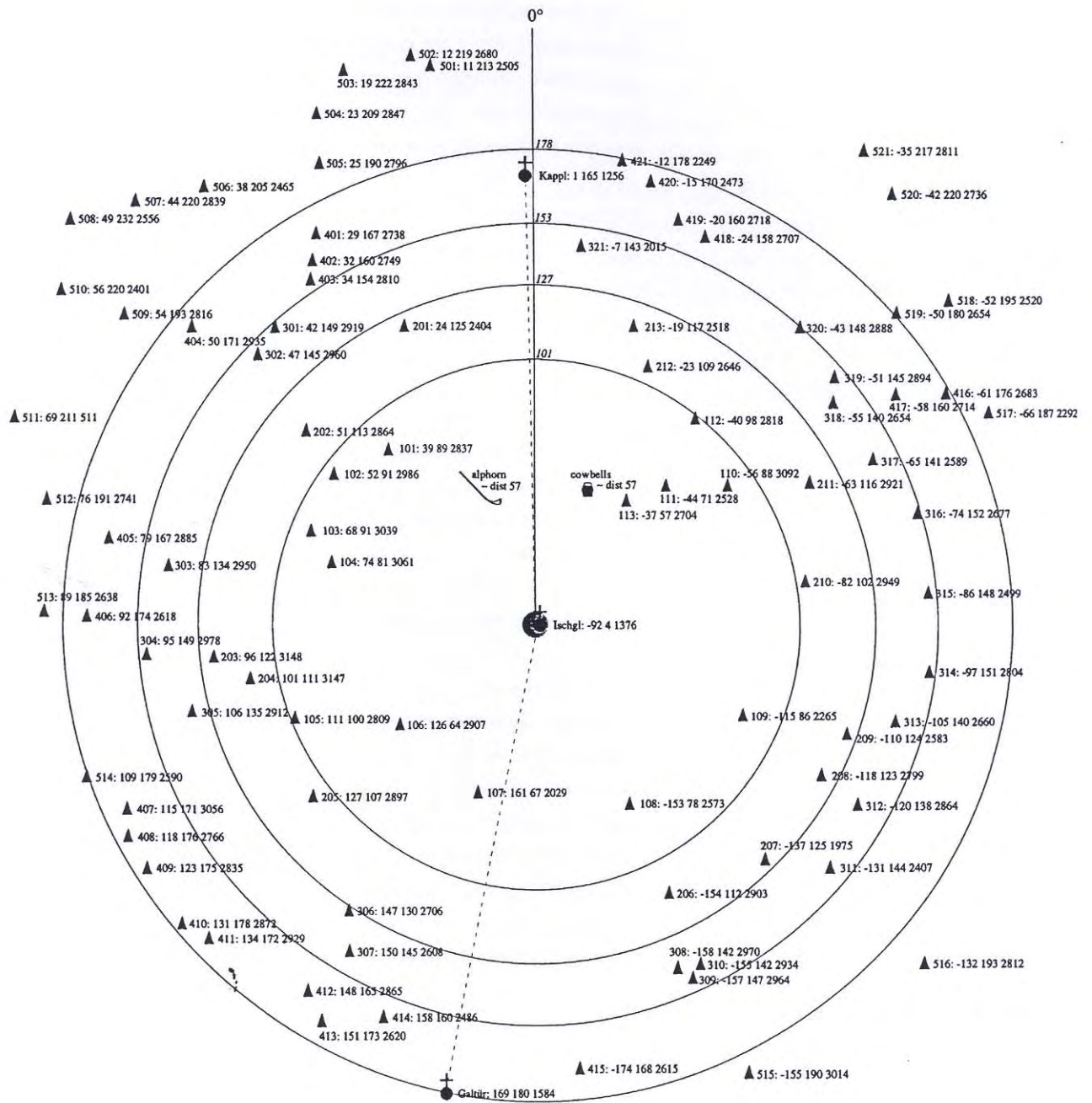
Un procédé similaire est utilisé pour réaliser les modèles de contour, de texture et d'intensité pour le vent et la pluie. Dans le cas du vent, ce procédé a en fait pour résultat de créer une sorte de harpe éolienne (que l'on peut entendre, par exemple, peu après le début, en même temps que le son même de vent qui préside à sa création). Dans un autre passage, les textures de la pluie sont utilisées pour générer une transformation de la pluie en des textures analogues au chant d'oiseau.

La modélisation spatiale de *Mountain Language* a été effectuée sur un emplacement géographique regroupant quatre-vingt-neuf pics surplombant un point central de référence, le village de Ischgl dans la vallée de Paznaun au Tyrol. Ces quatre-vingt-neuf points fournissent des "plates-formes" au discours polyphonique principal de « réponses » et d'« échos » contenu dans l'œuvre, ainsi qu'aux nombreuses sonorités liées aux éléments naturels. A ces quatre-vingt-neuf pics viennent s'ajouter trois autres sites importants répartis sur la ligne de la vallée : les églises de trois villages voisins, celle de Ischgl au centre, et celles de Kappl et Galtür, placées sur des périmètres opposés du site (voir plan ci-contre).

La forme de *Mountain Language* suit la progression d'un cycle d'une journée, et l'on pourrait approximativement la décrire comme suit : nuit – aurore – cloches des églises annonçant la messe matinale – chorus de l'aurore – matin – pluie fine se transformant finalement en grosse averse au cours de l'après-midi – intense activité en fin d'après-midi – chorus du soir – crépuscule – cloches des églises appelant à la prière du soir – coucher du soleil – nuit.

James Wood, mai 1998

Traduit de l'anglais par Dominique Lebeau



Plan des sommets. Paznauntal, Tyrol.

Jonathan Harvey né en 1939

Death of Light/Light of Death (1998)

Effectif

harpe
hautbois
violon
alto
violoncelle

Durée

17 minutes

Editeur

Faber Music, Londres

Cette pièce a été écrite d'après la « Crucifixion » dans le Retable d'Issenheim de Grünewald. Elle a été commandée par le Musée d'Unterlinden et l'Ensemble Intercontemporain pour le concert annuel du vendredi saint et créée le vendredi 10 avril 1998 par les solistes de l'Ensemble Intercontemporain devant le Retable de Grünewald au Musée d'Unterlinden.

1. Jésus crucifié

Le corps sur la croix portant les horribles cicatrices d'une terrible torture physique.

2. Marie Madeleine

Agenouillée, penchée en arrière pour regarder follement, passionnément Jésus, les mains implorantes.

3. Marie, mère de Jésus

Pâle, évanouie, presque morte, épuisée.

4. Jean l'apôtre

Tenant le corps inanimé de Marie, pleurant désespéré.

5. Jean-Baptiste

Par contraste, complètement impassible, solennel, voyant un autre monde, tandis que de l'autre côté de la peinture, il désigne son sujet, Jésus.

Les cinq personnages de la toile de Grünewald sont décrits, tour à tour, par la musique. On ressent véritablement dans cette peinture qu'une catastrophe s'est produite, ce qui lui donne un attrait particulier pour les sensibilités de notre temps. Peut-être aucune crucifixion n'a-t-elle jamais semblé aussi dévastatrice, la Lumière a même disparu. Cependant, du côté opposé à la croix, Jean-Baptiste, un personnage sorti des morts, apparaît au cortège funèbre endeuillé. Il montre que, malgré les apparences, les évangiles seront écrits – il les tient dans sa main – et désigne ainsi la mort de Jésus comme un message d'espoir. Dans la mort elle-même, la signification ultime peut être prophétiquement trouvée par ceux qui ont des yeux pour voir – un message pour toutes les religions, toutes les croyances et non-croyances.

Jonathan Harvey

Traduit de l'anglais par Suzanne Berthy

Les compositeurs

Jonathan Harvey

Né en 1939, Jonathan Harvey est très tôt membre de la chorale du St Michael College à Tenbury. Diplômé des Universités de Glasgow et de Cambridge, il suit également, sur le conseil de Benjamin Britten, un enseignement privé auprès de Erwin Stein et Hans Keller pour la composition. Ses premières œuvres sont d'inspirations variées, jusqu'à sa rencontre avec Milton Babbitt à la fin des années soixante, qui l'influence fortement. Invité par Pierre Boulez à l'Ircam au début des années 1980, il reçoit quatre commandes de l'Institut : *Mortuos Plango Vivos Voco* et *Ritual melodies* pour bande, *Bhakti* pour ensemble et bande, et *Advaya* pour violoncelle et électronique. Son catalogue comprend des pièces pour orchestre (*Madonna of Winter and Spring*, *Concerto pour violoncelle*, *Timepieces...*), de musique de chambre (trois *Quatuors à cordes*, *Songs Offerings*, *Tendril*, *Lotuses...*) et pour instruments solistes ; son expérience de choriste l'a amené à écrire de nombreuses œuvres chorales, dont *Passion and Resurrection* en 1981. Son premier opéra, *Inquest of Love*, a été créé par l'English National Opera en juin 1993. Il a enseigné pendant dix-huit ans à l'Université du Sussex, où il est maintenant professeur de musique honoraire. Il enseigne la composition à l'Université de Stanford.

Luis Naón

Né à La Plata (Argentine) en 1961, Luis Naón suit des études musicales à l'Université Nationale de La Plata, Université Catholique Argentine à Buenos Aires puis au Conservatoire de Paris avec Guy Reibel et Laurent Cuniot. Il est actuellement professeur dans la classe de Composition et Nouvelles Technologies du Conservatoire de Paris.

Ses œuvres ont été récompensées, notamment par la Tribune Internationale de Compositeurs de l'UNESCO 1990 et 1996), le Fonds National des Arts (Argentine), le Prix TRINAC du Conseil International de la Musique,

l'Olympia Composition Prize, le prix municipal de la ville de Buenos Aires (1991 et 1995). Dernièrement, il a été nommé pour les « Troisièmes Victoires de la Musique Classique ». Il écrit pour divers ensembles et institutions tels le ministère de la Culture et de la Communication, le Teatro Colón (Buenos Aires), l'Orchestre de la Seine-Saint-Denis, les ensembles TM+, Interface, Musique Oblique, le Musée d'Histoire de Montreuil, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'INA-GRM, etc. Ses pièces sont interprétées en Europe, aux Amériques et en Asie. Depuis quelques années, Luis Naón compose un cycle de vingt-quatre œuvres, *Urbana* : sous ce titre générique et à travers *Urbana* pour accordéon, percussion et dispositif en temps réel, ont déjà été écrites *Speculorum Memoria* (pour orchestre), *Au-delà du rouge* (pour quintette), *Amor a Roma* (pour mezzo et piano), *Claustrum* (pour percussion et bande), *Sextuor « . »* (pour trois clarinettes et trio à cordes), *Ka*, cinq poèmes musicaux (pour septuor), *Lettre inachevée* (pour vibraphone et dispositif) et *Requiem pour un Bookmaker chinois* (opéra de chambre pour sept acteurs/chanteurs et ensemble).

Arne Nordheim

Né à Larvik en Norvège en 1931, Arne Nordheim étudie l'orgue, le piano, la théorie et la composition à l'Académie de musique d'Oslo de 1948 à 1952. Au milieu des années 1950, il suit les cours de Vagn Holmboe et entame des études sur les sons en rapport avec la musique concrète, puis étudie l'électronique à Bilthoven (1959). De 1967 à 1972, il se consacre à la musique électronique au Studio expérimental de Varsovie, où il compose *PACE* (1970), commande de la Radio polonaise. Arne Nordheim est lauréat de nombreux prix, parmi lesquels le prix de musique du Conseil Nordique, le Prix Italia, le Prix Heinrich Steffen et, tout récemment, le Prix de la culture Anders Jahre 1997.

James Wood

Après avoir été l'élève de Nadia Boulanger à Paris, James Wood a effectué des recherches sur l'orgue à Cambridge et a étudié la percussion et la direction à la Royal Academy of Music. Compositeur, chef d'orchestre, percussionniste, interprète d'un répertoire allant de la musique de la Renaissance jusqu'à la musique d'aujourd'hui, il enseigne la percussion aux cours d'été de Darmstadt de 1982 à 1994, est fondateur et directeur du New London Chamber Choir et de l'ensemble Critical Band. Il dirige de nombreux ensembles, notamment le BBC Symphony Orchestra, le London Sinfonietta, l'Ensemble Intercontemporain, l'Itinéraire et le Tokyo Philharmonic Choir. Il écrit pour une grande variété de formations, dont le Quatuor Arditti, les Kings Singers, Electric Phoenix, le Duo Contemporain et l'Orchestre de la BBC, ainsi que de nombreuses pièces pour percussion et pour ensemble. Il reçoit en 1993 la bourse Gemini en composition, et en 1995 une bourse de l'Arts Foundation pour la composition électroacoustique. En 1995, les Proms de Londres lui commandent le concerto pour percussion, *Two Men meet, each presuming the other to be from a distant planet*.

Les interprètes

Pascal Contet, accordéoniste

Né en 1963 à Compiègne, Pascal Contet est lauréat de nombreux prix et fondations (Menuhin, Cziffra, Lavoisier) et reçoit en 1989 le prix de la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la vocation (promotion du Président de la République). Il s'attache à l'édification d'un nouveau répertoire, et son désir de rompre les frontières artistiques l'incite aussi bien à aborder les musiques théâtralisées et improvisées qu'à s'intégrer à des productions chorégraphiques. Il crée des œuvres de Luciano Berio, Philippe Fénelon, Bernard Cavanna et de Jean Françaix, qui lui a dédié son *Concerto pour accordéon*. Il se produit avec la contrebassiste Joëlle Léandre, avec les percussionnistes Jean-Pierre Drouet, Jean Geoffroy et Christian Hamouy, et fonde en 1995 le Trio Allers-Retours. Il a travaillé sous la direction de Pierre Boulez, Diego Masson et Philippe Nahon. Il est membre de l'Ensemble Ars Nova et joue avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Itinéraire, Court-circuit ou l'Orchestre philharmonique de Radio France. Comme soliste, il a été invité de l'Orchestre de Chambre de Lausanne, des Philharmonies de Lorraine, de Göttingen, de Podebrady et de Timisoara ainsi que de nombreux festivals. On a pu l'entendre récemment au festival Présences 98 à Radio France lors de la création de *Die Nacht* de Philippe Fénelon.

Les Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Vincent Bauer, percussion

Né en 1947, Vincent Bauer est l'élève de Jean Batigne à Strasbourg puis de Jacques Delecluse à Paris. Entré à l'Ensemble Intercontemporain en 1978, il a à son répertoire de nombreuses pièces solo de Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis et Maurice Ohana. Il participe aux tournées internationales de l'Orchestre national de France et des Ballets Frédéric Blaska, pour qui il joue

entre autres des œuvres de Béla Bartók et Luciano Berio en compagnie de Katia et Marielle Labèque.

Frédérique Cambreling, harpe

Frédérique Cambreling a suivi ses études musicales à Paris et a été particulièrement marqué par l'enseignement de Pierre Jamet. Après avoir reçu deux premiers prix au Conservatoire de Paris, remporté trois grands prix internationaux (Paris 1976, Israël 1976 et Marie Antoinette Cazala 1977), puis obtenu le poste de harpe solo à l'Orchestre National de France (1977-1985), elle partage actuellement sa carrière musicale entre ses activités de soliste et l'Ensemble Intercontemporain dont elle est membre depuis 1993. Au cours de ces dernières années, elle a été la soliste invitée de formations telles que l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre de Bretagne, le Sinfonietta de Picardie, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de chambre de Norvège, l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles, qui l'ont amenée à jouer un répertoire couvrant la majorité de la littérature écrite pour son instrument. Son éclectisme lui permet de participer également à de nombreux festivals de musique de chambre en France et à l'étranger. Frédérique Cambreling a réalisé des enregistrements en soliste sous la direction de Georges Prêtre, Kent Nagano, Emmanuel Krivine, Jean-Jacques Kantorow et plus récemment sont parus la *Sequenza* pour harpe de Luciano Berio et *Répons* de Pierre Boulez pour Deutsche Grammophon, ainsi que des œuvres de Michael Obst, Ivan Fedele et Ton That Tiêt.

Michel Cerutti, percussion

Premier prix de piano et de musique de chambre au Conservatoire de Metz, Michel Cerutti choisit la percussion et obtient un premier prix du Conservatoire de

Paris. Il travaille avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, avant d'entrer, en 1976, à l'Ensemble Intercontemporain. Il est régulièrement invité à se produire en soliste au cymbalum, notamment dans les œuvres de György Kurtág, Igor Stravinsky, et dans *Eclat/Multiples* et *Répons* de Pierre Boulez. Il enseigne au Conservatoire de Paris et dispense également des master-classes au centre Acanthes, à New York et au Canada. Il encadre l'orchestre des jeunes Gustav Mahler, dirigé par Claudio Abbado.

Odile Duhamel, alto

Née en 1970 à La Rochelle, Odile Duhamel obtient un premier prix d'alto et un premier prix de musique de chambre au Conservatoire de Paris en 1991. Lauréate de la bourse de recherche Lavoisier du ministère des Affaires étrangères et d'une bourse de perfectionnement du ministère de la Culture, elle étudie à l'Université de Yale aux Etats-Unis sous la direction de Jesse Levine. Elle rejoint l'Ensemble Intercontemporain en 1995.

Hae Sun Kang, violon

Née en 1961 à Pusan (Corée du Sud), elle débute le violon à l'âge de trois ans et poursuit ses études au Conservatoire de Paris, dans la classe de violon de Christian Ferras et celle de musique de chambre de Jean Hubeau. Titulaire du diplôme supérieur de concertiste de l'Ecole normale de musique de Paris, elle travaille avec Y. Neaman, F. Galimir, F. Gulli, W. Schneiderhan, J. Gingold et Y. Menuhin. Lauréate des concours internationaux de Munich, Montréal, Rodolfo Lipizer en Italie, Carl Flesh en Angleterre, Yehudi Menuhin à Paris, et premier violon solo de l'Orchestre de Paris de 1993 à 1994, Hae Sun Kang s'est produite en récital et en soliste en France et à l'étranger. Elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en janvier 1994. Elle a créé en 1997

Quad pour violon et ensemble de Pascal Dusapin, ainsi que *Anthèmes II* pour violon et dispositif électronique de Pierre Boulez.

Didier Pateau, hautbois

Après avoir obtenu le premier prix de hautbois au Conservatoire de Paris en 1978, Didier Pateau entre comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire inclut des œuvres solistes du XX^e siècle, notamment de Luciano Berio, Heinz Holliger, Gilbert Amy et Brian Ferneyhough. Il a créé *Allgebrä* pour hautbois solo et ensemble à cordes, de Brian Ferneyhough sous la direction de David Robertson. Il a enregistré des œuvres de Michael Jarrell, Harrison Birtwistle et Nicolas Bacri, et avec le quintette Nielsen un disque incluant des œuvres de Berio, Mozart, Reich et Bizet. Il donne des master-classes à Oslo, Halifax et Santiago de Chili, et participe à des rencontres avec des compositeurs notamment à la Musikhochschule de Vienne à l'invitation de Michael Jarrell. Titulaire du Certificat d'aptitude d'enseignement artistique, Didier Pateau est professeur au Conservatoire national de région de Rouen.

Benny Sluchin, trombone

Benny Sluchin fait ses études musicales au Conservatoire de Tel Aviv, sa ville natale, et à l'Académie de musique de Jérusalem. Il suit des cours de trombone avec M. Grabler et M. Ostrowski. Parallèlement il suit des cours de mathématiques et de philosophie à l'Université de Tel Aviv et obtient un « Master of Science » avec distinction. Il joue d'abord à l'Orchestre Philharmonique d'Israël pendant deux ans avant d'occuper, quatre ans durant, le poste de co-soliste à l'Orchestre Symphonique de Jérusalem. Une bourse du Gouvernement allemand le mène à Cologne où il travaille avec Vinko Globokar. Depuis 1976, il fait partie de l'En-

semble Intercontemporain. Il joue les œuvres les plus représentatives du trombone contemporain et participe à de nombreuses créations de pièces solistes (Iannis Xenakis, Vinko Globokar, Gérard Grisey, Pascal Dusapin, Frédéric Martin, Elliott Carter, Luca Francesconi, Marco Stroppa...). Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages pédagogiques.

Pierre Strauch, violoncelle

Né en 1958, élève de Jean Deplace, Pierre Strauch est lauréat du Concours Rostropovitch de La Rochelle en 1977. En 1978, il entre à l'Ensemble Intercontemporain. Son répertoire soliste comprend entre autres des œuvres de Zoltan Kodaly, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis. Il crée à Paris *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough et *Ritorno degli Snovidenia* de Luciano Berio. Intéressé par la pédagogie et l'analyse musicale, Pierre Strauch est également compositeur. Il a notamment écrit *La Folie de Jocelin*, commande de l'Ensemble Intercontemporain (1983), *Preludio imaginario* (1988), *Allende los mares* (1989) et *Siete poemas* (1990).

Dimitri Vassilakis, piano

Né en 1967, il commence des études musicales à l'âge de sept ans à Athènes, sa ville natale, et les poursuit au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, avec Gérard Frémy, comme professeur. Il obtient un premier prix de piano à l'unanimité, ainsi que plusieurs prix en musique de chambre et en qualité d'accompagnateur. Dimitri Vassilakis se produit en soliste en Europe, en Afrique du Nord et en Extrême-Orient. Il entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1992. Dimitri Vassilakis a créé *Incises* de Pierre Boulez en 1995.

Régie Ircam

Patrick Chauffournier, régisseur général
Dimitri Gogos, régisseur lumière
Sébastien Feder, régisseur salle
Frédéric Prin, ingénieur du son
Mathieu Farnarier, assistant son

Régie Ensemble Intercontemporain

Jean Radel, régisseur général
Philippe Jacquin, Damien Rochette, régisseurs plateau

AGORA 98

Prochains spectacles

Lundi 22 juin, 20h

Théâtre des Bouffes du Nord
Œuvres de Jonathan Harvey, Gérard Grisey et Magnus Lindberg
Ensemble Intercontemporain, direction David Robertson

Mardi 23 juin, 20h

Ircam, Espace de projection
Œuvres de Jonathan Harvey et Gérard Grisey
Antoine Ladrette, violoncelle
Les Solistes de Lyon, direction Emmanuel Robin

Mercredi 24 juin, 20h

Ircam, Espace de projection
Œuvres de Jean-Luc Hervé, Marc-André Dalbavie, Jonathan Harvey, Gérard Zinsstag et Gérard Grisey
Ensemble Court-circuit, direction Pierre-André Valade

Jeudi 25 et vendredi 26 juin, 20h

Théâtre des Bouffes du Nord
Kasper T. Toeplitz, *Virus*
Françoise Kubler et Isabel Soccoja, sopranos
Ensemble Accroche Note

Lundi 29 et mardi 30 juin, 20h

Théâtre des Bouffes du Nord
Remix
Conception et chorégraphie de François Raffinot
Musiques de György Ligeti et Heiner Goebbels

Ircam

1, place Igor-Stravinsky
75004 Paris
tél. 01 44 78 48 16

Théâtre des Bouffes du Nord

37 bis boulevard de la Chapelle
75010 Paris
tél. 01 46 07 34 50

Ircam
1, place Igor-Stravinsky
75004 Paris
tel 01 44 78 48 16



Théâtre des Bouffes du Nord
37 bis, bd de la Chapelle
75010 Paris
tel 01 46 07 33 00